

# Taller de lectura y escritura para estudiantes del tercer año en el CNBA: la escritura como herramienta para incorporar categorías teóricas

Autor:

Domine, Marcela

Seminario:

Nogueira, Silvia

2020

*Trabajo Final con el fin de cumplimentar con los requisitos para  
la carrera de Especialización en Procesos de Lectura y Escritura.*

Trabajo Final



**UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**CARRERA DE ESPECIALIZACIÓN EN PROCESOS DE LECTURA Y ESCRITURA**

**TRABAJO FINAL DE LA CARRERA**

**TÍTULO:**

**Taller de lectura y escritura para estudiantes del tercer año del CNBA: La escritura como herramienta para incorporar categorías teóricas**

**ALUMNA:**

**MARCELA DOMINE**

**DATOS PERSONALES:**

**DNI 16891887. Tel 1151383570. Correo electrónico: [marmardomine@gmail.com](mailto:marmardomine@gmail.com)**

**PROFESORA TUTORA:**

**SYLVIA NOGUEIRA**

**NOVIEMBRE DE 2020**

<b>Índice</b>	<b>Página</b>
<b>1. Un taller de lectura y escritura para estudiantes de Castellano de tercer año del CNBA</b>	<b>3</b>
<b>2. Descripción del proyecto de taller</b>	<b>3</b>
<b>3. Fundamentación</b>	<b>4</b>
<b>3.1. Planteo del problema en el tercer año de estudios de Castellano en el CNBA</b>	<b>4</b>
<b>3.2. Lectura del programa de estudios</b>	<b>6</b>
<b>4. La propuesta</b>	<b>10</b>
<b>4.1. La escritura en la escuela. La escritura como práctica social</b>	<b>10</b>
<b>4.2. El recorte del objeto de trabajo en el taller</b>	<b>16</b>
<b>4.3. Los conceptos narratológicos en juego</b>	<b>17</b>
<b>4.4. La escritura como reflexión de categorías teóricas</b>	<b>21</b>
<b>5. Una primera experiencia del proyecto en las aulas virtuales</b>	<b>36</b>
<b>Bibliografía</b>	<b>51</b>
<b>Apéndice:</b>	<b>52</b>
<b>Programa de estudios de Castellano y Literatura de tercer año Del Colegio Nacional de Buenos Aires</b>	<b>53</b>
<b>Relatos:</b>	
<b>“Cielo de claraboyas”, Silvina Ocampo</b>	<b>59</b>
<b>“Ligeia”, Edgar Alan Poe</b>	<b>61</b>
<b>“Una rosa para Emily”, William Faulkner</b>	<b>71</b>
<b>“Colinas como elefantes blancos”, Ernest Hemingway</b>	<b>79</b>
<b>“El río”, de Julio Cortázar</b>	<b>83</b>
<b>“Undécima entrega”, <i>Boquitas pintadas</i>, de Manuel Puig</b>	<b>85</b>
<b>“La loca y el relato del crimen”, Ricardo Piglia</b>	<b>86</b>

## **1. Denominación**

Taller de lectura y escritura para estudiantes del tercer año del CNBA: La escritura como herramienta para incorporar categorías teóricas

## **2. Descripción**

El proyecto consiste en el diseño y una primera prueba de un taller optativo con el objetivo de trabajar los contenidos de narrativa de la materia Castellano y Literatura. Consta de 12 encuentros a contraturno para todos los alumnos de 3er año del Colegio Nacional de Buenos Aires con dificultades en la adquisición de las categorías teóricas propuestas en el programa de la materia. Pueden ser estudiantes que estén cursando la asignatura con dificultades o ya la hayan desaprobado y deben rendirla en exámenes.

Los encuentros serán semanales, de una hora cátedra, en uno se trabajará con la lectura de un relato y en otro se leerán y comentarán las producciones escritas de los alumnos.

Se propone trabajar con la relectura de cuentos del programa de estudios y con categorías centrales de la narratología: historia y relato, perspectiva y focalización (interna, externa), tipos de narrador y algunas técnicas narrativas.

En esta propuesta plantearemos en primer lugar los problemas que los estudiantes del tercer año tienen con la materia Castellano y Literatura, recorreremos sucintamente los contenidos obligatorios del programa (para considerar las demandas que la materia exige a los estudiantes) y las representaciones que aparecen implícitas en su implementación. Luego, presentaremos la propuesta del taller, con una breve revisión de las concepciones de la escritura en la escuela en función de introducir nuestro proyecto.

En segundo lugar, definiremos el objeto central de la propuesta, su recorte, conceptos y estrategias, y posteriormente introduciremos las lecturas seleccionadas, sus ejes de análisis y las consignas de escritura. Tanto el programa de la materia como los relatos seleccionados para la propuesta se ofrecen en el Apéndice. Finalmente, compartiremos una experiencia piloto en la que distribuimos una consigna tradicional de evaluación y dos de

tipo taller literario en 3 grupos de tercer año durante el segundo semestre de 2020 y analizaremos algunos resultados preliminares.

### **3. Fundamentación**

#### **3.1. Planteo del problema**

Históricamente, la materia Castellano y Literatura de tercer año del CNBA ha sido percibida como conflictiva por el número de estudiantes desaprobados, tanto en la cursada como en las mesas de examen. Por esa razón, se han hecho diversos intentos institucionales para dar soluciones al problema de la desaprobación en esta asignatura, como la implementación de horas de apoyo en el colegio, o los intercambios docentes sobre el programa y estrategias de abordaje, y la elaboración de materiales didácticos específicos. Con respecto a esto último, se destaca la publicación realizada por dos docentes prestigiosas del colegio quienes desarrollan propuestas didácticas de lectura sobre las categorías narratológicas correspondientes a la unidad de narrativa<sup>1</sup> del programa para estudiantes y docentes. Esta publicación orienta la lectura crítica de la narrativa, pero no contiene actividades de escritura.

Como comentamos, Castellano y Literatura de 3er año del CNBA ha presentado a los alumnos problemas para su adecuada aprobación. Podemos pensar en al menos dos razones para esa conflictividad. La primera puede vincularse con el desafío de la lectura crítica en lectores inexpertos. En un trabajo de campo realizado en el marco de la materia Semiología del CBC (Arnoux, Nogueira y Silvestri, 2003), las autoras han constatado la dificultad para la comprensión lectora de los estudiantes que inician los estudios universitarios. Si proyectamos este análisis, podemos considerar el grado de esta problemática en los estudiantes de tercer año de la escuela media. En particular al tener en cuenta que “la comprensión de texto se define, desde un punto de vista cognitivo, como la construcción de una representación semántica coherente e integrada del mismo” para la cual “debe procesarse la información proposicional proporcionada por el texto, integrándola con información del conocimiento del sujeto” (Arnoux, Nogueira y Silvestri, 2003: 130). Los lectores inexpertos advierten, entonces, el desafío de la lectura de textos literarios

---

1 González, María Inés y Grosso, Marcela (2013). *Instrumentos de la crítica. Una introducción al análisis de textos literarios*, Editorial Colihue.

complejos ya que, como las autoras afirman, “la representación del texto está integrada por representaciones proposicionales y por representaciones enunciativas que interactúan durante el proceso de comprensión” (Arnoux, Nogueira y Silvestri, 2003: 130). Durante el proceso lector pueden producirse fallas tanto en el conocimiento previo del lector inexperto como en el reconocimiento de las representaciones enunciativas. En el caso de la investigación en torno a estudiantes ingresantes a la universidad “los diagnósticos se concentraron en las dificultades de los alumnos para reconocer los aspectos enunciativos y, en general, para discriminar diversos niveles de organización de los textos (géneros discursivos, configuraciones pragmáticas, secuencias textuales, cadenas semánticas, etc.)” (Arnoux, Nogueira y Silvestri, 2003: 131). La dificultad se agrava cuando se solicita, además, el reconocimiento y apropiación de categorías de la teoría literaria, como en el caso del programa de estudios que estamos analizando.

La segunda de las razones de la conflictividad de la materia puede encontrarse en las representaciones<sup>2</sup> del estudiante –y de la lectura y la escritura– que tradicionalmente sobreviven en el Colegio Nacional ya que el alto grado de exigencia de la institución no da espacio, a veces, a la reflexión sobre la dificultad que los programas implican para los alumnos, y estas representaciones invisibilizan la desproporción de la concepción del estudiante como lector, porque el programa lo concibe como un lector experto. En relación a la escritura, la práctica registrada en el colegio se suele limitar a lo que Alvarado (2013) ha definido como “escribir es ‘decir el conocimiento’, decir lo que ya se sabe” (Alvarado, 2013: 74), en otras palabras, practican el género académico que podríamos denominar como “respuesta a pregunta de examen”, donde se espera que los alumnos vuelquen el conocimiento que tienen archivado en la memoria en relación con un tema, y lo hacen en las formas conocidas o familiares. La escritura creativa no suele ser una práctica presente en las aulas, salvo algunas excepciones<sup>3</sup>. Por un tiempo la práctica de taller de escritura estuvo en la oferta de actividades extracurriculares. Desconocemos las causas tanto de la desactivación del taller como del tipo de actividades que desarrollaban, pero estaba

---

2 “En el campo específico de la educación, la noción de representación tiene una importancia decisiva (Cfr. Gilly, 1989); se ha investigado su incidencia en el comportamiento de los diferentes miembros de la comunidad educativa, en el modo de encarar y resolver problemas, entre otros” (di Stefano, Pereira, 1997).

3 Más adelante, en la página 7, se menciona una de esas propuestas de escritura creativa en el Colegio.

abocado a la escritura ficcional o poética sin vinculación directa con la materia Castellano y Literatura.

### **3.2 Lectura del programa de estudios**

En este apartado no nos proponemos hacer del programa un objeto de estudio. Solo lo recorreremos con el fin de mostrar el nivel y tipo de demandas que implica para los estudiantes y ubicar en él nuestra propuesta, ya que de los tres géneros literarios que lo conforman nos enfocaremos en el de narración.

Organizado en torno a la distinción clásica de poesía, narrativa y teatro, el programa de estudios se basa en la lectura crítica de textos literarios. El marco teórico del curso se orienta a la Teoría Literaria –originalmente, el curso de tercer año se denominaba “Introducción al Análisis Literario” siguiendo la denominación que tenía el primer nivel de Teoría Literaria en la carrera de Letras de la UBA (actualmente esa materia inicial se llama “Teoría y Análisis Literario”)–.

Ofrecemos a continuación una lectura de ese programa, con el objetivo de que se puedan considerar las demandas propuestas por el mismo, y en el orden de los contenidos como este los presenta.

Se inicia con la unidad de lírica que presenta estos contenidos:

Introducción al concepto de literatura y al lenguaje literario

**Los textos poético-líricos**

**Esta unidad se trabajará transversalmente a lo largo de todas las unidades del programa.**

Intencionalidad estética, estructura textual y lenguaje poético. Norma lingüística y artificio, historicidad de la norma lingüística y los recursos artísticos: el efecto estético; el lenguaje literario como lenguaje connotativo y polisémico; el texto literario como interacción de códigos verbal, retórico y cultural. La transtextualidad: intertextualidad (alusión, cita, plagio), hipo/hipertextualidad (reescritura seria y paródica), paratextualidad (paratextos de autor), metatextualidad, architextualidad.

Rasgos específicos de los textos poéticos: disposición poética. Relación con las artes no verbales, opacidad del referente, condensación de la información, lenguaje metafórico; recurrencias y equivalencias semánticas: isotopía estilística y eje isotópico.

La enunciación poética. Los textos líricos: ruptura de esquemas predeterminados y de la disposición poética.

Los recursos del artificio en los textos poéticos-líricos: figuras retóricas que afectan los planos fónico, léxico-semántico y morfo-sintáctico.

Elementos de la métrica y versificación. Principales recursos del ritmo; principales organizaciones estróficas.

## Tópicos y motivos en la poesía clásica y contemporánea<sup>4</sup>.

En ella predomina el paradigma de la teoría literaria y el análisis discursivo de los poemas: sus particularidades que lo distinguen de otros géneros literarios, como por ejemplo la disposición en el espacio, la cual lo vincula con artes no verbales como las artes pictóricas (especialmente en los caligramas, que son poemas que dibujan formas en el espacio); o la relación con las artes musicales en el ritmo (métrica, rima) que según I. Tinianov es el rasgo predominante de la poesía. También se analizan los recursos en estrecha articulación con el contenido del texto poético. De la misma manera, se reconocen categorías teóricas como la isotopía estilística. Debido a que se introducen algunos tópicos clásicos (*tempus fugit y carpe diem*) se plantean las nociones de G. Genette de hipertextualidad que permite el reconocimiento del texto fuente y sus derivados.

Algunos docentes del Colegio proponen consignas de escritura para la unidad de lírica, con el fin de reflexionar sobre algunas nociones centrales: se pueden mencionar consignas que proponen escribir un soneto, experimentar con el tipo de rima, con algunos recursos (escribir un poema que solo contenga comparaciones, o metáforas o metonimias, etc.), inspiradas en el Grupo Grafein (escribir un poema que solo tenga palabras con “a”). El resultado de estas actividades de escritura es positivo en el sentido de que introduce a los estudiantes en una reflexión sobre los conceptos teóricos de la lírica.

La unidad de narrativa es central en el programa, y la más extensa. También se le atribuye gran importancia a esta unidad en los exámenes de estudiantes regulares y previos. Estas evaluaciones presentan tres consignas obligatorias para el desarrollo escrito: una para poesía, otra para narrativa y la última para teatro. Como durante el año escolar se dedica una parte considerable a la unidad de narrativa, se establece un consenso entre los docentes en que la consigna de narrativa debe presentar un desarrollo completo que manifieste adecuada apropiación de las categorías narratológicas; en cambio la corrección de las otras consignas considera ejes esenciales.

Los contenidos de esta unidad son:

---

<sup>4</sup> Recuperado de Programa de Castellano y Literatura 3er año, CNBA:  
[https://www.cnba.uba.ar/sites/default/files/programas/castellano\\_3oano\\_2019.pdf](https://www.cnba.uba.ar/sites/default/files/programas/castellano_3oano_2019.pdf)

### **La narración literaria**

Historia, relato y narración. El acto narrativo: la instancia de enunciación. Enunciación explícita e implícita.

El nivel de la historia: conflicto, episodios, sucesos. Historias encadenadas, alternadas, intercaladas. El marco de la acción. El espacio literario: indicios, informantes, descripciones denotativas y connotativas, el espacio como marco o como agente del avance de la acción. El tiempo: la época en que transcurre la acción. Relación entre época y conflicto. El paso del tiempo en el nivel de la historia y su incidencia en el desarrollo del conflicto. La construcción del personaje: caracterización directa e indirecta, onomástica, por su participación en la acción (protagonista, secundario, episódico), planos y redondos, estáticos y dinámicos.

El nivel del relato: autor y narrador, autor ficcionalizado, narrador virtual. La construcción del punto de vista: voz o persona gramatical, evaluación de lo relatado, manejo del tiempo, ángulo de visión propiamente dicho. El ángulo de visión: perspectiva y focalización. La polifonía.

Modos de interacción de la voz del narrador base y otras voces del relato: las técnicas narrativas (discurso directo, indirecto, indirecto libre, directo libre, introspección, monólogo tradicional, monólogo interior, el fluir de la conciencia).

El tiempo del relato. Distancia entre el tiempo de la historia y el del relato. Las relaciones de orden entre el tiempo de la historia y el tiempo del relato: cronología y anacronías narrativas (analepsis o retrospección, prolepsis o anticipación). Las relaciones de frecuencia entre el tiempo de la historia y el tiempo del relato: singulativa, iterativa y repetitiva. Las relaciones de duración entre el tiempo de la historia y el tiempo del relato: elipsis, relato sumario, pausas descriptivas o reflexivas, análisis, escena dialogada).

El cuento: definición, problemática y características del género. Poéticas de autor: relación entre efecto buscado y recursos empleados. Variedades genéricas: relación entre género y recursos. Códigos estéticos y narrativos propios de cada género.

La novela: caracterización y variantes del género, diferencias esenciales entre el cuento y la novela. La novela moderna y sus antecedentes literarios. La novela como género polifónico. La nouvelle o relato. Posibles criterios de caracterización del género: estructura, tratamiento del conflicto, extensión, recursos<sup>5</sup>.

Los conceptos de esta unidad están tomados del paradigma de la teoría de la enunciación y de la narratología, especialmente las teorías de G. Genette: historia y relato, focalización, perspectiva, manejo del tiempo. También la distinción entre cuento, novela y *nouvelle*. Se mantiene la referencia a las postulaciones bajtinianas como, por ejemplo, la noción de polifonía.

En la unidad correspondiente a teatro, los contenidos presentados son:

### **El texto dramático**

---

5 Recuperado de Programa de Castellano y Literatura 3er año, CNBA:  
[https://www.cnba.uba.ar/sites/default/files/programas/castellano\\_3oano\\_2019.pdf](https://www.cnba.uba.ar/sites/default/files/programas/castellano_3oano_2019.pdf)

El hecho teatral. El texto dramático como uno de los componentes del hecho teatral. El texto espectacular y la puesta en escena. Los niveles de comunicación en la representación teatral.

Organización del discurso dramático: diálogos y didascalias.

Signos y códigos en el teatro: modos de aparición de los códigos no verbales en el texto dramático y en la puesta en escena. Convenciones gráficas y paratextuales en el texto dramático- Estructura externa. Tiempo y espacio en el teatro. El tiempo en el texto dramático y en la puesta en escena: tiempo de la representación, de la acción representada (tiempo escénico y tiempo dramático). Espacio escénico, dramático y de la representación.

El teatro clásico griego y latino. La tragedia y la comedia. Caracterización aristotélica de la tragedia: unidad de acción, peripecia, anagnórisis, pathos. Nociones filosóficas representadas en la tragedia: destino, hybris. Finalidad de la tragedia: catarsis.

El teatro isabelino. Shakespeare: ruptura del modelo aristotélico.

La comedia de caracteres. Moliere. Reescrituras de la comedia latina.

El drama burgués: realismo y crítica social<sup>6</sup>.

Aquí predominan las nociones aristotélicas para el análisis del teatro clásico y las modificaciones históricas introducidas a este paradigma en el teatro de Shakespeare y las vanguardias, además de los elementos formales del género. Si bien la tendencia del programa es la lectura, en la práctica el departamento promueve las salidas al teatro, además de que se estimula la lectura en clase de las escenas fundamentales de los textos y algunos docentes proponen pequeñas representaciones de algunas escenas.

Se puede observar el desequilibrio relativo de las tres unidades en favor de los géneros narrativos. Asimismo este programa es un marco dentro del cual cada docente define un recorrido específico para cada curso, que se declara a fin de año en un “programa de contenidos dictados”, y para definir ese recorte se tiene en cuenta la especialización de los docentes de la institución (en poesía, narrativa o teatro).

El grado de complejidad de los contenidos del programa de tercer año permite inferir las dificultades de los estudiantes para transitar la materia, más si comparamos con los de los dos primeros años, focalizados en la sintaxis y la gramática, donde la literatura representa un 30% de la totalidad y los textos literarios seleccionados están dentro de los géneros policial y fantástico. En cambio, en el programa del tercer año los textos literarios representan el 100% de los contenidos y hay un predominio de textos que plantean la

---

6 Recuperado de Programa de Castellano y Literatura 3er año, CNBA:  
[https://www.cnba.uba.ar/sites/default/files/programas/castellano\\_3oano\\_2019.pdf](https://www.cnba.uba.ar/sites/default/files/programas/castellano_3oano_2019.pdf)

ruptura genérica y la experimentación formal. Esta selección es entonces desafiante para los estudiantes, por lo que puede producirles mayor conflicto o desconcierto.

#### **4. La propuesta**

La escritura es una tecnología que necesita de la escuela para su dominio y por ello la historia de la escritura en la escuela (que no será desarrollada en este trabajo) es muy extensa. Solo acotaremos que en distintos momentos históricos la escuela ha seleccionado diferentes saberes para la enseñanza de la escritura. Podemos mencionar que en nuestro país ya desde el siglo XIX se utiliza la denominación de “composición” para referir al proceso de escritura asociado a la retórica y se mantiene en el siglo XX. En 1980, por influencia de la crítica literaria francesa, comenzó a usarse “escritura” como sustituto de composición. Es interesante que esta noción de escritura ya aparezca en la escuela vinculada a los talleres, con una connotación más libre y lúdica asociada a la reflexión sobre los recursos de la lengua.

En este trabajo nos orientamos hacia una definición de la escritura que se afilia a esta concepción lúdica y reflexiva de Gloria Pampillo, y seguimos los desarrollos de las didácticas de la escritura iniciados por Elvira Arnoux en la cátedra de Semiología del CBC, que articularon las prácticas de lectura y escritura desde la escuela media hasta la universidad, tanto la de Maite Alvarado (representada contemporáneamente por Irene Klein) que se enfoca en la escritura literaria y las categorías de la teoría de la literatura, como la de Cecilia Pereira y Mariana di Stefano que sostienen la práctica de los talleres de escritura, y en especial con esta última, la enseñanza de la escritura desde el enfoque de la Glotopolítica.

##### **4.1. La escritura en la escuela. La escritura como práctica social**

La representación de la escritura en la escuela fue variando históricamente. Alvarado y Setton (1998) consideran que estas representaciones tomaron predominantemente dos formas: la escritura creativa que “se trata de un proceso natural, más o menos doloroso según los casos, pero que no requiere aprendizaje”<sup>7</sup> y la concepción de código segundo, “la

---

<sup>7</sup> Maite Alvarado y Jacky Setton, “Imágenes del escritor y de la escritura en el aprendizaje de lo escrito”, Versiones, núm. 9, Eudeba, 1998 (publicado en Alvarado (2013), *Escritura e invención en la escuela*, p. 167.

escritura reducida a la dimensión de canal o medio de comunicación o transmisión de mensajes” que “pierde así importancia y especificidad en la práctica escolar”<sup>8</sup>. Estas representaciones pueden resultar problemáticas para la tarea docente cuando el acto creativo está asociado a la idea del escritor romántico que recibe inspiración divina, y también la escritura como “volcar ideas en el papel” (en la metáfora que utiliza Alvarado, 2013) se aleja también de cualquier intervención docente cuando no se la concibe como un proceso que implica momentos y planificación.

Si, en cambio, la escritura se concibe como un modo de configurar el conocimiento (además de como un medio de comunicación o un canal de expresión de ideas), se abre la posibilidad de pensar la relación entre escritura y aprendizaje. Y en este contexto, la escritura puede configurarse como un problema de naturaleza retórica que requiere una serie de estrategias: el destinatario del texto, la relación que se quiere establecer con él, las intenciones y los objetivos comunicativos que se persiguen, la relación con el referente, el género discursivo adecuado:

La representación del problema retórico incide tanto en la generación de las ideas y la búsqueda de información como en la redacción propiamente dicha. Y a medida que se escribe, esa representación también incide en las reformulaciones y los ajustes que el escritor va haciendo al texto y que implican no solo operaciones de ampliación, reducción, sustitución, borrado, movimiento de elementos a lo largo del sintagma, sino también una vuelta constante sobre el contenido del texto, sobre el tema, cuyo conocimiento se va transformando durante el proceso de composición. De manera que, al terminar de escribir, el escritor sabe más que al empezar. En este sentido, **escribir es una forma de aprender** (Alvarado, 2013: 146, el destacado es nuestro).

Por otro lado, la escritura es concebida como imitación, en la que se imponen modelos con el fin de uniformar la producción de los niños. En un estudio sobre la práctica de escritura en los manuales escolares en Argentina, Tosi (2014) observa la persistencia de este modelo en las aulas del país:

---

8 Idem.

Sin dudas, la imposición de modelos fue la práctica escolar más utilizada en los libros de texto de la época, que se mantuvo en auge hasta avanzada la década del 80. Al servicio de los requerimientos pedagógicos de la época, cumplía con la pretensión de uniformar la producción de los alumnos y organizar el trabajo en el aula de primaria (Alvarado, 2001: 14). Sin embargo, en el nivel secundario, no solo funcionaba como principio homogeneizador de las producciones de los alumnos, sino que también incidió en la fundación de una tradición en la enseñanza de la escritura. En efecto, en un nivel como el secundario, en plena formación, este tipo de actividades, se consolidó como prototípica y contribuyó a fijar una concepción estable de lo que se conocería por décadas como “escritura escolar”. En otras palabras, se puede afirmar que la aplicación continua de la actividad de imposición de modelos permitió conformar una metodología sólida y le asignó una cierta especificidad y tradición a las prácticas de escritura de la escuela media (Tosi, 2014: 64).

Como subyace a las argumentaciones de Tosi, la escritura concebida como imitación puede considerarse como una metodología que favorece la incorporación de modelos (o en el caso de nuestra propuesta, las estrategias de la narratología). Es asimismo importante la representación de la escritura como composición, siguiendo el modelo retórico, en el que se “reúnen las partes”<sup>9</sup>. Tanto el modelo retórico como las investigaciones provenientes de la psicología cognitiva definen la escritura como la interacción de subprocesos recursivos (planificación, redacción, revisión).

