

EL TIEMPO NARRATIVO COMO MEDIO DE ENUNCIACIÓN EN LA NOVELA
UN MUNDO HUÉRFANO

LAURA MARIA ARANGO DIOSA

UNIVERSIDAD PONTIFICIA BOLIVARIANA
ESCUELA DE TEOLOGÍA, FILOSOFÍA Y HUMANIDADES

ESTUDIOS LITERARIOS

MEDELLÍN

2023

EL TIEMPO NARRATIVO COMO MEDIO DE ENUNCIACIÓN EN LA NOVELA
UN MUNDO HUÉRFANO

LAURA MARIA ARANGO DIOSA

Trabajo de grado para optar al título de Profesional en Estudios Literarios

Asesor

LUZ ADRIANA SÁNCHEZ SEGURA

Doctora

UNIVERSIDAD PONTIFICIA BOLIVARIANA
ESCUELA DE TEOLOGÍA, FILOSOFÍA Y HUMANIDADES

ESTUDIOS LITERARIOS

MEDELLÍN

2023

14 de agosto, 2023

Laura Maria Arango Diosa

“Declaro que este trabajo de grado no ha sido presentado con anterioridad para optar a un título, ya sea en igual forma o con variaciones, en esta o en cualquiera otra universidad”.
Art. 92, párrafo, Régimen Estudiantil de Formación Avanzada.

Firma del autor

Laura M^e Arango D

CONTENIDO

Resumen.....	4
Introducción.....	5
CAPÍTULO 1: Discurso narrativo sobre el tiempo y categorías voloshinovianas para el análisis del enunciado	14
CAPÍTULO 2: Orden de <i>Un mundo huérfano</i>	22
CAPÍTULO 3: Velocidad de <i>Un mundo huérfano</i>	47
CAPÍTULO 4: Frecuencia de <i>Un mundo huérfano</i>	124
Conclusión	172
Bibliografía	179

Resumen

Este trabajo de investigación analiza el tiempo de la novela *Un mundo huérfano* empleando las categorías narratológicas de orden, velocidad y frecuencia propuestas por Gerard Genette, pero a la luz de supuestos, conceptos y criterios metodológicos propios de la filosofía marxista del lenguaje de Valentín Volóshinov, especialmente las nociones de enunciado y entonación. Esto implica que el tiempo narrativo no se considera un problema que debe y puede ser abordado al margen de los elementos semánticos e ideológicos de la obra, ni por medio de conceptos estrictamente lingüísticos. Antes bien, el tiempo narrativo se entiende como una de las herramientas formales a través de las cuales la obra enuncia una toma de posición frente a los elementos semánticos e ideológicos que la componen, razón por la cual el tiempo puede ser entendido a partir de su relación con dichos elementos. El objetivo del trabajo es identificar qué valoraciones ideológicas concretas se actualizan en el tiempo narrativo de la novela *Un mundo huérfano*, haciendo un análisis detallado del orden, la velocidad y la frecuencia en cada uno de los capítulos de la novela.

Palabras clave: Tiempo narrativo, orden, velocidad, frecuencia, enunciado, entonación, valoración

Introducción

La narratología estructuralista fue una aproximación al discurso narrativo que quiso romper con la tendencia a descentrar el texto, propia de la teoría literaria precedente. Modeló sus categorías con base en la lingüística saussureana en parte porque este sistema impedía que el contexto de producción de la obra—ya fuera la psique o la sociedad del autor—desplazara al texto como objeto de estudio. También trató de reemplazar la interpretación del contenido semántico por una labor puramente descriptiva de la forma en la que dicho contenido se organiza, porque consideró que esta operación era, primero, posible, y segundo, la mejor forma de alcanzar el status de ciencia del discurso narrativo. El deseo de mantenerse en los confines de una definición estrecha de texto no solo explica la renuencia de la narratología clásica al estudio de cuestiones como la dimensión ideológica de los relatos, sino también la poca disposición a considerar el rol del contexto en la construcción de la propia teoría de la narrativa. De ahí que la narratología clásica no se ocupara de convertir los presupuestos positivistas heredados de la lingüística en uno de sus objetos de reflexión. La tarea de plantear este género de problemas fue llevada a cabo por otras corrientes de la filosofía y los estudios literarios. Entre ellas, se destacan la narratología posclásica (Brooke-Rose) y la filosofía marxista del lenguaje, referente teórico principal en la lectura y en la apropiación que el presente trabajo hará de algunas herramientas del análisis narratológico clásico de los relatos.

Crítica de la filosofía marxista del lenguaje a la lingüística de Ferdinand de Saussure

Valentín Volóshinov impugna las decisiones metodológicas fundamentales del objetivismo abstracto —corriente en la cual el filósofo enmarca a la lingüística de Saussure. La

primera de estas decisiones consiste en tomar como objeto de estudio a la lengua y no al lenguaje, decisión que Saussure justifica así:

Tomado en su conjunto, el lenguaje es multiforme y heteróclito; a caballo en diferentes dominios, a la vez físico, fisiológico y psíquico, pertenece además al dominio individual y al dominio social; no se deja clasificar en ninguna de las categorías de los hechos humanos, porque no se sabe cómo desembrollar su unidad. La lengua, por el contrario, es una totalidad en sí y un principio de clasificación. En cuanto le damos el primer lugar entre los hechos de lenguaje, introducimos un orden natural en un conjunto que no se presta a ninguna otra clasificación. (37)

En otras palabras, el objetivismo abstracto estudia la lengua porque ve en ella lo que el lenguaje tiene de científicamente cognoscible. La crítica voloshinoviana tiene como blanco ese juicio y la correspondiente abstracción que motiva. El autor marxista juzga que, si se pretende conocer el lenguaje, el punto de partida para estudiarlo no debe ser la lengua, sino la dimensión inmediatamente social del lenguaje, es decir, la interacción discursiva:

La realidad concreta del lenguaje en cuanto discurso no es el sistema abstracto de formas lingüísticas, ni tampoco una enunciación monológica y aislada, ni el acto psicofísico de su realización, sino el acontecimiento social de interacción discursiva, llevada a cabo mediante la enunciación y plasmada en enunciados. La interacción discursiva es, entonces, la realidad principal del lenguaje. (Volóshinov 151-152)

De acuerdo con Volóshinov, los académicos que se proponen teorizar el lenguaje tienen la tarea de producir las unidades y principios de clasificación necesarios para su estudio. Es lícito elegir la lengua como único objeto de análisis siempre y cuando la justificación de esa elección sea el objetivo de estudiar la lengua en tanto sistema y no la creencia en que la comunicación

discursiva es un objeto imposible de teorizar. Volóshinov también critica la segunda gran subdivisión que el objetivismo abstracto hace de la lengua en dos partes: una principal, la lengua entendida como un “sistema de signos” (Saussure 42) cuyo carácter es “social en su esencia e independiente del individuo” (45-46), y una secundaria, el habla, que “tiene por objeto la parte individual del lenguaje” (46) y sus aspectos fonéticos. La función de este seccionamiento es separar a la lengua de ese otro elemento que Saussure percibe como una externalidad que dificultaría la comprensión y la sistematización del lenguaje. “Al separar la lengua (*langue*), del habla (*parole*), se separa a la vez: 1) lo que es social de lo que es individual; 2) lo que es esencial de lo que es accesorio y más o menos accidental” (Volóshinov 99). Una vez hechas estas particiones, el objeto de la lingüística se ha achicado al punto de convertirse solo en “un sistema estable e invariable de formas normativamente idénticas” (93). Estudiar dicho sistema es detenerse en “la lógica interna del propio sistema de signos, tomado, como en el álgebra, independientemente de las significaciones ideológicas que corresponden a los signos” (95). Desde esta concepción de la lingüística, el carácter ideológico de los enunciados aparece como una variable totalmente independiente de los problemas de la significación y de las determinaciones formales del discurso.

En suma, la teorización que el objetivismo abstracto hace de la lengua instituye como necesarias unas divisiones del objeto de estudio y unas abstracciones que para la filosofía marxista del lenguaje son inadmisibles:

- 1) No se debe disociar la ideología de la realidad material del signo (por ubicarla en la “conciencia” o en otros dominios difusos e imperceptibles).
- 2) No se puede separar el signo de las formas concretas de la comunicación social (ya que el signo es parte de la comunicación social organizada y no puede existir sino en esta, convirtiéndose de lo

contrario en un simple objeto físico). 3) No se puede separar las formas de la comunicación de sus bases materiales. (44)

La sutura de esas divisiones se opera al interior de las categorías voloshinovianas; por ejemplo, en su noción de signo. El signo del objetivismo abstracto se define a partir de la estricta separación que establece entre las funciones de significar y de evaluar a un referente. Para el signo de la lingüística positivista, lo más importante es la significación, mientras que la evaluación se considera “un aspecto accesorio de la significación, como expresión de la actitud individual del hablante hacia el objeto del enunciado” (169). En contraste, para la filosofía marxista del lenguaje el signo es ante todo ideológico. Al mismo tiempo que sustituye al referente, lo valora o evalúa desde un punto de vista y en función de unos intereses: “El signo . . . refleja y refracta esta otra realidad, y por lo mismo puede distorsionarla o serle fiel, percibirla bajo un determinado ángulo de visión” (27). Por lo tanto, “El área de la ideología coincide con la de los signos. Entre ellos se puede poner un signo de igualdad. Donde hay un signo, hay ideología” (27-28). A diferencia del signo lingüístico, el signo ideológico es un escenario de conflicto entre las evaluaciones contradictorias que diferentes actores sociales hacen del mundo. En él “se cruzan los acentos de orientaciones diversas” (47) y ese “carácter multiacentuado del signo ideológico es su aspecto más importante” (47). Incluso los cambios de significado de un signo están determinados por estos cruces de acentos: “El cambio de la significación es, en el fondo, siempre una re-valoración: la transferencia de una palabra determinada de un contexto valorativo al otro” (169). Por eso el signo ideológico es impensable al margen de los hablantes y del contexto de enunciación. En su interior se suprimen las rupturas entre lenguaje, lengua y habla, significación y valoración, descripción e interpretación, con lo cual se le devuelve a la

comunicación discursiva y a la pugna entre valoraciones de diferentes comunidades de hablantes su rol protagónico en la construcción y en la explicación del lenguaje.

Esto es todavía más claro en el concepto de enunciado, la unidad básica de la interacción discursiva (156) y uno de los principales conceptos empleados en este trabajo. El enunciado se caracteriza porque “participa en una discusión ideológica a gran escala: responde a algo, algo rechaza, algo está afirmando, anticipa las posibles respuestas y refutaciones, busca apoyo, etcétera” (152). Para Volóshinov, “No se puede construir un enunciado sin valoración[;] cada enunciado es, ante todo, una orientación axiológica. Por eso en una enunciación viva todo elemento no sólo significa sino que también valora” (168). El objetivismo abstracto pone en el centro no al enunciado, sino a la oración, algo que para la filosofía marxista del lenguaje es una especie de “enunciado aislado, acabado y monológico, sacado de su contexto discursivo real, no orientado hacia una posible respuesta activa, sino a la comprensión pasiva de un filólogo” (117).

El texto de Volóshinov en el que este trabajo se apoya fue publicado en 1929, cuando la narratología clásica todavía no se había formalizado como una disciplina. Por lo tanto, el filósofo no tuvo la oportunidad de mostrar cómo una crítica de estos cimientos lingüísticos afectaría a las teorías edificadas allí. Sin embargo, es posible aventurar una posición coherente con sus planteamientos con base en los comentarios anteriores sobre el objetivismo abstracto. Para Volóshinov, una obra literaria ya es un enunciado, es decir, una toma de posición de un hablante que participa en un ámbito de la comunicación discursiva. Dicha enunciación

está orientada hacia una percepción activa, relacionada con una elaboración y con la réplica interna, así como hacia una reacción impresa organizada en las más diversas formas creadas a propósito en una esfera dada de la comunicación discursiva (reseñas,

exposiciones críticas que determinan la influencia sobre los trabajos posteriores, etcétera). (152)

Pero la narratología clásica no trata a las obras literarias como enunciados, sino como oraciones, pues quiere hacer abstracción de la dimensión ideológica que en ellas se actualiza, tal como el lingüista positivista haría con el problema del habla al analizar una oración. De hecho, el concepto estructuralista del relato ha sido al enunciado literario lo mismo que el concepto saussureano de lengua a los conceptos de lenguaje y habla: un corte, una reducción del objeto cuyo propósito es aislar y estudiar solo aquello que a priori juzga como esencial y susceptible de ser científicamente conocido. En el caso de la narratología clásica, lo objetivamente cognoscible es la estructura general e invariable de la narración. El relato es, por así decirlo, lo que queda de una obra después de que el acto de ignorar el habla del texto literario se vuelve una norma de análisis. El mismo Genette caracteriza su método como “una teoría general de las formas literarias” y “una disciplina que se haga cargo de esas formas de estudios no vinculados a la singularidad de tal o cual obra” (*Figuras III* 11).

Al igual que la lingüística positivista ignora el contenido ideológico del lenguaje y de sus unidades, la narratología clásica ignora el contenido ideológico del relato y de las unidades en las cuales lo subdivide: tiempo, modo y voz. Así como la lingüística positivista pretende explicar los problemas de la significación como si fueran independientes de lo ideológico, la narratología clásica intenta explicar las unidades del discurso narrativo y la articulación entre ellas como un asunto independiente de las orientaciones axiológicas que el discurso narrativo actualiza. Para la filosofía marxista del lenguaje esta forma de proceder no es aceptable incluso si lo único que se pretende entender es la forma del discurso narrativo, es decir, su tiempo, modo y voz, porque, así como el sentido de un signo se explica por la vida social de ese signo, el contenido y la

articulación entre las partes del relato solo se explican adecuadamente cuando se analiza la relación entre dichas partes y aquello que se enuncia a través de ellas.

El objeto de estudio y la estructura de la investigación

Se analizará la novela *Un mundo huérfano*, del autor colombiano Giuseppe Caputo, publicada en el 2016. Esta novela narra en primera persona algunos eventos de la vida personal, familiar y económica de un hombre joven, pobre y gay. Todos los abordajes que se han hecho de ella en la literatura especializada se han mantenido en el nivel del contenido sin atender cuestiones de la forma. El tratamiento más detallado de la novela se encuentra en la tesis de pregrado de Olga Patricia Melo Barbosa, *Narrativas queer en la Colombia del siglo XXI en las obras Un mundo huérfano de Giuseppe Caputo y La lesbiana, el oso y el ponqué de Andrea Salgado*, en que se examina la construcción de la identidad del protagonista en un entorno de violencia y pobreza. Los demás abordajes corresponden a artículos cortos, como el de Andres Díaz Ibañez en su artículo “*Un mundo huérfano* de Giuseppe Caputo: la reconfiguración del cuerpo fragmentado a partir de la representación”, que analiza la novela desde la teoría queer, con el fin de “rastrear la presencia y el diálogo que se establece en ella con la categoría de cuerpo definido, según los alcances de la teoría queer, como performance y teatralidad” (1). Por último está el artículo de Alexánder Hincapié García, titulado “Responder al desprecio. Nietzsche y la genealogía de la literatura de temática homosexual en Colombia”, en que se contraponen el discurso homofóbico de personalidades de la historia colombiana y algunas respuestas desde el arte literario frente a dicha visión, todo ello en un marco conceptual nietzscheano. Cabe anotar que los objetivos de dicho artículo son construir una “genealogía de novelas de temática homosexual” (sec. Fuga) y defender la vigencia del paradigma nietzscheano, en oposición a enfoques como la decolonialidad y la perspectiva de género (sec. Introducción). Por lo tanto, el

presente trabajo de investigación constituye la primera aproximación a la novela tanto desde la filosofía marxista del lenguaje como desde la narratología clásica.

En lo sucesivo, se analizarán las orientaciones axiológicas de *Un mundo huérfano*, a través de unidades del relato propuestas por la narratología clásica, pero con los fundamentos metodológicos, conceptos y prioridades de la filosofía marxista del lenguaje. Esto implica que dicha obra se concibe como un enunciado y que sus elementos formales se interpretan como las partes a través de las cuáles se actualiza el posicionamiento ideológico de la obra. La pregunta que se le hace a un enunciado para conocerlo es: ¿a qué responde y cómo evalúa aquello que evalúa? La estrategia para responder esta pregunta es mostrar de qué modo los atributos formales que la narratología clásica imaginó desligados del problema de la ideología son el lugar en donde se actualizan las evaluaciones que la obra hace de su propio contenido y de otros enunciados literarios a los cuales ella responde. En este caso, el atributo elegido es el tiempo y sus subdivisiones: orden, velocidad y frecuencia.

Este trabajo de investigación es una lectura crítica detallada de la novela que consta de cuatro partes. En el primer capítulo se explica cómo entender las subunidades del tiempo narrativo de un relato como herramientas de la enunciación, es decir, como medios a través de los cuáles la novela evalúa algo. En el segundo, se analiza el orden de cada capítulo de la novela, es decir cómo se organizan los eventos de los que se compone la novela con el objetivo de determinar qué ayuda a enunciar ese orden y a qué responde. En el tercer capítulo se estudian los cambios en la velocidad de cada capítulo, poniendo especial atención en la relación entre diferentes ritmos narrativos y los tipos de eventos, contenidos semánticos y entonaciones que se desarrollan en ellos. En el cuarto capítulo, se analizan las dinámicas de la frecuencia, es decir, si

la obra narra un acontecimiento más de una vez y qué cambios en la valoración se observan entre cada iteración.