Queremos destacar que la palabra “escritura” que proviene del modelo de la teoría literaria francesa, llega al discurso pedagógico en Argentina a través del “taller de escritura” vinculado al Grupo Grafein<sup>10</sup>. Con ellos, la práctica de escritura se marca con los sentidos de juego y experimentación. Este es el sentido que pretendemos recuperar en nuestra propuesta y que proviene de las orientaciones de Gloria Pampillo y Maite Alvarado:

Quando decimos “enseñanza de la escritura”, por lo tanto, nos estamos refiriendo a ese sentido ampliado del término, que en algunos casos equivale a “composición” y en otros se

---

9 “El término ‘composición’ remite, por una parte, a una acción, la de ‘componer’ o ‘juntar varias cosas para formar un todo que se expresa’”, en: Maite Alvarado (2013), *Escritura e invención en la escuela*, FCE, p. 34.

10 El grupo Grafein (talleres de escritura e investigación) se propone como opción al predominio de espacios institucionales excesivamente formales tanto en la universidad como en los institutos de formación docente. Implicó una nueva experiencia para los estudiantes y se centraba en una consigna de escritura que permitió que tarea, trabajo, laboratorio y taller convivieran con juego (cfr. Yaki Setton, prólogo a Alvarado, 2013).

limita al terreno de la redacción o bien recupera sus connotaciones lúdicas para centrarse en la experimentación y la manipulación del lenguaje escrito con fines creativos. (Alvarado: 2013: 36)

El grupo Grafein remite, desde su origen, a prácticas de resistencia. Proviene de un grupo formado en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA en los años 70 por donde pasaron entre otros Daniel Samoilovich, Mario Tobelem y las propias Pampillo y Alvarado dentro de la cátedra de Literatura Latinoamericana. Luego, con la expulsión de la cátedra durante la intervención del gobierno de Isabel Perón, el grupo pasa a funcionar independientemente por fuera de la universidad. En sus prácticas de escritura se inspira en OULIPO (Ouvroir de littérature potentielle) que propone consignas basadas en una restricción:

A veces, la consigna parece lindar con el juego; en otras ocasiones, con un problema matemático. Pero cualquiera sea la ecuación, siempre la consigna tiene algo de valla y algo de trampolín, algo de punto de partida y algo de llegada.<sup>11</sup>

En el Diseño Curricular en la ciudad de Buenos Aires la escritura<sup>12</sup> aparece como práctica social del lenguaje, con lo que se la concibe a partir de un destinador preciso y una orientación discursiva clara. También se propone la producción de textos que fomenten la invención y la experimentación en situaciones de taller donde se estimula la sociabilización de los textos. En los manuales escolares, se pone de manifiesto esta nueva concepción de la escritura: “De hecho, y de acuerdo con los nuevos diseños curriculares, solo es posible concebir la escritura como una herramienta para producir y transformar el conocimiento a través de la creación de situaciones nuevas de escritura en el aula, que generen la habilitación de apropiaciones y reformulaciones” (Tosi, 2014: 75).

---

11 Grafein, *Teoría y práctica de la escritura*, Altalena, p. 13.

12 “Por un lado, se plantea la escritura como un espacio de posibilidad para transformar, recrear –y, entonces, resignificar– el conocimiento y las sensaciones, imágenes, percepciones generadas por la lectura. La escritura permitiría, desde esta concepción, reorganizar y potenciar la activación de los referentes públicos y privados que suscita la lectura en cada lector (Rosenblatt, 2002). Por otro, se trabajaría en la planificación para dotar a las secuencias de escritura de un contexto que trascienda el aula, a fin de compartir con los alumnos el propósito comunicativo, destinatarios y el ámbito de circulación que den sentido a la producción” (DC NES, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Ministerio de Educación del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Dirección General de Planeamiento e Innovación Educativa, 2015, p. 432).

En relación a la especificidad de nuestra propuesta (sobre la importancia de la escritura en la adquisición de categorías de la teoría literaria), nos ceñimos a la convicción de Gloria Pampillo (1982):

Por ello estas páginas, cuyo primer objetivo es dar a conocer un método de trabajo que ha demostrado ser productivo, tienen como propósito inseparable relacionar ese sistema **con aquellos principios de la teoría literaria que lo han hecho posible.**

Hay aun otra razón para este énfasis en el aspecto teórico, y es el hecho de que un sistema de trabajo, por más libre y enriquecedor que fuera en sus inicios, puede empobrecerse y mecanizarse si desconoce o no alimenta su práctica con una paralela reflexión teórica, que le permita comprender los nuevos frutos que en el curso de la propia tarea va obteniendo” (Pampillo, 1982: 7 y 8, el destacado es nuestro).

También Irene Klein (2015), desde la materia Taller de Expresión en la carrera de Comunicación de la Universidad de Buenos Aires creada en 1988 por Gloria Pampillo, se plantea la escritura de ficción como una actividad cognoscitiva ya que concibe la ficción como un modo de construir una hipótesis sobre lo real. En el desenvolvimiento del taller, Klein da cuenta de la necesidad de trabajar con categorías de la narratología (incluso pensando que pueda ser un modelo teórico limitante) cuando vio la ventaja que este paradigma tenía en la articulación entre teoría y práctica y en el estímulo de la construcción del lector crítico:

Si bien el objetivo que nos guía, al analizar un relato, es el de promover la capacidad crítica del estudiante, el propósito fundamental de la práctica que proponemos en la materia es el generar al mismo tiempo una nueva actitud lectora: la de leer como escritor. Reconocer que determinado recurso (el de la temporalidad, de la focalización, del uso de la voz, etc.) colabora en la construcción de sentido –es decir, cuando se lee atendiendo no solo al qué sino al cómo de un relato–, incide en las elecciones que se realice en tanto escritor de un relato de ficción. Y de manera paralela, es a través de la práctica de escritura que se reconoce la funcionalidad que determinados recursos cumplen en un relato (Klein, 2015b: 63).

Tanto el modo de concebir la consigna del Grupo Grafein como la apelación de Irene Klein a estructurar la escritura sobre la base de categorías de la narratología son centrales para nuestra propuesta de taller porque permiten además ajustar de un modo positivo la creatividad a la actividad reflexiva sobre los recursos utilizados por el escritor experto.

Como último apartado, queremos mencionar el aporte de la didáctica de la escritura desde la perspectiva de la Glotopolítica. Di Stefano (2017) enfatiza el enfoque sociodiscursivo “que entiende a la lectura y la escritura como prácticas sociales, históricamente configuradas y sostenidas en representaciones sociales, y a integrar a este, posteriormente, el abordaje glotopolítico”<sup>13</sup>. Con el fin de precisar este enfoque, la autora sostiene que “la perspectiva glotopolítica requiere analizar la incidencia de aquellas intervenciones sobre el lenguaje en la construcción, reproducción o transformación de las estructuras sociales, las relaciones de poder o las identidades colectivas”<sup>14</sup>. La pertinencia de este enfoque en la propuesta de un taller de escritura se vincula, primero, con la reflexión sobre las estrategias y recursos de las narraciones como un modo de establecer “un primer distanciamiento crítico, analítico, una primera desnaturalización”<sup>15</sup> (di Stefano, 2017) de esos discursos; luego con la autolegitimidad<sup>16</sup> de los estudiantes, y esto resulta indispensable para la recolocación de los estudiantes desaprobados en el CNBA, ya que introducir el enfoque de la Glotopolítica permite otra concepción del estudiante:

La apuesta a este recorrido reflexivo busca evitar poner al estudiante en el lugar del error, del que no sabe y debe aprender un saber ya cerrado, clausurado, y ya elaborado por otros y definitivo, para abrir la posibilidad de una reflexión sobre las formas culturales de las que viene y sus funcionalidades, y las de los nuevos espacios que busca transitar<sup>17</sup>.

Como decíamos, es fundamental para una institución de tradición elitista y meritocrática como el Colegio Nacional de Buenos Aires romper con la representación que configura al estudiante desaprobado como “fracasado” y proponer nuevas representaciones asociadas a

---

13 di Stefano, M. (2019). La enseñanza de la escritura como crítica: un abordaje glotopolítico. En E. Arnoux, L. Becker y J. del Valle (Eds.), *Reflexiones glotopolíticas desde y hacia América y Europa*. Berna, Suiza: Peter Lang, Serie Iberolingüística. En prensa.

14 Ídem.

15 Ídem.

16 Ídem.

17 Ídem.

la reflexión y la creatividad ya que permitiría construir nuevos saberes y pensar al estudiante en una posición activa, crítica, con una valoración positiva de sus producciones escritas. En otros términos, nuestro taller se propone transformar el error entendido como “falla” y asociado a la representación de “fracaso” en herramienta de experimentación, en reescritura, en ejercicio lúdico y activo, en apropiación.

Por todo lo dicho consideramos, en línea con estas postulaciones, que la instancia de taller favorece la reflexión sobre la escritura y los recursos del escritor, ya que se basa en la importancia de la consigna y la experiencia del intercambio; el estudiante comparte su texto y se coloca en el lugar del escritor, no desde una perspectiva idealizada y romántica sino como una práctica social. Mediante las estrategias didácticas implicadas en la orientación de lectura y las consignas de escritura del taller, el alumno se pone en el lugar del escritor porque identifica las dificultades y la amplitud de recursos presentes en la narrativa ficcional, lo que permite repensar críticamente la representación de lector experto que recorre el programa de la materia.

#### **4.2. El recorte del objeto**

Hemos mencionado que los contenidos de la materia están centrados en tres ejes (poesía, narrativa y teatro). No obstante, la propuesta de este taller se circunscribe a la narrativa. Esta decisión se fundamenta en que el tipo textual narrativo “está presente en las clases de Lengua en todo el ciclo primario y secundario: tareas de comprensión de narraciones literarias y de producción de narraciones de contenido de ficción o de experiencias personales del alumno”<sup>18</sup>.

La selección, entonces, del contenido referente a narrativa para la formulación de esta propuesta se basa –además de su centralidad manifestada, por ejemplo, en la publicación comentada anteriormente sobre los materiales didácticos elaborados por docentes del Colegio– en el grado de familiarización de los estudiantes con el tipo textual. Remite también a la apelación al género discursivo en el sentido en que lo ha definido M. Bajtín<sup>19</sup>,

---

18 Adriana Silvestri (1998). *Las habilidades de reformulación en la producción del texto escrito*. Recuperado de: [https://inscastelli-cha.infed.edu.ar/sitio/upload/Silvestri-Habilidades\\_de\\_reformulacion.pdf](https://inscastelli-cha.infed.edu.ar/sitio/upload/Silvestri-Habilidades_de_reformulacion.pdf)

19 “Las diversas esferas de la actividad humana están todas relacionadas con el uso de la lengua. Por eso está claro que el carácter y las formas de su uso son tan multiformes como las esferas de la actividad humana, lo cual, desde luego, en nada contradice a la unidad nacional de la lengua. El uso de la lengua se lleva a cabo en forma de enunciados (orales y escritos) concretos y singulares que pertenecen a los participantes de una u otra

ya que se espera que el estudiante recurra a su trayectoria en el tipo discursivo narrativo y pueda identificar reformulaciones y transgresiones respecto al discurso canónico, porque como afirma Adriana Silvestri (1998) “cada género admite gran variación y creatividad, pero mantiene no obstante una serie de características básicas que no son arbitrarias, sino que precisamente gracias a ellas el texto perteneciente a dicho género puede desempeñar las funciones comunicativas que se requieren”<sup>20</sup>.

Entonces, para la unidad de narrativa<sup>21</sup> del programa de Castellano y Literatura del CNBA, los contenidos en los que se centra esta propuesta son aquellos más transitados en los cursos y exámenes finales:

- Historia, relato y narración. El acto narrativo: la instancia de la enunciación.
- Enunciación implícita y explícita.
- Historia, relato y narración. El nivel del relato: autor y narrador, autor ficcionalizado, narrador virtual.
- La construcción del punto de vista: voz o persona gramatical, evaluación de lo relatado, manejo del tiempo, ángulo de visión propiamente de perspectiva y focalización. La polifonía. Modos de interacción de la voz del narrador base y otras voces del relato: las técnicas narrativas (discurso directo, indirecto, indirecto libre, directo libre, introspección, monólogo tradicional, monólogo interior, el fluir de la conciencia).

### **4.3. Los conceptos narratológicos en juego**

La principal distinción del taller que proponemos, dentro de los estudios narratológicos, es la de historia y relato: “podemos distinguir los acontecimientos referidos del modo en que esos acontecimientos son narrados” (Irene Klein (2015: 44). Esta diferencia es central para el análisis de la narrativa porque permite configurar dos zonas; una correspondiente a la sucesión de hechos de la historia que lógicamente siempre sigue un orden cronológico, y

---

esfera de la praxis humana. Estos enunciados reflejan las condiciones específicas y el objeto de cada una de las esferas no sólo por su contenido (temático) y por su estilo verbal, o sea por la selección de los recursos léxicos, fraseológicos y gramaticales de la lengua, sino, ante todo, por su composición o estructuración. Los tres momentos mencionados -el contenido temático, el estilo y la composición- están vinculados indisolublemente en la totalidad del enunciado y se determinan, de un modo semejante, por la especificidad de una esfera dada de comunicación. Cada enunciado separado es, por supuesto, individual, pero cada esfera del uso de la lengua elabora sus tipos relativamente estables de enunciados, a los que denominamos géneros discursivos” (Bajtún, 1997: 248).

20 Adriana Silvestri (1998), op. cit.

21 Asimismo el recorte del objeto se relaciona con que, como docente e investigadora de la cátedra Teoría y Análisis Literario y Teoría Literaria II, en la carrera de Letras, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, mis proyectos de investigación se han centrado históricamente en la narrativa.

otra donde localizamos a la voz narradora y las técnicas y recursos utilizados para contar la historia, donde por ejemplo es posible alterar el orden de los hechos o elidirlos.

Esta clasificación es complejizada por Gerard Genette en su texto *Figuras III*:

Propongo, sin insistir en las razones, por lo demás evidentes, de la elección de los términos, llamar *historia* el significado o contenido narrativo (aun cuando dicho contenido resulte ser, en este caso, de poca densidad dramática o contenido de acontecimientos), *relato* propiamente dicho al significante, enunciado o texto narrativo mismo y *narración* al acto narrativo productor y, por extensión, conjunto de la situación real o ficticia en que se produce (Genette, 1983: 83).

Al incluir en las teorizaciones sobre la narración ficcional la instancia del acto de narrar, Genette destierra definitivamente la confusión entre autor y narrador, ya que las tres instancias corresponden al mundo de la ficción:

La situación narrativa de una narración de ficción, a diferencia de la de un relato referencial (por ejemplo, la anécdota o el recuerdo), es una enunciación ficcional que está constituida por el *narrador* y el *narratario*, los que de ningún modo deben confundirse con los participantes de la situación o enunciación literaria, que son el *autor* y el *lector* (Klein, 2015: 43).

Claramente el segmento que estudia la narratología es el del relato y en particular las diferencias entre la historia y el relato. Es por eso que uno de los procedimientos que esta disciplina estudia es el manejo del tiempo, relacionada con la alteración del orden cronológico de la historia en el relato; es decir las anticipaciones o prolepsis y las retrospectivas o analepsis. Por otro lado, teniendo en cuenta que trabajaremos con relatos en cuya historia los hechos ocurren una sola vez, es posible estudiar también si el relato presenta alguno de esos hechos reiteradamente. O si alguno de esos hechos no son narrados en el relato, con lo que nos encontraríamos en el campo de la elipsis.

Esta categoría fue profundamente analizada por Genette (1984):

Desde el punto de vista temporal, el análisis de las elipsis se reduce al examen del tiempo de historia elidido y lo primero que hay que preguntarse es si esa duración está indicada (elipsis determinadas) o no (elipsis indeterminadas).

(...)

Desde el punto de vista formal, distinguiremos: a) Las elipsis explícitas (...) que funcionan ora mediante la indicación (determinada o no) del lapso de tiempo que eliden, lo que las asimila a sumarios muy rápidos, del tipo de “pasaron unos años” (...). b) Las elipsis implícitas, es decir, aquellas cuya propia presencia no aparece declarada en el texto y que el lector sólo puede inferir de alguna laguna cronológica o soluciones de continuidad narrativa (...). e) Por último, la forma más implícita de la elipsis es la puramente hipotética, imposible de localizar y a veces situar siquiera en lugar alguno y revelada *a posteriori*. (Genette, 1984: 161-163).

Desde la perspectiva de una propuesta didáctica, es importante mencionar la dificultad que presenta para los estudiantes identificar las zonas de la historia que están elididas en el relato. Su recuperación requiere el trabajo con elementos indiciales y por lo tanto, un considerable esfuerzo de lectura.

Para finalizar estas consideraciones sobre el análisis del relato, presentaremos el estudio de la voz narradora:

Lo primero que salta a la vista cuando se lee un relato es la persona gramatical, explicitada en verbos y pronombres. Esta voz que narra la historia puede ser un personaje implicado en los hechos o una voz ajena a ellos. En un caso, estará en primera persona; en el otro, en tercera (González y Grosso, 2013: 157).

Como se menciona en la cita, la identificación de la voz narradora constituye el comienzo del análisis del relato. La persona gramatical será orientadora para definir si se trata de un narrador intradieгético (que está dentro de la historia y por lo tanto es personaje) o extradieгético (aquel que está fuera de los hechos, conocido como omnisciente). A partir de este paso, será necesario analizar la perspectiva y focalización presente en esa mirada introducida por el narrador.

Para entender estos conceptos es útil pensar el relato como una cámara a través de la cual nos llega la historia. De esa manera, “entenderíamos que este conocimiento que él nos

brinda depende de dos factores: 1) el lugar físico, espacial donde el narrador-cámara esté emplazado; 2) el recorte del objeto (espacio, tiempo, cosa, personaje) que haya elegido para orientar su mirada, fijar su atención y la lente de su ojo-cámara” (González y Grosso, 2013: 163).

Las categorías de perspectiva y focalización permiten explicar cuánto muestra el narrador al lector con respecto a los hechos de la historia y los efectos que esa apertura o cierre produce en la lectura. Es razonable afirmar que a mayor cierre de la perspectiva y focalización, el lector tendrá menos certezas sobre los hechos narrados, por lo que por ejemplo este cierre es adecuado para los relatos fantásticos, o también podrá producir una intensificación del enigma o el suspenso en el relato.

Siguiendo con la metáfora de la cámara, la perspectiva es una “mirada” que refiere tanto al campo visual como al punto de vista o toma de posición del narrador. Así, para una misma historia son posibles diversos relatos, de acuerdo a quién narre: “De esta forma, el lector o el auditorio de ese relato no conocerá el hecho en sí sino sólo la versión o construcción discursiva de ese hecho a partir del punto de vista o mirada particular de tal o cual narrador. La realidad es múltiple y cada sujeto se asoma a ella desde su perspectiva peculiar (Klein, 2015: 59).

De un modo muy eficiente para la propuesta didáctica, estas categorías permiten un reconocimiento crítico de la voz narradora, permitiendo clasificaciones como esta propuesta por Todorov:

- El narrador sabe más que el personaje (*visión por detrás* u omnisciente del relato clásico), es decir, el narrador da cuenta de lo que el personaje dice, no dice, piensa, sueña, etc.
- El narrador sabe lo mismo que el personaje (*visión con*), el narrador adopta el punto de vista de un personaje, por lo tanto su campo de visión se circunscribirá al saber del personaje.
- El narrador sabe menos que el personaje (*visión por afuera*), el narrador sólo refiere lo que el personaje expresa, no tiene capacidad de acceder a su conciencia (Todorov, 1970: 177-179).

La noción de focalización es, finalmente, una de las más ricas de la narratología, ya que permite considerar las restricciones de visión y sus efectos sobre la cantidad de información

que posee el narrador y afecta al lector. Así define un relato no focalizado (o focalización cero) cuando se trata de un narrador omnisciente, dado que no sufre ninguna restricción de su campo visual. En cambio habla de focalización interna –“visión con” en Todorov– cuando el narrador se instala en la conciencia de un personaje, y focalización externa – “visión por fuera” en Todorov– en los casos en que la perspectiva se sitúa por fuera de cualquier personaje de modo tal que el narrador solo registra lo perceptible, sin atravesar ninguna conciencia.

Para cerrar el recorrido por las estrategias utilizadas en la narración literaria, revisaremos aquellas técnicas narrativas innovadoras que se relacionan con un cambio de mirada característico del siglo XX en la literatura, una transformación en la que “se va dejando de lado la trama conformada por acciones del mundo exterior que irrumpen en la vida del héroe y con las que tiene que lidiar y se centra la atención en su mundo interior. La desestabilización del orden inicial proviene de los procesos sutiles de la percepción, las motivaciones y los cambios psíquicos de los personajes” (González y Grosso, 2013b: 114-115). Por ello, elegiremos las técnicas narrativas que trabajen la interioridad de la conciencia del personaje, como el monólogo interior y el fluir de la conciencia.

#### **4.4. La escritura como reflexión sobre categorías teóricas**

Proponemos la organización del taller con una selección de relatos y las actividades de escritura. Elegimos los relatos en función de la reflexión sobre una categoría teórica. Así, proponemos “Cielo de claraboyas”<sup>22</sup> de Silvina Ocampo para el punto de vista del narrador y la conceptualización de la focalización cerrada, “Ligeia”<sup>23</sup> de Edgar Allan Poe para considerar los efectos de la focalización interna en la percepción de los hechos de la historia, “Una rosa para Emily”<sup>24</sup> de William Faulkner con el fin de elaborar una lectura crítica de las consecuencias de la focalización externa y “Colinas como elefantes blancos”<sup>25</sup> de Ernest Hemingway con el que reflexionaremos sobre un tipo de narrador “perezoso” que no ayuda a que avance la acción. Los relatos seleccionados para los últimos encuentros se relacionan específicamente con las estrategias para narrar que denominamos técnicas

---

22 Silvina Ocampo (1999), *Cuentos completos I*, Emecé, pp.5-6.

23 Edgar Allan Poe (2010), *Cuentos completos*, Lozada, pp. 674-688.

24 William Faulkner (1930), “A Rose for Emily”. *The Forum* N° LXXXIII, abril de 1930. Recuperado de: <https://www.eternacadencia.com.ar/blog/ficcion/item/una-rosa-para-emily.html>.

25 Ernest Hemingway (2015), *Cuentos*, Debolsillo, pp. 330-336.

narrativas. De esta manera proponemos “El río”<sup>26</sup> de Julio Cortázar para reflexionar sobre la técnica del monólogo interior y los efectos desconcertantes que puede provocar en el lector. Finalmente, con “La loca y el relato del crimen”<sup>27</sup> de Ricardo Piglia y un fragmento de la novela *Boquitas pintadas*<sup>28</sup> de Manuel Puig nos enfocaremos en una de las técnicas literarias más innovadoras, el *fluir de la conciencia*, que pretende reproducir el modo real de los pensamientos.

Los encuentros están pensados de a pares en torno a un relato: un primer encuentro de 45 minutos para la lectura y un segundo encuentro de 45 minutos para la socialización de las producciones escritas de los estudiantes, con una distancia semanal. Esta estructura se repetirá para cada relato, completando 12 encuentros semanales en los que se trabajará con 7 relatos (en el undécimo encuentro se agrega, como dijimos, un pequeño fragmento de novela). En el encuentro de lectura, enfatizaremos sobre los efectos que produce al lector el recurso técnico. El encuentro de escritura se centrará en que ese recurso se haya utilizado en la producción escrita, como un modo de fortalecer la reflexión sobre el mismo.

En el Colegio se dictan tres turnos (mañana, tarde y vespertino); con el fin de que todos los estudiantes puedan asistir al taller, se propondrán dos horarios para realizar los encuentros a contraturno.

El taller tendrá un cupo máximo de 14 estudiantes. En los encuentros en los que presenten sus producciones escritas se organizarán dos grupos de 7. Uno de los grupos lee sus producciones y el otro grupo hace comentarios. La tallerista realizará devoluciones individuales de los textos que no fueron comentados, en el siguiente encuentro. La función de los comentarios del grupo de estudiantes se vincula con la conceptualización y síntesis, ya que dispondrán de pocos minutos para enfocar la lectura en los ejes teóricos solicitados para cada consigna. La tallerista orientará la reflexión sobre los elementos centrales que constituyen las conceptualizaciones en las que se basa cada encuentro.

Con respecto a los materiales, se entregará a cada estudiante un cuadernillo con los relatos seleccionados, un esquema orientador de las categorías teóricas que se revisarán en cada

---

26 Julio Cortázar (2011), *Final del juego*, Alfaguara, pp. 25-30.

27 Ricardo Piglia (2004) *Cuentos con dos rostros*, DR, pp. 147-163.

28 Manuel Puig (2005), *Boquitas pintadas*, Booket, pp.144-151.

encuentro y algunas definiciones de esas nociones de la teoría literaria, a modo de cuadros<sup>29</sup>.

Tanto la concepción como la organización de esta propuesta de taller fueron profundamente influenciadas por los dos talleres de escritura literaria que están presentes en la Carrera de Especialización en Procesos de Lectura y Escritura: el de Alicia Origgi sobre literatura infantil y el de Sylvia Iparraguirre para jóvenes y adultos. De ambas docentes hemos tomado la idea de plantear consignas de escritura a partir de la lectura de un texto de ficción y en nuestro caso ajustada a algún recurso central en esos textos orientadores.

### **Primer encuentro: La focalización cerrada**

Encuentro	Lectura	Conceptos teóricos destacados	Consigna de escritura
I	“Cielo de claraboyas” de S. Ocampo	Tipo de narrador, perspectiva, focalización	Microrrelato con cierre de focalización

”Cielo de claraboyas”<sup>30</sup>, Silvina Ocampo

En el primer encuentro se presentarán los conceptos teóricos que deseamos intensificar mediante la modalidad de taller: tipo de narrador, perspectiva y focalización.