CAPÍTULO 1: Discurso narrativo sobre el tiempo y categorías voloshinovianas para el análisis del enunciado

El tiempo narrativo

Con el fin de estudiar el relato, la corriente estructuralista de la narratología se ha valido de la oposición metodológica entre los conceptos de relato e historia. Historia hace referencia al “encadenamiento de acciones o sucesos susceptibles de cualquier modo de representación” (Genette, *Nuevo discurso del relato* 15). El relato es la manera en la cual el narrador organiza y presenta el material dado por la historia. El análisis narratológico clásico privilegia el relato como objeto de estudio, y supone que este puede ser conocido y explicado a partir de las tres grandes categorías: tiempo, modo y voz (Genette, *Figuras III* 86). El tiempo narrativo hace referencia a un subgrupo de relaciones entre historia y discurso (87). La primera de esas relaciones se denomina orden, y se enfoca en el vínculo entre la “sucesión de los acontecimientos en la diégesis y el orden seudotemporal de su disposición en el relato” (90-91). La segunda se llama velocidad y hace referencia al vínculo entre “la duración variable de esos acontecimientos, o segmentos diegéticos, y la seudoduración (en realidad, longitud del texto)” (91). Por último está la frecuencia, que tiene por objeto las “relaciones entre las capacidades de repetición de la historia y las del relato” (91).

Dichas categorías aparecen definidas así en medio de un análisis narratológico llevado a cabo por Gerard Genette. Su objeto de estudio es la novela de Proust, *En busca del tiempo perdido* y su ejercicio teórico se rige por una lógica que trata de ser circular para así garantizar la permanencia de la reflexión en los confines del texto: el propósito de estudiar la obra es generar las categorías, y el propósito de generar las categorías es identificarlas en la obra (78-79). El

teórico no se enfoca en responder la pregunta de qué está tratando de evaluar la obra a través de su tiempo narrativo. Pero, si se entiende el tiempo narrativo como material de enunciación de la obra, la lógica del análisis decididamente no puede ser circular, pues esta estrategia de lectura consiste en ver cómo la obra, a través de su forma, toma posición frente a su propio contenido o frente a las otras obras narrativas que fungen como los enunciados a los cuales la novela responde. Desde la filosofía marxista del lenguaje, el tiempo narrativo denuncia una orientación ideológica frente al material narrativo, y dicho tiempo no se puede comprender en profundidad al margen de esa orientación. Ahora bien, para poder llevar a cabo este ejercicio a la vez teórico y crítico, es preciso antes mostrar cómo el tiempo narrativo y sus unidades valoran o evalúan algo.

El tiempo narrativo como herramienta de la valoración y categorías para el análisis de un enunciado

Identificar las unidades del tiempo narrativo como medios del posicionamiento ideológico requiere que la atención no se fije de manera exclusiva en el nivel inmediatamente semántico de los signos que componen el enunciado de la obra, sino también en su organización y extensión. Dicho de otro modo, el analista debe leer la organización y la extensión del relato como signos ideológicos, es decir, como elementos que al mismo tiempo valoran aquello que significan. Para tener mayor una claridad sobre lo que esto supone, es útil pensarlo primero en el contexto de la descripción del mundo diegético. Se sabe que describir es elegir un conjunto de atributos y calificativos a partir de los cuales definir a un objeto que en realidad tiene cualidades infinitas. Este acto de selección en sí ya es una manera tanto de interpretar como de evaluar dicho objeto. O, en palabras de Luz Aurora Pimentel cuando critica la descripción de un narrador balzaquiano, “es evidente que juicios y prejuicios quedan implicados en la sola selección de los

detalles a describir y de sus correspondientes calificaciones” (73). Pero el significado de los términos elegidos no es el único elemento ideológicamente expresivo de la descripción. Poner los signos en un determinado orden, relacionados por medio de unas conjunciones particulares, constituye una forma de jerarquizarlos de modo tal que el enunciado adquiere una capa de sentido adicional proveniente de estas operaciones. No es lo mismo decir “un hombre egoísta, desconsiderado, en fin, un idiota”, que “un idiota desconsiderado, egoísta, en fin, un hombre”. El contenido semántico es exactamente el mismo, pero los cambios en el orden de las palabras alteran radicalmente el tipo de posicionamiento ideológico que se actualiza en cada uno de estos enunciados. Tampoco sería igual decir “ella estaba cansada, pero contenta” que decir “ella estaba contenta, pero cansada”. El término que sucede a la conjunción adversativa decide si el tono del enunciado como un todo es el optimismo o la fatiga.

Lo mismo que se observa en el orden de los elementos de una pequeña descripción aplica en el nivel de la organización de los eventos de un relato. El establecimiento de una lógica de relacionamiento entre ellos también es un elemento ideológicamente expresivo: poner un evento como causante de otro; situar un acontecimiento al principio o al final de una historia; elegir un momento como el punto desde el cual se produce un salto en el tiempo. Todas estas operaciones del orden son un medio a través del cual se realiza parte de la orientación ideológica del enunciado literario.

En un comentario sobre la carga ideológica inherente a la descripción de los personajes, Pimentel toca de pasada el problema de la valoración implícita en la cantidad de espacio ocupada por un enunciado: “El mayor o menor grado de exhaustividad en la saturación de estos modelos lógico-lingüísticos constituye también un índice del valor que el narrador el confiere al personaje descrito, introduciendo así formas de articulación ideológica que se traducen en juicios

implícitos por parte del narrador” (71-72). En otras palabras, cuánto tiempo se habla de un personaje, o cuánto tiempo un personaje habla de algo, constituye un signo ideológico tan elocuente como el propio sentido de lo dicho. Esta observación tiene una importancia capital para el presente trabajo, pues es una pregunta por la orientación axiológica de la extensión del discurso, es decir, por el modo en que la cantidad de espacio textual ocupada por un enunciado comunica algo sobre el valor que determinado contenido semántico tiene para la economía simbólica de una obra literaria. En suma, allí está en germen la pregunta por lo que la velocidad del tiempo narrativo enuncia. Con base en esto, se pueden plantear preguntas sobre las relaciones de reforzamiento o contradicción entre el contenido semántico de los enunciados, su orden y su extensión. Por ejemplo, suponga que un narrador afirma explícitamente que no le importa en lo absoluto la vida de otro personaje de su relato, pero dedica decenas de páginas a hablar al respecto. En ese caso, la extensión del texto contradice de forma directa lo que el contenido semántico afirma. O supóngase que un narrador dice en varias ocasiones y con gran lirismo que ama a otro personaje más que a nada en el mundo, pero no habla de dicho personaje en ningún otro momento. Allí también hay una contradicción entre el contenido semántico, la frecuencia y la extensión de las enunciaciones. Un análisis que ponga el foco en este tipo de relaciones contribuye a una comprensión más rica de los elementos ideológicos de una narración y presumiblemente también de las categorías narratológicas.

La velocidad hace referencia a la extensión del discurso que narra un determinado evento de la historia, mientras que la frecuencia alude al número de veces en las que se narra un mismo acontecimiento. Pese a la especificidad de cada categoría, ambas están relacionadas con la extensión del discurso; pues, si, a una velocidad constante, un mismo acontecimiento se narrara una sola vez, este ocuparía menos espacio del texto que si se lo narrara dos o más veces. Ahora

bien, a menos que se fuera a reproducir literalmente, palabra por palabra y en el mismo orden, el relato de un evento, la función de repetir un evento no puede ser sino narrarlo de otra manera. Quizá se aluda a una misma secuencia desde la perspectiva de otro personaje o la secuencia se narre desde la perspectiva del mismo personaje que la narró la primera vez, pero ahora la narre con otras palabras. Esa nueva selección de un punto de vista o de otros términos en el fondo no es sino una manera de transmitir una valoración alternativa de la secuencia. Incluso en el texto fundacional de la narratología clásica se le reconoce esta función valorativa a la frecuencia: “Un acontecimiento ya provisto en su tiempo de un significado ve posteriormente esa primera interpretación substituida por otra” (Genette, *Figuras III* 113).

Habiendo señalado la relación entre valoración y tiempo narrativo, es muy importante anotar que no se deben establecer correlaciones mecánicas entre las particularidades del tiempo de un relato y valoraciones específicas: que un término de la descripción venga primero no necesariamente lo hace el término más importante. Del mismo modo, no porque se invierta demasiado texto en la representación de un evento, dicho evento debe considerarse un núcleo de la historia. Puede ser así; sin embargo, a menudo se da el caso contrario: un narrador deja la información más importante y delicada para el final, con la intención de acentuar o disimular su importancia. También ocurre que un narrador se demore en un tema con el propósito exclusivo de crear un rodeo para desviar la atención del lector. En este último caso, la extensión de un evento no es indicio de su gran valor, sino una cuestión incidental, la sustancia positiva alrededor de una omisión en donde lo realmente importante es aquello a lo cuál ni siquiera se le dedica un renglón de discurso. Por eso la manera de conocer la valoración específica que se actualiza en las relaciones de orden, velocidad y frecuencia de un fragmento de discurso narrativo es

analizándolos en su relación con otros elementos del enunciado, como el contenido semántico y la entonación.

El contenido semántico hace referencia a “todos los aspectos repetibles e idénticos a sí mismos en todas las repeticiones del enunciado”, es decir, a “la serie de significados de los elementos lingüísticos que lo conforman” (Volóshinov 160). Es lo opuesto del tema de un enunciado. Este último no se determina “por las formas lingüísticas que participan en él – palabras, formas morfológicas y sintácticas, sonidos, entonación–, sino también por los aspectos extraverbales de la situación” (160), como el contexto social de la enunciación, la individualidad de los hablantes, la relación que existe entre ellos, etc. Aunque Volóshinov le llama “tema” a este conjunto de elementos que dotan de un sentido absolutamente singular a cada enunciado, en este trabajo se ha optado por no emplear el término de esta forma, pues se considera que el uso ordinario de la palabra “tema” como sinónimo de asunto o materia de discusión tiene tal fuerza que resultaría improductivo y confuso tratar de superponerle un valor alternativo tan poco habitual.

En cambio, se ha optado por aludir a lo particular de un enunciado a través de un concepto subordinado al tema voloshinoviano: la entonación o tono. Esta noción hace referencia al “estrato más pronunciado, pero a la vez el más superficial de la valoración social contenida en la palabra” (165). Puede entenderse como un sinónimo de la palabra emoción. Los hablantes son los que le aportan determinado tono al contenido semántico de sus enunciados, o, mejor dicho, usan determinados contenidos semánticos como medios a través de los cuáles expresar una entonación particular:

En el habla cotidiana la entonación tiene a menudo una significación totalmente independiente de la composición semántica del discurso. El material entonacional

interno acumulado a menudo encuentra un escape en construcciones lingüísticas absolutamente inadecuadas para la entonación expresada. La entonación, además, no penetra en la significación intelectual, temático-referencial de la secuencia. Expresamos nuestro sentimiento, agregando una entonación gráfica y profunda a alguna palabra casual, que es con frecuencia una interjección o un adverbio favorito o, a veces, una palabra semánticamente plena, que suele utilizar para la solución meramente entonacional de las menudas o a veces, grandes situaciones y estados de ánimo diarios. (167-168)

Así como puede haber relaciones de concordancia o de contradicción entre la extensión, el orden y la significación de un enunciado, también puede haberlas entre el contenido semántico de un enunciado y su entonación. Por ejemplo, es sabido que algunas discusiones de pareja comienzan con una de las partes preguntándole a la otra qué le pasa, y la otra respondiendo que no le pasa nada. En medio de esta situación, la palabra nada puede significar cualquier cosa, excepto lo que aparecería como su definición en un diccionario de la lengua española. Esto es así porque la entonación del enojo penetra y destruye el valor semántico formal del signo; lo obliga a asumir un sentido totalmente opuesto al que tendría desde el punto de vista de la lingüística o en otro contexto de enunciación.

Por último, en los apartados sobre la velocidad y la frecuencia se empleará ocasionalmente el concepto de verosimilitud, o “ilusión referencial” (Pimentel 37), entendido como un medio a través del cual el narrador valora determinado evento o contenido semántico. El narrador pone especial cuidado en construir una ilusión de referencialidad frente a algunos temas, mientras que prescinde de esta búsqueda en el relato de otros. El presente trabajo considera que esta decisión es ideológicamente expresiva. Sin embargo, es necesario insistir en

que la renuncia a, o la adopción de, la verosimilitud tampoco pueden explicarse mecánica y abstractamente, como signos inequívocos de la importancia que un contenido semántico tiene para el narrador. Cualquier decisión relacionada con la verosimilitud debe analizarse en el contexto de un evento particular y con la ayuda de otros elementos del relato y del análisis del enunciado. Puede ser que el narrador prescindiera de la verosimilitud para crear una imagen poética deliberadamente inverosímil, en que, sin embargo, se represente un posicionamiento ideológico muy importante para él. También puede ocurrir que el narrador aborde con lujo de detalles y verosímilmente un evento que quiere que su lector conozca, en cuyo caso la verosimilitud sí funciona como un indicio de la importancia que el narrador le atribuye a la comunicación de ese evento.

Este trabajo muestra un análisis del orden, la velocidad y la frecuencia de *Un mundo huérfano* entramando los conceptos de la narratología clásica y la filosofía marxista del lenguaje, en una lectura que pone de manifiesto las diferencias del tiempo en la narrativización de diferentes contenidos semánticos de la novela, como la opresión de la heteronorma y la marginación económica, y poniendo el énfasis en el modo en que estos cambios formales actualizan orientaciones axiológicas particulares de la obra frente a su propio contenido semántico.

CAPÍTULO 2: Orden de *Un mundo huérfano*

Todo relato se caracteriza por tener una doble temporalidad: el tiempo de la historia y el tiempo del relato (Genette, *Figuras III* 89). El tiempo de la historia hace referencia al período – minutos, días, meses o años– en que transcurren los eventos de una narración. El tiempo del relato alude a la manera en la cual se organizan y presentan los diferentes acontecimientos de los que se compone la historia. La categoría de orden sirve para examinar las relaciones entre ambos tiempos: “Estudiar el orden temporal de un relato es confrontar el orden de disposición de los acontecimientos o segmentos temporales en el discurso narrativo con el orden de sucesión de esos mismos acontecimientos o segmentos temporales en la historia” (91).

Cuando el relato presenta los acontecimientos en el orden en el que ocurrieron en la historia, se habla de un relato cronológicamente ordenado, es decir, un relato en donde hay una relación de concordancia entre el tiempo de la historia y el tiempo del relato. En contraste, “todas las formas de discordancia entre los dos órdenes temporales” (95) se denominan anacronías. Hay dos tipos principales de anacronías: la prolepsis consiste en “contar o evocar por adelantado un acontecimiento posterior” (95). La analepsis es una “evocación posterior de un acontecimiento anterior al punto de la historia donde nos encontramos” (95). Las anacronías pueden ser de carácter subjetivo u objetivo. Si el relato se desplaza como un todo hacia otro punto de la historia, se habla de una anacronía objetiva. Pero si simplemente hay una evocación de otro momento de la historia, por ejemplo, un recuerdo de un narrador en primera persona o una anticipación de un evento futuro, se habla de anacronías subjetivas (95). Para juzgar un salto temporal como una analepsis o como una prolepsis es necesario establecer un punto de referencia: “al narrar, la historia que se va desarrollando se constituye como el ‘presente’

efectivo del mundo de acción proyectado, independientemente del tiempo gramatical que se utilice para narrar. Es a partir de ese relato en curso como se concibe el pasado o el futuro” (Pimentel 45). En este trabajo se aludirá a ese punto de referencia como relato primero, relato primario, relato en curso o línea temporal principal, con la abreviatura T1. La línea temporal construida por saltos al pasado será llamada línea de analepsis, línea temporal secundaria o T2.

La novela no enuncia de manera explícita cuánto tiempo transcurre en su historia. Para saberlo, hay que proceder a partir de indicios. Se estima que el tiempo transcurrido no es de muchos años, porque ninguno de los personajes envejece visiblemente. Pero tampoco es de días, ya que se representan procesos de una duración típicamente larga, como lo son la construcción de un parque de diversiones y la revitalización económica de un barrio. Sin incluir las analepsis alusivas a la infancia del narrador, se puede proponer que la historia transcurre en un tiempo aproximado no mayor a tres años y no menor a seis meses. Con los fines de simplificar el análisis del orden y mostrar el modo en que el narrador secciona y arregla su material, se dividirá el tiempo de la historia en dos grandes nudos temporales: antes y después de la mudanza.

El período anterior a la mudanza comprende los saltos al pasado en los que el narrador comparte algunos recuerdos de su infancia y experiencias de juventud que lo marcaron, como el descenso a la pobreza y una visita a un laberinto sexual. A su vez, el segundo nudo temporal se subdivide y organiza en torno a tres acontecimientos principales: la adaptación al nuevo barrio, la masacre y la revitalización económica del barrio. La adaptación al nuevo barrio comprende todo lo ocurrido después de la mudanza y antes de la masacre: las primeras idas al bar El Baboso, el desarrollo de la amistad con Olguita y Los Tres Peluquines y el proyecto económico de La casa habladora. El acontecimiento de la masacre incluye todo lo ocurrido en los días posteriores: el éxodo de gran parte de quienes vivían en el barrio, la depresión del padre y

Cronología ordenada del orden de *Un mundo huérfano*



Fig. 1

del hijo, el sexo por internet y el desechar los cuerpos masacrados. Por último está la revitalización del barrio, la mejoría de las circunstancias económicas de los personajes y del barrio, la transformación de la Plaza de la Masacre y la enfermedad y muerte del padre. La Figura 1 presenta una ilustración del tiempo de la historia cronológicamente ordenado.

La categoría del orden permite estudiar uno de los rasgos formales más característicos en esta novela: su particular uso de la anacronía, específicamente de las analepsis. La historia descrita cronológicamente en el esquema anterior se estructura en seis capítulos: “La estrella de cartón”, “La casa habladora”, “La Ruleta”, “Perderse”, “Versiones de la noche” y “Luz”. Cinco de los seis capítulos se construyen en torno a dos líneas temporales distintas, y se subdividen internamente en fragmentos separados por tres asteriscos. T1 funge como el relato temporalmente primero o relato en curso, es decir, como el presente que es el punto de referencia a partir del cual los demás movimientos en el tiempo se interpretan como saltos al pasado o al futuro (Genette, *Figuras III* 104). Con algunas excepciones, el narrador emplea el presente gramatical para contar los eventos de T1, y estructura esos eventos de forma cronológicamente ordenada. Las secuencias de T1 y T2 se narran de forma discontinua y alternada. Cada interrupción de la secuencia de T1 es el punto en el que se efectúa un salto hacia T2. Los asteriscos son la marca gráfica que sirve de mecanismo para hacer el tránsito entre líneas temporales. T2 se estructura como un conjunto de analepsis, es decir, eventos anteriores al relato en curso. Las analepsis de T2 se organizan unas veces en forma de secuencia cronológica y, otras veces, sin que pueda determinarse con precisión el orden cronológico entre ellas. La proximidad espacial de dos líneas temporales en un mismo capítulo suele estar justificada por algún evento o tipo de contenido semántico que resalta en ambas. Este elemento, ya sea una situación o una

imagen, sirve al mismo tiempo como el aglutinante de las temporalidades distintas y como su elemento diferenciador.

Orden de “La estrella de cartón”

En el primer capítulo la función de elemento organizador es cumplida por la estrella de cartón que el padre le regala a su hijo. El narrador comienza su relato narrando una fiesta en la cual la estrella cuelga de su cuello mientras él baila (Capítulo 9-10). El conjunto de los fragmentos en donde se narra el evento de la fiesta –primero (9-10), tercero (13-14) y quinto (21-22)– está escrito en presente y constituye el relato en curso o T1, en relación con el cual se entienden como analepsis los eventos de los fragmentos segundo (10-13) y cuarto (15-21).

En T1 de la “La estrella de cartón” solo se desarrolla una secuencia temporal lineal que abarca el momento de la fiesta, un incidente ocurrido en el camino de regreso a casa, cuando un extraño se burla de la estrella de cartón del narrador (22), y el momento en que el hijo se acuesta a dormir con su padre (22). Esta secuencia es cronológica, pero está segmentada e intercalada con los fragmentos de T2.

En el segundo fragmento (10-13), perteneciente a T2, se narran los acontecimientos de dos noches distintas: en una de estas noches el padre hace dibujos con crayola en las paredes de la casa (10-11) y en la otra el narrador y su padre salen a una caminata por la playa (12). En medio de esta caminata, el padre agarra un cartón y un pedazo de hilo del piso y fabrica la estrella de cartón que le regala al hijo para que este la use como cadena (13). Así se sabe que este momento es anterior al momento de la fiesta narrada en el primer fragmento de T1.

Aunque la estrella de cartón ya permite elucidar el orden cronológico entre los fragmentos de T1 y T2, el narrador alude a otro objeto –un sofá– que también funciona como

elemento organizador entre los fragmentos segundo y cuarto de T1: “Una noche, caminando por la playa, mi padre y yo vimos que las olas trajeron a la orilla un sofá; y el sofá, rojísimo, y como encallado, tenía algas” (12). El cuarto fragmento narra una secuencia que comienza con una salida del padre y el hijo al bar El Baboso. Allí, interactúan con Ramón-Ramona, la dueña del bar, y el padre trata de ganar dinero vendiéndole consejos a ella y a Los Tres Peluquines (16). Luego padre e hijo regresan a la misma playa visitada en el segundo fragmento. Una vez allí, el narrador alude nuevamente al sofá de esta manera: “Seguía encallado el sofá, no tan rojo ahora, y aún irrespirable su rededor” (21). Gracias a esto se infieren dos cosas: que la ida a la playa del cuarto fragmento es posterior a la ida a la playa del segundo fragmento, y que el tiempo de la historia transcurrido entre estas dos visitas a la playa es lo bastante largo como para que la luz solar haya alcanzado a degradar el color del sofá.

Es importante llamar la atención sobre las frases “Una noche” (12) y “Hace muchas noches, cien o mil” (10). El narrador las emplea como marcadores temporales que introducen los eventos de su relato. Si bien, la presencia de elementos como la estrella de cartón y el sofá permiten organizar cronológicamente los eventos, este tipo de formulaciones buscan lo contrario, es decir, entorpecer la posibilidad de establecer un orden cronológico preciso entre una noche y otra. En los capítulos siguientes, esta frase y otras de su tipo son el principal recurso que el narrador emplea para producir indeterminación en torno al orden cronológico de los eventos y a la cantidad de tiempo que pasa en la historia.

Orden de “La casa habladora”

En este capítulo T1 corresponde a los fragmentos pares, narrados todos en presente. En estos fragmentos el tiempo de la historia corresponde son algunas horas transcurridas dos días

después de la masacre. Los eventos de esta secuencia se desagregan así: en el segundo fragmento (26-28), el narrador espera hasta que su padre regrese a casa; en el cuarto, el narrador y su padre miran por la ventana a la gente que abandona el barrio después de la masacre (30); y, en el sexto, padre e hijo reciben juntos la visita Ramón-Ramona, quien va a pedirles el favor de que le guarden un computador (34), también se encuentran a Luna, quien les cuenta los abusos que sufrió por parte de los asesinos el día de la masacre (35). Todos esos eventos tienen como su contenido principal la respuesta de diferentes personajes frente al acontecimiento de la masacre.

Los fragmentos impares son un conjunto de analepsis narradas en pasado, que conforman el relato temporalmente secundario. En estas analepsis se aborda de manera resumida un período aproximado de meses que llega hasta el día de la masacre. Estos eventos se distribuyen así: en el primer fragmento (23-26) hay un salto al pasado en que se narran las actividades económicas del narrador y su padre (23). No es claro cuándo se desarrollan esas actividades, pues el narrador usa fórmulas temporales indeterminadas para referirlas. Dice de su padre que: “En una ocasión quiso ser sastre” (23), después dice que “otra noche” (23) ambos se dedicaron a hacer y a vender empanadas; pero no se sabe cómo se relacionan temporalmente “una ocasión” y “otra noche”. En el párrafo siguiente del mismo fragmento, el narrador comienza el relato de una nueva escena con un marcador temporal igualmente vago: “Cierta noche, mi padre me llamó urgido mientras fritaba un huevo” (24). El acontecimiento que se relata en ese fragmento es cómo el padre concibe la idea de La Casa Habladora, el proyecto económico al cual padre e hijo se dedican en el momento en que ocurre la masacre (25-26).

En el tercer fragmento (28-29) se desarrolla una escena de minutos durante la cual los personajes principales hacen un inventario de las pertenencias que van a usar en el proyecto de La Casa Habladora. En el quinto fragmento (30-33) se narra un período también de minutos: la

ida del padre y el hijo al bar para buscar clientes para su nuevo emprendimiento. En el séptimo, y último fragmento de T2, se narran los eventos de la visita a La Casa Habladora y la masacre (35-43).

Vale la pena detenerse en la función del contenido semántico asociado al trabajo en los capítulos “La estrella de cartón” y “La casa habladora”. Este contenido aparece por primera vez en la escena de la venta de consejos en “La estrella de cartón” (16). Dicha escena es la única del capítulo sin relación con la imagen de la estrella. Parece que se tratara de un elemento suelto, sin un rol particular desde el punto de vista de la estructuración del discurso narrativo. No obstante, cuando se mira la forma en la que aparece el tema del trabajo en el segundo capítulo, se advierte que no es así. El trabajo aparece en el penúltimo fragmento del primer capítulo y en el primer fragmento del segundo capítulo. De esta manera, cumple el mismo papel aglutinante y organizador que la imagen de la estrella de cartón, pero ya no entre las dos líneas temporalmente distantes de un mismo capítulo, sino entre las líneas temporales de un capítulo y otro. Pese a los marcadores temporales indeterminados, el narrador da información suficiente como para poder inferir, al menos, que la venta de consejos en T2 de “La estrella de cartón” es temporalmente posterior a los trabajos referidos en T2 de “La casa habladora”, pero anterior al proyecto económico de La Casa Habladora narrado en T1. Es decir que el contenido semántico del trabajo justifica la proximidad espacial de un capítulo con otro e indica el orden cronológico entre ambos.

Orden de “La Ruleta”

En el tercer capítulo se presenta el mismo patrón de estructuración de los anteriores. T1 se narra en presente, mientras T2 se narra en pasado. También se cumple la presencia de temas e

imágenes aglutinantes. En T1 se narra lo que ocurre días después de que Ramón-Ramona deja el computador en casa del narrador, que son una serie de experiencias sexuales del narrador por cámara web. En T2 se narra una experiencia sexual temporalmente anterior a la mudanza. Así, el tema aglutinante de las dos líneas temporales es el sexo. El elemento cohesionador y temporalmente organizador de los capítulos “La casa habladora” y “La Ruleta” es un objeto, el computador, que aparece mencionado en el fragmento final de T1 de “La casa habladora” y en el primer fragmento de T1 de “La Ruleta”.

Hay dos diferencias importantes en lo referente al orden en “La Ruleta”. La primera es la aparición de analepsis repetitivas internas, que son “alusiones del relato a su propio pasado” (Genette, *Figuras III* 109), al interior de T2. La segunda es el cambio de la relación entre las analepsis y el relato en curso, apreciable en un nuevo uso del presente gramatical. Las analepsis repetitivas de este capítulo son subjetivas. La mayoría se ubican dentro del relato temporalmente secundario, constituido, como ya se dijo, por una gran analepsis, en donde el narrador recuerda una noche de sexo en un laberinto sexual llamado Vapores. Puesto que son analepsis dentro de una línea temporal de analepsis, en adelante serán llamadas T3. Las primeras instancias de T3 se dan al interior de los fragmentos cuarto (54-55) y octavo (58-61) de T2. Allí el narrador relata lo ocurrido justo después de que su padre le informa que, a causa del empeoramiento de su situación económica, deben mudarse (50). El narrador se disfraza de mariposa y sale a buscar una fiesta. Mientras deambula por la ciudad, recuerda la noticia de la mudanza cuatro veces casi seguidas: “yo pensaba en mi padre y en la noticia que me había dado. Me repetía: ‘Vamos a tener que mudarnos’. Y así como lo pensaba, lo ignoraba, distrayéndome voluntariamente” (54). Lo mismo ocurre en el párrafo subsecuente: “Seguía pensando en la noticia, al final de la fila, y en la soledad de Papi cuando cerré la puerta: ‘¿Mudarnos donde?’, ‘No sé’, ‘Estamos mal, muy mal’”

(54). Y una vez más en la página que sigue: “La fila no avanzaba y... ‘Estamos mal, muy mal’, seguía pensando” (55). El mismo recuerdo hace una última aparición cuando el narrador entra al laberinto sexual: “Pensaba en mi padre, a cada tanto, y en la noticia –la noticia–: ‘Estamos mal, muy mal. Vamos a tener que mudarnos’” (58-59).

En los fragmentos quinto (55) y séptimo (57-58), correspondientes a T1, también se presentan algunas analepsis repetitivas subjetivas. El hijo se encuentra buscando compañeros sexuales por el portal web, cuando de repente lo asaltan imágenes de la masacre: “Entonces, un recuerdo: las cabezas en los faroles” (55), “Y entonces, un recuerdo: el gallo, su pico, entrando y saliendo del cuerpo” (58), “Y entonces, un recuerdo: el hombre penetrado por la rama de un árbol” (58), “Y entonces, otro recuerdo: la sangre en el muro, el mensaje. ‘Sigán bailando, mariposas’” (58). El formato y las funciones de estas analepsis repetitivas son idénticos. Se trata de recuerdos breves que irrumpen violenta e involuntariamente en el presente del narrador, y reclaman su atención. Todos estos recuerdos se dan mientras el narrador se encuentra en medio de una actividad sexual o buscando una.

Hasta este punto, hay una especie de correlación de fuerzas entre T1 y T2, que se manifiesta en la alternancia entre una y otra. No obstante, en algunas ocasiones el pasado se desborda de T2 y es narrado en T1. Como un ejemplo de este desbordamiento, cabe destacar el noveno fragmento (61) de T1. Puesto que se trata de un fragmento de T1, es decir, un trozo de tiempo en curso, lo esperable sería que el narrador lo usara para agarrar el hilo de la historia y hacer avanzar la trama hacia adelante. Pero, en lugar de esto, él dedica el fragmento entero a la realización de una analepsis que retrocede en el tiempo hasta un momento de la infancia. En medio de este salto al pasado, no hay la menor referencia a la situación actual o tiempo en curso. En otras palabras, el presente pierde la contienda en su propia línea temporal. Solo aparece de

forma implícita, como el punto desde el cual el narrador se proyecta subjetivamente hacia el pasado: “De ese recuerdo, otro: yo, de niño, brincando, cantando. Moviendo los brazos –mis alas–, queriendo volar. Y un hombre que se acerca: ‘¡Eso!’, me anima, ‘¡Eso, vuela!’” (61). Los siguientes cuatro párrafos son dedicados a narrar la escena entre el narrador niño y ese hombre adulto, quien poco a poco se torna hostil: “Su expresión, sin embargo, cambia. Brusca ahora, roja, se transforma en una mueca. ‘¡Vuela, vuela!’, alza la voz. Y entonces, más hombres: me miran, se miran... Un escándalo. ‘Vuela, vuela’, sigue el extraño, como en trance, hasta que grita, enfurecido: ¡Mariposa!” (61). Nótese el cambio radical de función que el presente gramatical cumple aquí. Antes no se empleaba para ninguna analepsis, sino solo para narrar el relato en curso. Por lo tanto, era un elemento diferenciador de T1 y T2, que acentuaba la cualidad de ser presente de T1 y hacía avanzar la historia hacia adelante. Pero en este caso el presente gramatical se aplica a la narración de una analepsis. De esta manera, se convierte en un instrumento para hacer que un evento de un pasado lejano parezca actual. O sea que su función es servirle al pasado, hacerlo tan vívido y real como el propio relato en curso. Este particular uso del presente en conjunción con la ausencia de referencias a los eventos de T1–el contexto narrativo inmediato desde el cual se recuerda el incidente traumático– hacen que el pasado se apodere por completo del relato, que conquiste y sustituya al tiempo en curso, y esta sustitución necesariamente detiene el tiempo. Entonces, si antes el presente gramatical se empleaba para indicar la diferencia entre las dos líneas temporales, subordinar el pasado al presente y hacer avanzar la historia, ahora se emplea exactamente para lo contrario: borrar la diferencia entre líneas temporales, invertir esa jerarquía y congelar el paso de la historia.

Idéntico recurso se aplica en el trigésimo fragmento (77-78), correspondiente a T2. En este caso hay nuevamente una analepsis dentro de una analepsis. La analepsis de primer orden,

T2, está narrada en pasado, así: “Saliendo del vapor, un hombre se comía a otro. El penetrado – flaco él, largo– estaba enteramente rasurado: cuerpo y cara. El otro, robusto, y mucho mayor, le hablaba al oído” (77). En contraste, el salto al pasado con respecto a este pasado, es decir, T3, está narrado en presente: “Y entonces, un recuerdo: un trancón, los carros que no se mueven, y el conductor de un taxi preguntándome si me gustan los hombres, pidiéndome luego que pase al frente” (77). Con el pasado gramatical se narra T2, que es en realidad el trozo de pasado más cercano a T1. Y con el presente gramatical se narra T3, que es el pasado más distante de T1. En otras palabras, el pasado gramatical narra el presente de la historia y el presente gramatical narra al pasado. En los dos casos citados la dinámica de ordenación unida a un uso diferente del tiempo gramatical sirve para destacar un recuerdo de importancia especial para la economía simbólica de la novela.

En el fragmento cuadragésimo noveno (91-93), perteneciente a T1, vuelve a darse una aparición de analepsis subjetivas repetitivas en donde el narrador recuerda los mismos eventos que ya narró en T2: la noche en la que se vistió mariposa (91) y el recuerdo del anciano que vio en el laberinto (92). Ambas analepsis aparecen en el contexto de una lectura crítica que el narrador hace frente a su propia historia, lectura a través de la cual se instaure una pausa en el relato de la acción. Toda vez que las pausas son fenómenos más de la velocidad que del orden, el contenido puntual de dichas pausas será analizado en el siguiente capítulo de este trabajo.

En cuanto a las frases que funcionan como marcadores temporales, vale decir que en este capítulo hay pocas, y las pocas que hay son también indeterminadas. El primer fragmento de T1 comienza así: “Noches han pasado desde que estamos, mi padre y yo, solos en la cuadra” (45). Pero no se sabe de cuántas noches está hablando. En el segundo fragmento, perteneciente a la

línea de analepsis, el narrador comienza su relato con un salto al pasado: “La primera vez que mi padre dejó de moverse durante noches, y se quedó en la cama durante noches” (48). No se sabe cuándo fue esa primera vez, de cuántas noches se habla, o cuánto tiempo separa a ese primer conjunto de noches de inmovilidad en T2 de las noches de inmovilidad relatadas en T1.