Para introducir la problemática se leerá durante el encuentro el cuento “Cielo de claraboyas” de Silvina Ocampo que por su brevedad permite la lectura completa y el análisis en una hora cátedra.

En este relato, la focalización del narrador es tan cerrada que solo permite ver un pequeño fragmento de la escena narrada. Desde esta perspectiva se cuenta un posible crimen. Una institutriz mata a una niña:

El cordón de un zapato negro se desató, y fue una zancadilla sobre otro pie de la falda furiosa. Y de nuevo surgió una risa de pelo suelto, y la voz negra gritó, haciendo un pozo oscuro sobre el suelo: “¡Voy a matarte!”. Y como un trueno que rompe un vidrio, se oyó el ruido de jarra de loza que se cae al suelo, volcando todo su contenido, derramándose

<sup>29</sup> Puede encontrarse un cuadro similar en la experiencia piloto que se menciona al final de este trabajo.

<sup>30</sup> Todos los relatos propuestos en la actividad se ofrecen en el Apéndice.

densamente, lentamente, en silencio, un silencio profundo, como el que precede al llanto de un chico golpeado Ocampo, 1999: 6).

Silvina Ocampo trabaja en este cuento con una estetización del lenguaje, como un modo de oscurecer la percepción del lector<sup>31</sup>:

Despacito fue dibujándose en el vidrio una cabeza partida en dos, una cabeza donde florecían rulos de sangre atados con moños. La mancha se agrandaba. De una rotura del vidrio empezaron a caer anchas y espesas gotas petrificadas como soldaditos de lluvia sobre las baldosas del patio. Había un silencio inmenso; parecía que la casa entera se había trasladado al campo; los sillones hacían ruedas de silencio alrededor de las visitas del día anterior.

La falda volvió a volar en torno de la cabeza muerta: “¡Celestina, Celestina!”, y un fierro golpeaba con ritmo de saltar a la cuerda Ocampo, 1999: 6).

Con la lectura de este relato proponemos reflexionar sobre la importancia de la apertura o cierre de la focalización para la comprensión de la historia. También es pertinente para que los estudiantes analicen el procedimiento de extrañamiento<sup>32</sup> que consiste en oscurecer la forma con el objeto de diferir la comprensión.

#### Actividad para el siguiente encuentro:

Consigna de escritura: elaborar un microrrelato con cierre de focalización, cuyo narrador sea un infante: “Crimen en mi edificio” (máximo 1 página en Times New Roman 14, interlineado doble).

#### **Segundo encuentro:** Lectura de trabajos de los estudiantes

Se leerán y comentarán los trabajos presentados por los estudiantes con el foco puesto en la aprehensión de la noción de focalización cerrada.

---

31 En su artículo “El arte como artificio”, V. Shklovski (1917) define la literatura como un discurso difícil, tortuoso, tomando como modelo de toda la producción literaria al discurso poético. Para él, la función de la literatura es oscurecer la percepción, mediante el artificio, retardando el reconocimiento del objeto: “La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento; los procedimientos del arte son el de la singularización de los objetos, y el que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción. El acto de percepción es un fin en sí y debe ser prolongado. El arte es un medio de experimentar el devenir del objeto: lo que ya está ‘realizado’ no interesa para el arte”, en: T. Todorov (1997), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, FCE, p. 60.

32 Concepto propuesto por V. Sklovsky en “El arte como artificio” (1917), es definido por el autor ruso como “ver y no reconocer”. Puede leerse en: T. Todorov (1997), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, FCE, p. 60.

Se espera que los estudiantes logren una narración donde se cuente desde una perspectiva cerrada que dificulte la visión completa de los hechos narrados.

Actividad para el siguiente encuentro:

Lectura del cuento “Ligeia”, de Edgar Alan Poe.

**Tercer encuentro: El narrador intradieético, con focalización interna fija**

Encuentro	Lectura	Conceptos teóricos destacados	Consigna de escritura
III	“Ligeia” de E. Alan Poe	Tipo de narrador, perspectiva, focalización interna	Renarración con focalización interna de un fragmento del relato

“Ligeia”, Edgar Alan Poe

En este encuentro reflexionaremos sobre los efectos de la focalización interna. Poe propone la forma moderna del relato al abandonar el narrador en tercera persona extradiegético, conocido como omnisciente, e introducir el narrador intradieético en primera persona, protagonista. Esta diferencia es crucial para el trabajo con la perspectiva y la focalización. Al dejar de lado la forma canónica del narrador omnisciente también se modifica la relación con la verdad: el narrador en primera persona cuenta la historia desde sus percepciones y emociones. Este modo de narrar pone en crisis el paradigma de lo verdadero, y lo hace desde el doble recurso de presentar una perspectiva escénica, porque narra desde espacios cerrados, y de la misma manera se cierra la focalización, que en este caso es interna y fija en el personaje protagonista. Como en otros relatos de Poe, el personaje narrador no sólo está eclipsado por sus emociones; a esta situación se le agrega el uso de psicotrópicos que entorpecen sus percepciones:

Por mi alma no logro recordar cómo, cuándo, ni siquiera precisamente dónde conocí a lady Ligeia (Poe, 2010: 674).

En la excitación de mis sueños de opio (pues me hallaba habitualmente encadenado por los grillos de la droga) gritaba su nombre en el silencio (Poe, 2010: 683).

La introducción de la narración en primera persona protagonista (más el género fantástico que Poe desarrolla de un modo definitivo para la historia de la literatura moderna), orienta el relato no hacia la verdad sino hacia la duda:

Así transcurrió una hora, cuando (¿sería posible?) por segunda vez tuve conciencia de un sonido vago que me llegaba desde la cama. Escuché, en el colmo del horror. El sonido se repitió: era un suspiro (Poe, 2010: 686).

La historia narrada en este cuento es la de un hombre profundamente apasionado por su primera esposa, Ligeia, quien muere tempranamente. Acongojado, decide mudarse a un antiguo castillo, completamente alejado. Como un modo de sobrellevar la tristeza de la pérdida, se dedica a adornar ese antiguo castillo con una decoración gótica que prepara la atmósfera para el género fantástico. En este ambiente tenebroso se producen las segundas bodas del narrador con lady Rowena, quien a diferencia de Ligeia –caracterizada por su maravilloso cabello y ojos oscuros– es rubia y de ojos claros. Prontamente lady Rowena enferma y poco tiempo después muere. Durante el velatorio de lady Rowena, el narrador la ve resucitar y morir una gran cantidad de veces:

En mis pensamientos reinaba un loco desorden, un tumulto implacable. ¿La que me enfrentaba, podía ser, en verdad, Rowena viva? ¿Podía ser realmente Rowena, lady Rowena Trevanion de Tremaine, la de cabellos rubios y ojos azules? ¿Por qué, por qué debía yo dudar? (Poe, 2010: 688)

Finalmente, la mujer se levanta del lecho mortuorio pero cuando se acerca el narrador ve los ojos oscuros de Ligeia.

En este relato entonces es fundamental la elección de un narrador en primera persona para mantener el suspenso y el clima de vacilación característico del género.

Actividad para el siguiente encuentro:

Consigna de escritura: Narrar desde la perspectiva de lady Rowena, manteniendo el relato focalizado, las escenas de terror donde ella ve y escucha algo que el marido no puede ver ni escuchar. 1 página en Times New Roman, 12, interlineado 1,5.

**Cuarto encuentro:** Lectura de trabajos de los estudiantes

Se leerán y comentarán los trabajos presentados por los estudiantes, con el foco puesto en la aprehensión de la noción de focalización interna fija.

Se espera que los estudiantes elaboren un relato en el que el predominio de la primera persona sea el recurso técnico para el mantenimiento de la duda sobre los hechos narrados y también el vehículo para la expresión de las emociones del personaje.

Actividad para el siguiente encuentro:

Lectura del cuento “Una rosa para Emily”, de William Faulkner

**Quinto encuentro: la focalización externa**

Encuentro	Lectura	Conceptos teóricos destacados	Consigna de escritura
V	“Una rosa para Emily” de W. Faulkner	Tipo de narrador, perspectiva, focalización externa	Narración con focalización externa

“Una rosa para Emily”, William Faulkner

Con este relato se trabajará la perspectiva externa. En ella, el narrador se coloca fuera de los hechos, aunque es personaje de la historia, es decir es intradiegético. En la perspectiva externa el narrador está imposibilitado de atravesar las conciencias de los personajes; solo puede contar lo que ve u oye<sup>33</sup>.

En “Una rosa para Emily”, Faulkner elige el narrador testigo para contar los rumores que circulan entre los vecinos de un poblado del sur de los EEUU respecto de la señorita Emily. Dado que ella se recluyó en su hogar después de la muerte de su padre, 30 años atrás, y que

---

33 En el siglo XX, Arthur Conan Doyle había elegido el narrador testigo, Watson, para los relatos del famoso detective Sherlock Holmes. En ellos es central que Watson cuente la historia con el objetivo de mantener el suspenso hasta la resolución final del caso policial.

no recibe visitas, toda la percepción del narrador colectivo –que representa al pueblo– es externa. Eso origina los chismes y habladurías que se disparan a raíz de una serie de sucesos: el olor que sale de la casa y que obliga a los vecinos a ingresar clandestinamente a la propiedad para investigar de qué se trata, la compra que la señorita Emily realiza de un potente veneno para ratas, la relación extraña que Emily mantiene con un hombre recién llegado a la ciudad, llamado Homer Barron.

Aquí se introduce una pista fundamental para la resolución de la historia:

Nos enteramos de que la señorita Emily había ido con el joyero y le había pedido un juego de tocador de plata para hombre, con las letras H.B. grabadas en cada pieza. Dos días después nos enteramos de que había comprado un juego completo de ropa de hombre, incluyendo un camisón para dormir. Entonces dijimos “Están casados”<sup>34</sup>.

Cuando la señorita Emily muere, los vecinos tienen la oportunidad de ingresar a su casa. Esta entrada, que podría considerarse en realidad una invasión, permite a los vecinos recorrerla, observar, no dejar ningún lugar sin mancillar. En ese recorrido descubren que hay una habitación cerrada, a la que no pueden entrar. Finalmente rompen la puerta. Lo que encuentran es mucho más horroroso que los múltiples chismes que circulaban:

La violencia al romper la puerta pareció llenar la habitación con un polvillo penetrante. Un paño delgado como el de la tumba cubría toda la habitación que estaba adornada y amueblada como para unas nupcias: sobre las cenefas de color rosa desvaído, sobre las luces rosas, sobre el tocador, sobre los delicados adornos de cristal y sobre los artículos de tocador de hombre, cubiertos con plata deslustrada, tan deslustrada que las letras estaban oscurecidas. Entre ellos estaba un cuello y una corbata, como si alguien se los acabara de quitar; al levantarlos, dejaron sobre la superficie una pálida medialuna entre el polvo. Sobre una silla estaba colgado el traje, cuidadosamente doblado; debajo de éste, los mudos zapatos y los calcetines tirados a un lado.

El hombre yacía en la cama.

Durante un largo rato nos quedamos parados ahí, contemplando aquella sonrisa profunda y descarnada. (...). Lo que quedaba de él, podrido bajo lo que quedaba del camisón, se había vuelto inseparable de la cama en la que yacía, y la cubierta uniforme del paciente y eterno polvo cubría el cuerpo y la almohada a su lado.

Entonces nos dimos cuenta de que en la segunda almohada estaba la marca de una cabeza. Uno de nosotros levantó algo de ella e, inclinándonos hacia delante, con el débil e invisible polvo seco y acre en la nariz, encontramos un largo mechón de cabello color gris acerado<sup>35</sup>.

---

34 William Faulkner (1930), “A Rose for Emily”. The Forum N° LXXXIII, abril de 1930. Recuperado de: <https://www.eternacadencia.com.ar/blog/ficcion/item/una-rosa-para-emily.html>.

35 Ídem.

Previamente se había comentado en el relato que ese era el color del cabello de la señorita Emily. En este cuento, como puede verse, la selección de un narrador testigo es clave para la construcción de la historia, ya que el lector se ve constantemente atravesado por las habladurías de los pobladores, pero jamás puede imaginar el trágico final: Emily envenenó a Homer con el veneno para ratas, lo colocó en su cama y durmió con el cadáver por larguísimos años. La focalización externa garantiza que estos hechos sean insospechados hasta el hallazgo del cuerpo.

Actividad para el siguiente encuentro:

*Consigna de escritura: Contar una historia desde la perspectiva de un narrador testigo. Mantener en el título el nombre del personaje protagonista. 1y1/2 páginas en Times New Roman, 14, interlineado 1,5.*

**Sexto encuentro:** Lectura de trabajos de los estudiantes

Se leerán y comentarán los trabajos de los estudiantes, con el foco puesto en la incorporación de la focalización externa.

Se espera que los estudiantes logren mantener el predominio de la perspectiva externa, sopesando con precisión el grado de conocimiento que ese personaje narrador puede tener, ya que mantiene la restricción al acceso a las conciencias de los protagonistas de la historia.

Actividad para la siguiente semana:

Lectura del cuento “Colinas como elefantes blancos”, de Ernest Hemingway.

**Séptimo encuentro: Narrador cámara y teoría del iceberg**

Encuentro	Lectura	Conceptos teóricos destacados	Consigna de escritura
VII	“Colinas como elefantes blancos” de E. Hemingway	Tipo de narrador, el narrador “cámara” y la teoría del iceberg	Narración con predominio de elipsis (la historia se reconstruye a partir de indicios)

“Colinas como elefantes blancos”, Ernest Hemingway

El cuarto encuentro se dedicará a trabajar con un tipo particular de narrador, creado por el escritor estadounidense Ernest Hemingway. Se trata de un narrador “perezoso” que no cuenta, solo introduce diálogos de los personajes.

En este relato de Hemingway, hay una pareja que está de viaje por Europa y que en el momento de la enunciación se encuentran en España esperando el tren para continuar su recorrido.

Los jóvenes toman cerveza mientras esperan el tren. El narrador introduce la situación (el marco témporo-espacial) y de inmediato cede la voz a los personajes. Por lo tanto, presenta un extenso diálogo. El lector debe identificar en ese intercambio cuál es el conflicto de la historia:

El viento cálido empujaba contra la mesa la cortina de cuentas.

-La cerveza está buena y fresca -dijo el hombre.

-Es preciosa -dijo la muchacha.

-En realidad se trata de una operación muy sencilla, Jig -dijo el hombre-. En realidad no es una operación.

La muchacha miró el piso donde descansaban las patas de la mesa.

-Yo sé que no te va a afectar, Jig. En realidad no es nada. Sólo es para que entre el aire.

La muchacha no dijo nada.

-Yo iré contigo y estaré contigo todo el tiempo. Sólo dejan que entre el aire y luego todo es perfectamente natural.

-¿Y qué haremos después?

-Estaremos bien después. Igual que como estábamos.

-¿Qué te hace pensarlo?

-Eso es lo único que nos molesta. Es lo único que nos hace infelices.

La muchacha miró la cortina de cuentas, extendió la mano y tomó dos de las sartas (Hemingway, 2015: 332).

En este fragmento, el narrador solo presenta pequeños comentarios que más bien son descripciones. No presenta las acciones, ni explica los hechos. Esa tarea debe llevarla a cabo el lector, a través de los indicios que van quedando en los diálogos:

La verdad es que se trata de una operación de lo más simple, Jig -dijo el hombre-. Ni siquiera puede decirse que sea una operación (Hemingway, 2015: 332).

Dado que el narrador no “coopera” en el avance de los hechos de la historia, el lector debe ir reconstruyendo los indicios: el hombre le propone a la chica que se realice un aborto.

Este modo de narrar se relaciona con la “teoría del iceberg” que consiste en contar una octava parte de la historia y dejar el resto sumergido, sin narrar; solo puede reconstruirse a partir de los indicios dejados en el relato.

Con la lectura de este cuento, además, se reforzará la reflexión sobre dos nociones centrales de la narratología: la diferencia entre historia y relato.

Actividad para el siguiente encuentro:

*Consigna de escritura: Contar una historia narrando solo una pequeña parte y dejando indicios que permitan reconstruir el resto. 1y1/2 páginas en Times New Roman, 14, interlineado 1,5.*

**Octavo encuentro:** Lectura de trabajos de los estudiantes

Se leerán y comentarán los textos presentados por los estudiantes, con el foco puesto en la teoría del iceberg (diferencia entre historia y relato).

Se observará que los estudiantes logren un relato en el que se cuente una mínima parte de los hechos de la historia, pero además se dejen los indicios necesarios para la reconstrucción de lo no dicho.

Actividad para el siguiente encuentro:

Lectura: “El río”, Julio Cortázar

**Noveno encuentro: La técnica narrativa del monólogo interior**

Encuentro	Lectura	Conceptos teóricos destacados	Consigna de escritura
IX	“El río” de J. Cortázar	Técnicas narrativas: el monólogo interior	Reescritura de un fragmento utilizando monólogo interior

“El río”, de Julio Cortázar

Los últimos dos encuentros están dedicados al trabajo con las técnicas narrativas. En esta se centrará la reflexión sobre el monólogo interior con el fin de observar los efectos que esa técnica produce en el relato y el lector.

“El río” es un cuento corto organizado enteramente bajo la forma compositiva del monólogo interior, que consiste en una suerte de diálogo interno del personaje. La particularidad de este relato de Cortázar es que el protagonista se encuentra en esa zona entre la vigilia y el sueño, después de una discusión con su esposa en la que ella ha amenazado con arrojarlo al Sena:

lo que es todavía mejor me voy quedando dormido, arrullado casi por tus imprecaciones previsibles, con los ojos entrecerrados mezclo todavía por un rato las primeras ráfagas de los sueños con tus gestos de camisón ridículo bajo la luz de la araña que nos regalaron cuando nos casamos, y creo que al final me duermo y me llevo, te lo confieso casi con amor, la parte más aprovechable de tus movimientos y tus denuncias, el sonido restallante que te deforma los labios lívidos de cólera. Para enriquecer mis propios sueños donde jamás a nadie se le ocurre ahogarse, puedes creerme (Cortázar, 2011: 28).

Se trata de un relato con focalización cerrada, colocado en la mente del personaje, y que no permite ver nada de lo que ocurre a su alrededor. Si se observa la forma del relato, puede verse que todo el cuento es un solo párrafo, con lo que se intensifica la imposibilidad que tiene el lector de salir de la mente del personaje. El centro del cuento es la vacilación sobre si la mujer se fue o está en el cuarto con él:

Entonces está bien, qué me importa si te has ido, si te has ahogado o todavía andas por los muelles mirando el agua, y además no es cierto porque estás aquí dormida y respirando entrecortadamente, pero entonces no te has ido cuando te fuiste en algún momento de la noche antes de que yo me perdiera en el sueño, porque te habías ido diciendo alguna cosa, que te ibas a ahogar en el Sena, o sea que has tenido miedo, has renunciado y de golpe estás ahí casi tocándome (Cortázar, 2011: 27).

El trabajo con la focalización cerrada y el recurso constante del monólogo interior hace que el final del relato sea confuso para el lector y requiera la relectura para su comprensión. Por

otro lado, no hay transición entre la reconciliación de los personajes (que luego se comprende que forma parte del sueño y la realidad en la que la mujer fue encontrada ahogada en el río:

Tengo que dominarte lentamente (y eso, lo sabes, lo he hecho siempre con una gracia ceremonial), sin hacerte daño voy doblando los juncos de tus brazos, me ciño a tu placer de manos crispadas, de ojos enormemente abiertos, ahora tu ritmo al fin se ahonda en movimientos lentos de mearé, de profundas burbujas ascendiendo hasta mi cara, vagamente acaricio tu pelo derramado en la almohada, en la penumbra verde miro con sorpresa mi mano que chorrea, y antes de resbalar a tu lado sé que acaban de sacarte del agua, demasiado tarde, naturalmente, y que yaces sobre las piedras del muelle rodeada de zapatos y de voces, desnuda boca arriba con tu pelo empapado y tus ojos abiertos (Cortázar, 2011: 30).

Actividades para el siguiente encuentro:

*Consigna de escritura: Luego de la relectura de “Colinas como elefantes blancos”, escribir un monólogo interior que represente los pensamientos de la chica. Son los sentimientos e ideas que no expresa a su novio, pero que están en su conciencia durante todo el diálogo con él. 1 página Times New Roman 14.*

**Décimo encuentro:** Lectura de trabajos de los estudiantes

Se leerán y comentarán los textos presentados por los estudiantes, con el foco puesto en la organización discursiva de ese monólogo interior. Se espera que presente algunas zonas organizadas y otras donde pueda haber fallas de coherencia interna.

Actividad para el siguiente encuentro:

Lectura: Fragmento de la undécima entrega de *Boquitas pintadas*, de Manuel Puig y del cuento “La loca y el relato del crimen”.

**Undécimo encuentro: Técnicas narrativas para presentar la voz de los personajes**

Encuentro	Lectura	Conceptos teóricos destacados	Consigna de escritura
XI	“La loca y el relato del crimen” de R. Piglia y un	Técnicas narrativas: el fluir de la conciencia	Reescritura de un fragmento de relato utilizando el fluir de

	<p>“Undécima entrega” de <i>Boquitas pintadas</i>, M. Puig</p>		la conciencia
--	--	--	---------------

Fragmento de *Boquitas pintadas* de Manuel Puig

“La loca y el relato del crimen”, Ricardo Piglia

En el fragmento de la novela de Manuel Puig se presenta el recurso denominado fluir de la conciencia. Los pensamientos se presentan desorganizados, se mezclan, pierden en algunos casos el orden sintáctico. Es un intento por reproducir el transcurso normal del pensamiento y es, tal vez, la técnica narrativa más experimental. En este fragmento del texto se introducen pensamientos diversos mezclados, con temas que se presentan, se abandonan y luego regresan:

Una camisa celeste, los pañuelos de color, las servilletas a cuadritos, en este fuentón, y primero de todo los calzoncillos y las camisetas porque no son de color, los pañuelos blancos y este corpiño ¿cómo me voy a aguantar hoy sin verlo a mi nene? que es por el bien de él, guacha fría que está el agua. Una enjabonada en la batea, mi tía lavando afuera en el rancho con el agua de la bomba y se muere de frío pero en este lavadero de la niña Mabel cerrando la puerta no entra el ventarrón ¡si mañana lo encuentro dormido yo me lo despierto al Panchito de mamá!... mañana a la tarde hago los mandados ¿y después el tren toda la noche de Buenos Aires hasta Vallejos? ¡qué lejos estaba Buenos Aires del hijito mío! mañana hago los mandados y las quince cuabras llego caminando, lo hago jugar con la pelota y al volver le lavo los platos de la cena a la señora, al señor y a la niña Mabel: el Panchito es igualito al padre, detrás del tapial está en uniforme el Francisco Catalino Páez ¿qué hace? le da un rebencazo a un preso y todos se agachan del miedo, hasta que termina de trabajar, se pone el capote y al doblar la esquina la sorpresa que le espera (Puig, 2005: 144).

Ricardo Piglia lleva ese recurso al extremo al hacer hablar a una mendiga esquizofrénica que ha sido testigo de un crimen. La mujer inserta lo que vio en una secuencia de repeticiones que constituyen su delirio:

Por qué me dicen traidora sabe por qué le voy a decir porque a mí me amaba el hombre más hermoso en esta tierra Juan Bautista Bairoletto jinete de poncho inflado en el aire es un globo un globo gordo que nota bajo la luz amarilla no te acerques si te acercás te digo no me toqués con la espada porque en la luz es donde yo he visto todo he visto como si me viera el cuerpo todo por dentro los ganglios las entrañas el corazón que perteneció que pertenece y que va a pertenecer (Piglia, 2004: 158).

En este relato se trabajará también la variedad de recursos para dar la voz al personaje:

- El discurso directo:  
«Años que quiero levantar vuelo», pensó de pronto. «Ponerme por mi cuenta en Panamá, Quito, Ecuador» (Piglia, 2004: 148).
- El discurso directo libre, en el que se introduce la voz del otro sin marcas gráficas:  
Vino él vino Almada vino a llevarme sabe todo lo nuestro vino al cabaret y es como un bicho una basura oh dios mío andate por favor te lo pido salvate vos Juan vino a buscarme esta tarde es una rata olvidame te lo pido olvidame como si nunca hubiera estado en tu vida yo Larry por lo que más quieras no me busques porque él te va a matar (Piglia, 2004: 152-3).
- El discurso indirecto:  
Hasta que al fin una mañana, sin nada que lo hiciera prever, ella se paró desnuda en medio del cuarto y como si hablara sola le pidió que no se fuera. (Piglia, 2004: 151).

#### Actividades para el siguiente encuentro:

*Consigna de escritura: Elegir una de estas opciones:*

- a) *Tomar un fragmento con diálogos de cualquiera de los relatos leídos en el taller y escribir un discurso directo libre.*
- b) *A partir de cualquiera de los relatos leídos en el taller imaginar los pensamientos caóticos de uno de los personajes y representarlos mediante el recurso del fluir de la conciencia.*

**Encuentro final:** Lectura de trabajos de los estudiantes

Se leerán los trabajos observando sus resultados en la elección de una de las técnicas narrativas solicitadas. Se propondrá un diálogo sobre las dificultades en esta tarea final y en general en las consignas propuestas en el taller.