Orden de “Perderse”

En este capítulo se da la misma estructura general de los anteriores, con el uso convencional de los tiempos gramaticales visto en la “La estrella de cartón” y “La casa habladora”. En T1 solo se narran dos eventos transcurridos el mismo día, en un lapso de horas, tiempo después de la masacre: mientras la policía desecha los cuerpos que estaban exhibidos en la plaza, el padre del narrador sale de casa, y se pierde entre la multitud de curiosos que observan el espectáculo de los cuerpos. En T2 se narra una gran secuencia de analepsis que comprende un tiempo de varios meses en donde los eventos principales son la mudanza, los primeros días en el nuevo barrio, la amistad con Olguita, las idas al bar El Baboso, la conversación con Zunilda y Marlene y la muerte de Olguita. En T2 hay una sola instancia de T3, que corresponde a una analepsis completiva importante, pues allí se narra un período de meses o quizá años en donde se muestra cómo era la vida laboral de los personajes antes de la mudanza, cuando tenían la tienda Mordiscos (95-97).

Aunque tanto en T1 como en T2 hay algunas analepsis subjetivas repetitivas similares a las de “La Ruleta”, estas aparecen enunciadas con una rapidez incluso mayor. La primera es un recuerdo de la experiencia de sentir enojo, situado en el fragmento octavo (110-11). La segunda aparece en el fragmento décimo primero (115), y es un recuerdo de ocasiones en las que diferentes personajes se burlaron del narrador llamándolo mariposa: “los hombres que me

gritaron, hace años: ‘Mariposa, ¡vuela!’; y el sujeto de Vapores que se burló de mí; y los borrachos pesados de la tienda” (115). La tercera analepsis de este tipo se da en el fragmento decimo noveno (123-24). Allí el narrador se recuerda a sí mismo agrediendo físicamente a un hombre en el bar El Baboso.

Lo particular de estas analepsis es que comparten un mismo tema. En todas ellas, el narrador se recuerda a sí mismo siendo agredido o violentado a alguien. El contenido de los recuerdos se relaciona con el motivo aglutinante del capítulo, que es la idea de la pérdida. Además del significado literal de la pérdida como extravío físico, este motivo también se explora en un sentido que permite la integración de un temario mas grande; por ejemplo, la pérdida del hogar, la pérdida del control de sí mismo al ceder a impulsos de violencia, la pérdida del valor de la vida y la pérdida de un vínculo de amistad. El elemento aglutinante que ordena los tiempos en curso de cada capítulo es la condición anímica del padre. En T1 de “La Ruleta”, el padre no se mueve de su cama, en donde está acostado casi sin comer, mientras el hijo chatea con los extraños de “La Ruleta”. En T1 de “Perderse”, el padre recupera su salud y decide salir a la calle, en donde termina por perderse.

La única ruptura prolongada del orden cronológico se da al interior de T2, cuando el narrador recuerda un momento de su infancia en el cual su padre inventa una historia sobre un planeta huérfano como respuesta a la pregunta que el hijo le hace sobre su origen (118). Ahora bien, la particularidad más interesante del orden de este capítulo es que la distancia entre ambas líneas temporales entra en curso de desaparición. En los otros capítulos, el salto al pasado de T2 con respecto a T1 podía ser incluso de años. Pero en “Perderse”, las dos líneas temporales comienzan estando separadas por meses, pero al final del capítulo una y otra están muy cerca. El tiempo de la historia transcurrido en T1 contrasta de manera significativa con el transcurrido en

T2, pues el tiempo de la historia de T2 es mucho mayor que el tiempo de T1. Gracias a esta disparidad en la velocidad y a la proximidad temporal entre ambas líneas, a lo largo de este capítulo la línea de analepsis casi alcanza la línea del presente en curso, lo cual permite que en el capítulo siguiente se fundan en una sola.

Orden de “Versiones de la noche”

En “Versiones de la noche” ya no hay saltos entre dos líneas temporales claramente diferenciadas. El recurso de los fragmentos separados por asteriscos desaparece. En lugar de un paralelismo entre dos líneas temporales, se presenta una línea temporal única que corre en una sola dirección. Sin embargo, esto no quiere decir que el relato se vuelva continuo. Hay algunas elipsis temporales que abarcan casi siempre un número indeterminado de noches. La expresión “Pasaron noches, ocurrió el tiempo” (163, 165, 167, 170, 172) es la manera más común de introducir estos saltos hacia adelante. Pero también se usan formas como “Cierta noche” (163), “Alguna noche” (172), “Pasaron noches, ocurrió la masacre” (174) y “Una noche de esas” (175).

A pesar de los gestos destinados a obstaculizar la cuantificación precisa del tiempo, “Versiones de la noche” es el capítulo ordenador por excelencia de la novela, porque en él se agrupan, resumen y disponen en orden cronológico las escenas temporalmente ambiguas de los cuatro anteriores. Los eventos aquí narrados comprenden desde el momento del velorio de Olguita hasta unas semanas después de la masacre. La primera escena del capítulo es la salida del velorio de Olguita. Esto quiere decir que el relato en “Versiones de la noche” no parte de T1, sino de T2 del capítulo anterior. El tiempo de la historia abarcado en este capítulo incluye la masacre, pero va más allá de ella. Entonces ambas líneas temporales de “Perdese” desembocan en un cauce único. Puesto que en el capítulo se relatan acontecimientos ya mencionados antes y

también algunos nuevos, todos ellos en orden cronológico, se vuelve posible entender el sentido y la relación de eventos aparentemente aislados. Por ejemplo, al principio del capítulo, se describe la venta del mobiliario de la casa como un sacrificio económico necesario para pagar los gastos del entierro de Olguita. Esto arroja luz sobre la localización temporal de una escena ambigua que fue narrada primero en el capítulo “La estrella de cartón” (10) y repetida en “Versiones de la noche” (164). En esta escena el padre aparece haciendo dibujos en las paredes para disimular el vaciamiento de la casa, lo que a su vez constituye un intento de distraerse de sus pérdidas económicas (11). Pero en “La estrella de cartón” no se sabe cómo ni porqué la casa llegó a estar vacía de muebles. Solo en “Versiones de la noche” se vuelve claro que esto es una consecuencia económica de haber tenido que vender los muebles para costear el entierro de Olguita (161).

En este capítulo también se menciona que la apertura de la discoteca Luna (166) y la masacre (174) ocurren después de la muerte de Olguita. Gracias a esta contextualización se suprimen las principales ambigüedades del orden, aquellas dadas por la relación entre las dos líneas temporales de “La estrella de cartón” y los demás capítulos. En lo sucesivo, se narran algunas escenas inéditas, como la primera visita al Baboso después de la muerte de Olguita (166) y la primera experiencia del narrador en la discoteca Luna (167). Las últimas páginas del capítulo son destinadas principalmente al resumen de lo ya narrado. Se aborda la vida laboral del padre y el hijo antes de la masacre (172), el momento de la masacre (174), el descuelgue de los cuerpos (174), el cierre de la discoteca (174), y una nueva caminata del padre y el hijo junto al mar (175).

Orden de “Luz”

El último capítulo combina los modos de estructuración de los primeros cuatro y del quinto. En un principio, presenta dos líneas temporales subdivididas en fragmentos intercalados. El relato en curso está narrado en el presente gramatical, mientras que la línea de analepsis está narrada en pasado. El recurso de los fragmentos se utiliza del mismo modo, para señalar el salto de T1 a T2. Sin embargo, la distancia temporal entre ambas líneas temporales es muy pequeña, y se acorta rápidamente conforme la narración avanza. De hecho, en el fragmento décimo segundo ambas líneas convergen, y el relato sigue linealmente hacia adelante, como en “Versiones de la noche”.

A pesar de la fusión de T1 y T2 en una sola línea temporal, el recurso de los fragmentos separados por asteriscos persiste, lo cual constituye una diferencia estilística importante entre “Versiones de la noche” y “Luz”. Pero estos asteriscos ya no son un medio para indicar la transición entre líneas temporales, sino una marca gráfica que acompaña y enfatiza el movimiento hacia adelante en una línea temporal única. Estos desplazamientos siempre son pequeños. Los más largos abarcan días; por ejemplo: “Le digo a mi padre: ‘Ya nos vemos, Papi, duerme un poquito’. *** A la noche siguiente sacaron a mi padre de Cuidados Intensivos” (209). Los fragmentos más cortos comprenden horas o minutos, como en el paso del vigésimo cuarto al vigésimo quinto: “Pongo mi mano otra vez –otro tiempo– en la mano de mi padre. Nos miramos más. *** Horas después salió un doctor. Buscaba a alguien” (213). A veces los asteriscos no señalan ni siquiera pequeñas elipsis, sino que las crean; por ejemplo, aquí: “Abrí la puerta, grité más: ‘¡Enfermera, por favor! ¡Enfermera!’. Y más: ‘¡Corran, corran! ¡Mi papá!’. *** Al final del pasillo aparecen cuatro, corriendo” (210-11). El llamado a las enfermeras y la contestación del llamado se suceden de manera inmediata. No solo podrían haber sido una secuencia de oraciones de un mismo párrafo, sino también partes de una misma oración. Pero el narrador elige

separarlas de forma triple: con la ayuda del punto seguido, con el cambio de párrafo y con los asteriscos.

Así, se observa que el recurso de los fragmentos cambia de función. En los demás capítulos su función era indicar los comienzos y finales de las anacronías, introducían alternancias en el orden y, por lo tanto, ayudaban a ralentizar el ritmo de ambas líneas temporales. En este capítulo su rol como mediadores entre presente y pasado desaparece. Los fragmentos aparecen para atropellar visualmente el transcurso del tiempo, pero no con el fin de devolverlo o detenerlo, sino para precipitarlo hacia adelante.

Cabe mencionar que en la mayor parte de la novela esta clase de saltos temporales se ejecutan sin ser indicados por marcas gráficas especiales, sino por medio del cambio de párrafo acompañado de un adverbio de tiempo, así: “Los saludo, me río. Les mando un beso. Al rato llego a casa. Mi padre ha dejado una nota” (197). La locución adverbial “Al rato” es el encabezado de un nuevo párrafo. Como se puede ver, aquí la elipsis temporal se explicita sin llamar demasiado la atención sobre ella.

La segunda función de los asteriscos es evocar el rol abandonado de alternancia entre las dos líneas del tiempo de la historia a través de la intercalación del pasado y el presente gramaticales. Véase la transición entre un fragmento y otro en el siguiente ejemplo: “Ramón-Ramona entra . . . espero simplemente a que me encuentre. ‘Mi amor’, intenta consolarme . . . ‘¿Qué has sabido?’. Le digo: ‘Nada!’. *** –¿Nada? –les preguntaba esa noche a doctores, a enfermeros” (204). Aquí con el cambio de fragmentos no se pasa de T2 a T1. Se está en T1 en todo momento, pero esta línea temporal se narra en presente en el primer fragmento y después en pasado. En otras palabras, el pivote entre tiempos verbales es un gesto que evoca los saltos al pasado sin que realmente se den saltos al pasado.

En suma, lo más interesante de este capítulo desde el punto de vista del orden es la tensión entre forma y contenido, producto del choque entre dos finalidades opuestas del narrador. En el plano de la forma, es evidente que él quiere contar su historia usando los recursos del fragmento y la anacronía. En lo relativo al contenido, desea que haya interés e intriga por el desenlace de la enfermedad de su padre. Sin embargo, esta intriga no se podría mantener si el capítulo saltara entre el momento de la enfermedad y un momento posterior en donde el padre ya habrá sobrevivido o muerto. La primacía del deseo de mantener esta duda es lo que en última instancia restringe el uso de los saltos temporales a los primeros doce fragmentos del capítulo, donde no se narra la evolución de la enfermedad del padre. El orden cronológico resulta ser la herramienta más apropiada para crear tensión en torno a la narración de la enfermedad. De ahí que, a partir del décimo segundo fragmento, el narrador cuente la historia por medio de una cronología lineal. Sin embargo, no por eso renuncia al fragmento y a los saltos temporales. Esto es al mismo tiempo una preferencia del narrador y una especie de obligación que emerge del acto mismo de usar los recursos de la anacronía y la fragmentación del texto. Dicho de otro modo, al haber comenzado a narrar el capítulo con alternancia de fragmentos, el narrador implícitamente dio a entender que estos serían una parte constitutiva de la estructura de “Luz”. Entonces el narrador conserva esta estrategia, pero con su función cambiada. Los fragmentos son forzados a abandonar a su función inicial, anunciar la anacronía, y comienzan a servir en el establecimiento del orden cronológico que en un principio vinieron a entorpecer.

Para finalizar este apartado, corresponde hacer una síntesis y un comentario del tratamiento del orden en la obra como un todo. Como ya se indicó, el narrador llena su relato de fórmulas del tipo de “Cierta noche” (163), “Una noche de esas” (175), “Hace muchas noches, cien o mil...” (10), cuando también podría comenzar a narrar la acción de una vez. La decisión

de acudir a esta clase de preámbulos deja ver que su objetivo no es simplemente ser vago respecto al momento y la duración de los acontecimientos, sino llamar la atención sobre esa vaguedad. El narrador quiere ser visto en la labor de obstaculizar los intentos por cuantificar y ordenar su historia. Esto constituye un signo importante de que la novela encarna un posicionamiento en contra del orden cronológico y la medición del tiempo.

Los demás signos se localizan en las estrategias puntuales que el narrador emplea para arreglar el material de su historia. Nótese que en las escenas de *Un mundo huérfano* siempre participa de algún modo el protagonista. Los personajes secundarios únicamente actúan y son visibles cuando se encuentran en el mismo espacio que él. Dicho de otro modo, la novela tiene un solo hilo narrativo o secuencia de eventos que además se cuentan desde una sola perspectiva. Puesto que el relato carece de simultaneidades en la acción y de pluralidad en la perspectiva, es extremadamente simple desde el punto de vista de la trama. De acuerdo con Pimentel, “Sólo los relatos extremadamente simples o breves . . . pueden ser narrados en estricta secuencia cronológica; es decir, estableciendo una relación de estricta *concordancia* entre la cronología de la historia y la sucesión textual” (44). En contraste, algunas obras literarias que quieren relatarse en un orden cronológico pero desarrollan tramas demasiado complejas y con múltiples puntos de vista, no tienen más remedio que usar la anacronía, ya que “por la naturaleza lineal del lenguaje, es imposible narrar en estricta concordancia con todas las formas de simultaneidad presupuestas en el tiempo de la historia” (Pimentel 44). Esto implica que solo una novela de trama muy simple se ve realmente enfrentada a la posibilidad de elegir si usa o no las anacronías, pues las características temporales de su trama no representan para ella una imposición formal.

Un mundo huérfano es uno de esos relatos que, en virtud de su trama sencilla, tiene la libertad de elegir entre una cronología lineal y una no lineal. En su caso, decidirse en uno u otro

sentido expresa una preferencia y una posición independiente de las imposiciones creadas por las características de la historia. Esta posición se remarca más fuertemente cuanto más persistente es el uso de la anacronía. Con esto en mente, piénsese en la cantidad de veces que esta decisión se toma en *Un mundo huérfano*. No es exagerado decir que el narrador fragmenta y desordena su relato tanto como el material se lo permite sin que la historia se vuelva ininteligible. Primero, divide el hilo narrativo con el método tradicional del capítulo; luego separa los capítulos en dos líneas temporales, con lo cual produce una sensación de simultaneidad entre momentos que en realidad son sucesivos, de donde se infiere que valora la simultaneidad aunque no opte por producirla; enseguida redobla esta apuesta seccionando toda la novela en ciento cuarenta y cuatro fragmentos de relato. El narrador descarta la cronología lineal de una manera muy persistente. Los pedazos de relato que desperdiga se reúnen alrededor de una imagen poética; en el acto de reunir y narrar los trocitos de historia en torno a un tema y no según el orden en que se sucedieron, le quita el estatus de principio organizador al tiempo y se lo confiere a imágenes poéticas y contenidos semánticos de su interés. Los recursos del fragmento y del salto temporal son los medios a través de los que se instituye esa nueva jerarquía de acuerdo con la cual el orden de los acontecimientos se vuelve algo secundario con respecto a la imagen poética que rige la disposición y presentación de los eventos. El rechazo persistente y conspicuo del orden temporal y la sustitución de dicho orden como principio estructurador del relato son otros dos signos de posicionamiento crítico del orden cronológico.

Los últimos signos de este mismo posicionamiento se pueden inferir de la abundancia e independencia que caracteriza a las anacronías en la novela. De acuerdo con Pimentel, las anacronías se usan “para dar cuenta de lo ocurrido en otra vertiente de la historia, para dar antecedentes, o bien para dar la ilusión de densidad y vida a un relato que recuerda su propio

pasado” (44). Genette es todavía más enfático a la hora de caracterizarlas como elementos subsidiarios del relato en curso: “Toda anacronía constituye con relación al relato en que se inserta –en que se injerta– un relato temporalmente secundario, subordinado al primero” (*Figuras III* 104). Pero en la novela de Caputo, el relato temporalmente primario y la línea temporal de anacronía están en igualdad de condiciones. En la mayoría de capítulos, las líneas de analepsis ocupan el mismo espacio o más que el relato en curso. Además, no puede decirse que el tipo de información aportado por la línea temporal de analepsis busque solo robustecer o explicar los acontecimientos del relato en curso. Entre las dos líneas temporales hay una relación de solidaridad en torno a un parentesco temático, pues se tejen alrededor de unas mismas imágenes. Ambas están subordinadas solo a esa imagen o contenido semántico principal sobre el que versan, y no la una a la otra. Incluso se podrían tomar la numerosidad y el protagonismo de las anacronías en esta novela como un argumento para invertir el juicio de Genette y, así, decir que el relato en curso está ahí solo para enmarcar y permitir los recuerdos narrados en los saltos temporales hacia el pasado.

En definitiva el caso más claro de independencia de las analepsis es el de las analepsis repetitivas. De acuerdo con una perspectiva narratológica clásica, las analepsis repetitivas cumplen la función de recordar el pasado del relato para reinterpretarlo. En ellas, “un acontecimiento ya provisto en su tiempo de significado ve posteriormente esa primera interpretación substituida por otra” (113). No obstante, lo habitual de las analepsis repetitivas de *Un mundo huérfano* es que no ofrecen una mirada –ni nueva ni vieja– sobre los acontecimientos, sino que reproducen el pasado del relato sin comentarlo. Este es el caso de los bloques de analepsis repetitivas de “La Ruleta”, donde el narrador recuerda la noticia de la mudanza (Caputo 54-55) y la masacre (58). Las analepsis repetitivas subjetivas de “Perdese” tienen las

mismas características. El narrador recuerda sin cambiar su posición frente a lo recordado. Lo que ocurre es que experimenta las mismas sensaciones del pasado en el presente: “vuelvo al columpio, sin poder hablar, viendo cómo se acerca un hombre que quiero lejos; vuelvo a El Baboso, la noche de la pelea... Estoy aquí y allá...” (110-11). Ocurre lo mismo con un pequeño bloque de analepsis de “Versiones de la noche” (159) y con una analepsis de “Luz”: “Y entonces, un recuerdo: mi padre señalándome en una tienda mientras ruega al dueño que le fíe la compra” (199).

Estos recuerdos existen por derecho propio, porque para el narrador es valioso volver al pasado para revivirlo tal cual fue y no para verlo bajo una nueva luz. De todas las analepsis repetitivas de la novela, solamente dos están acompañadas de enunciados reflexivos, pero ni siquiera estos son una reevaluación de un juicio anterior, sino la primera y única lectura de los hechos recordados. Una de ellas tiene por tema el recuerdo y los pensamientos del narrador en relación con la soledad del anciano del columpio en el laberinto sexual (92). La otra es un recuerdo del episodio de violencia en El baboso, y los correspondientes pensamientos del narrador sobre su propio comportamiento violento (124).

Este mismo gesto de valorar la anacronía también se observa en los capítulos “La casa habladora” y “Perdese”. En ambos hay, como ya se indicó, dos líneas temporales de la historia que se encuentran en un mismo punto, es decir que, en ambas, T2 termina aproximadamente donde empieza T1. La convergencia implica que el narrador tiene la libertad de decidir si organiza el relato como una sola secuencia lineal, lo cual suprime las anacronías; o si lo descompone en dos líneas temporales que se encuentran, lo cual multiplica las anacronías. En los dos casos el narrador elige la segunda opción, procedimiento que le da mayor densidad y una impresión de complejidad al hilo narrativo.

El análisis del orden de esta novela pone de manifiesto que la forma de organizar el material rechaza la linealidad y la causalidad como principios estructuradores del relato. En ese sentido, la obra responde críticamente al orden cronológico. La forma de yuxtaponer pasado y presente muestra un compromiso con no darle más peso a ninguna de las líneas temporales. El intercalamiento de dos líneas temporales crea un efecto de simultaneidad y desdibujamiento del límite entre ambas: el narrador presenta momentos dispersos en el telón de fondo de unas noches cuyo orden cronológico oscurece deliberadamente. El tiempo de la novela se mide en un número incierto de noches, así: “Noches antes de que inauguráramos la Casa...” (28), “Vamos otra noche...” (125), “Cada noche la veíamos: a veces nos visitaba ella” (103), “Pasaron noches. Mi padre y yo hicimos cuentas, otra vez, y redujimos el presupuesto diario” (138), “Eso hacíamos algunas noches: recordar la posibilidad de la violencia...” (198), “Me quedo noches acostado” (214). Hay alrededor de cincuenta alusiones de este estilo. A su vez, la primera y la última oración de la novela tienen a la noche como su tema: “Nos cubre esta noche la luz negra” (9) y “La noche que termina, dorada y triste” (216). Hay una renuencia del narrador a especificar el orden y trazar límites claros entre todas estas noches.

Lo anterior, en relación con el orden visto desde una perspectiva macro que solo se fija en la estructura de la novela sin tener en cuenta los contenidos semánticos que dicha estructura organiza. Pero también es necesario pensar en el orden en relación con esos contenidos para determinar qué más enuncia el orden además de una polémica contra el orden cronológico mismo. La novela tiene un patrón de organización de sus eventos que resulta ideológicamente muy expresivo. Este patrón consiste en el paso de un estado preferible a un estado peor para los personajes principales. Cualquier pequeña felicidad que el narrador y su padre conquistan les son arrebatadas enseguida. La mudanza es la consecuencia del empeoramiento de la situación

económica de los personajes. Los personajes llegan al nuevo barrio y comienzan a habituarse a él. Consiguen una nueva amiga, Olguita, pero enseguida ella muere. Con la muerte de Olguita no solo empeora su estado emocional, sino también su situación económica, pues tienen que vender lo poco que tienen para pagar el entierro. Sin haberse recuperado todavía de esa muerte, los personajes emprenden el proyecto económico de la casa habladora. Este proyecto fracasa inmediatamente, pues el mismo día que se pone en marcha ocurre la masacre. Así, los personajes son lanzados a una nueva desgracia, esta vez por cuenta de la violencia discriminadora. El padre y el hijo ya no solo son extremadamente pobres, sino que además quedan sumidos en un estado de depresión producto del duelo por la amistad perdida y la discriminación. Finalmente ocurren los eventos más alegres de todos, que son la reactivación económica del barrio –la cual permite que los personajes consigan empleo y superen relativamente la miseria– y la celebración en la plaza de la masacre, donde la comunidad que se reapropia del espacio en donde fue victimizada. Pero justo en ese momento ocurre la muerte del padre, que devuelve al hijo a un estado de depresión y al desempleo. En suma, el orden de los eventos de la novela se rige por una lógica trágica. Los eventos felices están subordinados a la condición de medio necesario para escenificar desgracias mayores.

CAPÍTULO 3: Velocidad de *Un mundo huérfano*

El concepto de velocidad hace referencia a “la relación entre una medida temporal y una medida espacial” (Genette, *Figuras III* 145). Las partes que componen esa relación son “una duración –la de la historia– medida en segundos, minutos, horas días, meses y años, y una longitud –la del texto– medida en líneas y en páginas” (145).

Hay cuatro velocidades narrativas básicas. Se describirán en orden, comenzando por aquella en donde la velocidad es cero y terminando con aquella en donde la velocidad es infinita. La velocidad más lenta es la pausa descriptiva. Allí la duración de la historia es cero, pues hay una suspensión del relato de la acción (156). Sin embargo, hay mucho texto empleado en la caracterización del espacio o de los personajes. La segunda velocidad es la escena, caracterizada por una relación convencional de concordancia entre el tiempo de la historia y el tiempo del relato, denominada isocronía o isocronismo (145) y porque en ella prima el modo dramático, es decir que se representan los diálogos entre los personajes. Después de la escena sigue el resumen, en esa velocidad aumenta el tempo, entonces, aunque en la historia transcurre mucho tiempo, no se dedica mucho texto a narrarlo –puede narrarse un período de años en tan solo unos renglones. El resumen o sumario se caracteriza por cumplir una función aglutinante, es “la transición más corriente entre dos escenas, ‘el fondo’ sobre el cual se destacan, y, por tanto, el tejido conjuntivo por excelencia del relato novelesco, cuyo ritmo fundamental se define por la alternancia del sumario y la escena” (153). Finalmente está la elipsis, en que el tiempo de la historia transcurre, pero no se dedica ni siquiera un poco de texto para narrarlo. Puede ocurrir que el narrador omita el relato de varios años de su vida; en ese sentido, las elipsis son “fallas en la continuidad temporal” (106).

El análisis del tempo narrativo es importante porque es uno de los elementos que permite dilucidar las prioridades de una narración. Si el relato ignora diez años de la historia de un personaje, es porque contar los acontecimientos de esos diez años no es importante desde el punto de vista que rige la narración. Del mismo modo, si el relato se extiende por decenas de páginas, por ejemplo, en el monólogo interior de un personaje, o en los acontecimientos de un par de minutos, esto quiere decir que la representación de los sentimientos de ese personaje o las acciones de ese eventos son juzgados como un valor o una necesidad de la historia. Entonces, al analizar los contenidos semánticos en los cuales *Un mundo huérfano* se extiende o se apura, comienza a perfilarse ese punto de vista que selecciona y jerarquiza el material de la narración, es decir, que se vislumbra una axiología. El objetivo de este apartado es analizar y mostrar el esquema de prioridades en cada capítulo y en la novela como un todo.

Un mundo huérfano es una novela corta y veloz. Tiene doscientas dieciséis páginas. Su uso particular de la división por fragmentos hace que la novela tenga blancos adicionales a los que separan los capítulos. De esas doscientas seis páginas, seis quedan en blanco por la separación de capítulos, y otras trece quedan en blanco por la separación de fragmentos. Las descripciones de los personajes suelen ser económicas, con lo cual difícilmente pueden considerarse pausas. El narrador tiende a resaltar un par de características del aspecto físico de un personaje en no más de cinco renglones; por ejemplo, el personaje Ramón-Ramona es descrito de este modo: “llevaba la pinta de siempre: sombrero y pantalones, y un chaleco bordado de distintos colores. Sobre el bozo, un lunarcito maquillado” (Caputo 17). El narrador da un par de pinceladas para crear un retrato básico sobre el cual rara vez vuelve. Aunque la tendencia de la descripción es a la brevedad, en ocasiones el narrador sí se extiende e incluso se

vuelve redundante. Esto ocurre con más frecuencia en el relato de escenas donde el contenido semántico es el sexo o la muerte.

Las escenas de esta novela se caracterizan también por la variabilidad de su ritmo o tempo narrativo. Algunas son tan veloces y abstractas que tienden a romper la isocronía y volverse resúmenes de diez renglones o incluso menos, mientras otras son tan detalladas que se aproximan a la pausa descriptiva. Se extienden a lo largo de varios fragmentos, y llegan a ocupar entre diez y veinte páginas. Incluso las escenas que ocupan varias páginas llegan a tener un ritmo acelerado. Esta sensación de velocidad la crea el narrador al expresarse por medio de oraciones y frases muy cortas. En lo concerniente al uso del resumen, vale decir que este se emplea principalmente de la manera tradicional, como una herramienta para dar antecedentes y crear atmósferas en medio de las cuáles se desarrollarán las acciones a dramatizar más lentamente en velocidad de escena. En otras palabras, la mayoría de resúmenes de la novela están al servicio de la escena, para ambientarla y servirle como telón de fondo. Este uso hace que gran parte de los resúmenes se concentren más densamente al principio de cada capítulo. Sin embargo, también se los puede encontrar en medio de una escena. Es decir que hay transiciones de la escena al resumen y viceversa, según al narrador le interese o no usar su discurso para expandir determinado evento o contenido semántico.

Los cambios en la velocidad en ocasiones están indicados por un cambio gramatical en la forma del verbo. En T2, el pretérito perfecto simple se reserva para las escenas y las elipsis explícitas, mientras las pausas descriptivas y los resúmenes se narran en pretérito imperfecto. En T1, se tiende a emplear el presente para todas las operaciones de la velocidad. La cantidad de discurso dedicado a cada fragmento es muy variable. Oscila entre los tres renglones y las cinco páginas. La extensión de un fragmento de discurso puede ser, pero no siempre es, un indicador

de que los acontecimientos y contenidos en él tratados son importantes para el narrador. Si el narrador relata un período de meses en un conjunto de fragmentos largos, esto puede ser, pese a dicha extensión, un resumen. Del mismo modo, si el narrador dedica dos páginas a la narración de los acontecimientos transcurridos en un minuto, esto puede ser, pese a la poca extensión, una ralentización significativa del tiempo. Un indicio de la importancia de un acontecimiento es la proporción entre el tiempo transcurrido y la cantidad de discurso empleado en su narración: si a un tiempo de la historia breve se le dedica mucho texto, entonces lo ocurrido en dicho tiempo es interesante y valioso en la novela.

Velocidad de “La estrella de cartón”

La escena es la principal velocidad de T1 de “La estrella de cartón”. El tiempo de la historia transcurrido allí es una sola noche, a cuyos acontecimientos se dedican tres fragmentos – primero (9-10), tercero (13-14) y quinto (21-22) – que ocupan en total cuatro páginas: la visita a la discoteca Luna y el regreso a casa. El único cambio de velocidad significativo de esta línea temporal se da en el primer fragmento, en el cual hay una pausa descriptiva en donde se caracteriza de manera relativamente lenta y poética el entorno de la discoteca Luna (9).

En T2 el tempo narrativo es variable. Primero se narra con ritmo de escena la noche en la cual el padre dibuja en la pared (10), acontecimiento que ocupa una página y media. A la escena de esa noche la suceden dos párrafos de pausa descriptiva en donde se bosqueja la imagen desolada y oscura del nuevo barrio donde viven los personajes principales (11). Esa pausa descriptiva es sucedida por una escena que ocupa un párrafo, en la cual se narra otra noche diferente en donde los personajes van al mar y encuentran el sofá podrido (12). Esa escena es sucedida por un párrafo en donde hay una descripción ágil de la basura traída por el mar y un

resumen de otras noches en las que el padre y el hijo visitaron esa misma playa (12). Por medio de este resumen se construye, de manera rápida, la cotidianidad de la pobreza y el estado emocional melancólico de los personajes. Después se narra en una escena muy breve el momento específico en que el padre le da la estrella al hijo. Todo esto ocupa tres páginas y ocurre al interior del segundo fragmento (10-3).

El cuarto fragmento de “La estrella de cartón”, el cual pertenece a T2, comienza con un párrafo corto de pausa descriptiva en donde se caracteriza la nueva casa (15). Sigue con un resumen de media página sobre la cotidianidad allí (15). Después se narran los eventos de una noche, una escena larga y detallada en donde el padre concibe y ejecuta un plan para ganar dinero, que consiste en ir a vender consejos en el bar El Baboso en compañía de su hijo. Esta escena ocupa cinco páginas y media. Se caracteriza por ser muy rica en diálogo e introduce a los personajes del bar: Ramón-Ramona y Los Tres Peluquines.

En T2 transcurren, por lo menos, las tres noches narradas en forma de escenas: la noche de la estrella, la noche que encontraron el sofá podrido y la noche que fueron al bar. Sin embargo, en los resúmenes sobre la cotidianidad se insinúa un tiempo transcurrido de varios días o incluso meses. En cualquier caso, en este capítulo la mayor parte del discurso se destina a la construcción de dos atmósferas: la discoteca y el bar, dos espacios a los que el narrador y su padre van regularmente. La menor parte en términos de extensión la ocupan la caracterización de la vida doméstica y de la relación con el padre.

Velocidad de “La casa habladora”

T1 se narra en los fragmentos pares del capítulo, siempre en velocidad de escena. El tiempo de la historia transcurrido allí es apenas unas horas, durante las cuales el narrador espera

a su padre mientras observa a la gente que se va del barrio después de la masacre (27-28). Una vez que el padre llega, ambos observan el éxodo por la ventana. El fragmento en donde se narran estas escenas es el segundo (26-28), y ocupa dos páginas. En el cuarto fragmento (30), de media página, se relata en forma de escena una pequeña conversación que el narrador tiene con un desconocido a quien ve por la ventana (30). En el sexto (34-35), hay una escena de dos encuentros, uno con Ramón-Ramona –cuando ella les pide que le guarden el computador (34)– y el encuentro con Luna, quien les cuenta cómo a ella la torturaron y casi la matan el día de la masacre (35). Los acontecimientos de T1 ocupan en total cuatro páginas.

T2 se relata en los fragmentos impares. El primer fragmento (23-26) comienza con un resumen muy acelerado de una página en donde se narran de forma condensada varios fracasos económicos del padre, cuando trata de ser sastre y vendedor de empanadas (23). A este resumen lo sucede otro en el cual la velocidad aumenta incluso más: “Y así, el ciclo de escasez recomenzaba: miraba la despensa, dejaba de dormir, salía con una ocurrencia, intentaba ejecutarla, fracasaba, miraba la despensa, dejaba de dormir, salía con una ocurrencia, intentaba ejecutarla, fracasaba...” (23-24). Como se puede ver, ya ni siquiera se dice en qué cosas fracasan o cómo. Esa velocidad tiene un efecto desdramatizante e incluso cómico. En este resumen aplica de lleno el comentario de Pimentel sobre el tempo narrativo usado por Flaubert para el relato de los años de tedio matrimonial de Emma Bovary: “resumen que acusa una vertiginosa aceleración, al punto de robarle todo el dramatismo o el ‘melodrama’ de una vivencia subjetiva, para corroerlo con una ironía cuya fuente no está en pronunciamientos narratoriales explícitos sino en esa despiadada *velocidad* que convierte el drama de la Bovary casi en una farsa” (51).

A este resumen lo sucede el relato en escena de la concepción, ejecución y fracaso de un nuevo proyecto económico, a lo largo de dieciséis páginas. Este proyecto consiste en simular,

por medio de grabaciones, que los objetos de la casa del narrador y su padre hablan, con el fin de cobrar la entrada a los visitantes que quieran ir a escucharlos (Caputo 25). Durante la parte de la formulación de la propuesta, hay pausas en donde se describen los dibujos que el padre hace en la pared para ilustrar el plan de negocio y los pormenores de la idea. La entonación que acompaña este segmento es marcadamente humorística. En ocasiones, el narrador ironiza en torno al contenido semántico del trabajo de forma explícita, por ejemplo, cuando responde con incredulidad ante la idea de que la gente pagaría por entrar a su casa: “¿Con lo que nos paguen quiénes? –le pregunté, a sabiendas de que mi padre se explayaría ahora en cuentas alegres” (25), o cuando comparte sus impresiones una vez que el padre termina de explicarle su propósito: “Pensé, entre burlón y agobiado: ‘Esto suena peor de lo que me estaba imaginando’” (26).