Se espera que la práctica de escritura literaria contribuya a la reflexión de las categorías teóricas porque las actividades propuestas implican un problema a resolver para el cual el estudiante debe apelar a sus conocimientos teóricos y su experiencia como lector. Las consignas siguen las directivas de OULIPO y el Grupo Grafein, es decir plantear un problema a través de una restricción. En cada semana, el estudiante tendrá que aceptar una restricción diferente: cerrar la focalización, narrar desde el personaje, narrar desde afuera, narrar una mínima parte de la historia, narrar desde el interior del personaje (monólogo interior), narrar fingiendo el discurrir del pensamiento (fluir de la conciencia). En muchos casos, las consignas se relacionan con la renarración, con lo que la escritura se articula con la relectura crítica de los relatos.

### **5. Una experiencia piloto:**

En 2020 atravesamos, como es de público conocimiento, la pandemia de Covid-19 y la escolarización no presencial. La virtualidad volvió a poner de relieve la preocupación sobre las demandas del programa de Castellano y Literatura de tercer año y las dificultades para la apropiación de las categorías teóricas. En ese marco, decidimos llevar a cabo una experiencia piloto, que se relaciona con la propuesta de este taller en dos factores: trabajamos la lectura de algunos de los relatos seleccionados (“Ligeia” de Poe, “Una rosa para Emily” de Faulkner y “Colinas como elefantes blancos” de Hemingway) en tres grupos de tercer año del CNBA y ofrecimos consignas de evaluación diferentes en cada uno (una consigna tradicional de evaluación y dos consignas de taller literario).

Para ello, previamente introdujimos una explicación de la focalización y la perspectiva en la narración literaria y sistematizamos estas categorías teóricas en un cuadro, después de debatir las preguntas ¿quién ve?, ¿desde dónde ve?, ¿cuánto ve y cuánto sabe?:

# Focalización

Narrador + que personaje	Narrador = que personaje	Narrador – que personaje
<b>Narrador extradiegético.</b> <b>También llamado “visión por detrás”.</b> <b>Es la característica del relato clásico.</b> <b>El narrador sabe más que el personaje (puede percibir acciones que ocurren simultáneamente)</b>	<b>Narrador protagonista.</b> <b>También llamado “visión con”.</b> <b>El narrador cuya percepción es igual a la del personaje es característico de la literatura moderna.</b> <b>Limitación del saber: no puede ofrecernos una explicación de los hechos.</b>	<b>Narrador testigo.</b> <b>“Visión desde afuera”.</b> <b>El narrador sabe menos que los personajes.</b> <b>Puede describir lo que ve u oye, pero no tiene acceso a conciencias.</b>
<b>Perspectiva panorámica</b>	<b>Perspectiva escénica</b>	<b>Perspectiva escénica</b>
<b>FOCALIZACIÓN CERO</b>	<b>FOCALIZACIÓN INTERNA</b>	<b>FOCALIZACIÓN EXTERNA</b>

Con los estudiantes de los tres grupos analizamos el cuento de Poe, “Ligeia”, para observar las restricciones que presenta el narrador en primera persona en el conocimiento de los hechos. Finalmente, reflexionamos sobre las restricciones que presentaría un narrador testigo, ya que no tiene acceso a ninguna conciencia.

Luego propusimos a los tres grupos que leyeran “Una rosa para Emily” y distribuimos las consignas de trabajo. Al primer grupo se le solicitó una tradicional de examen:

Después de leer el cuento de Faulkner, escribí un texto expositivo donde expliques cómo influye en el lector la elección del tipo de narrador en el relato. Para ello, analizá la voz narradora (persona, perspectiva, focalización, intra/extradiegético), contá los hechos de la historia y usá fragmentos del cuento para sostener tus afirmaciones.

Extensión: 1 página Times New Roman 14, interlineado 1 y ½

Al segundo grupo, le consignamos una actividad de reescritura del relato leído:

Después de leer el cuento de Faulkner, elegí una parte de la historia y narrala desde la mirada del mayordomo. Debés mantener el tipo de narrador testigo (cuidá que durante todo tu relato se mantenga la focalización externa).

Extensión máxima: 1 página Times New Roman 14, interlineado 1 y ½

Al tercer grupo, le propusimos inventar una historia nueva manteniendo la perspectiva externa:

Después de leer el cuento de Faulkner, escribí un relato con un narrador testigo con focalización externa. Tené en cuenta las limitaciones de conocimiento que caracteriza a este tipo de narrador.

Extensión máxima: 1 página Times New Roman 14, interlineado 1 y ½

### **Los resultados de esta experiencia**

Si iniciamos el análisis de la experiencia piloto teniendo en cuenta el grado de cumplimiento de la consigna solicitada, obtenemos estos datos:

#### **Cumplimiento**

Consigna tradicional	27 de 30
Consigna de reescritura	28 de 33
Consigna producción de nuevo relato	25 de 32 <sup>36</sup>

La consigna 1, que es la más conocida para los estudiantes, fue satisfactoriamente cumplimentada por la mayoría del grupo. La consigna 2, que solicita reescritura del cuento también fue realizada por la mayoría del curso. La consigna 3 es la que presenta más problemas de cumplimiento por lo que parece mostrar un desafío mayor.

Nos adentraremos en los resultados de las diferentes consignas y mostraremos algunos ejemplos de los trabajos de estudiantes para resolverlas. Iniciaremos por la consigna tradicional.

---

<sup>36</sup> Esta diferencia en los números totales expresa la cantidad de alumnos por curso. En el último grupo expresado en el cuadro hay al menos 5 estudiantes ausentes por problemas de conectividad. (Recordamos que por tratarse del periodo de pandemia, las actividades requerían tener conexión a internet).

<b>Consigna tradicional. Resultados</b>	
Analiza adecuadamente el tipo de narrador y la función que cumple en el relato	11 de 27
Analiza adecuadamente el tipo de narrador pero no le atribuye una función adecuada o completa	7 de 27
No analiza adecuadamente el tipo de narrador	9 de 27

En esta consigna se evalúa el reconocimiento del tipo de narrador y la reflexión sobre la función que ese narrador cumple en el relato. Como mencionamos anteriormente, antes de la actividad solicitada discutimos con los estudiantes sobre los efectos que produce el nivel de conocimiento de la voz narradora y la apertura o cierre de la focalización en el acceso del lector a los hechos de la historia. Una parte de los alumnos analiza adecuadamente el tipo de narrador:

Ejemplo 1:

El narrador de la historia está en la primera y la tercera persona del plural, con perspectiva escénica y focalización externa. La elección de este tipo de narrador, que representa a la gente del pueblo en el cual vive la señorita Emily, influye en la historia ya que sabe menos que los personajes, y lo que se cuenta son sus suposiciones y sospechas, en base a lo que puede ver que hace la protagonista: “Cuando su padre murió, se rumoraba que la casa fue todo lo que le dejó, y de alguna forma, la gente estaba contenta por ello”. Por ejemplo, en esta cita se muestra lo que la gente creía acerca de la señorita Emily y sus sentimientos con respecto a esto. (M., 3ro 3ra).

En este ejemplo, la estudiante no solo identifica adecuadamente el tipo de narrador presente en el relato sino que además reconoce correctamente su función (“La elección de este tipo de narrador, que representa a la gente del pueblo en el cual vive la señorita Emily, influye en la historia ya que sabe menos que los personajes, y lo que se cuenta son sus suposiciones y sospechas”). Otro alumno que identifica adecuadamente el tipo de narrador, su perspectiva y focalización es el siguiente caso:

### Ejemplo 2:

Se puede decir que es narrador testigo, ya que sabe menos que los personajes y está en 1era persona, aunque a veces, este narrador narra en tercera persona para relatar acciones de Emily. “Y así murió. Se enfermó en la casa llena de polvo y de sombras, con sólo el negro senil para atenderla”. La perspectiva es escénica ya que el narrador está dentro de los hechos y la focalización es externa debido a que el narrador es un testigo (F., 3ro 3ra).

Esta estudiante también obtuvo la máxima calificación en su respuesta:

### Ejemplo 3:

Respecto a la elección del narrador en “Una rosa para Emily”, podemos destacar unos puntos importantes. Una característica muy significativa, es que, en este relato, el narrador cuenta los hechos desde la primera persona del plural, tomando la voz del pueblo en un “nosotros”. Dicho narrador es testigo, porque presenció los hechos, e intradieético, debido a que se ubica dentro de la historia. También, utiliza la tercera persona al contar las acciones de otros personajes como la señorita Emily u Homer. Es así que, la perspectiva es escénica, y la focalización, externa. He aquí algunos fragmentos: “Ya sabíamos que había una habitación en el piso de arriba que nadie había visto en cuarenta años, cuya puerta debería forzarse.” “El hombre yacía en la cama. (...) Nos quedamos parados ahí, contemplando aquella sonrisa profunda y descarnada. (...) Encontramos un largo mechón de cabello color gris acerado.” Estos fragmentos, fueron obtenidos del V capítulo; cuando tras la muerte de Emily, todo el pueblo ingresó a su casa, deseosos por saber qué contenía el cuarto el cual nadie había visitado hacía 40 años. Es así como finalmente descubren el asesinato de Homer, cerrando todos los hechos que quedaban sueltos y que el narrador trataba de ocultar. En estos extractos, se observa la primera persona plural del narrador, elección muy útil para continuar con la técnica de ocultación de Faulkner, al omitir datos/hechos importantes de la narración para confundir al lector y que este se imagine otro final. Ya que éste narrador cuenta la historia de un crimen, pero no enfatiza sobre él, permitiéndonos interpretar nuestro propio desenlace. Esto se puede ver también, porque es en esta parte de la historia, cuando logran comprender la proveniencia del olor que emanaba la casa de Emily; dicho aroma no había sido descrito correctamente, sólo sabíamos que era bastante fuerte. Y, para confundirnos, el narrador, nos mostraba discursos de otros habitantes del pueblo que lo atribuían al sexo masculino del joven que se encargaba de la casa: “Como si un hombre —cualquier hombre— pudiera llevar una cocina adecuadamente, decían las damas.” (M., 3ro 3ra).

Este otro ejemplo presenta una respuesta parcial a la consigna. Es decir que el estudiante identifica correctamente el tipo de narrador pero no profundiza en la reflexión sobre cuál es la función en el relato (no destaca que el narrador testigo permite mantener los secretos y poner a funcionar rumores con versiones que confunden al lector):

Ejemplo 4:

La voz narradora está en primera persona del plural, y funciona como la voz del pueblo que observa desde fuera los acontecimientos que ocurren en la vida de la señorita Emily Grierson (V., 3ro 3ra).

En algunos casos, la respuesta es parcial porque no se reconoce que el narrador usa la primera (del singular y del plural) y la tercera personas en su relato:

Ejemplo 5:

La voz narradora está en primera persona y representa la voz del pueblo que observa desde afuera (R., 3ro 3ra).

Algunos estudiantes no identifican adecuadamente las características del narrador:

Ejemplo 6:

El narrador es la voz del pueblo, es decir, relata lo que los vecinos de Emily han visto o escuchado sobre ella, sobre su vida privada y su hogar. Por lo tanto, narra en tercera o primera persona del plural o del singular, tiene una perspectiva panorámica y su focalización es externa. Es un narrador extradiegético o testigo, solo narra lo que ve o escucha. Es la narración directa del testimonio de los vecinos. Durante la historia nos traslada a diferentes momentos del paradero de Emily, y finalmente nos muestra la actualidad de la historia como en el comienzo de la misma (K, 3ro 3ra).

Aunque empiece con una respuesta correcta luego presenta dificultades para el desarrollo adecuado ya que no se trata de una perspectiva panorámica, ni tampoco se trata de un narrador extradiegético. Definir el narrador como “extradiegético o testigo” manifiesta un problema de conceptualización ya que ambas categorías se contraponen. Precisamente, el narrador extradiegético es el que “todo lo ve y sabe”, mientras que el testigo es quien accede a menor información sobre los hechos de la historia. La misma confusión conceptual está en este caso:

### Ejemplo 7:

Este narrador, asimismo, tiene una focalización externa y una perspectiva panorámica, al estar fuera de los hechos, llamada también “vista desde afuera” (I, 3ro 3ra).

El último ejemplo se trata de un caso en el que la estudiante no identifica el narrador del relato porque lo considera de tipo omnisciente:

### Ejemplo 8:

En el cuento, el narrador está en tercera persona, es omnisciente, es decir que sabe todo de los personajes y tiene una focalización interna. Ésta última característica significa que el narrador describe desde la perspectiva de uno de los personajes y en el cuento se muestra cuando en el inicio el narrador dice: “...todo nuestro pueblo fue a su funeral...” (J. 3ro 3ra).

La segunda consigna plantea reescribir una parte del cuento desde el punto de vista del mayordomo manteniendo la perspectiva externa. Los resultados son los siguientes:

<b>Consigna de reescritura: resultados</b>	
El estudiante renarra una parte de la historia y mantiene durante todo el relato la perspectiva externa. El recurso está bien aprovechado porque se describe lo que el narrador oye, ve o percibe.	17 de 28
El estudiante renarra una parte de la historia y mantiene la perspectiva externa. El recurso está desaprovechado porque no hace avanzar la acción (no se menciona qué ve, oye o percibe el narrador).	2 de 28
El estudiante renarra una parte de la historia pero tiende a construir un narrador de tipo omnisciente o en algunos casos, protagonista.	9 de 28

Un número considerable de alumnos resuelve adecuadamente esta segunda consigna. Para evaluar los resultados, tuvimos en consideración que el relato mantuviera una perspectiva externa que implicara una restricción al conocimiento del narrador y también que esa perspectiva se utilizara como un recurso de construcción del relato, es decir, que se hiciera

referencia a lo que el narrador podía ver, escuchar o percibir. Seleccionamos algunos casos en los que los estudiantes introducen en la estructura de sus relatos esos recursos estratégicos (acciones relacionadas con el ver, el escuchar y el percibir):

#### Ejemplo 9:

La Señorita Emily me había llamado a su recámara, como era costumbre, y me informa que ese día vendría el joven Homer Barron, que ordenase el cuarto de huéspedes, barrierla la entrada y preparase la cena. Sin embargo, algo en su actitud me llamó la atención. Siempre que el señor Barron venía a cenar con ella, me era pedido, además de preparar dos abundantes platos de comida, que descendiera a la bodega y agarrase uno de los vinos favoritos del señor Barron y uno de los de la señorita Emily. Todas las veces me era dicho de manera explícita y clara que lo hiciese, pero ese día no, por lo tanto, seguí las órdenes al pie de la letra y simplemente no seleccioné los vinos y en su lugar llevé agua a la mesa. A pesar de esto, cuando la señorita Emily vio el agua me reclamó que ella no había pedido eso, y me ordenó solo servir una copa de vino a cada uno, y que las dejase listas antes de que Homer llegase, no obstante, me pidió que las copas estuviesen llenas de su vino, y que no hacía falta que abriese una de las botellas del señor Barron. Luego de cumplir con su pedido, me precipité hacia la entrada a **escuchar** los caballos de su carreta acercándose, abrí la puerta y lo encontré allí parado, y como era costumbre, lo invité a pasar, informándole que la cena estaba lista. Apenas se sentaron en la mesa, la señorita Emily me ordenó que me fuese a mi recámara, y así lo hice.

Al cabo de un rato, **escuché** como algo pesado se desplomaba sobre el suelo, y naturalmente, fui a averiguar qué era lo que había sucedido. Al entrar al comedor, **me encontré** con el señor Barron, pálido, inerte, inmóvil, con su copa en la mano. (I., 3ro 6ta)

#### Ejemplo 10:

Varias veces llegaron notificaciones relacionadas al pago de impuestos, a los cuales nunca les di mucha importancia. Pero **según mis observaciones**, la señorita Emily no se encontraba nada cómoda con la situación. Unos días después de la primer notificación, **me sorprendió escuchar** que alguien tocaba la puerta, ya que no ocurría desde que Emily dejó de dar clases de pintura en porcelana a niñas del pueblo, ocho o diez años atrás. No dudé y abrí. Uno de los tres hombres ya estaba dando el primer paso dentro de la morada y me vi obligado a guiarlos hacia el oscuro vestíbulo, donde la escalera se adentra en una oscuridad todavía más profunda. Luego, los conduje a la sala, la cual posee pesados muebles de piel y en donde, un caballete dorado deslustrado frente a la chimenea, sostiene un retrato al carbón

del padre de la señorita Emily. Abrí las persianas de una ventana, acción de la cual me arrepentí, ya que las grietas en la piel de los muebles se dieron a conocer. Al instante sentí vergüenza, a causa de que un ligero polvillo se elevó alrededor de los muslos de los hombres cuando se sentaron en las añejas sillas. En un momento se levantaron y miraron fijo hacia la puerta, por instinto **volteé y observé** a la señorita Emily apoyada en su bastón de ébano con cabeza de oro deslustrado. Su esqueleto era pequeño y enjuto; quizás por eso lo que en otra persona hubiera sido simple gordura, en ella era obesidad. Se veía hinchada y sus ojos, perdidos en las protuberancias que formaban los pliegues de su cara, parecían dos pequeños carbones presionados en un bulto de masa que se movían de una cara a otra. Los visitantes comenzaron a explicar el motivo de su visita. Ella no los invitó a sentarse, actitud que me pareció abundantemente descortés. Solamente permaneció bajo el marco de la puerta con el mismo color pálido de siempre, como el de un cuerpo sumergido por mucho tiempo en agua estancada. Escuchó sin demasiada atención, hasta que el hombre titubeó y se detuvo. El silencio penetrante de la sala nos permitió oír el tictac del invisible reloj que colgaba de su cadena de oro. Con su voz seca y fría a causa del desuso y con la que negaba su deuda de impuestos reclamada por los hombres, me ordenó despedir a los muchachos. Amablemente, los acompañé hacia la salida. Y esa vez fue la única y última vez que los vi (D., 3ro 6ta).

Cuando los recursos estratégicos de la perspectiva externa no son explotados en los relatos estos tienden a una indefinición, porque no puede establecerse con certeza si se está utilizando un narrador testigo o si oscila hacia uno de tipo protagonista u omnisciente. Algunos casos para considerar este problema:

#### Ejemplo 11:

Empecé aquel día como cualquier otro, haciendo mi típico ritual de salir al exterior con el único propósito de comprar alimentos, sin hablar con nadie. La diferencia residió en que este día tuve que permitirles la entrada a los representantes de la nueva generación (una que estuvo desde el principio de su mandato hasta el fin de los días de mi señora acosándola e intentando sin éxito alguno explicarle que el acuerdo hecho con el alcalde anterior no tenía validez) que llegó a la alcaldía y al Concejo. Los guíé a través de la conocida oscuridad del vestíbulo y de las sombrías escaleras, y los hice sentar en los muebles de piel ubicados en la gran sala. Mientras ellos seguían desconcertados en la profunda oscuridad, abrí las ventanas revelando los misterios de la habitación que la penumbra ocultaba. Segundos después de que yo me fuera del cuarto, mi señora hizo su aparición causando un gran impacto. **Cuando**

**pude escuchar** lo que pareció ser el comienzo del pobre intercambio verbal, el ambiente que se percibía era muy parecido al ambiente que se siente cuando en un reino un plebeyo campesino le hace una petición a su rey. La conversación se pudo resumir perfectamente en: La delegación intentando convencer a Emily Grierson para que pague los impuestos, y en ella mandándolos al diablo indirectamente. Cuando ya se le acabó la paciencia a mi señora Emily, me llamó para que echara a los intrusos cual verdugo. Así acabó este día tan peculiar en mi aburrida vida. (X., 3ro 6ta).

La apelación a los sentidos es una mínima referencia (resaltada en negrita) y el relato entra en una indecisión respecto a la posición de la voz narradora. Esta es la razón que sustenta el criterio de corrección, donde se distinguen los relatos que mantienen la focalización externa mediante el uso de estrategias discursivas y los que no lo hacen. Un último caso correspondiente a la grilla de corrección es el de los relatos que introducen un narrador que podemos asociar al omnisciente ya que no se utiliza ninguna estrategia para expresar las percepciones de un personaje que funciona como testigo de los hechos ni tampoco se trabaja la oscilación entre una voz en tercera y otra en primera persona:

Ejemplo 12:

Y allí estaban llegando las personas, curiosas y carcomidas por las ganas de adentrarse en aquella casa de la humedad y el polvo. No sabían, ni siquiera imaginaban encontrarse con lo que entre esas cuatro paredes había. Era en esa habitación clausurada, adornada con pintas nupciales, donde yacía el cuerpo de Homer Barron, rodeado de cabellos de la señorita Emily y objetos de alto valor comprados, por la mujer que ahora está muerta, para su amado. Ella no pudo aceptar la idea de dejarlo ir, no podía vivir sabiendo que él no quería casarse, entonces optó por retenerlo para siempre en un eterno sueño.

El barrio ingenuo creyó que con el veneno se quitaría la vida, pero realmente con aquel acto, que para los demás puede sonar como algo cruel y despiadado, para ella era un acto de amor eterno. Emily podría descansar con él para siempre, su esposo de ultratumba, en su lecho nupcial.

Realmente fue una sorpresa ver a la señorita, una mujer de renombrado apellido, tan enamorada de un simple obrero, pero así era. Ella planeó todo muy bien. Él nunca estuvo con ella con la intención de casarse ni tener una familia, por lo que apenas partieron sus primas puso en marcha su plan. Compró ropa, joyas, adornos, todo para el señor Homer, preparó una habitación especial para él, y a su regreso lo envenenó.

Emily se volvió más distante de lo normal y fue dejando de ver la luz del sol, si no fuera por la ventana. Los últimos días de su vida, ella estando enferma, murió diciendo estar satisfecha, creyendo que su amado la esperaría para encontrarse en otra vida (M. 3ro 6ta).

Para concluir, nos centraremos en la consigna 3, que solicita inventar un nuevo relato manteniendo la perspectiva externa. Los resultados son los siguientes:

<b>Consigna: producción de un nuevo relato. Resultados</b>	
Mantiene durante todo el relato la perspectiva externa con recursos de ver, oír, percibir.	17 de 22
No mantiene la perspectiva externa durante todo el relato. Hay zonas que se acercan al narrador omnisciente	2 de 22
No presenta perspectiva escénica. El relato presenta un narrador omnisciente	6 de 22

Para considerar los resultados de esta consigna, presentaremos algunas producciones escritas de alumnos.

Ejemplo 13:

La casa del señor Rodríguez

La casa abandonada del barrio (conocida por su peculiar olor), que había tenido su esplendor hacía más de 40 años, siempre nos había inspirado cierto temor. Tal vez por eso la noche de verano en la que aquellos jóvenes se animaron a entrar todos lo vimos, aunque sin decirlo, como un acto de valentía. Que esa casa era propiedad del señor Rodríguez, el honorable ingeniero que se mudó desde la ciudad con la intención de formar una familia con su esposa Amelia, ya pocos lo recordaban. **Los ancianos contaban** que vivieron casi cuatro años en esa casa y nunca tuvieron hijos. La señora Amelia, **decían**, era una mujer de una belleza extraordinaria pero muy introvertida, no hablaba con nadie y no salía mucho de la casa. Su esposo, el mejor amigo del señor Colombo (el alcalde del pueblo), era un hombre muy simpático y aún más inteligente. El sr. Rodríguez asistía a todos los eventos del pueblo, sin la compañía de su esposa que solía estar enferma y prefería quedarse en casa. **Todo el pueblo sabía que** la señora Amelia estaba gravemente enferma y no querían que se supiera. Además, nunca le abrieron las puertas de su casa a nadie más que al señor Colombo quien, **se sabía**, cuidaba de Amelia cuando el sr. Rodríguez trabajaba. La noche

en que murió la señora Rodríguez no fue para nadie una sorpresa, excepto, llamativamente, para el intendente, quien, por la angustia, renunció a su cargo y se marchó del pueblo. **Nunca se supo** qué enfermedad la había matado pero nadie quiso preguntarlo. Finalmente, un mes después, el señor Rodríguez anunció su partida al Brasil y esa madrugada se fue sin ser visto para nunca volver. Aquella noche de verano, llamó la atención de los jóvenes que entraron a la casa del sr Rodríguez el olor putrefacto que había. Sin miedo, **así dicen**, caminaron unos pasos más y lo vieron, colgado del techo del comedor de la vieja casa habiendo dejado únicamente una carta en la que confesaba haber matado a su esposa por estar embarazada de su mejor amigo, el señor Colombo” (S., 3ro 12ava).

En este relato aparecen recursos discursivos (marcados en negrita) que sostienen la estrategia del narrador testigo, porque enfatizan que la participación del narrador es a través de lo que escucha predominantemente (“contaban”, “decían”, “así dicen”). También retoma del relato original de Faulkner la estrategia de construcción de una voz colectiva (“todo el pueblo sabía”, “se sabía”, “nunca se supo”).