Los fragmentos sucesivos de T2 se narran en forma de escenas alternadas con pequeñas pausas descriptivas. A este esquema corresponden la narración del inventario de las pertenencias que se emplearán en La Casa Habladora (28-29) y la búsqueda de clientes para la Casa en El Baboso (31). El tiempo usado para relatar la inauguración de La Casa Habladora, día en el cual también ocurre la masacre, es la escena. No obstante, hay muchos detalles y caracterizaciones de los gestos y movimientos de los personajes: “Garbanzos miró a mi padre (que tenía, en ese instante, la boca cerrada con fuerza, supongo que para demostrarle que no era él quien hablaba), me miró a mí y después miró la cerradura; entonces alzó las cejas y suspiró, como rindiéndose” (35). Estas informaciones ralentizan el ritmo, de modo que en siete páginas se narran eventos que apenas tardan un par de horas. El ritmo, de por sí ya lento, se detiene completamente cuando el capítulo se aproxima a su fin. De hecho, en las dos últimas páginas no hay acción, sino solo una descripción de los cuerpos de varios hombres homosexuales mutilados y exhibidos en la plaza (41-43).

La mayor parte del relato en este capítulo está dedicada al proyecto de La Casa Habladora. Pero este proyecto es en sí un recurso a través del cual se cumplen otros propósitos. El primero de ellos es caracterizar al padre y al hijo a partir del contraste entre ambos. El padre es mostrado como un hombre de una ingenuidad y optimismo que casi le impiden navegar la realidad, mientras el hijo se representa a sí mismo como la contraparte escéptica y sensata que sí entiende bien cómo son las cosas.

El segundo propósito es contribuir al golpe de gracia del final del capítulo, que se da en la descripción de la masacre. Vale la pena detenerse en esto último, para ver cómo las escenas precedentes de esta línea temporal están subordinadas a la producción de un efecto potenciador de esa imagen final. Nótese que el método usado por el padre para dar la impresión de que los objetos hablan es una grabadora en donde hay diálogos hechos para diferentes objetos, como una puerta (35) y un huevo frito (39). En algún momento, mientras los primeros visitantes de la Casa hacen el recorrido, afuera se escuchan gritos (40). Todos los personajes salen, y ven a los hombres masacrados. En ese mismo momento, accidentalmente se enciende la grabación: “Mi padre se recostó contra el muro, un momento, y yo no sé si al recostarse reprodujo la cinta sin querer, o si decidió hacerlo, pero de regreso a casa, caminando por entre los cuerpos, oímos la grabación nuevamente: ‘¡Cuidado, cuidado!’, parecían gritar los hombres-objeto" (43).

Todos los diálogos de los objetos de La Casa Habladora tienen una forma tal que funcionan como enunciados dichos por el mobiliario de la casa, pero también como súplicas de los cadáveres exhibidos en la plaza. La puerta se queja de estar abierta, así: “Ciérrame, por favor. No me gusta quedar abierta” (43). Ese diálogo aplica para cualquiera de los hombres eviscerados. Lo mismo ocurre con las palabras de la ventana –“Afuera, el viento me golpea” (39) – las cuales podrían haber sido dichas por alguno de los hombres ahorcados. También pasa con

las palabras del reloj – “Corro y corro y no paro. Estoy cansado” (37)– aplicables a los hombres perseguidos, y con los diálogos del huevo – “Qué vida triste la mía, terminar tan rápido...” (43) – que podrían haber sido dichas por cualquiera de los hombres asesinados.

¿Por qué los objetos de la casa no son más elocuentes y solo hablan en un tono de lamento o de reclamo? ¿Por qué, si el padre y el hijo están en una situación de pobreza extrema, comprometen todos sus recursos y fuerza de trabajo con una idea de difícil ejecución y completamente inviable desde el punto de vista económico? Porque la principal finalidad de este capítulo no es ni hacer hablar a los objetos ni tampoco relatar un momento de la vida laboral de los personajes. Esto último se ve muy claramente en el acto de resumir años de pasado económico en apenas unos renglones. En el fondo, lo que se pretende es usar la desesperación económica como un pretexto para sustanciar el proyecto de una casa museo donde los objetos hablen, y, enseguida, usar la voz de esos objetos parlantes como instrumentos para producir la imagen de los cadáveres que se lamentan. Por así decirlo, el mobiliario de la casa no llega a tener una voz, pues de entrada sus enunciados son concebidos para que expresen el sentir de los hombres masacrados. La realidad del trabajo resulta ser un mero telón de fondo al servicio de otra cosa. Si se hubieran querido mostrar las minucias de esa esfera de la vida de los personajes, se habría relatado en escenas muy detalladas, por ejemplo, la venta de las empanadas o la sastrería. Pero no se hace así porque esas labores en concreto no habrían permitido la creación de un diálogo poético para los muertos.

En suma, aunque solo las últimas dos páginas de pausa descriptiva de T2 tienen por tema explícito la masacre, se ve que esta línea temporal tiene a la masacre como un acontecimiento nuclear que ejerce presión visible sobre la selección y forma del material que la integra. En ese sentido, cabe decir que la masacre ocupa más espacio o es más importante de lo que sugieren el

espacio y el tiempo directamente implicados en su narración. O, en otras palabras, aunque la mayoría de escenas no son *sobre* la masacre, sí son *para* ella.

Velocidad de “La Ruleta”

El tercer capítulo es el segundo más largo. Tiene cincuenta páginas, de las cuales veinte se dedican a T1 y treinta a T2, ambas líneas temporales tienen como objeto principal del discurso la vida sexual del narrador, lo que de por sí ya habla del valor de este tipo de contenido en la novela. El tema secundario es el modo en que el narrador lidia con el estado anímico de su padre después de la masacre. Las dinámicas del tiempo narrativo en este capítulo son muy interesantes, pues en él coexisten tanto los fragmentos más breves y rápidos como las escenas más extensas y lentas de la novela. Además, en su uso del resumen, el narrador exhibe la capacidad de vincular los momentos de mayor aceleración de su relato a diversas entonaciones, que van de lo humorístico y lo crítico hasta lo serio y lo trágico.

El capítulo comienza con un fragmento de T1 en el cual hay una elipsis de un número indeterminado de días: “Noches han pasado desde que estamos, mi padre y yo, solos en la cuadra” (45). Después de la elipsis, hay un resumen de las actividades del padre y el hijo durante esos días que sucedieron a la masacre. De manera ágil, se alude al estado depresivo del padre y a los cuidados que el hijo le proporciona. De este resumen se pasa a una escena rápida sobre estos mismos temas (45). Nótese la velocidad de dicha escena:

Esta noche sigue igual, mi padre. Me acuesto a su lado: lo miro, sonrío, esperando animarlo. Le digo: ‘Vamos a la sala, ven. Caminemos’, mientras lo peino con la mano abierta. No responde, sin embargo, no se mueve. Le muestro la cuchara, actuando entusiasmo, y abro la compota: no la prueba. (45)

Esta escena ocupa en total diez renglones. En la escena siguiente del mismo fragmento, el hijo deja al padre solo y se va para su habitación. Allí se pone a ver pornografía, y narra lo que ve en el video. Primero describe las acciones de los actores a lo largo de media página. Después pausa el video, y se detiene en la caracterización de una imagen:

Pongo pausa, otra vez, para estudiar la expresión del actor, mi doble. Lo hago para recordar cómo soy yo con una verga en la boca: cómo me veo, cómo me cambia el rostro. Es verdaderamente impresionante lo mucho que se parece a mí. Verlo a él arrodillado, complaciendo a otro, me duplica: estoy ahí y aquí, soy dos cuerpos. Cuando quito la pausa y veo que el hombre mayor empieza a moverse, lento, de la cintura para abajo, lento, hacia adelante y hacia atrás, y alza los brazos en reacción al placer, poco a poco, y deja los brazos arriba, doblados, anunciando que puede, si quiere, follarse su boca –mi boca– la noche entera. (46)

La contemplación de la imagen pausada ocupa media página más. Puesto que el narrador solamente ve un par de segundos del video, puede decirse que se dedica mucho texto a muy poco tiempo de la historia. Además, esta combinación de descripción de la acción y de los movimientos psicológicos del narrador hacen que la velocidad del relato en este segmento sea especialmente lenta. Como se puede ver, el contraste entre la velocidad empleada para relatar la anterior escena con el padre (45) y la contemplación de este video es muy marcado. En la escena con el padre el narrador opta por un ritmo rápido y económico en donde la descripción de los personajes y el relato de los pensamientos se reduce al mínimo, mientras que la contemplación del video se caracteriza por un ritmo que se vuelve pausado debido a la generosa presencia de informaciones sobre los movimientos de los actores del video y los pensamientos que estos

movimientos suscitan en el narrador. La sola descripción del video es más extensa que el relato del conjunto de todos los días anteriores durante los cuales el padre estuvo deprimido.

Enseguida hay un bloque de texto con una velocidad también lenta. Son dos párrafos de pausa descriptiva en los cuáles el narrador explica la mecánica de La Ruleta, el sitio web en donde tiene encuentros sexuales (47), y narra sus primeras interacciones con algunos extraños (48). El siguiente fragmento de T1, el tercero del capítulo (51-52), comienza con un resumen de tono crítico y humorístico en donde el narrador caracteriza la cotidianidad en La Ruleta:

Generalmente, en La Ruleta las conversaciones son mecánicas: los extraños preguntan qué busco, o qué me gusta . . . Si estoy mostrando la cara, y se nota que estoy sin camisa, me piden que muestre la verga; si me estoy haciendo la paja y tengo la verga en primer plano, me piden que muestre la cara. (51)

La velocidad de resumen se mantiene a lo largo del párrafo, pero el tono humorístico asociado a él desaparece y es sustituido por uno solemne y poético de autoexaltación, ligado a un enunciado en donde el narrador se construye como un hombre valiente y seguro de sí mismo, en oposición a un conjunto de hombres pudorosos que temen ser vistos. Este acortamiento de la distancia emocional, visible en el cambio de registro, ocurre a veces de manera abrupta, en medio de un solo enunciado:

Nunca he mostrado, al inicio de una charla, cara y verga al mismo tiempo: muchos hacen lo propio, casi todos por temor a que les tomen fotos –es decir, por miedo a que les hagan lo que yo he estado haciendo estas noches–. Sin embargo, yo no temo quedar congelado en un recuadro, desnudo por completo en el computador de otro. Si no muestro todo el cuerpo desde el comienzo, o desde el momento en que me lo piden, es para prolongar el placer de saberme observado . . . (51)

El mismo fenómeno se observa en el párrafo que sigue. Este comienza con una escena rápida y graciosa sobre el comportamiento de un extraño en La Ruleta: “El siguiente me dice: ‘Qué lindo estás’. Es un torso sin cara, uno más, y me envía una transcripción de gemidos: ‘Oh, ah, oh’” (51), pero termina con una sentencia filosófica y poética del narrador sobre sí mismo: “Me gusta estudiarme en la mirada del otro y extrañarme, también, cuando veo la mía. Me gusta conocer mis gestos” (52). La misma oscilación entre una entonación cómica y una sentimental se mantiene a lo largo de esta línea temporal tanto en los resúmenes como en la escenas.

Aunque todos los encuentros sexuales de T1 se narran en forma de escena, la diferencia entre los ritmos de unos y otros es notable. La velocidad varía significativamente según dos criterios. El primero es la duración del encuentro en términos del tiempo de la historia. Si transcurren apenas unos segundos, el encuentro se narra de manera más ágil. Si pasan algunos minutos, los encuentros se narran en forma de escenas detalladas. El segundo criterio es el contenido puntual del encuentro sexual, pues no todas las prácticas y modos de expresar afecto le interesan al narrador como objeto de su relato.

En La Ruleta, el narrador salta de un encuentro a otro hundiendo una tecla de flecha del computador. A continuación, se muestran dos instancias del ritmo y el estilo de las escenas más breves, correspondientes a los fragmentos trigésimo quinto (81) y trigésimo séptimo (81) de T1. En el primero de estos, se relata una escena que ocupa solo tres renglones en donde se ilustra un tipo de encuentros livianos y alegres que el narrador mantiene. Allí la velocidad está asociada a un tratamiento cómico del contenido: “En La Ruleta, algunos somos muy educados. ‘¿Me dejas ver tu verga, por favor?’, me pregunta un extraño. ‘¡Claro que sí!’, respondo, y bajo la cámara” (81). En cambio, en el fragmento trigésimo séptimo, de cuatro renglones, la misma velocidad aparece vinculada a una entonación ansiosa y melancólica: “Flecha. Quiero venirme y, sin

embargo, ¿que haría al terminar? Flecha, flecha. Me angustia quedarme sin *algo*. Flecha. Algo, en este momento, es algo que hacer” (81). Esta misma entonación ansiosa aparece en el fragmento cuadragésimo tercero: “Flecha. No hay extraños en el cuadro. Flecha, flecha. ¿Se habrá dañado La Ruleta? Flecha. Por fin una imagen: un hombre de espaldas, al fondo de un baño. Se ha ahorcado” (84). El ritmo vertiginoso representa, además, la norma de relacionamiento de los personajes en La Ruleta, el rápido buscarse y descartarse en el entorno virtual y el resultante efecto de desindividuación que aquello tiene en los usuarios. Esto se aprecia de manera especialmente clara en el fragmento trigésimo primero (78). Allí, un extraño es reducido a una parte de su cuerpo que el narrador ve por una fracción de segundo antes de hundir la flecha: “Una verga. Flecha. Una verga” (78).

Las escenas de duración media de T1 narran intercambios que ocupan entre un cuarto de página y media página. La mayoría se caracterizan por el comportamiento peculiar u hostil del extraño o por la comicidad de la interacción: uno de los hombres amenaza al narrador con un arma (55, 57); otro le pide que haga caras raras para excitarlo (73); otro quiere parecer coprófago (74); otro le da un mensaje religioso (79); otro muestra cómo una guacamaya le muerde los genitales (83). La selección de estas escenas quiere plasmar la diversidad y la rareza de las interacciones en La Ruleta. Cada una de ellas funciona como una fotografía de la colección de experiencias que el narrador quiere compartir con el público lector.

En marcado contraste con este estilo de escena rápida están los encuentros de minutos, narrados en escenas detalladas. El espacio medio que estas escenas suelen ocupar es dos páginas. En ellas se narran intercambios donde el narrador juega un rol de dominación o de sumisión. En ocasiones, el relato de eventos es acompañado por pequeñas pausas digresivas en donde el narrador reflexiona con respecto a su manera de gozar la sexualidad. Por ejemplo, en el décimo

primer fragmento (62-63) cuenta una experiencia de incitación-privación. Primero le sugiere a su interlocutor que compartan un orgasmo. Pero, en lugar de esto, hunde la flecha. En seguida, siente la necesidad de explicar y justificar este comportamiento ante el lector: “No es maldad: quiero que otro disfrute su ansiedad multiplicada” (63). En el fragmento décimo tercero (65-67) se observa un intercambio parecido que ocupa dos páginas completas. En este caso, los roles se invierten: un señor le ordena al narrador que lo seduzca escribiendo un texto erótico, y el narrador le obedece. Cuando el narrador se encuentra ya bastante excitado, el señor hunde la flecha con el fin de postergar el clímax.

La escena más extensa de T1 ocupa dos páginas y se ubica en el fragmento cuadragésimo quinto (84-86). Allí se narra un encuentro sexual a distancia entre el narrador y un adolescente. El narrador aparece desempeñando un rol de sumisión. Lo más llamativo de estas páginas es la aparición de un tipo de adjetivación con un grado de detalle que no se da en ningún otro punto de la misma línea temporal. A menudo el ritmo es disminuido por pausas descriptivas en donde el narrador ofrece información minuciosa sobre el modo en el que se inflige dolor para satisfacer las demandas de su espectador: describe los cambios en el color de sus genitales, la sensación de tensión al estirarse la piel de los testículos y la técnica con la que se los amarra, mencionando incluso el número de nudos que hace.

En T1 el narrador elige contar preferentemente los momentos en los que está usando el computador. Las tres ocasiones en las que se narra otro tipo de eventos son intercambios muy breves entre él y su padre (58, 62, 68). Pese a que, en términos del tiempo de la historia, la duración de estos intercambios es similar a la duración de las conversaciones por internet, el narrador dedica una extensión muchísimo mayor de texto al relato de las conversaciones con otros hombres en La Ruleta que al relato del contacto con su padre.

En T2 se cuentan los eventos de un número indeterminado de noches que puede abarcar un par de años, algunos meses, o solo unas semanas, a lo largo de treinta páginas; sin embargo, de estas treinta páginas, veintiocho son dedicadas a la narración de los eventos de una sola noche. Los meses que anteceden a esta noche son abordados en un resumen dentro de la narración de esa escena, y ocupan apenas dos páginas de texto (48-50). Además, la escena de esa noche, la noche en la que el narrador se disfraza de mariposa y va al laberinto sexual, es la más extensa de toda la novela, lo cual habla de su importancia para el narrador. Ahora bien, es necesario anotar que al interior del relato de la noche en el laberinto también hay oscilaciones entre el resumen y la pausa descriptiva. Con base en esta distribución, puede afirmarse que al interior de la escena más importante no todo lo que se narra es igual de interesante para el narrador, o no lo es de la misma forma. En lo sucesivo se analizará el contenido puntual asociado a estos cambios de velocidad.