También este sensible texto producido por un estudiante introduce las estrategias para fijar la forma a una focalización externa con perspectiva escénica (verbos de ver, oír, percibir):

Ejemplo 14:

Se subieron en Lacroze. En los cortos 10 segundos desde que frenó el subte hasta que se abrieron las puertas **parecían** querer apurar la compleja maquinaria con sus mentes. Él era más petiso, con el pelo marrón y unos ojos pesados que la miraban a ella. Era mucho más alta, tenía el pelo más claro y un piercing en la nariz. Entraron atolondrados y fueron a sentarse en el piso, contra una puerta. En realidad ella fue, iban tomados de las manos y él iba siguiendo el rastro que dejaba la otra. Tendrían quince años, eran las siete y media de la mañana **así que era de esperar que estuvieran yendo al colegio**. Pero la situación era un tanto extraña; todo el vagón, cada una de las almas que viajábamos en ese metálico animal volteamos a **verlos**. Fue algo instantáneo, **la mirada** de cada solitaria persona, incluyéndome, **siguió a esos dos pibes** desde la puerta hacia el piso que precedía la puerta que se encontraba enfrente. Ellos **parecieron ni notarlos**, no levantaron la mirada en ningún momento. Ya estando sentados, mientras todos seguíamos observándolos detenidamente, ella saco su celular de su bolsillo y él unos auriculares del suyo. Siempre agarrados de la mano, los conectaron, se los pusieron y cerraron los ojos.

Poco a poco **se comenzó a notar** cómo un tenue halo comenzaba a rodearlos. Una fina capa de luz color azul capri, tan radiante como el sol, pero tenue, como una fuerza que recién está naciendo. Pero por singular que suene, lo más extraño no era eso, era que mientras esa esfera de luz se iba consolidando alrededor de ellos, ni yo ni nadie parecía asombrarse por esa estructura, lo que ahora me resulta cuanto menos extraño. Al menos en mi caso, no es que no estuviera asombrado, es que esa luz mágica no era lo que me asombraba, sino que lo era el amor que se tenían. Este era palpable, **se podía sentir al respirar**, y se expandía segundo tras segundo. Ese amor les construía una burbuja, para separarlos del mundo exterior y dejarlos en un mundo donde solo existían ellos dos. Él solo la necesitaba a ella, y ella solo a él (M., 3ro 12ava).

Dentro de los resultados, mencionamos dos casos en los que la perspectiva escénica se pierde en un momento del relato, debido a que no se sostienen las estrategias discursivas para ajustar el texto al conocimiento limitado de un narrador testigo. Uno de ellos es el siguiente:

Ejemplo 15:

Hace un par de meses había llegado un vecino nuevo. Era una zona medio alejada de la ciudad, con casas próximas entre sí, y un camino que las conectaba. Este muchacho era bastante pálido, introvertido, tenía una actitud bastante rara. Generalmente **se escuchaban ruidos raros** provenientes de su casa, y solía salir luego de medianoche. Para el resto de los vecinos, era un joven misterioso y extraño. Pasados algunos meses, los vecinos dejaron de tener su atención puesta en él, y pasó a quedar en el olvido. Hasta que, nuevamente, a una vecina le llamó la atención ciertas actitudes y acciones. Lo vio entrar a su casa, con una bolsa negra en sus manos, con lo que parecía ser algo bastante pesado y grande. No se distinguía bien, pero luego siguió sacando otras cosas de su auto. A los días, se **sentían unos olores muy fuertes de su casa**, y al revisar su volquete, vio una silla de ruedas, lo cual era extraño, ya que parecía ser fuerte y sano. Esta vecina **lo comentó entre los vecinos**, pero estos no le prestaron atención ni se preocuparon, algunos hasta la llegaron a tratar de exagerada, pues habían entendido que este muchacho era simplemente así, medio introvertido y antisocial, pero un chico normal, haciendo limpieza en su casa nueva. La mujer siguió preocupada y al tanto, a pesar de lo que le dijeron. El olor de su casa se tornaba cada vez más intenso. Hasta que un día llegó un camión de un vivero a entregarle una caja con herramientas de jardinería. Sobresalía una pala. Sin dar más vueltas, la vecina decidió contactarse con un amigo que era ya policía retirado. Este mando una patrulla a

inspeccionar la casa, y descubrieron una escena petrificante. Finalmente, la señora no estaba desquiciada, y sus deducciones eran ciertas. La víctima de este crimen había sido una joven, que vivía a unos kilómetros del vecindario. Por suerte se hizo justicia, y desde ese momento, ese barrio estuvo más atento a sus alrededores, y tuvieron más en cuenta lo que decía la gente (V., 3ro 12ava).

Hemos marcado en negrita los intentos de sostener la posición de testigo (apelando a las percepciones y remitiendo a comentarios de vecinos) y subrayado la zona del texto donde el conocimiento del narrador no se corresponde con un testigo porque no se verosimiliza cómo podría saber que “un día llegó un camión”, “la vecina decidió contactarse con un amigo...”, “Este mandó una patrulla...”, “la víctima de ese crimen había sido una joven”, etc.

El último caso que compartimos presenta un narrador de tipo omnisciente:

Ejemplo 16:

#### BLANCURA SALVAJE

La claridad matinal lo abrazó al levantar la persiana. Se probó unas veinte camisas hasta dar con una que pareciera nueva. Se afeitó con la precisión de un cirujano y se puso su mejor loción.

Puso sus manos debajo del agua casi hirviendo de la bacha de la cocina, y las dejó largo rato, untando dedo por dedo con jabón líquido, refregándose, buscando aquellos recovecos donde las bacterias pudieran encontrar refugio y, luego hacer arruinar su salud. Finalizado el rito, se llevó las manos, ya secas, a la cara; dulce caricia de jazmín.

Preparó el desayuno. Antes de servirlo echó detergente sobre la vajilla que estaba secándose en el escurridor y la enjuagó.

Nuevo lavado de manos antes de salir. Paró a cargar nafta, y el intercambio de microbios con el empleado del surtidor lo motivó a higienizarse de nuevo.

Tantas idas y venidas le hicieron llegar unos diez minutos tarde a la entrevista. La secretaria de su jefe lo hizo tomar asiento. Estaba nervioso, pero por fin había tomado coraje para pedir una reunión con Romero y este, en buena hora, accedió a recibirlo.

El verde chillón de las cortinas comenzaba a irritarlo cuando su jefe lo hizo pasar a su despacho.

—Bueno, Tahoada, usted sabe que mi tiempo es dinero, ¿qué lo trae por aquí? — dijo su jefe, fumaba pipa, parecía una chimenea.

Estaba listo para contestar, pero sus manos empezaron a temblar. Logró controlarlas poniéndolas bajo sus muslos, para sorpresa de su jefe, y arremetió:

—Licenciado, necesito un aumento. Lo merezco; llevo treinta años trabajando en esta empresa—alcanzó a decir a duras penas porque sentía sus manos como un arroyo bravío.

Oído esto, Romero dijo que el cambio de gobierno había provocado una enorme crisis económica, que ese año habían cerrado tres sucursales. En definitiva: era un afortunado por seguir perteneciendo a Office Market.

A Tahoda esas palabras le llegaban como si su jefe las pronunciara a través de un embudo. Luego perdió el hilo de la conversación, porque sus manos habían cobrado vida propia y reclamaban a gritos un nuevo lavado.

El jefe quedó perplejo al recibir un baño de whisky en plena cara, y luego vio cómo se estrellaba contra la pared un vaso. Después, su lunático empleado reboleó la bandeja, los papeles, los libros, en definitiva, todo lo que había sobre el escritorio.

Romero había logrado alcanzar su teléfono para llamar a seguridad cuando Tahoda, repentinamente, recobró la calma. Pero quedó atónito cuando lo escuchó preguntar con voz temblorosa y suplicante.

— ¿Podría pasar al toilette a lavarme las manos? (M., 3ro 12ava).

En esta experiencia piloto, en el contexto de pandemia, propusimos el trabajo con dos consignas de tipo taller literario con el fin de evaluar predominantemente la reflexión sobre las categorías de la narratología. Cuando analizamos la consigna tradicional observamos que en algunos casos los estudiantes identifican adecuadamente la voz narradora y en otros producen contradicciones conceptuales, pero se puede sostener que el proceso más complejo se encuentra en reconocer la función que cumple ese recurso en el relato<sup>37</sup>. En las consignas de escritura literaria, no se implica solo el reconocimiento de la categoría teórica sino el uso. El hecho de que, además, la escritura implique un proceso de planificación refuerza la reflexión sobre la función de ese recurso en el relato y estimula la posición del estudiante como lector crítico acercándolo de un modo activo a la posición del escritor experto.

---

37 “... hemos comprobado que al estudiante no le suele resultar difícil reconocer o nombrar determinado recurso (una analepsis, una escena). El proceso más complejo reside en la posibilidad de avanzar hacia el reconocimiento de la funcionalidad que cumple dicho recurso en el relato. Es decir, pasar de la descripción a la comprensión del relato. Constatar el uso de la prolepsis, el predominio del diálogo o del indirecto libre en un relato, o el uso recurrente de la sinestesia y el hipérbaton en un poema es un primer paso en el análisis de un relato pero no implica aun comprenderlo” (Irene Klein, 2015b, pp. 63-64).

### Bibliografía:

- Alvarado, Maite (2013). *Escritura e invención en la escuela*, Fondo de Cultura Económica.
- Arnoux, Elvira; Nogueira, Sylvia y Silvestri, Adriana (2003). “La construcción de representaciones enunciativas: el reconocimiento de voces en la comprensión de textos polifónicos”, *Revista Signos*, Vol. XXXV, 51-52, pp. 129-148.
- Bajtín, M. M, *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI editores.
- Di Stefano, Mariana y Pereira, Cecilia (1997). “Representaciones sociales en el proceso de escritura”, *Revista Signo y Señal*, nro. 8.
- Genette, Gerard (1989). *Figuras III*, Editorial Lumen.
- González, María Inés y Grosso, Marcela (2013). *Instrumentos de la crítica narrativa. Una introducción al análisis de textos literarios*, Editorial Colihue.
- (2013b). *Instrumentos de la crítica narrativa. Una introducción al análisis de textos literarios*. Libro del profesor, Editorial Colihue.
- Klein, Irene (2015a). *La narración*, Editorial EUDEBA.
- (2015b), “La teoría en la práctica de escritura de ficción”, *Revista Traslaciones*, vol. 2, julio 2015, pp. 54-67.
- Silvestri, Adriana (1998). *En otras palabras: habilidades de reformulación en la producción de texto escrito*, Cántaro.
- Todorov, Tzvetan, “Las categorías del relato literario”, en: Barthes, R. y otros (1970), *El análisis estructural del relato*, Ed. Tiempo Contemporáneo.
- Tosi, Carolina (2014). “Representaciones sobre la escritura y su enseñanza en propuestas editoriales para el secundario. Un recorrido entre 1960 y 2010”, *Revista Traslaciones*, Vol. 1, diciembre 2014, pp 57-81.

### Textos narrativos:

- Alan Poe, Edgar (2010). “Ligeia”, en *Cuentos completos*, Lozada.
- Cortázar, Julio (2011). “El río”, en *Final del juego*, Alfaguara.
- Faulkner, William (1930). “Una rosa para Emily”, recuperado de: <https://www.eternacadencia.com.ar/blog/ficcion/item/una-rosa-para-emily.html>.
- Hemingway, Ernest (2015). “Colinas como elefantes blancos”, en *Cuentos*, Debolsillo.
- Ocampo, Silvina (1999). “Cielo de claraboyas”, en *Cuentos completos I*, Emecé.
- Piglia, Ricardo (2004). “La loca y el relato del crimen”, en *Cuentos con dos rostros*, DR.

Puig, Manuel (2005). *Boquitas pintadas*, Booket.

# APÉNDICE

PROGRAMA  
CASTELLANO Y  
LITERATURA  
CNBA



Universidad de Buenos Aires  
Colegio Nacional de Buenos Aires

Recorte rectangular

**Departamento:** Castellano y Literatura

**Asignatura:** Introducción al análisis literario

**Curso:** tercer año

**Año:** 2018

**Programa anual base para la cursada 2018**  
**(NO válido para exámenes previos ni libres)**

## I- OBJETIVOS

Lograr que los alumnos

- comprendan e interpreten textos literarios de variada complejidad,
- desarrollen, habilidades para el reconocimiento, comprensión y análisis de textos de teoría, crítica, preceptiva e historia literarias;
- reconozcan las características propias del discurso literario y sus posibles clasificaciones;
- desarrollen habilidades para la lectura analítica y crítica de textos literarios;
- desarrollen la expresión oral y escrita a través de la producción de textos expositivos y argumentativos.

## II- CONTENIDOS

### Unidad 1

#### **La situación comunicativa**

Esta unidad se trabajará transversalmente a lo largo de todas las unidades del programa.

La situación comunicativa: el mensaje en contexto. Circuito real y ficcional de la comunicación. Funciones del lenguaje: marcas lingüísticas de los componentes de la situación comunicativa en el texto. Reconocimiento de intencionalidades del texto a partir de sus marcas verbales. Las marcas de metalenguaje en los textos: autorreferencialidad, cita, empleo de convenciones tipográficas (cursiva, comillas, negrita).

## Unidad 2

### **Introducción al concepto de literatura y al lenguaje literario**

#### **Los textos poético-líricos**

Esta unidad se trabajará transversalmente a lo largo de todas las unidades del programa.

Intencionalidad estética, estructura textual y lenguaje poético. Norma lingüística y artificio, historicidad de la norma lingüística y los recursos artísticos: el efecto estético; el lenguaje literario como lenguaje connotativo y polisémico; el texto literario como interacción de códigos verbal, retórico y cultural. La transtextualidad: intertextualidad (alusión, cita, plagio), hipo/hipertextualidad (reescritura seria y paródica), paratextualidad (paratextos de autor), metatextualidad, architextualidad.

Rasgos específicos de los textos poéticos: disposición poética. Relación con las artes no verbales, opacidad del referente, condensación de información, lenguaje metafórico; recurrencias y equivalencias semánticas: isotopía estilística y eje isotópico.

La enunciación poética. Los textos líricos: ruptura de esquemas predeterminados y de la disposición poética.

Los recursos del artificio en los textos poético-líricos: figuras retóricas que afectan los planos fónico, léxico-semántico y morfo-sintáctico.

Elementos de métrica y versificación. Principales recursos del ritmo; principales organizaciones estróficas.

Tópicos y motivos en la poesía clásica y contemporánea.

### **Unidad 3**

#### **La narración literaria**

Historia, relato y narración. El acto narrativo: la instancia de la enunciación.

Enunciación implícita y explícita.

El nivel de la historia: conflicto, episodios, sucesos. Historias encadenadas, alternadas, intercaladas. El marco de la acción. El espacio literario: indicios, informantes, descripciones denotativas y connotativas, el espacio como marco o como agente del avance de la acción. El tiempo: la época en que transcurre la acción. Relación entre época y conflicto. El paso del tiempo en el nivel de la historia y su incidencia en el desarrollo del conflicto. La construcción del personaje: caracterización directa e indirecta, onomástica, por su participación en la acción (protagonista, secundario, episódico), planos y redondos, estáticos y dinámicos.

El nivel del relato: autor y narrador, autor ficcionalizado, narrador virtual. La construcción del punto de vista: voz o persona gramatical, evaluación de lo relatado, manejo del tiempo, ángulo de visión propiamente dicho. El ángulo de visión: perspectiva y focalización. La polifonía.

Modos de interacción de la voz del narrador base y otras voces del relato: las técnicas narrativas (discurso directo, indirecto, indirecto libre, directo libre, introspección, monólogo tradicional, monólogo interior, el fluir de la conciencia).

El tiempo del relato. Distancia entre el tiempo de la historia y el del relato. Las relaciones de orden entre el tiempo de la historia y el tiempo del relato: cronología y anacronías narrativas (analepsis o retrospección, prolepsis o anticipación). Las relaciones de frecuencia entre el tiempo de la historia y el tiempo del relato: singulativa, iterativa y repetitiva. Las relaciones de duración entre el tiempo de la historia y el tiempo del relato: elipsis, relato sumario, pausas descriptivas o reflexivas, análisis, escena dialogada.

El cuento: definición, problemática y características del género. Poéticas de autor: relación entre efecto buscado y recursos empleados. Variedades genéricas: relación entre género y recursos. Códigos estéticos y narrativos propios de cada género.

La novela: caracterización y variantes del género, diferencias esenciales entre el cuento y la novela. La novela moderna y sus antecedentes literarios. La novela como género polifónico.

La nouvelle o relato. Posibles criterios de caracterización del género: estructura, tratamiento del conflicto, extensión, recursos.

## **Unidad 4**

### **El texto dramático**

El hecho teatral. El texto dramático como uno de los componentes del hecho teatral. El texto espectacular y la puesta en escena. Los niveles de comunicación en la representación teatral.

Organización del discurso dramático: diálogos y didascalías.

7 Signos y códigos en el teatro: modos de aparición de los códigos no verbales en el texto dramático y en la puesta en escena. Convenciones gráficas y paratextuales en el texto dramático. Estructura externa. Tiempo y espacio en el teatro. El tiempo en el texto dramático y en la puesta en escena: tiempo de la representación, de la acción representada (tiempo escénico y tiempo dramático). Espacio escénico, dramático y de la representación.

El teatro clásico griego y latino. La tragedia y la comedia. Caracterización aristotélica de la tragedia: unidad de acción, peripecia, anagnórisis, pathos. Nociones filosóficas representadas en la tragedia: destino, hybris. Finalidad de la tragedia: catarsis.

El teatro isabelino. Shakespeare: ruptura del modelo aristotélico.

La comedia de caracteres. Molière. Reescrituras de la comedia latina.

El drama burgués: realismo y crítica social.

# RELATOS

## Cielo de claraboyas

Silvina Ocampo

La reja del ascensor tenía flores con cáliz dorado y follajes rizados de hierro negro, donde se enganchan los ojos cuando uno está triste viendo desenvolverse, hipnotizados por las grandes serpientes, los cables del ascensor.

Era la casa de mi tía más vieja adonde me llevaban los sábados de visita. Encima del hall de esa casa con cielo de claraboyas había otra casa misteriosa en donde se veía vivir a través de los vidrios una familia de pies aureolados como santos. Leves sombras subían sobre el resto de los cuerpos dueños de aquellos pies, sombras achatadas como las manos vistas a través del agua de un baño. Había dos pies chiquitos, y tres pares de pies grandes, dos con tacos altos y finos de pasos cortos. Viajaban baúles con ruido de tormenta, pero la familia no viajaba nunca y seguía sentada en el mismo cuarto desnudo, desplegando diarios con músicas que brotaban incesantes de una pianola que se atrancaba siempre en la misma nota. De tarde en tarde, había voces que rebotaban como pelotas sobre el piso de abajo y se acallaban contra la alfombra.

Una noche de invierno anunciaba las nueve en un reloj muy alto de madera, que crecía como un árbol a la hora de acostarse; por entre las rendijas de las ventanas pesadas de cortinas, siempre con olor a naftalina, entraban chiflones helados que movían la sombra tropical de una planta en forma de palmera. La calle estaba llena de vendedores de diarios y de frutas, tristes como despedidas en la noche. No había nadie ese día en la casa de arriba, salvo el llanto pequeño de una chica (a quien acababan de darle un beso para que se durmiera,) que no quería dormirse, y la sombra de una pollera disfrazada de tía, como un diablo negro con los pies embotinados de institutriz perversa. Una voz de cejas fruncidas y de pelo de alambre que gritaba "¡Celestina, Celestina!", haciendo de aquel nombre un abismo muy oscuro. Y después que el llanto disminuyó despacito... aparecieron dos piecitos desnudos saltando a la cuerda, y una risa y otra risa caían de los pies desnudos de Celestina en camisón, saltando con un caramelo guardado en la boca. Su camisón tenía forma de nube sobre los vidrios cuadrículados y verdes. La voz de los pies embotinados crecía: "¡Celestina, Celestina!". Las risas le contestaban cada vez más claras, cada vez más altas. Los pies desnudos saltaban siempre sobre la cuerda ovalada bailando mientras cantaba una caja de música con una muñeca encima.

Se oyeron pasos endemoniados de botines muy negros, atados con cordones que al desatarse provocan accesos mortales de rabia. La falda con alas de demonio volvió a revolotear sobre los vidrios; los pies desnudos dejaron de saltar; los pies corrían en rondas sin alcanzarse; la falda corría detrás de los piecitos desnudos, alargando los brazos con las garras abiertas, y un mechón de pelo quedó suspendido, prendido de las manos de la falda negra, y brotaban gritos de pelo tironeado.

El cordón de un zapato negro se desató, y fue una zancadilla sobre otro pie de la falda furiosa. Y de nuevo surgió una risa de pelo suelto, y la voz negra gritó, haciendo un pozo oscuro sobre el suelo: “¡Voy a matarte!”. Y como un trueno que rompe un vidrio, se oyó el ruido de jarra de loza que se cae al suelo, volcando todo su contenido, derramándose densamente, lentamente, en silencio, un silencio profundo, como el que precede al llanto de un chico golpeado.

Despacito fue dibujándose en el vidrio una cabeza partida en dos, una cabeza donde florecían rulos de sangre atados con moños. La mancha se agrandaba. De una rotura del vidrio empezaron a caer anchas y espesas gotas petrificadas como soldaditos de lluvia sobre las baldosas del patio. Había un silencio inmenso; parecía que la casa entera se había trasladado al campo; los sillones hacían ruedas de silencio alrededor de las visitas del día anterior.

La falda volvió a volar en torno de la cabeza muerta: “¡Celestina, Celestina!”, y un fierro golpeaba con ritmo de saltar a la cuerda.

Las puertas se abrían con largos quejidos y todos los pies que entraron se transformaron en rodillas. La claraboya era de ese verde de los frascos de colonia en donde nadaban las faldas abrazadas. Ya no se veía ningún pie y la falda negra se había vuelto santa, más arrodillada que ninguna sobre el vidrio.

Celestina cantaba Les Cloches de Corneville, corriendo con Leonor detrás de los árboles de la plaza, alrededor de la estatua de San Martín. Tenía un vestido marinero y un miedo horrible de morir al cruzar las calles.

Silvina Ocampo (1999), *Cuentos completos I*, Emecé, pp.5-6.

## Ligeia

Edgar Allan Poe

*Y allí dentro está la voluntad que no muere. ¿Quién conoce los misterios de la voluntad y su fuerza? Pues Dios no es sino una gran voluntad que penetra las cosas todas por obra de su intensidad. El hombre no se doblega a los ángeles, ni cede por entero a la muerte, como no sea por la flaqueza de su débil voluntad.*

*Joseph Glanvill*

Juro por mi alma que no puedo recordar cómo, cuándo ni siquiera dónde conocí a lady Ligeia. Largos años han transcurrido desde entonces y el sufrimiento ha debilitado mi memoria. O quizá no puedo rememorar ahora aquellas cosas porque, a decir verdad, el carácter de mi amada, su raro saber, su belleza singular y, sin embargo, plácida, y la penetrante y cautivadora elocuencia de su voz profunda y musical, se abrieron camino en mi corazón con pasos tan constantes, tan cautelosos, que me pasaron inadvertidos e ignorados. No obstante, creo haberla conocido y visto, las más de las veces, en una vasta, ruinosa ciudad cerca del Rin. Seguramente le oí hablar de su familia. No cabe duda de que su estirpe era remota. ¡Ligeia, Ligeia! Sumido en estudios que, por su índole, pueden como ninguno amortiguar las impresiones del mundo exterior, sólo por esta dulce palabra, Ligeia, acude a los ojos de mi fantasía la imagen de aquella que ya no existe. Y ahora, mientras escribo, me asalta como un rayo el recuerdo de que nunca supe el apellido de quien fuera mi amiga y prometida, luego compañera de estudios y, por último, la esposa de mi corazón. ¿Fue por una amable orden de parte de mi Ligeia o para poner a prueba la fuerza de mi afecto, que me estaba vedado indagar sobre ese punto? ¿O fue más bien un capricho mío, una loca y romántica ofrenda en el altar de la devoción más apasionada? Sólo recuerdo confusamente el hecho. ¿Es de extrañarse que haya olvidado por completo las circunstancias que lo originaron y lo acompañaron? Y en verdad, si alguna vez ese espíritu al que llaman Romance, si alguna vez la pálida Ashtophet del Egipto idólatra, con sus alas tenebrosas, han presidido, como dicen, los matrimonios fatídicos, seguramente presidieron el mío.

Hay un punto muy caro en el cual, sin embargo, mi memoria no falla. Es la persona de Ligeia. Era de alta estatura, un poco delgada y, en sus últimos tiempos, casi descarnada. Sería vano intentar la descripción de su majestad, la tranquila soltura de su porte o la inconcebible ligereza y elasticidad de su paso. Entraba y salía como una sombra. Nunca advertía yo su aparición en mi cerrado gabinete de trabajo de no ser por la amada música de su voz dulce, profunda, cuando posaba su mano marmórea sobre mi hombro. Ninguna mujer igualó la belleza de su rostro. Era el esplendor de un sueño de opio, una visión aérea y arrebatadora, más extrañamente divina que las fantasías que revoloteaban en las almas adormecidas de las hijas de Delos. Sin embargo, sus facciones no tenían esa regularidad que falsamente nos han enseñado a adorar en las obras clásicas del paganismo. "No hay belleza exquisita –dice Bacon, lord Verulam, refiriéndose con justeza a todas las formas y genera de la hermosura– sin algo de extraño en las proporciones." No obstante, aunque yo veía que las facciones de Ligeia no eran de una regularidad clásica, aunque sentía que su hermosura era, en verdad, "exquisita" y percibía mucho de "extraño" en ella, en vano intenté descubrir la irregularidad y rastrear el origen de mi percepción de lo "extraño". Examiné el contorno de su frente alta, pálida: era impecable –¡qué fría en verdad esta palabra aplicada a una majestad tan divina! – por la piel, que rivalizaba con el

marfil más puro, por la imponente amplitud y la calma, la noble prominencia de las regiones superciliares; y luego los cabellos, como ala de cuervo, lustrosos, exuberantes y naturalmente rizados, que demostraban toda la fuerza del epíteto homérico: "cabellera de jacinto". Miraba el delicado diseño de la nariz y sólo en los graciosos medallones de los hebreos he visto una perfección semejante. Tenía la misma superficie plena y suave, la misma tendencia casi imperceptible a ser aguileña, las mismas aletas armoniosamente curvas, que revelaban un espíritu libre. Contemplaba la dulce boca. Allí estaba en verdad el triunfo de todas las cosas celestiales: la magnífica sinuosidad del breve labio superior, la suave, voluptuosa calma del inferior, los hoyuelos juguetones y el color expresivo; los dientes, que reflejaban con un brillo casi sorprendente los rayos de la luz bendita que caían sobre ellos en la más serena y plácida y, sin embargo, radiante, triunfal de todas las sonrisas. Analizaba la forma del mentón y también aquí encontraba la noble amplitud, la suavidad y la majestad, la plenitud y la espiritualidad de los griegos, el contorno que el dios Apolo reveló tan sólo en sueños a Cléomenes, el hijo del ateniense. Y entonces me asomaba a los grandes ojos de Ligeia.