T2 comienza a narrarse en el segundo fragmento de “La Ruleta” (48-51). Los primeros cinco párrafos son de resumen, y ocupan dos páginas completas. Los temas de este resumen son la tristeza del padre tras el empeoramiento de su situación económica y la relación entre el padre y el hijo. En los cinco renglones iniciales del primer párrafo se narra todo lo relacionado con la aflicción del padre: “La primera vez que mi padre dejó de moverse durante noches, y se quedó en la cama durante noches, siempre en la cama, dormido despierto –noches enteras así: en la cama, dormido o despierto, tumbado; eso es: tumbado, horas y horas en la misma posición–, me disfracé de mariposa para ir a una fiesta” (48). Los siguientes renglones del mismo párrafo y todo el espacio de los cuatro párrafos siguientes se usan para el relato de la relación entre padre e hijo (48-50). Los momentos más importantes de esta relación se muestran de forma condensada

no solo a través del resumen, sino también con la ayuda de un objeto en el mobiliario del apartamento, un proyector giratorio.

El narrador y su padre tienen la práctica habitual de proyectar imágenes de la infancia del narrador y de la juventud del padre sobre las paredes de la casa (48-49). El narrador alude a varios acontecimientos ocurridos durante las proyecciones, poniendo de manifiesto el estado de la relación. Resume algunas discusiones entre él y su padre así: “si discutíamos por una u otra razón (eran fuertes nuestras discusiones: terminábamos con los ojos llorosos, no de pesar, sino de gritar tanto y tan alto), Papi esperaba a que apareciera en la pared la foto en la que estaba solito, sin mí . . . Decía: ‘Esa edad no vuelve, definitivamente’” (49). Luego resume diferentes tipos de respuesta del narrador ante ese mismo comentario del padre que extraña su juventud sin hijos: “A veces me reía cuando decía esto y, sin la intención de evitarlo, le daba un abrazo . . . Otras veces, sin embargo, le respondía con más virulencia; le gritaba, arrojando la puerta: ‘Pues quédate solo, entonces’” (49). Más adelante, resume otras peleas en donde el padre ya no se habla a sí mismo, sino que se dirige a una imagen del hijo: “Cuando peleábamos, mi padre besaba una foto de mi infancia; sin mirarme, decía: ‘Lo quiero a él, no a ti’” (49). En los párrafos tercero y cuarto del mismo fragmento el narrador hace una pequeña pausa reflexiva en donde comenta la práctica de jugar con el proyector: “Me gustaba el proyector . . . pues me hacía pensar (sentir, quizás) que nos multiplicábamos en cuerpo y tiempo . . . Convivíamos todos en la sala – los hombres que fue mi padre, los hijos que fui” (49). El cuarto párrafo mantiene la misma entonación en velocidad de resumen, y representa simbólicamente el modo en que los roles de padre e hijo se invierten (50). No es posible determinar cuántas veces el hijo y el padre hacen este juego con el proyector. Solo se sabe que es una práctica habitual, y que no siempre se desarrolla del mismo modo. Como quiera que sea, los resúmenes en torno a la proyección de

imágenes representan de un modo sumamente condensado los altibajos de toda una vida de convivencia. El narrador los usa para enriquecer y complicar la relación entre él y su padre empleando la menor cantidad posible de espacio textual. La economía que logra es impresionante, pues no llega a gastarse ni tres páginas en toda una vida de historia familiar.

En el quinto párrafo del segundo fragmento de T2 se pasa del resumen a la escena, con lo cual la tendencia a la austeridad discursiva se matiza un poco. El primer evento de esta secuencia es cuando el hijo se organiza para salir de fiesta, y el padre le hace saber que son pobres (50). Después de este anuncio, el narrador hace una pausa descriptiva en la cual caracteriza su atuendo a lo largo de diez renglones. Enseguida, reproduce otro diálogo con su padre en el cual este repite que están económicamente muy mal y que van a tener que mudarse. En esta segunda ocasión el hijo enuncia su reacción frente a la noticia del padre: “Y resentí que no me dijera, como resentí enterarme sin contexto ni preámbulos de nuestra escasez. Le pregunté enfurecido: ‘¿Por qué no me habías dicho nada de esto?’, y extendí mis alas, y di un portazo, y lo dejé solo, rumbo a la fiesta” (50-51). Esta escena de choque entre el padre y el hijo ocupa un poco más de media página, apenas tres renglones más que la descripción que el narrador hace de su atuendo. Esto es interesante porque, desde el punto de vista de la trama, la pelea tiene una relevancia especial. Sin embargo, esa relevancia no se traduce en una mayor extensión del discurso para visibilizar las acciones de los personajes por medio de elementos descriptivos. En este fragmento, el narrador usa su discurso descriptivo únicamente para decir con detalle cómo estaba vestido él –“Me había puesto un pantaloncito blanco –era corto, parecía un calzoncillo– y unas sandalias blancas con cordones y tejidos que se trenzaban en las piernas . . .” (50) – pero no caracteriza en lo absoluto la interacción con el padre. No llega a saberse qué está haciendo el padre al momento de darle la noticia de la pobreza al hijo, ni cómo está vestido, ni qué

movimientos hacen los personajes durante la discusión, ni nada. La casi total ausencia de elementos descriptivos de esta escena es más significativa cuando se tiene en cuenta que es la única instancia de conflicto entre protagonistas que llega a desarrollarse con esta velocidad. Las demás alusiones a las dificultades en la relación entre padre e hijo se abordan en medio de los resúmenes sobre el juego con el proyector. En consecuencia, la relación con el padre no recibe visibilidad y desarrollo significativos en términos de la extensión del texto.

En el fragmento siguiente de esta línea temporal, el cuarto (52-55), comienza a narrarse la noche en que el narrador va al laberinto sexual, evento que ocupa todos los fragmentos restantes de T2. Esta noche en sí también presenta cambios de velocidad. La primera parte comprende el tiempo transcurrido entre la salida de la casa y la llegada al laberinto. Dicha secuencia ocupa la totalidad del fragmento cuarto. Si bien, el relato comienza y termina en velocidad de escena, en el medio hay siete párrafos narrados en un ritmo difícil de clasificar, pues constituye un híbrido entre resumen y pausa descriptiva que en ocasiones presenta elementos también de pausa digresiva. El paso de la escena al resumen se da desde la primera oración: “Caminé por la Calle de las Luces, de espaldas al mar y adentrándome en el bosque eléctrico. Los faroles, su luz amarilla, se iban multiplicando” (52). En los siete párrafos que siguen se usa el pretérito imperfecto para describir otros aspectos de la ciudad: las calles y los autos (52), el aspecto de los anuncios publicitarios (53), los individuos que se fotografían en la vía pública en medio de la noche (53), los edificios (54), etc.

A partir del fragmento sexto (56-57), la velocidad dominante es la escena. El narrador proporciona mucha información sobre su entorno inmediato. Dice cómo se comportan los individuos antes de entrar al laberinto. Menciona qué cosas dicen los hombres mientras entran allí. Habla de qué aspecto tiene el hombre que atiende la entrada. Describe cómo es el

procedimiento de entrar, y qué es lo primero que él ve cuando entra: “Lo primero que vi cuando abrí la puerta: tres puertas más. De ahí salían y entraban hombres” (57). Además, caracteriza las acciones, el aspecto físico y los pequeños gestos de esos hombres (57). También hace referencias al color del salón, a la iluminación, a la distribución y a las características arquitectónicas del espacio (57-59). La caracterización del espacio incluso se prolonga hasta el fragmento décimo:

En el extremo opuesto de los casilleros estaban las duchas, dispuestas en un redondel. No había un muro que aislara del resto a los hombres enjabonados: las duchas eran parte integral del laberinto y, al bañarse, los hombres brindaban –eran, en sí mismos– la posibilidad de un espectáculo. (61)

Este nivel de detalle representa una excepción importante de la norma típicamente usada por el narrador para describir espacios. Ni el apartamento anterior a la mudanza, ni la nueva casa, ni la tienda Mordiscos alcanzan el grado de visibilidad del laberinto. Hay un interés especial del narrador en visibilizar el lugar del goce, interés que no opera con una fuerza comparable en la descripción de los espacios de la vida doméstica y del trabajo.

La misma velocidad lenta y el grado de detalle prevalecen en los demás párrafos de este fragmento y también en los fragmentos sucesivos, de los cuales todos tienen como tema la caracterización de las dinámicas de relacionamiento de los hombres en las habitaciones y pasillos del laberinto. Debido a la semejanza del ritmo y la entonación entre los fragmentos, no se considera necesario ahondar en la exposición pormenorizada de cada uno. Solo se hará mención de los acontecimientos narrados y el espacio ocupado por ellos, y se destacarán un par de instancias en las que el ritmo sí se acelera o ralentiza de modo particular, sin por ello dejar de corresponder a la velocidad de la escena.

En el fragmento octavo (58-61), se cuenta el paso del narrador por la zona húmeda, se describe el cuarto en donde está el columpio sexual, y se muestra cómo el narrador es víctima de homofobia por parte de los mismos hombres que están allí. El décimo fragmento (61-62) es un solo párrafo de menos de media página en donde se cuenta la llegada del narrador al área de las duchas. Aquí el foco se pone sobre lo que el narrador ve, es decir, en su experiencia en tanto que testigo. El décimo segundo fragmento (63-65) narra una escena sexual protagonizada por el narrador y otro hombre también en las duchas. Esta experiencia, que ocupa más de una página completa, tiene algo en común con las experiencias de La Ruleta narradas en el fragmento anterior: la frustración y la postergación del clímax (63). Esta similitud en el contenido resalta más por la proximidad espacial entre las escenas donde se encuentra: en el décimo segundo, de T2, se narra un orgasmo frustrado (65). En el fragmento siguiente, que corresponde a T1, se narra también en una escena extensa cómo uno de los extraños repentinamente hunde la flecha para huir del deseo del narrador (67).

En el fragmento décimo cuarto (68) se construye una escena de menos de media página. Allí se muestra una segunda mirada del narrador a la habitación del columpio, donde está acostado un anciano a quien nadie quiere tocar. El fragmento décimo sexto (69-70) se narra en un espacio de una página y media. El evento que allí se desarrolla es la contemplación de un video pornográfico, mientras el narrador y otro hombre se masturban mutuamente. El fragmento décimo octavo (71-72) también es una escena de sexo que ocupa una página y media. En este fragmento en particular los segmentos de discurso descriptivo cumplen la función de postergar el momento de deseo que precede al contacto sexual. El narrador trata de generar tensión mencionando, por ejemplo, cada unos de los cambios de dirección de él y su compañero mientras se dirigen a la habitación en donde eventualmente se acarician: “a veces girábamos a la izquierda

y llegábamos a otro pasillo; y ahí seguíamos derecho, o a la derecha, y luego recto, a la izquierda, a la derecha, recto” (71).

El vigésimo fragmento (73) es una escena breve, de menos de media página, en la cual el narrador se acerca a otro hombre que resulta ser su propio reflejo en un espejo. Este es el único acercamiento de Vapores activamente buscado por el narrador, pues los demás son más bien producto de la casualidad. En él se aprecia la estrategia de relacionamiento entre líneas temporales diferentes a través de un parentesco temático entre ambas. En el fragmento anterior, correspondiente a T1, se elabora la misma idea del solipsismo, pero en forma de pausa digresiva: el narrador mira la colección de imágenes de otros hombres, los pantallazos robados, mientras afirma que siente un interés y una excitación mayores cuando se observa a sí mismo que viendo a los demás (72-73). Los fragmentos vigésimo segundo (74), vigésimo cuarto (75) y vigésimo sexto (75-76) narran escenas de sexo en la zona de las duchas. Tienen una extensión de trece renglones, cinco renglones y una página, respectivamente. El fragmento vigésimo octavo (77) es de ocho renglones. En él se construye una escena donde el narrador cree erróneamente haber visto a su padre en el laberinto.

En el trigésimo fragmento (77-78) se narra un recuerdo del narrador en un espacio de casi una página. El evento allí relatado es una experiencia sexual que él tuvo en su adolescencia con un hombre mayor, un taxista que lo transportó. La velocidad empleada es la escena. Algo que llama la atención en este fragmento es su riqueza entonacional. En los enunciados del narrador coexisten el temor, la excitación y el asco. Por ejemplo, cuando el taxista le pide al narrador que se pase para el asiento de adelante, el narrador piensa así: “Me aterro, me excito. Piso la calle con la duda de si debo o no correr, o meterme de nuevo al taxi, más cerca de él” (77). Considera la posibilidad de que el taxista lo mate: “Pienso: ‘Me va a matar’. Pienso: ‘No quiero que se

ponga bravo” (77-78). Alude a las acciones y palabras coercitivas del taxista: “Me coge del cuello, me pone en su verga. ‘Abre’, me pide, ‘abre’” (78). Enseguida el narrador expresa asco frente a los genitales del hombre, describiéndolos como inmundos y sucios (78). Pero aun así permanece allí. Esta combinación de entonaciones que el narrador emplea en su relato crea ambigüedad en torno a si al narrador desea este encuentro sexual o si simplemente se resigna a tenerlo. En otras palabras, desdibuja la frontera entre deseo y coerción. A través de este híbrido de entonaciones el narrador logra expresar cómo el miedo a ser víctima de violencia está tan presente en su sexualidad, que media y en parte también construye su deseo.

Los siguientes tres fragmentos de esta línea temporal –trigésimo segundo (78-79), trigésimo cuarto (79-80) y trigésimo sexto (81)– también se emplean en la narración de una relación sexual donde hay un diferencial de poder marcado entre el narrador y un hombre veinte años mayor que él (78). Al igual que en la escena anterior, la coerción tampoco se define en oposición al deseo, sino más bien como un camino posible del deseo. El hombre mayor del laberinto repite casi textualmente los gestos y palabras del taxista: “El hombre me apretó la nuca y me aplastó contra su verga. ‘Abre’, me dijo, ‘abre’. Lo obedecí otra vez” (78). La relación sexual que mantienen está atravesada por un juego que consiste en erotizar la violación de los límites ajenos. El narrador le pide al hombre que se detenga tres veces, una de ellas a gritos (79), e incluso lo empuja, pero el hombre sigue. Eventualmente el narrador deja de resistir y comienza a disfrutar. Es posible suponer que esa transgresión de sus límites en sí tiene algún interés o valor especial para el narrador, toda vez que elige extenderse más en el relato de este tipo de escenas sexuales que en el relato de escenas donde el consentimiento es permanente e inequívoco.

El fragmento trigésimo octavo (81-82) ocupa media página. En él se cuenta una escena rápida en donde el narrador, en un acto de caridad sexual, permite que un hombre a quien “Las

babas se le escurrían” (82) le toque el pene. En el fragmento cuadragésimo también hay una especie de obra de caridad similar en carácter y extensión, con la diferencia de que el beneficiario no es una persona con discapacidad, sino un anciano (83). Esta última escena resalta porque es de las pocas en donde el narrador se permite alcanzar el clímax.

El fragmento cuadragésimo segundo (83-84) ocupa media página. Allí se narran una escena de sexo frustrado entre el narrador y otro hombre y una escena de sexo entre otros dos hombres, uno de los cuáles somete al otro con jalones de pelo, órdenes y empujones. El fragmento cuadragésimo cuarto (84) ocupa solo cinco renglones. Allí el narrador cuenta su regreso al cuarto rojo, donde el anciano sigue esperando acostado en el columpio (84). Este fragmento es notable por su entonación pesarosa, observable en los elementos que el narrador selecciona para elaborar la descripción del anciano: “Al ver que no me acerqué, consultó la hora y se bajó. Cruzó el cuarto, despacio, mirándose los pies. Cerró la puerta con cuidado, como para no hacer ruido” (84).

El fragmento cuadragésimo sexto es el más extenso de T2. Ocupa tres hojas y media. En él se narra una escena de sexo grupal. El narrador se monta en el columpio y, desde allí, cuenta las sensaciones físicas que experimenta mientras los demás hombres lo penetran (87-90). La primera página se dedica exclusivamente al relato de cómo el narrador se monta al columpio. El narrador tiende a proporcionar mucha información descriptiva de los personajes y sus movimientos en este segmento. Caracteriza los intercambios de miradas entre él y el hombre que está junto al columpio. Describe el aspecto de ese hombre, la textura de su barba y el modo en que el narrador se agarra a las cadenas del columpio una vez que se monta allí. Esta distensión de unos segundos de historia en el espacio de una página completa produce un efecto de anticipación que, a veces, es reforzado por el narrador de manera explícita, por ejemplo cuando

cita su conversación con el hombre: “¿Quieres subirte?”, me preguntó, mirando el columpio. Le dije: ‘Sí’, y enseguida algo *–algo–*: el cosquilleo en la verga, el palpito” (87). Las dos páginas restantes del fragmento se dedican al relato del contacto sexual. El tiempo transcurrido allí es de unos minutos. Pese a la abundancia de descripción, el ritmo de estas dos páginas nunca deja de ser vertiginoso. El narrador logra este efecto usando oraciones muy cortas e intercalando caracterizaciones con cambios rápidos en los acontecimientos, de esta manera: “Abrí los ojos. En mi boca, la verga era otra: tenía otro color; estaba, además, torcida. Los cerré otra vez” (88). También emplea el resumen de un modo particular. Como se mencionó antes, cuando el resumen condensa un tiempo de años en un par de renglones, el ritmo del relato se acelera. Pero en este caso lo que se resume son las acciones de unos cuantos minutos. Esto no contribuye a acelerar el ritmo del tiempo de la historia, sino a hacer que el corto tiempo transcurrido quede más densamente poblado de imágenes y acciones repetidas: “Mil vergas, todas gruesas, entraban ahora: entraban, entraban... No dejaban de entrar” (88). La mezcla de hipérbole y reiteración con el tempo del resumen crean el efecto de un tiempo transcurrido mayor.