Para los ojos no tenemos modelos en la remota antigüedad. Quizá fuera, también, que en los de mi amada yacía el secreto al cual alude lord Verulam. Eran, creo, más grandes que los ojos comunes de nuestra raza, más que los de las gacelas de la tribu del valle de Nourjahad. Pero sólo por instantes –en los momentos de intensa excitación– se hacía más notable esta peculiaridad de Ligeia. Y en tales ocasiones su belleza –quizá la veía así mi imaginación ferviente– era la de los seres que están por encima o fuera de la tierra, la belleza de la fabulosa hurí de los turcos. Los ojos eran del negro más brillante, velados por oscuras y largas pestañas. Las cejas, de diseño levemente irregular, eran del mismo color. Sin embargo, lo "extraño" que encontraba en sus ojos era independiente de su forma, del color, del brillo, y debía atribuirse, al cabo, a la expresión. ¡Ah, palabra sin sentido tras cuya vasta latitud de simple sonido se atrinchera nuestra ignorancia de lo espiritual! La expresión de los ojos de Ligeia... ¡Cuántas horas medité sobre ella! ¡Cuántas noches de verano luché por sondearla! ¿Qué era aquello, más profundo que el pozo de Demócrito, que yacía en el fondo de las pupilas de mi amada? ¿Qué era? Me poseía la pasión de descubrirlo. ¡Aquellos ojos! ¡Aquellas grandes, aquellas brillantes, aquellas divinas pupilas! Llegaron a ser para mí las estrellas gemelas de Leda, y yo era para ellas el más fervoroso de los astrólogos.

No hay, entre las muchas anomalías incomprensibles de la ciencia psicológica, punto más atrayente, más excitante que el hecho –nunca, creo, mencionado por las escuelas– de que en nuestros intentos por traer a la memoria algo largo tiempo olvidado, con frecuencia llegamos a encontrar al borde mismo del recuerdo, sin poder, al fin, asirlo. Y así cuántas veces, en mi intenso examen de los ojos de Ligeia, sentí que me acercaba al conocimiento cabal de su expresión, me acercaba, aún no era mío, y al fin desaparecía por completo. Y (¡extraño, ah, el más extraño de los misterios!) encontraba en los objetos más comunes del universo un círculo de analogías con esa expresión. Quiero decir que, después del periodo en que la belleza de Ligeia penetró en mi espíritu, donde moraba como en un altar, yo extraía de muchos objetos del mundo material un sentimiento semejante al que provocaban, dentro de mí, sus grandes y luminosas pupilas. Pero no por ello puedo definir mejor ese sentimiento, ni analizarlo, ni siquiera percibirlo con calma. Lo he reconocido a veces, repito, en una viña, que crecía rápidamente, en la contemplación de una falena, de una mariposa, de una crisálida, de un veloz curso de agua. Lo he sentido en el océano, en la caída de un meteoro. Lo he sentido en la mirada de gentes muy viejas. Y hay una o dos estrellas en el cielo (especialmente una, de sexta magnitud,

doble y cambiante, que puede verse cerca de la gran estrella de Lira) que, miradas con el telescopio, me han inspirado el mismo sentimiento. Me ha colmado al escuchar ciertos sonos de instrumentos de cuerda, y no pocas veces al leer pasajes de determinados libros. Entre innumerables ejemplos, recuerdo bien algo de un volumen de Joseph Glanvill que (quizá simplemente por lo insólito, ¿quién sabe?) nunca ha dejado de inspirarme ese sentimiento: *"Y allí dentro está la voluntad que no muere. ¿Quién conoce los misterios de la voluntad y su fuerza? Pues Dios no es sino una gran voluntad que penetra las cosas todas por obra de su intensidad. El hombre no se doblega a los ángeles, ni cede por entero a la muerte, como no sea por la flaqueza de su débil voluntad"*.

Los años transcurridos y las reflexiones consiguientes me han permitido rastrear cierta remota conexión entre este pasaje del moralista inglés y un aspecto del carácter de Ligeia. La intensidad de pensamiento, de acción, de palabra, era posiblemente en ella un resultado, o por lo menos un índice, de esa gigantesca voluntad que durante nuestras largas relaciones no dejó de dar otras pruebas más numerosas y evidentes de su existencia. De todas las mujeres que jamás he conocido, la exteriormente tranquila, la siempre plácida Ligeia, era presa con más violencia que nadie de los tumultuosos buitres de la dura pasión. Y no podía yo medir esa pasión como no fuese por el milagroso dilatarse de los ojos que me deleitaban y aterraban al mismo tiempo, por la melodía casi mágica, la modulación, la claridad y la placidez de su voz tan profunda, y por la salvaje energía (doblemente efectiva por contraste con su manera de con que profería habitualmente sus extrañas palabras.

He hablado del saber de Ligeia: era inmenso, como nunca lo hallé en una mujer. Su conocimiento de las lenguas clásicas era profundo, y, en la medida de mis nociones sobre los modernos dialectos de Europa, nunca la descubrí en falta. A decir verdad, en cualquier tema de la alabada erudición académica, admirada simplemente por abstrusa, ¿descubrí alguna vez a Ligeia en falta? ¡De qué modo singular y penetrante este punto de la naturaleza de mi esposa atrajo, tan sólo en el último periodo, mi atención! Dije que sus conocimientos eran tales que jamás los hallé en otra mujer, pero, ¿dónde está el hombre que ha cruzado, y con éxito, toda la amplia extensión de las ciencias morales, físicas y metafísicas? No vi entonces lo que ahora advierto claramente: que las adquisiciones de Ligeia eran gigantescas, eran asombrosas; sin embargo, tenía suficiente conciencia de su infinita superioridad para someterme con infantil confianza a su guía en el caótico mundo de la investigación metafísica, a la cual me entregué activamente durante los primeros años de nuestro matrimonio. ¡Con qué amplio sentimiento de triunfo, con qué vivo deleite, con qué etérea esperanza sentía yo —cuando ella se entregaba conmigo a estudios poco frecuentes, poco conocidos— esa deliciosa perspectiva que se agrandaba en lenta gradación ante mí, por cuya larga y magnífica senda no hollada podía al fin alcanzar la meta de una sabiduría demasiado premiosa, demasiado divina para no ser prohibida!

¡Así, con qué punzante dolor habré visto, después de algunos años, emprender vuelo a mis bien fundadas esperanzas y desaparecer! Sin Ligeia era yo un niño a tientas en la oscuridad. Sólo su presencia, sus lecturas, podían arrojar vívida luz sobre los muchos misterios del trascendentalismo en los cuales vivíamos inmersos. Privadas del radiante brillo de sus ojos, esas páginas, leves y doradas, tornáronse más opacas que el plomo saturnino. Y aquellos ojos brillaron cada vez con menos frecuencia sobre las páginas que yo escrutaba. Ligeia cayó enferma. Los extraños ojos brillaron con un fulgor demasiado, demasiado magnífico; los pálidos dedos adquirieron la transparencia cerúlea de la tumba y las venas azules de su alta frente latieron impetuosamente en las alternativas de la más ligera emoción. Vi que iba a morir y luché desesperadamente en espíritu con el torvo

Azrael. Y las luchas de la apasionada esposa eran, para mi asombro, aún más enérgicas que las mías. Muchos rasgos de su adusto carácter me habían convencido de que para ella la muerte llegaría sin sus terrores; pero no fue así. Las palabras son impotentes para dar una idea de la fiera resistencia que opuso a la Sombra. Gemí de angustia ante el lamentable espectáculo. Yo hubiera querido calmar, hubiera querido razonar; pero en la intensidad de su salvaje deseo de vivir, vivir, sólo vivir, el consuelo y la razón eran el colmo de la locura. Sin embargo, hasta el último momento, en las convulsiones más violentas de su espíritu indómito, no se conmovió la placidez exterior de su actitud. Su voz se tornó más suave; más profunda, pero yo no quería demorarme en el extraño significado de las palabras pronunciadas con calma. Mi mente vacilaba al escuchar fascinada una melodía sobrehumana, conjeturas y aspiraciones que la humanidad no había conocido hasta entonces.

De su amor no podía dudar, y me era fácil comprender que, en un pecho como el suyo, el amor no reinaba como una pasión ordinaria. Pero sólo en la muerte medí toda la fuerza de su afecto. Durante largas horas, reteniendo mi mano, desplegaba ante mí los excesos de un corazón cuya devoción más que apasionada llegaba a la idolatría. ¿Cómo había merecido yo la bendición de semejantes confesiones? ¿Cómo había merecido la condena de que mi amada me fuese arrebatada en el momento en que me las hacía? Pero no puedo soportar el extenderme sobre este punto. Sólo diré que en el abandono más que femenino de Ligeia al amor, ay, inmerecido, otorgado sin ser yo digno, reconocí el principio de su ansioso, de su ardiente deseo de vida, esa vida que huía ahora tan velozmente. Soy incapaz de describir, no tengo palabras para expresar esa ansia salvaje, esa anhelante vehemencia de vivir, *sólo* vivir.

La medianoche en que murió me llamó perentoriamente a su lado, pidiéndome que repitiera ciertos versos que había compuesto pocos días antes. La obedecí. Helos aquí:

¡Vedla! ¡Es noche de gala  
en los últimos años solitarios!  
La multitud de ángeles alados,  
con sus velos, en lágrimas bañados,  
son público de un teatro que contempla  
un drama de esperanzas y temores,  
mientras toca la orquesta, indefinida,  
la música sin fin de las esferas.

Imágenes del Dios que está en lo alto,  
allí los mimos gruñen y mascullan,  
corren aquí y allá; y los apremian  
vastas cosas informes  
que el escenario alteran de continuo,  
vertiendo de sus alas desplegadas,  
un invisible, largo Sufrimiento.

¡Este múltiple drama ya jamás,  
jamás será olvidado!  
Con su Fantasma siempre perseguido  
por una multitud que no lo alcanza,  
en un círculo siempre de retorno  
al lugar primitivo,  
y mucho de Locura, y más Pecado,  
y más Horror —el alma de la intriga.

¡Ah, ved: entre los mimos en tumulto  
una forma reptante se insinúa!  
¡Roja como la sangre se retuerce  
en la escena desnuda!  
¡Se retuerce y retuerce! Y en tormentos  
los mimos son su presa,  
y sus fauces destilan sangre humana,  
y los ángeles lloran.

¡Apáganse las luces, todas, todas!  
Y sobre cada forma estremecida  
cae el telón, cortina funeraria,  
con fragor de tormenta.  
Y los ángeles pálidos y exangües,  
ya de pie, ya sin velos, manifiestan  
que el drama es el del "Hombre", y que  
es su héroe el Vencedor Gusano.

—¡Oh, Dios! —gritó casi Ligeia, incorporándose de un salto y tendiendo sus brazos al cielo con un movimiento espasmódico, al terminar yo estos versos. ¡Oh, Dios! ¡Oh, Padre Celestial! ¿Estas cosas ocurrirán irremisiblemente? ¿El Vencedor no será alguna vez vencido? ¿No somos una parte, una parcela de Ti? ¿Quién, quién conoce los misterios de la voluntad y su fuerza? El hombre no se doblega a los ángeles, ni cede por entero a la muerte, como no sea por la flaqueza de su débil voluntad.

Y entonces, como agotada por la emoción, dejó caer los blancos brazos y volvió solemnemente a su lecho de muerte. Y mientras lanzaba los últimos suspiros, mezclado con ellos brotó un suave murmullo de sus labios. Acerqué mi oído y distinguí de nuevo las palabras finales del pasaje de Glanvill: *"El hombre no se doblega a los ángeles, ni cede por entero a la muerte, como no sea por la flaqueza de su débil voluntad"*.

Murió; y yo, deshecho, pulverizado por el dolor, no pude soportar más la solitaria desolación de mi morada, y la sombría y ruinoso ciudad a orillas del Rin. No me faltaba lo que el mundo llama fortuna. Ligeia me había legado más, mucho más, de lo que por lo común cae en suerte a los mortales. Entonces, después de unos meses de vagabundeo tedioso, sin rumbo, adquirí y reparé en parte una abadía cuyo nombre no diré, en una de las más incultas y menos frecuentadas regiones de la hermosa Inglaterra. La sombría y triste vastedad del edificio, el aspecto casi salvaje del dominio, los numerosos recuerdos melancólicos y venerables vinculados con ambos, tenían mucho en común con los sentimientos de abandono total que me habían conducido a esa remota y huraña región del país. Sin embargo, aunque el exterior de la abadía, ruinoso, invadido de musgo, sufrió pocos cambios, me dediqué con infantil perversidad, y quizá con la débil esperanza de aliviar mis penas, a desplegar en su interior magnificencias más que reales. Siempre, aun en la infancia, había sentido gusto por esas extravagancias, y entonces volvieron como una compensación del dolor. ¡Ay, ahora sé cuánto de incipiente locura podía descubrirse en los suntuosos y fantásticos tapices, en las solemnes esculturas de Egipto, en las extrañas cornisas, en los moblajes, en los vesánicos diseños de las alfombras de oro recamado! Me había convertido en un esclavo preso en las redes del opio, y mis trabajos y mis planes cobraron el color de mis sueños. Pero no me detendré en el detalle de estos absurdos. Hablaré tan sólo de ese aposento por siempre maldito, donde en un momento de enajenación conduje al altar —como sucesora de la inolvidable Ligeia— a lady Rowena Trevanion de Tremaine, la de rubios cabellos y ojos azules.

No hay una sola partícula de la arquitectura y la decoración de aquella cámara nupcial que no se presente ahora ante mis ojos. ¿Dónde tenía el corazón la altiva familia de la novia para permitir, movida por su sed de oro, que una doncella, una hija tan querida, pasara el umbral de un aposento tan adornado? He dicho que recuerdo minuciosamente los detalles de la cámara –yo, que tristemente olvido cosas de profunda importancia– y, sin embargo, no había orden, no había armonía en aquel lujo fantástico, que se impusieron a mi memoria. La habitación estaba en una alta torrecilla de la abadía fortificada, era de forma pentagonal y de vastas dimensiones. Ocupaba todo el lado sur del pentágono la única ventana, un inmenso cristal de Venecia de una sola pieza y de matiz plumizo, de suerte que los rayos del sol o de la luna, al atravesarlo, caían con brillo horrible sobre los objetos. En lo alto de la inmensa ventana se extendía el enrejado de una añosa vid que trepaba por los macizos muros de la torre. El techo, de sombrío roble, era altísimo, abovedado y decorosamente decorado con los motivos más extraños, más grotescos, de un estilo semigótico, semidruídico. Del centro mismo de esa melancólica bóveda colgaba, de una sola cadena de oro de largos eslabones, un inmenso incensario del mismo metal, en estilo sarraceno, con múltiples perforaciones dispuestas de tal manera que a través de ellas, como dotadas de la vitalidad de una serpiente, veíanse las contorsiones continuas de llamas multicolores.

Había algunas otomanas y candelabros de oro de forma oriental, y también el lecho, el lecho nupcial, de modelo indio, bajo, esculpido en ébano macizo, con baldaquino como una colgadura fúnebre. En cada uno de los ángulos del aposento había un gigantesco sarcófago de granito negro proveniente de las tumbas reales erigidas frente a Luxor, con sus antiguas tapas cubiertas de inmemoriales relieves. Pero en las colgaduras del aposento se hallaba, ay, la fantasía más importante. Los elevados muros, de gigantesca altura –al punto de ser desproporcionados–, estaban cubiertos de arriba abajo, en vastos pliegues, por una pesada y espesa tapicería, tapicería de un material semejante al de la alfombra del piso, la cubierta de las otomanas y el lecho de ébano, del baldaquino y de las suntuosas volutas de los cortinajes que velaban parcialmente la ventana. Este material era el más rico tejido de oro, cubierto íntegramente, con intervalos irregulares, por arabescos en realce, de un pie de diámetro, de un negro azabache. Pero estas figuras sólo participaban de la condición de arabescos cuando se las miraba desde un determinado ángulo. Por un procedimiento hoy común, que puede en verdad rastrearse en periodos muy remotos de la antigüedad, cambiaban de aspecto. Para el que entraba en la habitación tenían la apariencia de simples monstruosidades; pero, al acercarse, esta apariencia desaparecía gradualmente y, paso a paso, a medida que el visitante cambiaba de posición en el recinto, se veía rodeado por una infinita serie de formas horribles pertenecientes a la superstición de los normandos o nacidas en los sueños culpables de los monjes. El efecto fantasmagórico era grandemente intensificado por la introducción artificial de una fuerte y continua corriente de aire detrás de los tapices, la cual daba una horrenda e inquietante animación al conjunto.

Entre esos muros, en esa cámara nupcial, pasé con lady de Tremaine las impías horas del primer mes de nuestro matrimonio, y las pasé sin demasiada inquietud. Que mi esposa temiera la índole hosca de mi carácter, que me huyera y me amara muy poco, no podía yo pasarlo por alto; pero me causaba más placer que otra cosa. Mi memoria volaba (¡ah, con qué intensa nostalgia!) hacia Ligeia, la amada, la augusta, la hermosa, la enterrada. Me embriagaba con los recuerdos de su pureza, de su sabiduría, de su (pues me hallaba habitualmente aherrojado por los grilletes de la droga) gritaba su nombre en el silencio de la noche, o durante el día, en los sombreados retiros de los

valles, como si con esa salvaje vehemencia, con la solemne pasión, con el fuego devorador de mi deseo por la naturaleza elevada, etérea, de su amor apasionado, idólatra. Ahora mi espíritu ardía plena y libremente, con más intensidad que el suyo. En la excitación de mis sueños de opio desaparecida, pudiera restituirla a la senda que había abandonado –ah, *¿era posible* que fuese para siempre? – en la tierra.

Al comenzar el segundo mes de nuestro matrimonio, lady Rowena cayó súbitamente enferma y se repuso lentamente. La fiebre que la consumía perturbaba sus noches, y en su inquieto semisueño hablaba de sonidos, de movimientos que se producían en la cámara de la torre, cuyo origen atribuí a los extravíos de su imaginación o quizá a la fantasmagórica influencia de la cámara misma. Llegó, al fin, la convalecencia y, por último, el restablecimiento total. Sin embargo, había transcurrido un breve periodo cuando un segundo trastorno más violento la arrojó a su lecho de dolor; y de este ataque, su constitución, que siempre fuera débil, nunca se repuso del todo. Su mal, desde entonces, tuvo un carácter alarmante y una recurrencia que lo era aún más, y desafiaba el conocimiento y los grandes esfuerzos de los médicos. Con la intensificación de su mal crónico –el cual parecía haber invadido de tal modo su constitución que era imposible desarraigarlo por medios humanos–, no pude menos de observar un aumento similar en su irritabilidad nerviosa y en su excitabilidad para el miedo motivado por causas triviales. De nuevo hablaba, y ahora con más frecuencia e insistencia, de los sonidos, de los leves sonidos y de los movimientos insólitos en las colgaduras, a los cuales aludiera en un comienzo.

Una noche, próximo el fin de septiembre, impuso a mi atención este penoso tema con más insistencia que de costumbre. Acababa de despertar de un sueño inquieto, y yo había estado observando, con un sentimiento en parte de ansiedad, en parte de vago terror, los gestos de su semblante descarnado. Me senté junto a su lecho de ébano, en una de las otomanas de la India. Se incorporó a medias y habló, con un susurro ansioso, bajo, de los sonidos que estaba oyendo y yo no podía oír, de los movimientos que estaba viendo y yo no podía percibir. El viento corría velozmente detrás de los tapices y quise mostrarle (cosa en la cual, debo decirlo, no creía yo del todo) que aquellos suspiros casi inarticulados y aquellas levísimas variaciones de las figuras de la pared eran tan sólo los naturales efectos de la habitual corriente de aire. Pero la palidez mortal que se extendió por su rostro me probó que mis esfuerzos por tranquilizarla serían infructuosos. Pareció desvanecerse y no había criados a quien recurrir. Recordé el lugar donde había un frasco de vino ligero que le habían prescrito los médicos, y crucé presuroso el aposento en su busca. Pero, al llegar bajo la luz del incensario, dos circunstancias de índole sorprendente llamaron mi atención. Sentí que un objeto palpable, aunque invisible, rozaba levemente mi persona, y vi que en la alfombra dorada, en el centro mismo del rico resplandor que arrojaba el incensario, había una sombra, una sombra leve, indefinida, de aspecto angélico, como cabe imaginar la sombra de una sombra. Pero yo estaba perturbado por la excitación de una inmoderada dosis de opio; poco caso hice a estas cosas y no las mencioné a Rowena. Encontré el vino, crucé nuevamente la cámara y llené un vaso, que llevé a los labios de la desvanecida. Ya se había recobrado un tanto, sin embargo, y tomó el vaso en sus manos, mientras yo me dejaba caer en la otomana que tenía cerca, con los ojos fijos en su persona. Fue entonces cuando percibí claramente un paso suave en la alfombra, cerca del lecho, y un segundo después, mientras Rowena alzaba la copa de vino hasta sus labios, vi o quizá soñé que veía caer dentro del vaso, como surgida de un invisible surtidor en la atmósfera del aposento, tres o cuatro grandes gotas de fluido brillante, del color del rubí. Si yo lo vi, no ocurrió lo mismo con Rowena.

Bebió el vino sin vacilar y me abstuve de hablarle de una circunstancia que, según pensé, debía considerarse como sugestión de una imaginación excitada, cuya actividad mórbida aumentaban el terror de mi mujer, el opio y la hora.

Sin embargo, no pude dejar de percibir que, inmediatamente después de la caída de las gotas color rubí, se producía una rápida agravación en el mal de mi esposa, de suerte que la tercera noche las manos de sus doncellas la prepararon para la tumba, y la cuarta la pasé solo, con su cuerpo amortajado, en aquella fantástica cámara que la recibiera recién casada. Extrañas visiones engendradas por el opio revoloteaban como sombras delante de mí. Observé con ojos inquietos los sarcófagos en los ángulos de la habitación, las cambiantes figuras de los tapices, las contorsiones de las llamas multicolores en el incensario suspendido. Mis ojos cayeron entonces, mientras trataba de recordar las circunstancias de una noche anterior, en el lugar donde, bajo el resplandor del incensario, había visto las débiles huellas de la sombra. Pero ya no estaba allí, y, respirando con más libertad, volví la mirada a la pálida y rígida figura tendida en el lecho. Entonces me asaltaron mil recuerdos de Ligeia, y cayó sobre mi corazón, con la turbulenta violencia de una marea, todo el indecible dolor con que había mirado su cuerpo amortajado. La noche avanzaba, y con el pecho lleno de amargos pensamientos, cuyo objeto era mi único, mi supremo amor, permanecí contemplando el cuerpo de Rowena.

Quizá fuera media noche, tal vez más temprano o más tarde, pues no tenía conciencia del tiempo, cuando un sollozo sofocado, suave, pero muy claro, me sacó bruscamente de mi ensueño. Sentí que venía del lecho de ébano, del lecho de muerte. Presté atención en una agonía de terror supersticioso, pero el sonido no se repitió. Esforcé la vista para descubrir algún movimiento del cadáver, mas no advertí nada. Sin embargo, no podía haberme equivocado. Había oído el ruido, aunque débil, y mi espíritu estaba despierto. Mantuve con decisión, con perseverancia, la atención clavada en el cuerpo. Transcurrieron algunos minutos sin que ninguna circunstancia arrojara luz sobre el misterio. Por fin, fue evidente que un color ligero, muy débil y apenas perceptible se difundía bajo las mejillas y a lo largo de las hundidas venas de los párpados. Con una especie de horror, de espanto indecibles, que no tiene en el lenguaje humano expresión suficientemente enérgica, sentí que mi corazón dejaba de latir, que mis miembros se ponían rígidos. Sin embargo, el sentimiento del deber me devolvió la presencia de ánimo. Ya no podía dudar de que nos habíamos apresurado en los preparativos, de que Rowena aún vivía. Era necesario hacer algo inmediatamente; pero la torre estaba muy apartada de las dependencias de la servidumbre, no había nadie cerca, yo no tenía modo de llamar en mi ayuda sin abandonar la habitación unos minutos, y no podía aventurarme a salir. Luché solo, pues, en mi intento de volver a la vida el espíritu aún vacilante. Pero, al cabo de un breve periodo, fue evidente la recaída; el color desapareció de los párpados y las mejillas, dejándolos más pálidos que el mármol; los labios estaban doblemente apretados y contraídos en la espectral expresión de la muerte; una viscosidad y un frío repulsivos cubrieron rápidamente la superficie del cuerpo, y la habitual rigidez cadavérica sobrevino de inmediato. Volví a desplomarme con un estremecimiento en el diván de donde me levantara tan bruscamente y de nuevo me entregué a mis apasionadas visiones de Ligeia.

Así transcurrió una hora cuando (¿era posible?) advertí por segunda vez un vago sonido procedente de la región del lecho. Presté atención en el colmo del horror. El sonido se repitió: era un suspiro. Precipitándome hacia el cadáver, vi –claramente– temblar los labios. Un minuto después se entreabrían, descubriendo

una brillante línea de dientes nacarados. La estupefacción luchaba ahora en mi pecho con el profundo espanto que hasta entonces reinara solo. Sentí que mi vista se oscurecía, que mi razón se extraviaba, y sólo por un violento esfuerzo logré al fin cobrar ánimos para ponerme a la tarea que mi deber me señalaba una vez más. Había ahora cierto color en la frente, en las mejillas y en la garganta; un calor perceptible invadía todo el cuerpo; hasta se sentía latir levemente el corazón. Mi esposa vivía, y con redoblado ardor me entregué a la tarea de resucitarla. Froté y friccioné las sienes y las manos, y utilicé todos los expedientes que la experiencia y no pocas lecturas médicas me aconsejaban. Pero en vano. De pronto, el color huyó, las pulsaciones cesaron, los labios recobraron la expresión de la muerte y, un instante después, el cuerpo todo adquiría el frío de hielo, el color lívido, la intensa rigidez, el aspecto consumido y todas las horrendas características de quien ha sido, por muchos días, habitante de la tumba.

Y de nuevo me sumí en las visiones de Ligeia, y de nuevo (¿y quién ha de sorprenderse de que me estremezca al escribirlo?), de nuevo llegó a mis oídos un sollozo ahogado que venía de la zona del lecho de ébano. Mas, ¿a qué detallar el inenarrable horror de aquella noche? ¿A qué detenerme a relatar cómo, hasta acercarse el momento del alba gris, se repitió este horrible drama de resurrección; cómo cada espantosa recaída terminaba en una muerte más rígida y aparentemente más irremediable; cómo cada agonía cobraba el aspecto de una lucha con algún enemigo invisible, y cómo cada lucha era sucedida por no sé qué extraño cambio en el aspecto del cuerpo? Permitidme que me apresure a concluir.

La mayor parte de la espantosa noche había transcurrido, y la que estuviera muerta se movió de nuevo, ahora con más fuerza que antes, aunque despertase de una disolución más horrenda y más irreparable. Yo había cesado hacía rato de luchar o de moverme, y permanecía rígido, sentado en la otomana, presa indefensa de un torbellino de violentas emociones, de todas las cuales el pavor era quizá la menos terrible, la menos devoradora. El cadáver, repito, se movía, y ahora con más fuerza que antes. Los colores de la vida cubrieron con inusitada energía el semblante, los miembros se relajaron y, de no ser por los párpados aún apretados y por las vendas y paños que daban un aspecto sepulcral a la figura, podía haber soñado que Rowena había sacudido por completo las cadenas de la muerte. Pero si entonces no acepté del todo esta idea, por lo menos pude salir de dudas cuando, levantándose del lecho, a tientas, con débiles pasos, con los ojos cerrados y la manera peculiar de quien se ha extraviado en un sueño, aquel ser amortajado avanzó osadamente, palpablemente, hasta el centro del aposento.

No temblé, no me moví, pues una multitud de ideas inexpresables vinculadas con el aire, la estatura, el porte de la figura cruzaron velozmente por mi cerebro, paralizándome, convirtiéndome en fría piedra. No me moví, pero contemplé la aparición. Reinaba un loco desorden en mis pensamientos, un tumulto incontenible. ¿Podía ser, realmente, Rowena viva la figura que tenía delante? ¿Podía ser realmente Rowena, lady Rowena Trevanion de Tremaine, la de los cabellos rubios y los ojos azules? ¿Por qué, por qué lo dudaba? El vendaje ceñía la boca, pero ¿podía no ser la boca de lady de Tremaine? Y las mejillas –con rosas como en la plenitud de su vida–, sí podían ser en verdad las hermosas mejillas de la viviente lady de Tremaine. Y el mentón, con sus hoyuelos, como cuando estaba sana, ¿podía no ser el suyo? Pero entonces, ¿había crecido ella

durante su enfermedad? ¿Qué inenarrable locura me invadió al pensarlo? De un salto llegué a sus pies. Estremeciéndose a mi contacto, dejó caer de la cabeza, sueltas, las horribles vendas que la envolvían, y entonces, en la atmósfera sacudida del aposento, se desplomó una enorme masa de cabellos desordenados: ¡eran más negros que las alas de cuervo de la medianoche! Y lentamente se abrieron los ojos de la figura que estaba ante mí. "¡En esto, por lo menos —grité—, nunca, nunca podré equivocarme! ¡Éstos son los grandes ojos, los ojos negros, los extraños ojos de mi perdido amor, los de lady... los de LADY LIGEIA!"

Edgar Allan Poe (2010), *Cuentos completos*, Lozada, pp. 674-688.

## **Una rosa para Emily**

William Faulker

1.

Cuando murió la señorita Emily Grierson, todo nuestro pueblo fue a su funeral: los hombres por una especie de respetuoso afecto hacia un monumento caído, las mujeres sobre todo por la curiosidad de ver el interior de su casa, que nadie, excepto un viejo criado –mezcla de jardinero y cocinero– había visto, por lo menos, en los últimos diez años.

Era una casa de madera, grande, más bien cuadrada, que alguna vez había sido blanca; estaba decorada con cúpulas, agujas y balcones con volutas, según el airoso y pesado estilo de los setenta. Se ubicaba en la que antiguamente fue nuestra mejor calle, después invadida por talleres y limpiadoras de algodón que se inmiscuyeron e hicieron caer en el olvido incluso los apellidos más ilustres de ese vecindario. Sólo la casa de la señorita Emily seguía alzando su obstinada y coquetona decadencia por encima de los camiones de algodón y las bombas de gasolina –un adefesio entre adefesios. Y ahora la señorita Emily había ido a reunirse con los que otrora portaran aquellos ilustres apellidos en el lánguido cementerio de cedros, donde yacían entre las tumbas, ordenadas en filas y anónimas, de los soldados de la Unión y la Confederación que cayeron en la batalla de Jefferson.

En vida, la señorita Emily había sido una tradición, una preocupación y un deber; algo así como una obligación hereditaria que recayó sobre el pueblo desde aquel día de 1894 en que el coronel Sartoris, el alcalde –quien creó el decreto por el cual ninguna mujer negra podría salir a la calle sin un delantal– le condonó el pago de impuestos desde la muerte de su padre y a perpetuidad. No era que la señorita Emily hubiera aceptado una obra de caridad. El coronel Sartoris inventó una complicada historia según la cual el padre de ella había prestado dinero al pueblo, dinero que la comunidad, por cuestiones financieras, prefería pagarle de esta manera. Sólo un hombre de la generación y con la mentalidad del coronel Sartoris podría haber inventado algo así, y sólo una mujer podría haberlo creído.

Este acuerdo generó cierto descontento cuando la siguiente generación, con ideas más modernas, llegó a la alcaldía y al Consejo. El primer día del año le enviaron por correo una notificación del pago de impuestos. Llegó febrero y aún no había respuesta. Le escribieron un oficio para pedirle que se presentara en la oficina del alguacil en cuanto le fuera posible. Una semana después, el alcalde mismo le escribió, ofreciéndose a visitarla o enviarle su coche y recibió como respuesta una nota escrita en un papel de apariencia anticuada, con caligrafía fina y fluida y tinta desvanecida, en la que la señorita Emily le decía que ya no salía nunca. También incluía la notificación del pago de impuestos, sin comentario alguno.

Convocaron a una junta especial de concejales. Una delegación fue a buscarla y tocó la puerta por la que ningún visitante había pasado desde que ella dejó de dar clases de pintura en porcelana ocho o diez años antes. El viejo negro los guió hacia un oscuro vestíbulo, desde donde ascendía una escalera que se adentraba en una oscuridad todavía más profunda. Oía a polvo y desuso –un olor a encierro, a humedad. El negro los condujo a la sala, donde había pesados muebles de piel.

Cuando él abrió las persianas de una ventana, pudieron ver las grietas en la piel de los muebles y al sentarse, un ligero polvillo se elevó perezosamente alrededor de sus muslos, girando con lentas motas a la luz del único rayo de sol. En un caballete dorado deslustrado que se encontraba frente a la chimenea, se erigía un retrato al carbón del padre de la señorita Emily.

Se levantaron cuando ella entró –una mujer pequeña y gorda, vestida de negro, con una delgada cadena de oro que descendía hasta su cintura y desaparecía en su cinturón–. Se apoyaba en un bastón de ébano con cabeza de oro deslustrado. Su esqueleto era pequeño y enjuto; quizás por eso lo que en otra persona hubiera sido simple gordura, en ella era obesidad. Se veía hinchada y con el mismo color pálido que un cuerpo sumergido por mucho tiempo en agua estancada. Sus ojos, perdidos en las protuberancias que formaban los pliegues de su cara, parecían dos pequeños carbones presionados en un bulto de masa que se movían de una cara a otra mientras los visitantes explicaban el motivo de su visita.

Ella no los invitó a sentarse. Solamente se paró bajo el marco de la puerta y escuchó en silencio hasta que el hombre titubeó y se detuvo. Entonces ellos pudieron escuchar el tictac del invisible reloj que colgaba de la cadena de oro.

Su voz era seca y fría. “Yo no tengo que pagar impuestos en Jefferson. El coronel Sartoris me lo explicó. Quizás alguno de ustedes pueda tener acceso a los registros de la ciudad y comprobarlo por sí mismo.”

“Ya lo hicimos. Somos las autoridades de la ciudad, señorita Emily. ¿No recibió una notificación del alguacil, firmada por él mismo?”

“Sí, recibí un papel –dijo la señorita Emily–. Quizás él se cree el alguacil... Yo no tengo que pagar impuestos en Jefferson.”

“Pero, verá usted, no hay ningún registro que lo demuestre. Debemos seguir...”

“Vean al coronel Sartoris. Yo no tengo que pagar impuestos en Jefferson.”

“Pero, señorita Emily...”

“Vean al coronel Sartoris. (El coronel Sartoris había muerto hacía casi diez años.) Yo no tengo que pagar impuestos en Jefferson. ¡Tobe! –el negro apareció–. Muéstrale a los caballeros dónde está la salida.”

2.

Así que los venció, por completo, tal y como había vencido a sus antepasados treinta años atrás en relación con el olor. Eso fue dos años después de la muerte del padre de la señorita Emily y poco después de que su enamorado –el que todos creíamos que la desposaría– la abandonara. Después de la muerte de su padre ella salía muy poco; después de que su novio se fue, ya no se le veía en la calle en lo absoluto. Algunas damas tuvieron la osadía de buscarla pero no las recibió, y la única señal de vida en el lugar era el negro –joven entonces– que salía y entraba con la canasta del mercado.

“Como si un hombre –cualquier hombre– pudiera llevar una cocina adecuadamente”, decían las damas. Así que no se sorprendieron cuando surgió el olor. Fue otro vínculo entre el mundo ordinario, terrenal, y los encumbrados y poderosos Grierson.

Una vecina se quejó con el alcalde, el juez Stevens, de ochenta años de edad.

“¿Pero qué quiere que haga al respecto, señora?”, dijo.

“Bueno, mande a alguien a decirle que lo detenga –dijo la mujer–. ¿Acaso no hay leyes?”

“Estoy seguro de que no será necesario –dijo el juez Stevens–. Probablemente sea solamente que su negro mató una víbora o una rata en el jardín. Hablaré con él al respecto.”

Al día siguiente recibió dos quejas más, una de ellas de un hombre que le dijo con tímida desaprobación: “De verdad debemos hacer algo al respecto, juez. Yo sería el último en molestar a la señorita Emily, pero debemos hacer algo.” Esa noche el Consejo se reunió –tres hombres con barbas grises y un hombre más joven, miembro de la nueva generación–.

“Es simple –dijo este último–. Enviémosle un aviso para que limpie su propiedad. Le damos un plazo para hacerlo y si no lo hace...”

“Por Dios –dijo el juez Stevens–, ¿acusaría a una dama de oler mal en su propia cara?”

Así que la noche siguiente, después de media noche, cuatro hombres cruzaron el jardín de la señorita Emily y se escabulleron en la casa como ladrones, husmeando a lo largo del basamento de ladrillo y los huecos del sótano mientras uno de ellos hacía un movimiento regular con el brazo, como de sembrador, sacando algo de un saco que colgaba de su hombro. Rompieron la puerta del sótano y espolvorearon cal ahí y en todo el exterior de la casa. Cuando cruzaron de nuevo el jardín, una ventana que había estado apagada estaba ahora iluminada y se podía ver a la señorita Emily sentada, con la luz detrás de ella y la parte superior de su torso inmóvil como la de un ídolo. Se deslizaron silenciosamente a través del césped hacia la sombra de las acacias que bordeaban la calle. Después de una semana o dos el olor desapareció.

Eso fue cuando la gente ya había comenzado a sentir verdadera pena por ella. El pueblo recordaba cómo la anciana Wyatt, su tía abuela, se había vuelto completamente loca y creía que los Grierson se sentían más importantes de lo que realmente eran. Ningún joven era lo suficientemente bueno para la señorita Emily y su familia. Habíamos pensado durante mucho tiempo en ellos como si fueran un cuadro, la delgada figura de la señorita Emily en el fondo y la figura de su padre al frente, con la espalda vuelta hacia ella y sujetando un látigo, ambos enmarcados por la puerta principal abierta. Así que cuando ella cumplió treinta años y aún era soltera, no fuimos precisamente complacidos, sino vengados; incluso con la locura de su familia, ella no hubiera rechazado todas sus oportunidades si éstas se hubieran materializado de verdad.

Cuando su padre murió, se rumoraba que la casa fue todo lo que le dejó, y de alguna forma, la gente estaba contenta por ello. Finalmente podrían compadecerse de la señorita Emily. Al quedar sola y pobre, se había humanizado. Ahora también ella sabría lo que eran la desesperación y el temor de tener un centavo de más o de menos.

El día siguiente a la muerte de su padre, todas las damas se prepararon para ir a su casa y ofrecer sus condolencias y ayuda, como es nuestra costumbre. La

señorita Emily las encontró en la puerta, vestida como siempre y sin señal alguna de aflicción en el rostro. Les dijo que su padre no estaba muerto. Lo hizo durante tres días, con todo y que los ministros y los doctores la buscaban tratando de persuadirla para deshacerse del cuerpo. Justo cuando iban a recurrir a la ley y la fuerza, ella tuvo una crisis y ellos enterraron a su padre rápidamente.

Entonces no decíamos que estaba loca. Creíamos que tenía que hacer lo que hizo. Recordábamos a todos los jóvenes que su padre había ahuyentado y sabíamos que, ahora que nada le quedaba, tendría que aferrarse a quien la había robado, como cualquiera en su lugar lo haría.

3.

Estuvo enferma durante mucho tiempo y cuando volvimos a verla, se había cortado el cabello, lo que la hacía parecer una niña, con un ligero parecido a esos ángeles de los vitrales de las iglesias –entre trágicos y serenos.

El pueblo acababa de aceptar los contratos para pavimentar las aceras y las obras comenzaron en el verano que siguió a la muerte de su padre. La compañía de construcción llegó con negros y mulas, maquinaria y un capataz llamado Homer Barron, yankí –un hombre grande, de piel oscura, vivaz, con una voz fuerte y ojos más claros que su rostro. Los niños lo seguían en grupos para escucharlo maldecir a los negros y a éstos cantar al compás con que subían y bajaban los picos. Muy pronto Homer Barron conocía ya a todo el pueblo. Siempre que se escuchaban risas en algún lugar de la plaza, él estaba en el centro del grupo. Poco tiempo después comenzamos a verlo con la señorita Emily las tardes de domingo, conduciendo su coche con ruedas amarillas y el par de caballos bayos de la caballeriza.

Al principio nos dio gusto que la señorita Emily estuviera interesada en alguien, porque todas las damas decían: “Por supuesto, una Grierson no tomaría en serio a un obrero del norte.” Pero otros, mayores, afirmaban que ni siquiera la aflicción podría hacer que una verdadera dama olvidara la *noblesse oblige* –sin llamarla exactamente *noblesse oblige*. Solamente decían: “Pobre Emily. Su familia debería visitarla.” Ella tenía algunos parientes en Alabama; pero años atrás su padre se había peleado con ellos por la herencia de la anciana Wyatt, la loca, y ya no había comunicación entre las dos familias. Ni siquiera habían enviado a alguien en su representación al funeral.

Y tan pronto como los ancianos dijeron “Pobre Emily”, los rumores comenzaron. “¿Crees que sea cierto? –se decían entre ellos–. Por supuesto que sí. ¿Qué más podría...?” Lo decían a sus espaldas; y el susurro de la seda y el raso detrás de las persianas cerradas bajo el sol de la tarde de domingo conforme sonaba el rápido clop-clop-clop de los caballos: “Pobre Emily.”

Ella llevaba la frente muy en alto –incluso cuando creíamos que había caído. Era como si demandara más que nunca el reconocimiento de su dignidad como la última Grierson; como si ese toque de desenfado reafirmara su impenetrabilidad. Como cuando compró el veneno para ratas, el arsénico. Eso sucedió un año después de que comenzaran a decir “Pobre Emily”, durante la visita de sus dos primas.

“Quiero un veneno”, dijo al droguero. Entonces ya rebasaba los treinta, era aún una mujer delgada, aunque más delgada de lo normal, con ojos negros, fríos y arrogantes, en una cara con la piel estirada sobre las sienes y alrededor de los ojos, como uno imaginaría que debe verse la cara de un guardafaros. “Quiero un veneno”, dijo.

“Sí, señorita Emily. ¿De qué tipo? ¿Para ratas y cosas por el estilo? Le recomiendo...”

“Quiero el mejor que tenga. No me importa de qué tipo sea.”

El droguero mencionó varios. “Matarían hasta a un elefante. Pero lo que quiere es...”

“Arsénico –dijo la señorita Emily–. ¿Ése es bueno?”

“¿Arsénico?... Sí, señora. Pero lo que usted quiere...”

“Quiero arsénico.”

El droguero bajó la mirada. Ella lo miró, muy erguida, con el rostro como una bandera tirante. “Bueno, por supuesto –dijo el droguero–. Si eso es lo que desea. Pero la ley exige que diga para qué va a usarlo.”

La señorita Emily sólo lo miró, con la cabeza inclinada hacia atrás para verlo a los ojos, hasta que él desvió la mirada, fue por el arsénico y lo envolvió. El repartidor, un niño negro, le llevó el paquete; el droguero no volvió. Cuando ella abrió el paquete en su casa, estaba escrito sobre la caja, debajo del símbolo de la calavera y los huesos cruzados: “Para ratas.”

4.

Así que al día siguiente todos dijimos “Va a suicidarse”; y pensábamos que era lo mejor que podía hacer. Cuando se le había comenzado a ver con Homer Barron, habíamos dicho “Se casará con él”. Luego dijimos “Todavía puede convencerlo”, porque el mismo Homer había puntualizado que él no era para casarse, le gustaba alternar con hombres y se sabía que bebía con los jóvenes en el Club de Elk. Después dijimos “Pobre Emily” detrás de las persianas, cuando pasaban por la tarde de domingo en el brillante coche, la señorita Emily con la frente en alto y Homer Barron con el sombrero ladeado y un puro entre los dientes, tomando las riendas y el látigo entre sus guantes amarillos.

Luego algunas damas comenzaron a decir que era una desgracia para el pueblo y un mal ejemplo para los jóvenes. Los hombres no querían intervenir, pero finalmente las damas forzaron al pastor de la iglesia bautista –la familia de la señorita Emily pertenecía a la iglesia episcopal– a que hablara con ella. Él nunca habría de decir qué pasó durante la entrevista, pero se negó a regresar. Al domingo siguiente ellos pasaron de nuevo por las calles y el lunes la esposa del ministro le escribió a los parientes de la señorita Emily en Alabama.

De modo que de nuevo tenía parientes bajo su techo y nosotros esperamos para ver los acontecimientos. Al principio no sucedió nada. Luego estábamos seguros de que se casarían. Nos enteramos de que la señorita Emily había ido con el joyero y le había pedido un juego de tocador de plata para hombre, con

las letras H.B. grabadas en cada pieza. Dos días después nos enteramos de que había comprado un juego completo de ropa de hombre, incluyendo un camisón para dormir. Entonces dijimos "Están casados". De verdad estábamos contentos. Lo estábamos porque las dos primas eran aún más Grierson de lo que la señorita Emily había sido.

De modo que no nos sorprendió que Homer Barron se fuera —las obras en las calles habían terminado desde hacía algún tiempo. Nos desilusionó un poco que no hubiera una despedida pública, pero creíamos que él se había ido para preparar la llegada de la señorita Emily, o para darle la oportunidad de deshacerse de sus primas. (Para entonces ya era una conspiración y todos éramos aliados de la señorita Emily para ayudar a ahuyentar a las primas.) Efectivamente, después de una semana partieron. Y, como todos esperábamos, tres días después Homer Barron volvió al pueblo. Una vecina vio al negro recibéndolo por la puerta de la cocina en la penumbra una noche.

Ésa fue la última vez que vimos a Homer Barron. También a la señorita Emily, por algún tiempo. El negro entraba y salía con la canasta del mercado, pero la puerta principal seguía cerrada. De vez en cuando la veíamos en la ventana por un momento, como cuando la vieron los hombres que esparcieron la cal, pero durante casi seis meses ella no se apareció en la calle. Entonces supimos que también esto era de esperarse; como si la personalidad de su padre, que había frustrado su vida de mujer tantas veces, hubiera sido demasiado virulenta y furiosa como para morir.

Cuando volvimos a verla, había engordado y su cabello se estaba volviendo gris. Con los años se tornó gradualmente más gris hasta que llegó a ser de un gris acerado, entrecano parejo, y así permaneció. El día de su muerte a los setenta y cuatro años seguía siendo el mismo brioso gris acerado, como el cabello de un hombre activo.

A partir de entonces la puerta principal de su casa permaneció cerrada, excepto por un periodo de seis o siete años, cuando ella tenía alrededor de cuarenta años, durante el cual dio clases de pintura en porcelana. Acondicionó una de las habitaciones a manera de estudio en la planta baja y allí le enviaban a las hijas y nietas de los coetáneos del coronel Sartoris, con la misma regularidad y el mismo espíritu con que las mandaban a la iglesia los domingos, con una moneda de veinticinco centavos para la canastilla de la limosna. Para entonces ya le habían condonado el pago de impuestos.

Entonces la nueva generación se volvió la columna vertebral y el alma del pueblo, las alumnas de pintura crecieron, se fueron y no enviaron a sus hijas con cajas de colores y tediosos pinceles e imágenes recortadas de las revistas para damas a la casa de la señorita Emily. La puerta principal se cerró por última vez detrás de la última alumna y permaneció cerrada para siempre. Cuando el pueblo tuvo correo gratuito, únicamente la señorita Emily se negó a dejarlos poner los números metálicos sobre su puerta y a instalar un buzón. Ella no los escuchaba.

Día con día, mes con mes, año con año, vimos al negro encanecer y encorvarse, entrando y saliendo con la canasta del mercado. Cada diciembre enviábamos a la señorita Emily una notificación para que pagara sus impuestos, notificación que regresaría por correo una semana después, sin haber sido abierta. De vez

en cuando la veíamos en una de las ventanas de la planta baja —evidentemente, había cerrado el piso superior de la casa— como el torso tallado de un ídolo en un nicho, sin que supiéramos si nos veía o no. Así siguió de generación en generación —cercana, ineludible, impenetrable, impasible y perversa.

Y así murió. Se enfermó en la casa llena de polvo y de sombras, con sólo el negro senil para atenderla. Ni siquiera nos enteramos de que estaba enferma; hacía mucho que habíamos dejado de intentar obtener información del negro. Él no hablaba con nadie, quizás ni siquiera con ella, ya que su voz se había vuelto áspera y oxidada, como por el desuso.

Ella murió en una habitación de la planta baja, en una pesada cama de nogal con cortina, su cabeza gris apoyada en una almohada amarillenta y mohosa por el tiempo y la falta de luz del sol.

5.

El negro recibió a las damas en la puerta principal, con sus cuchicheos silbantes y sus miradas furtivas y curiosas, y luego desapareció. Atravesó la casa, salió por la parte trasera y nadie volvió a verlo.

Las dos primas vinieron en seguida. Ellas organizaron el funeral al segundo día y recibieron al pueblo que venía a ver a la señorita Emily bajo un ramo de flores compradas, con la cara al carbón de su padre meditando profundamente por encima del ataúd, las damas repugnantes susurrando y los muy ancianos —algunos con sus uniformes de la Confederación recién cepillados— en el porche y el césped, hablando de la señorita Emily como si hubiera sido contemporánea suya, creyendo que habían bailado con ella y que quizás hasta la habían cortejado, confundiendo el tiempo y su progresión matemática, como le pasa a los ancianos, para quienes el pasado no es un camino que se estrecha, sino un vasto campo al que el invierno nunca toca, separado de ellos por el estrecho cuello de botella de la década más reciente.

Ya sabíamos que había una habitación en el piso de arriba que nadie había visto en cuarenta años, cuya puerta debería forzarse. Esperaron, sin embargo, hasta que la señorita Emily estuviera decentemente bajo tierra antes de abrirla.

La violencia al romper la puerta pareció llenar la habitación con un polvillo penetrante. Un paño delgado como el de la tumba cubría toda la habitación que es taba adornada y amueblada como para unas nupcias: sobre las cenefas de color rosa desvaído, sobre las luces rosas, sobre el tocador, sobre los delicados adornos de cristal y sobre los artículos de tocador de hombre, cubiertos con plata deslustrada, tan deslustrada que las letras estaban oscurecidas. Entre ellos estaba un cuello y una corbata, como si alguien se los acabara de quitar; al levantarlos, dejaron sobre la superficie una pálida medialuna entre el polvo. Sobre una silla estaba colgado el traje, cuidadosamente doblado; debajo de éste, los mudos zapatos y los calcetines tirados a un lado.

El hombre yacía en la cama.

Durante un largo rato nos quedamos parados ahí, contemplando aquella sonrisa profunda y descarnada. Parecía que el cuerpo había estado alguna vez en la posición de un abrazo, pero ahora el largo sueño que sobrevive al amor, que conquista incluso los gestos del amor, le había sido infiel. Lo que quedaba de él, podrido bajo lo que quedaba del camisón, se había vuelto inseparable de la cama en la que yacía, y la cubierta uniforme del paciente y eterno polvo cubría el cuerpo y la almohada a su lado.

Entonces nos dimos cuenta de que en la segunda almohada estaba la marca de una cabeza. Uno de nosotros levantó algo de ella e, inclinándonos hacia delante, con el débil e invisible polvo seco y acre en la nariz, encontramos un largo mechón de cabello color gris acerado.

William Faulkner (1930), "A Rose for Emily". The Forum N° LXXXIII, abril de 1930. Recuperado de: <https://www.eternacadencia.com.ar/blog/ficcion/item/una-rosa-para-emily.html>.

## Colinas como elefantes blancos

Ernest Hemingway

Del otro lado del valle del Ebro, las colinas eran largas y blancas. De este lado no había sombra ni árboles y la estación se alzaba al rayo del sol, entre dos líneas de rieles. Junto a la pared de la estación caía la sombra tibia del edificio y una cortina de cuentas de bambú colgaba en el vano de la puerta del bar, para que no entraran las moscas. El norteamericano y la muchacha que iba con él tomaron asiento en una mesa a la sombra, fuera del edificio. Hacía mucho calor y el expreso de Barcelona llegaría en cuarenta minutos. Se detenía dos minutos en este entronque y luego seguía hacia Madrid.

–¿Qué tomamos? –preguntó la muchacha. Se había quitado el sombrero y lo había puesto sobre la mesa.

–Hace calor –dijo el hombre.

–Tomemos cerveza.

–Dos cervezas –dijo el hombre hacia la cortina.

–¿Grandes? –preguntó una mujer desde el umbral.

–Sí. Dos grandes.

La mujer trajo dos tarros de cerveza y dos portavasos de fieltro. Puso en la mesa los portavasos y los tarros y miró al hombre y a la muchacha. La muchacha miraba la hilera de colinas. Eran blancas bajo el sol y el campo estaba pardo y seco.

–Parecen elefantes blancos –dijo.

–Nunca he visto uno –el hombre bebió su cerveza.

–No, claro que no.

–Nada de claro –dijo el hombre–. Bien podría haberlo visto.

La muchacha miró la cortina de cuentas.

–Tiene algo pintado –dijo–. ¿Qué dice?

–Anís del Toro. Es una bebida.

–¿Podríamos probarla?

–Oiga –llamó el hombre a través de la cortina.

La mujer salió del bar.

–Cuatro reales.

–Queremos dos de Anís del Toro.

–¿Con agua?

–¿Lo quieres con agua?

–No sé -dijo la muchacha-. ¿Sabe bien con agua?

–No sabe mal.

–¿Los quieren con agua? –preguntó la mujer.

–Sí, con agua.

–Sabe a orozuz –dijo la muchacha y dejó el vaso.

–Así pasa con todo.

–Sí –dijo la muchacha–. Todo sabe a orozuz. Especialmente las cosas que uno ha esperado tanto tiempo, como el ajeno.

–Oh, basta ya.

–Tú empezaste –dijo la muchacha–. Yo me divertía. Pasaba un buen rato.

–Bien, tratemos de pasar un buen rato.

–De acuerdo. Yo trataba. Dije que las montañas parecían elefantes blancos. ¿No fue ocurrente?

–Fue ocurrente.

–Quise probar esta bebida. Eso es todo lo que hacemos, ¿no? ¿Mirar cosas y probar bebidas?

–Supongo.

La muchacha contempló las colinas.

–Son preciosas colinas –dijo–. En realidad no parecen elefantes blancos. Sólo me refería al color de su piel entre los árboles.

–¿Tomamos otro trago?

–De acuerdo.

El viento cálido empujaba contra la mesa la cortina de cuentas.

–La cerveza está buena y fresca –dijo el hombre.

–Es preciosa –dijo la muchacha.

–En realidad se trata de una operación muy sencilla, Jig –dijo el hombre–. En realidad no es una operación.

La muchacha miró el piso donde descansaban las patas de la mesa.

–Yo sé que no te va a afectar, Jig. En realidad no es nada. Sólo es para que entre el aire.

La muchacha no dijo nada.

–Yo iré contigo y estaré contigo todo el tiempo. Sólo dejan que entre el aire y luego todo es perfectamente natural.

–¿Y qué haremos después?

–Estaremos bien después. Igual que como estábamos.

–¿Qué te hace pensarlo?

–Eso es lo único que nos molesta. Es lo único que nos hace infelices.

La muchacha miró la cortina de cuentas, extendió la mano y tomó dos de las sartas.

–Y piensas que estaremos bien y seremos felices.

–Lo sé. No debes tener miedo. Conozco mucha gente que lo ha hecho.

–Yo también –dijo la muchacha–. Y después todos fueron tan felices.

–Bueno –dijo el hombre–, si no quieres no estás obligada. Yo no te obligaría si no quisieras. Pero sé que es perfectamente sencillo.

–¿Y tú de veras quieres?

–Pienso que es lo mejor. Pero no quiero que lo hagas si en realidad no quieres.

–Y si lo hago, ¿serás feliz y las cosas serán como eran y me querrás?

–Te quiero. Tú sabes que te quiero.

–Sí, pero si lo hago, ¿volverá a parecerte bonito que yo diga que las cosas son como elefantes blancos?

–Me encantará. Me encanta, pero en estos momentos no puedo disfrutarlo. Ya sabes cómo me pongo cuando me preocupo.

–Si lo hago, ¿nunca volverás a preocuparte?

–No me preocupará que lo hagas, porque es perfectamente sencillo.

–Entonces lo haré. Porque yo no me importo.

–¿Qué quieres decir?

–Yo no me importo.

–Bueno, pues a mí sí me importas.

–Ah, sí. Pero yo no me importo. Y lo haré y luego todo será magnífico.

–No quiero que lo hagas si te sientes así.

La muchacha se puso en pie y caminó hasta el extremo de la estación. Allá, del otro lado, había campos de grano y árboles a lo largo de las riberas del Ebro. Muy lejos, más allá del río, había montañas. La sombra de una nube cruzaba el campo de grano y la muchacha vio el río entre los árboles.

–Y podríamos tener todo esto –dijo–. Y podríamos tenerlo todo y cada día lo hacemos más imposible.

–¿Qué dijiste?

–Dije que podríamos tenerlo todo.

–Podemos tenerlo todo.

–No, no podemos.

–Podemos tener todo el mundo.

–No, no podemos.

–Podemos ir adondequiera.

–No, no podemos. Ya no es nuestro.

–Es nuestro.

–No, ya no. Y una vez que te lo quitan, nunca lo recobras.

–Pero no nos los han quitado.

–Ya veremos tarde o temprano.

–Vuelve a la sombra –dijo él–. No debes sentirte así.

–No me siento de ningún modo –dijo la muchacha–. Nada más sé cosas.  
–No quiero que hagas nada que no quieras hacer...  
–Ni que no sea por mi bien –dijo ella–. Ya sé. ¿Tomamos otra cerveza?  
–Bueno. Pero tienes que darte cuenta...  
–Me doy cuenta –dijo la muchacha.– ¿No podríamos callarnos un poco?  
Se sentaron a la mesa y la muchacha miró las colinas en el lado seco del valle y el hombre la miró a ella y miró la mesa.  
–Tienes que darte cuenta –dijo– que no quiero que lo hagas si tú no quieres. Estoy perfectamente dispuesto a dar el paso si algo significa para ti.  
–¿No significa nada para ti? Hallaríamos manera.  
–Claro que significa. Pero no quiero a nadie más que a ti. No quiero que nadie se interponga. Y sé que es perfectamente sencillo.  
–Sí, sabes que es perfectamente sencillo.  
–Está bien que digas eso, pero en verdad lo sé.  
–¿Querrías hacer algo por mi?  
–Yo haría cualquier cosa por ti.  
–¿Querrías por favor por favor por favor por favor callarte la boca?  
Él no dijo nada y miró las maletas arrimadas a la pared de la estación. Tenían etiquetas de todos los hoteles donde habían pasado la noche.  
–Pero no quiero que lo hagas –dijo–, no me importa en absoluto.  
–Voy a gritar –dijo la muchacha.  
La mujer salió de la cortina con dos tarros de cerveza y los puso en los húmedos portavasos de fieltro.  
–El tren llega en cinco minutos –dijo.  
–¿Qué dijo? –preguntó la muchacha.  
–Que el tren llega en cinco minutos.  
La muchacha dirigió a la mujer una vívida sonrisa de agradecimiento.  
–Iré llevando las maletas al otro lado de la estación –dijo el hombre. Ella le sonrió.  
–De acuerdo. Ven luego a que terminemos la cerveza.  
Él recogió las dos pesadas maletas y las llevó, rodeando la estación, hasta las otras vías. Miró a la distancia pero no vio el tren. De regreso cruzó por el bar, donde la gente en espera del tren se hallaba bebiendo. Tomó un anís en la barra y miró a la gente. Todos esperaban razonablemente el tren. Salió atravesando la cortina de cuentas. La muchacha estaba sentada y le sonrió.  
–¿Te sientes mejor? –preguntó él.  
–Me siento muy bien –dijo ella–. No me pasa nada. Me siento muy bien.

Ernest Hemingway (2015), *Cuentos*, Debolsillo, pp. 330-336.

**“El río”**  
Julio Cortázar

Y sí, parece que es así, que te has ido diciendo no sé qué cosa, que te ibas a tirar al Sena, algo por el estilo, una de esas frases de plena noche, mezcladas de sábana y boca pastosa, casi siempre en la oscuridad o con algo de mano o de pie rozando el cuerpo del que apenas escucha, porque hace tanto que apenas te escucho cuando dices cosas así, eso viene del otro lado de mis ojos cerrados, del sueño que otra vez me tira hacia abajo. Entonces está bien, qué me importa si te has ido, si te has ahogado o todavía andas por los muelles mirando el agua, y además no es cierto porque estás aquí dormida y respirando entrecortadamente, pero entonces no te has ido cuando te fuiste en algún momento de la noche antes de que yo me perdiera en el sueño, porque te habías ido diciendo alguna cosa, que te ibas a ahogar en el Sena, o sea que has tenido miedo, has renunciado y de golpe estás ahí casi tocándome, y te mueves ondulando como si algo trabajara suavemente en tu sueño, como si de verdad soñaras que has salido y que después de todo llegaste a los muelles y te tiraste al agua. Así una vez más, para dormir después con la cara empapada de un llanto estúpido, hasta las once de la mañana, la hora en que traen el diario con las noticias de los que se han ahogado de veras. Me das risa, pobre. Tus determinaciones trágicas, esa manera de andar golpeando las puertas como una actriz de tournées de provincia, uno se pregunta si realmente crees en tus amenazas, tus chantajes repugnantes, tus inagotables escenas patéticas untadas de lágrimas y adjetivos y recuentos. Merecerías a alguien más dotado que yo para que te diera la réplica, entonces se vería alzarse a la pareja perfecta, con el hedor exquisito del hombre y la mujer que se destrozan mirándose en los ojos para asegurarse el aplazamiento más precario, para sobrevivir todavía y volver a empezar y perseguir inagotablemente su verdad de terreno baldío y fondo de cacerola. Pero ya ves, escojo el silencio, enciendo un cigarrillo y te escucho hablar, te escucho quejarte (con razón, pero qué puedo hacerle), o lo que es todavía mejor me voy quedando dormido, arrullado casi por tus imprecaciones previsibles, con los ojos entrecerrados mezclo todavía por un rato las primeras ráfagas de los sueños con tus gestos de camisón ridículo bajo la luz de la araña que nos regalaron cuando nos casamos, y creo que al final me duermo y me llevo, te lo confieso casi con amor, la parte más aprovechable de tus movimientos y tus denuncias, el sonido restallante que te deforma los labios lívidos de cólera. Para enriquecer mis propios sueños donde jamás a nadie se le ocurre ahogarse, puedes creerme. Pero si es así me pregunto qué estás haciendo en esta cama que habías decidido abandonar por la otra más vasta y más huyente. Ahora resulta que duermes, que de cuando en cuando mueves una pierna que va cambiando

el dibujo de la sábana, pareces enojada por alguna cosa, no demasiado enojada, es como un cansancio amargo, tus labios esbozan una mueca de desprecio, dejan escapar el aire entrecortadamente, lo recogen a bocanadas breves, y creo que si no estaría tan exasperado por tus falsas amenazas admitiría que eres otra vez hermosa, como si el sueño te devolviera un poco de mi lado donde el deseo es posible y hasta reconciliación o nuevo plazo, algo menos turbio que este amanecer donde empiezan a rodar los primeros carros y los gallos abominablemente desnudan su horrenda servidumbre. No sé, ya ni siquiera tiene sentido preguntar otra vez si en algún momento te habías ido, si eras tú la que golpeó la puerta al salir en el instante mismo en que yo resbalaba al olvido, y a lo mejor es por eso que prefiero tocarte, no porque dude de que estés ahí, probablemente en ningún momento te fuiste del cuarto, quizá un golpe de viento cerró la puerta, soñé que te habías ido mientras tú, creyéndome despierto, me gritabas tu amenaza desde los pies de la cama. No es por eso que te toco, en la penumbra verde del amanecer es casi dulce pasar una mano por ese hombro que se estremece y me rechaza. La sábana te cubre a medias, mis manos empiezan a bajar por el terso dibujo de tu garganta, inclinándome respiro tu aliento que huele a noche y a jarabe, no sé cómo mis brazos te han enlazado, oigo una queja mientras arqueas la cintura negándote, pero los dos conocemos demasiado ese juego para creer en él, es preciso que me abandones la boca que jadea palabras sueltas, de nada sirve que tu cuerpo amodorrado y vencido luche por evadirse, somos a tal punto una misma cosa en ese enredo de ovillo donde la lana blanca y la lana negra luchan como arañas en un bocal. De la sábana que apenas te cubría alcanzo a entrever la ráfaga instantánea que surca el aire para perderse en la sombra y ahora estamos desnudos, el amanecer nos envuelve y reconcilia en una sola materia temblorosa, pero te obstinas en luchar, encogiéndote, lanzando los brazos por sobre mi cabeza, abriendo como en un relámpago los muslos para volver a cerrar sus tenazas monstruosas que quisieran separarme de mí mismo. Tengo que dominarte lentamente (y eso, lo sabes, lo he hecho siempre con una gracia ceremonial), sin hacerte daño voy doblando los juncos de tus brazos, me ciño a tu placer de manos crispadas, de ojos enormemente abiertos, ahora tu ritmo al fin se ahonda en movimientos lentos de muaré, de profundas burbujas ascendiendo hasta mi cara, vagamente acaricio tu pelo derramado en la almohada, en la penumbra verde miro con sorpresa mi mano que chorrea, y antes de resbalar a tu lado sé que acaban de sacarte del agua, demasiado tarde, naturalmente, y que yaces sobre las piedras del muelle rodeada de zapatos y de voces, desnuda boca arriba con tu pelo empapado y tus ojos abiertos.

Julio Cortázar (2011), *Final del juego*, Alfaguara, pp. 25-30.

*Boquitas pintadas*, Manuel Puig  
UNDÉCIMA ENTREGA

*Se fue en silencio, sin un reproche, había  
en su alma tanta ansiedad... ALFREDO  
LE PERA*

Junio de 1939

Los pañuelos blancos, todos los calzoncillos y las camisetas, las camisas blancas, de este lado. Esta camisa blanca no, porque es de seda, pero todas las otras de este lado, una enjabonada y a la palangana, un solo chorro de lavandina. Las sábanas blancas, no tengo ninguna, la enagua blanca, cuidado que es de seda: se hace pedazos si la meto en lavandina. Una camisa celeste, los pañuelos de color, las servilletas a cuadritos, en este fuentón, y primero de todo los calzoncillos y las camisetas porque no son de color, los pañuelos blancos y este corpiño ¿cómo me voy a aguantar hoy sin verlo a mi nene? que es por el bien de él, guacha fría que está el agua. Una enjabonada en la batea, mi tía lavando afuera en el rancho con el agua de la bomba y se muere de frío pero en este lavadero de la niña Mabel cerrando la puerta no entra el ventarrón ¡si mañana lo encuentro dormido yo me lo despierto al Panchito de mamá!... mañana a la tarde hago los mandados ¿y después el tren toda la noche de Buenos Aires hasta Vallejos? ¡qué lejos estaba Buenos Aires del hijito mío! mañana hago los mandados y las quince cuadras llevo caminando, lo hago jugar con la pelota y al volver le lavo los platos de la cena a la señora, al señor y a la niña Mabel: el Panchito es igualito al padre, detrás del tapial está en uniforme el Francisco Catalino Páez ¿qué hace? le da un rebencazo a un preso y todos se agachan del miedo, hasta que termina de trabajar, se pone el capote y al doblar la esquina la sorpresa que le espera. Con este broche una punta de la enagua la tiendo con la otra punta, otro broche con la camisa blanca de seda que no me toque las servilletas a cuadritos y mañana ya están secas hará frío en la esquina con el vestido nuevo? pero la ropa tendida adentro del lavadero no se va a poner negra de tierra. ¿Cuál es tu nombre? le van a preguntar al Panchito, «yo me llamo Francisco Ramírez, y voy a estudiar de suboficial» cuando el padre sea viejo le va a dejar el trabajo de suboficial al hijo. Pero un día por la calle yo voy con el Panchito que ya camina solo ¿para siempre esas patas chuecas? yo lo llevo de la mano pero todos los piojitos son chuecos y después crecen y tienen las patas derechas, al padre lo encuentro de casualidad y si va por la vereda de enfrente yo me cruzo y se lo muestro ¡claro que le va a gustar! que es igualito a él y así nos casamos un día cualquiera, sin fiesta ¿para qué gastar tanto? así el Pancho ve que ya volví de Buenos Aires y a la mañana después de la misa de seis no va nadie a la iglesia, por la puerta chiquita del fondo entra el Pancho, yo, la madrina y el padrino, al señor y a la señora les pido que sean padrinos, la niña Mabel a la mañana trabaja en la escuela, «...y el gaucho extrañado le dijo no llores mi pingo, que la patroncita ya no volverá...» es un tango triste, porque cuando se muere la china el gaucho se queda solo con el caballo y no se puede acostumbrar «...tal vez por buena y por pura Dios del mundo la llevó...» y no dice que le haya quedado un hijo, al Pancho le quedaría el Panchito si yo me muero ¿en qué rancho? ¿en el de él o el de mi tía?

(fragmento)

Manuel Puig (2005), *Boquitas pintadas*, Booket, pp.144-151.

**“La loca y el relato del crimen”**  
**Ricardo Piglia**

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

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

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

-Che, vos -dijo.

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

-¿Cómo te llamás? -dijo él.

-¿Quién?

-Vos. ¿O no me oís?

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

-¿Y qué hacés acá?

-Nada -dijo ella-. ¿Me das plata?

-Ahá, ¿querés plata?

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

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

-¿Eh?

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

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

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

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

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

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

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

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

Antúnez entró en el pasillo amarillento de la pensión de Viamonte y Reconquista, sosegado, manso ya, agradecido a esa sutil combinación de los hechos de la vida que él llamaba su destino. Hacía una semana que vivía con Larry. Antes se encontraban cada vez que él se demoraba en el New Deal sin elegir o querer admitir que iba por ella; después, en la cama, los dos se usaban con frialdad y eficacia, lentos, perversamente. Antúnez se despertaba pasado el mediodía y bajaba a la calle, olvidado ya del resplandor agrio de la luz en las persianas entornadas. Hasta que al fin una mañana, sin nada que lo hiciera prever, ella se paró desnuda en medio del cuarto y como si hablara sola le pidió que no se fuera. Antúnez se largó a reír: «¿Para qué?», dijo. «¿Quedarme?», dijo él, un hombre pesado, envejecido. «¿Para qué?», le había dicho, pero ya estaba decidido, porque en ese momento empezaba a ser consciente de su inexorable decadencia, de los signos de ese fracaso que él había elegido llamar su destino. Entonces se dejó estar en esa pieza, sin nada que hacer salvo asomarse al balconcito de fierro para mirar la bajada de Viamonte y verla venir, lerda, envuelta en la neblina del amanecer. Se acostumbró al modo que tenía ella de entrar trayendo el cansancio de los hombres que le habían pagado copas y arrimarse, como encandilada, para dejar la plata sobre la mesa de luz. Se acostumbró también al pacto, a la secreta y querida decisión de no hablar del dinero, como si los dos supieran que la mujer pagaba de esa forma el modo que tenía él de protegerla de los miedos que de golpe le daban de morir o de volverse loca.

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

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

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

## II

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

El tipo que hacía policiales estaba enfermo la tarde en que la noticia del asesinato de Larry llegó al diario. El viejo Luna decidió mandar a Renzi a cubrir la información porque pensó que obligarlo a mezclarse en esa historia de putas baratas y cafishios le iba a hacer bien. Habían encontrado a la mujer cosida a puñaladas a la vuelta del New Deal; el único testigo del crimen era una pordiosera medio loca que decía llamarse Angélica Echevarne. Cuando la encontraron acunaba el cadáver como si fuera una muñeca y repetía una historia incomprensible. La policía detuvo esa misma mañana a Juan Antúnez, el tipo que vivía con la copera, y el asunto parecía resuelto.

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

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

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

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

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

-Me pareció que decía la verdad.

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

-Yo he visto todo he visto como si me viera el cuerpo todo por dentro los ganglios las entrañas el corazón que pertenece que perteneció y va a pertenecer a Juan Bautista Bairoletto el jinete por ese hombre le estoy diciendo váyase de aquí enemigo mala entraña o no ve que quiere sacarme la piel a lonjas y hacer visos encajes ropa de tul trenzando el pelo de la Anahí gitana la macarena, ay macarena una arrastrada sos no tenés alma y el brillo en esa mano un pedernal tomo ácido te juro si te acercas tomo ácido pecadora loca de envidia porque estoy limpia yo de todo mal soy una santa Echevarne Angélica Inés que me dicen Anahí tenía razón Hitler cuando dijo hay que matar a todos los entrerrianos soy bruja y soy gitana y soy la reina que teje un tul hay que tapar el brillo de esa mano un pedernal, el brillo que la hizo morir por qué te sacás el antifaz mascarita que me vio o no me vio y le habló de ese dinero Madre María Madre María en el zaguán Anahí fue gitana y fue reina y fue amiga de Evita Perón y dónde está el purgatorio si no estuviera en Lanús donde llevaron a la virgen con careta en esa máquina con un moño de tul para taparle la cara que la he tenido blanca por la inocencia.

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

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

La mujer seguía hablando de cara a la luz.

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

-Vuelve a empezar -dijo Rinaldi.

-Tal vez está tratando de hacerse entender.

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

-No. Me quedo.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

-No me joda.

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

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

El viejo Luna sonrió como si le doliera algo.

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

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

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

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

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

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

-Decime, ¿vos te querés arruinar la vida? ¿Una loca de testigo para salvar a un cafishio? ¿Por qué te querés mezclar? -en la cara le brillaban un dulce sosiego, una calma que nunca le había visto-. Mira, tomate el día franco, andá al cine, hacé lo que quieras, pero no armés lío. Si te enredás con la policía te echo del diario.

Renzi se sentó frente a la máquina y puso un papel en blanco. Iba a redactar su renuncia; iba a escribir una carta al juez. Por las ventanas, las luces de la ciudad parecían grietas en la oscuridad. Prendió un cigarrillo y estuvo quieto, pensando en Almada, en Larry, oyendo a la loca que hablaba de Bairoletto. Después bajo la cara y se largó a escribir casi sin pensar, como si alguien le dictara: Gordo, difuso, melancólico, el traje de filafil verde nilo flotándole en el cuerpo -empezó a escribir Renzi-, Almada salió ensayando un aire de secreta euforia para tratar de borrar su abatimiento.

Ricardo Piglia (2004) *Cuentos con dos rostros*, DR, pp. 147-163.