El fragmento cuadragésimo octavo se dedica a narrar en media página el descenso del columpio y el regreso a casa (91). Aunque se narra en forma de escena, la velocidad aumenta considerablemente en comparación con el fragmento anterior, donde la sola montada al columpio ocupa una página. El quincuagésimo fragmento (93-94) ocupa poco más de media página. En él se relata cómo el narrador trata de reconciliarse con su padre tras el momento de enojo que le produjo la noticia de la mudanza; sin embargo, el padre no contesta porque está demasiado triste para hablar.

La observación detallada de los ritmos y el espacio que se le dedican a cada contenido permite establecer que lo más importante para este capítulo es relatar las experiencias sexuales

del narrador, con un énfasis especial en las relaciones caracterizadas por un diferencial de poder real o simulado con el fin de acrecentar el goce. Los temas de la depresión paterna, la pobreza y la relación entre el hijo y el padre son abordados de una forma mucho más rápida y superficial en comparación. Ahora bien, hay un vínculo interesante entre el contenido semántico principal y el contenido secundario. La narración sobre la sexualidad no se impone en cualquier momento, sino justo después de que al narrador le ocurren eventos trágicos: en T1, se mete a La Ruleta después de la masacre. En T2, va a Vapores justo tras enterarse del agravamiento de su pobreza, al recibir la noticia de la mudanza y ver la salud psicológica de su padre visiblemente deteriorada. Esto permite plantear la hipótesis de que quizá el sexo ocupa la mayor parte del espacio del capítulo no solo porque al narrador le parece interesante, sino porque, además, es el recurso del cual dispone para distraerse de la pobreza, la violencia y la depresión de él y de su padre. En otras palabras, en este capítulo operan simultáneamente las lógicas de la presencia y de la omisión.

Para concluir la caracterización de la velocidad de este capítulo, se analizarán algunas pausas digresivas en donde la valoración se realiza no ya en elementos formales, sino de forma explícita, en el contenido semántico. La primera se sitúa en el fragmento decimonoveno y tiene por tema los pensamientos del narrador mientras observa una colección de capturas de pantalla de varios hombres del portal web:

cien hombres en uno; un extraño volviéndose cien. Todos intercambiables, excepto yo. De cara a esa multitud, descubro que me excita más verme a mí, desnudo, gimiendo cuadro a cuadro, que a cualquiera de ellos. Me pregunto por qué, y no sin tristeza. Los miro, me miro... Es un círculo: me fijo en sus ojos, que miran mi cuerpo, fijado en sus ojos. Los extraños, en fin –sus miradas, que son cientos–, me redirigen a mí. Quito la pausa, frustrado. Flecha. (73)

Las entonaciones más obvias de este segmento son las que el narrador enuncia de forma explícita, la tristeza y la frustración. Él se lamenta porque no se encuentra con los demás hombres. No llega a reconocerlos ni a valorarlos en su singularidad, sino que se le aparecen como superficies impenetrables que solo le sirven para explorarse a sí mismo. Pero, al mismo tiempo, el lirismo empleado para describir esa circularidad transmite una sensación de embeleso y conmoción del narrador frente a ese continuo regresar hacia sí mismo, como si el solipsismo le pareciera al mismo tiempo frustrante y conmovedor.

Las pausas restantes son significativamente más extensas, pues ocupan casi dos páginas completas. Todas se sitúan en el fragmento cuadragésimo noveno (91-93), el último fragmento de T1, a manera de epílogo. Allí el narrador deja de narrar acontecimientos y se enfoca en compartir reflexiones en torno a algunos momentos de su propia historia. El primer comentario parte de una analepsis repetitiva que tiene como tema la noche en que el narrador se vistió de mariposa:

Cuando pienso en mí, pienso en la noche en que me vestí de mariposa. Sucedieron esa vez, en cadena y de improviso, tres transformaciones que de inmediato reconocí como grandes y definitivas: me supe un hombre pobre, con la noticia que me dio mi padre; conocí la infinitud, que no es exceso ni repetición, entrando al laberinto y mecido en el columpio; y me volví padre de mi padre al verlo en la silla sin hablar . . . (92)

Aquí el narrador interviene específicamente para valorar su relato, asignándole a determinados eventos unos calificativos y unos significados. Este segmento es en parte una apelación al lector, un llamado a que le asigne el debido peso a esos eventos que el narrador considera particularmente importantes. Si acaso la extensión del discurso, su orden o su frecuencia no demuestran elocuentemente cuáles fueron los acontecimientos más significativos y

cómo, el narrador resuelve el problema dando una guía interpretativa breve y clara que quiere completar y normar el discurso narrativo.

En el último párrafo del mismo fragmento hay otra pausa reflexiva. Esta viene después de una par de recuerdos del narrador. El primer recuerdo es real y es del hombre anciano que el narrador vio sentado en el columpio sexual del laberinto. Este hombre esperaba sin éxito que alguien se le acercara para tener sexo con él (92). Al pensar en ese anciano, el narrador siente lástima; entonces se inventa un recuerdo en donde el anciano le pide a él que tengan sexo. En ese recuerdo inventado, el narrador quiere aceptar la proposición del anciano. Quiere convertirse en una especie de mesías afectivo que se acuesta con un hombre a quien no desea, solo para salvarlo momentáneamente de su soledad. Pero al narrador le produce tanto asco el anciano, que no se atreve a tocarlo ni siquiera en su imaginación. En la pausa digresiva asociada a estas imágenes ficticias el narrador comenta su comportamiento: “Me sorprende de mí mismo, y me decepciona, que ni siquiera en ese recuerdo sea capaz de tirar con él. De nada me sirve saber de su espera en el columpio y de su deseo en suspenso. De nada sirve mi entendimiento . . . Pensar en su deseo aumenta mi aversión. Esa aversión es mi fracaso” (93). En realidad, el narrador es libre de imaginar lo que quiera. Si elige imaginarse sintiendo asco frente al anciano, es porque esa imagen le permite exhibirse decepcionándose de sí mismo ante el lector. Lo mismo ocurre en la pausa digresiva donde manifiesta tristeza ante el hecho de que lo excita más observar su imagen que la de otros (73). El discurso narrativo que precede a estas pausas digresivas tiene la función de aportar los elementos necesarios para que el narrador produzca esos enunciados reflexivos en donde al mismo tiempo se celebra y se condena.

Evidentemente el narrador no se detendría en estos juicios si los considerara triviales o ajenos a los eventos narrados. De hecho, puede decirse que la función de estas pausas digresivas

es actualizar en forma de enunciados declarativos el mismo tipo de contenido ideológico que el discurso narrativo presenta y organiza con las herramientas que le son propias. En otras palabras, los eventos narrados en velocidad de escena y los enunciados que conforman las pausas digresivas están unidos por una relación de traducción mutua.

Velocidad de “Perderse”

Este es el capítulo más extenso, con sesenta y seis páginas en total. Dos tercios de él se dedican a T2, narrada en los fragmentos impares, y un tercio a T1, narrada en los fragmentos pares. El tiempo de la historia transcurrido en T1 es una tarde. El ritmo con el cual se narran los acontecimientos de esa tarde es un tipo de escena que generalmente tiende al resumen por la ausencia de detalles. Pese a su brevedad, el fragmento inicial de esta línea temporal –o sea el segundo del capítulo (98-99)– es quizá el que mayor diversidad de velocidades presenta, pues en él se integran el grado máximo de aceleración posible, la elipsis, y una escena muy generosa en sus descripciones.

El primer enunciado de T1, situado en el fragmento segundo (98-99) pone de manifiesto que hubo una elipsis temporal de algunos días durante los cuáles el padre estuvo recuperándose de la depresión que le causó haber visto la masacre (98). A ese proceso de mejoría anímica, omitido por el relato del narrador, lo sucede un resumen sumamente económico en donde se representa la nueva cotidianidad del padre ahora que su salud emocional está un poco mejor: “Ya mi padre se para de la cama. Y habla, dice cosas” (98). Inmediatamente después de este resumen, el narrador cambia de tema. Con el cambio de tema, también cambia la velocidad de su relato: “Me ha preguntado: ‘¿Qué es lo que tanto haces en la computadora?’, justo cuando el actor que sigo y se parece a mí (tanto, tanto) abre un tarro de miel y mete la mano adentro –y luego, calmo,

con la mano untada, se pajea” (98). Lo que sigue es una escena en donde el padre y el hijo discuten sobre una ida a la tienda, pues el padre no quiere que el hijo salga por miedo a que enfrente una agresión homofóbica. Pese a que el padre es un actor de esta escena, su participación como objeto de la narración es mínima. De hecho, la mayor parte del discurso no se emplea en la reproducir el diálogo entre padre e hijo, sino en describir aquel video pornográfico que el hijo mira mientras habla con su padre. De los treinta y cuatro renglones de esta escena, once son diálogo; los veintitrés restantes corresponden a la descripción del video. Lo interesante del caso es que aquí se repiten casi de forma exacta tanto los contenidos semánticos como el patrón de aceleración del capítulo anterior: el hijo habla apresuradamente de la situación emocional de su padre, ansioso por llegar cuanto antes a aquello en lo cual sí le interesa detenerse, que invariablemente es una imagen de tipo sexual.

El cuarto fragmento (101-02) muestra al narrador yendo de la casa a la calle para hacer las compras. Allí se comienzan a desarrollar en formato de escena rápida dos contenidos importantes en esta línea temporal: el desecher de los cuerpos y la experiencia del abuso policial (102). Los siguientes tres fragmentos de T1 son casi iguales en tema y extensión; hablan, cada uno en un espacio de menos de media página, sobre los sentimientos de enojo del narrador frente al hostigamiento policial (107), la pelea en El Baboso (111) y la burla sufrida en Vapores (114). Puesto que no desplazan la historia hacia adelante pero tienen al recuerdo como parte y detonante de la reflexión, pueden calificarse como híbridos entre analepsis completa y pausa digresiva. El tema del abuso policial también aparece en el fragmento décimo sexto (117-8), que ocupa una página, y en el trigésimo segundo (142), de media página, ambos en ritmo de escena rápida. Las entonaciones correspondientes a estos fragmentos en donde se aborda el abuso policial se mantienen uniformes, y son el reproche, la tristeza y la rabia.

El espacio total dedicado a la narración del manejo de los cadáveres es de dos páginas dispersas en los fragmentos vigésimo (124), vigésimo segundo (125-26), vigésimo cuarto (127-28), trigésimo sexto (145), cuadragésimo (149), cuadragésimo segundo (151), cuadragésimo cuarto (153) y cuadragésimo sexto (154). Estos fragmentos tienen tempo de escena rápida que tiende casi al resumen y comparten un mismo grupo de imágenes: en la gran mayoría se remarca el hecho de que los cadáveres son almacenados en bolsas arrojadas a un camión de basura, en medio de expresiones de desagrado de la policía y el personal de aseo, de esta forma: “La mano se abre como soltando, asqueada, bolsas negras, que caen en el camión” (124) o “Metén más partes en bolsas de basura . . . Rezongan a cada tanto, se dan órdenes. ‘Esto no me toca a mí’, dice uno” (145).

El otro acontecimiento al cual se dedica un espacio de texto significativo en T1 es la búsqueda del padre entre la multitud. Esta búsqueda se narra en un espacio de tres páginas y media, en los fragmentos vigésimo sexto (130-32), vigésimo octavo (134) y trigésimo (136-38). El último de estos fragmentos también es el más largo y detallado de T1, pues ocupa dos páginas y cuatro renglones. Allí se narra cómo un policía dispara para disipar a la multitud, mientras el narrador trata de encontrar a su padre. Una página se emplea en narrar cómo el padre y el hijo se buscan sin poderse encontrar (136). La siguiente desarrolla una especie de coqueteo con la muerte: después de que el padre del narrador se cae al piso, el narrador supone que la causa de la caída es que el padre fue víctima del disparo del policía. El narrador se expresa de modo tal que, más que crear incertidumbre, casi afirma que en efecto su padre ha muerto:

Lo veo caer. ¿Cayó o se dejó caer? Trago un aullido, explotan mis ojos . . . Entonces paro, me divido: pienso que no soy capaz, me digo que soy fuerte. Camino, paro... Elijo seguir. ‘¿Papi?’. Desbordado, vuelvo a llamarlo. ‘¿Papi?’. Y entretanto, me sigo

dividiendo . . . Sigo gritando, adentro: ‘¿Qué le han hecho a mi bebé? ¿Qué hicieron?’.

Miro el cielo, la calle. ‘¡Papi! ¡Papi!’” (137)

Sin embargo, cinco renglones antes de que termine el capítulo, el padre aparece vivo.

Seguidamente, se da a conocer que la causa de su caída fue tan solo un tropezón y que la consecuencia de la caída fue un pequeño raspón en la rodilla.

Los fragmentos trigésimo segundo (142), trigésimo cuarto (143), trigésimo sexto (145), trigésimo octavo (148), cuadragésimo (149), cuadragésimo segundo (151), cuadragésimo cuarto (153), cuadragésimo sexto (154) narran en velocidad de escena, en un espacio promedio de un cuarto de página cada uno, algunas otras interacciones entre la policía y los personajes que conforman la multitud en torno a los cadáveres. Allí coexisten dos entonaciones repartidas entre dos grupos de personajes. Por un lado, los policías expresan el desprecio que sienten hacia los cadáveres de los hombres asesinados. En contraste, Luna, Ramón-Ramona, el narrador y el padre se expresan de un modo compasivo.

El fragmento cuadragésimo octavo (156-57) de esta línea temporal tiene velocidad de escena, pero es significativamente más extenso que los anteriores, pues ocupa una página y media. Allí se muestra a Luna, Ramón-Ramona, el narrador y el padre alejándose de la plaza después de que el último cadáver es embolsado y desechado. Los personajes conversan sobre lo trágico de la muerte joven. El narrador alterna entre reproducir esta conversación y narrar los pensamientos que ella le suscita. En este caso, la reflexión está muy bien asimilada en el relato de la acción. Tan pronto el narrador comparte un pensamiento breve, se obliga a seguir con el relato del evento principal de la escena, así: “Pienso en Olguita, que murió mayor. Pienso en mi padre, que está mayor. Pienso en mí. ¿Qué se puede hacer en una noche? Todo. Tanto. Una noche es una vida. Le digo a Luna: ‘Una persona mayor no ha vivido su vida, necesariamente’”

(156). Por este patrón de alternancia entre el contenido explícitamente ideológico de los pensamientos y el relato de la acción resulta un poco tosco calificar los pensamientos como pausas o digresiones.

El contenido puntual de ese diálogo interior del narrador es muy importante. En él se enuncia de manera directa –ya no por medio de la forma del discurso narrativo, sino a través del contenido semántico– una posición ideológica según la cual vivir la vida no es una cosa que hace todo el mundo, sino algo propio de quienes eligen el tipo de actividades que el narrador encuentra estimulantes o conmovedoras. Por ejemplo, al recordar la noche de la visita a Vapores, el narrador califica su experiencia así: “conocí la infinitud, que no es exceso ni repetición, entrando al laberinto y mecido en el columpio” (92). Eso de conocer el infinito es una valoración de color poético que, parafraseada en un estilo más prosaico, significa que esa noche fue muy importante para el narrador, una instancia concreta de aquello que él llamaría vivir la vida. Si el narrador sugiere que personajes mayores como Olguita y el padre no han vivido, es porque ellos no se han permitido el tipo de experiencias por medio de las cuales el infinito se le manifestó a él. Este posicionamiento del narrador es perfectamente consecuente con las decisiones que toma en relación con el espacio de texto conferido a los diferentes eventos y contenidos semánticos que integran su narración. Él habla de sus experiencias sexuales más que de otras cuestiones porque ahí es donde encuentra la parte de la vida que juzga como especialmente digna de contar; ahí es donde ocurren los eventos que no se pueden omitir y deben ser representados con el mayor cuidado.

En el último fragmento, el quincuagésimo (159-60), los personajes están de pie frente al grafiti que los asesinos escribieron en el muro de la plaza: “Sigán bailando, mariposas” (157). Este fragmento ocupa una página. En él se invierte la correlación de velocidades del anterior, es

decir, que la pausa reflexiva se independiza e impone sobre la escena. El relato de la acción ocupa un tercio de la página, mientras los pensamientos del narrador ocupan los dos tercios restantes. Allí el narrador reflexiona en torno a las mariposas, el animal cuyo nombre ha sido usado varias veces como un insulto contra él. Menciona algunas características de las mariposas, haciendo énfasis en los atributos que más le gustan, y en los cuales fundamenta su decisión de identificarse con este animal: “En las noches se cuelgan de las hojas, bocabajo, para ocultarse entre el follaje. Nadie sabe si duermen o no; al menos descansan. Cuando tiran, las mariposas pueden volar: suelen quedarse quietas, sin embargo, pero pueden volar. Y vuelan, sobre todo, cuando algo, alguien, las molesta. El sexo sigue en el aire” (159). De esta manera, subvierte el sentido peyorativo que otros le han dado a las mariposas.

Es llamativo que el propósito de conseguir comida, el cual en un primer momento prometió ser relevante en este capítulo, no reciba desarrollo alguno en esta línea temporal. Se supone que el narrador salió de casa en busca de algo para comer, pues su padre y él estaban hambrientos desde hacía días. El mismo narrador hace referencia a lo dolorosa e impostergable que resulta la sensación del hambre: “Recuerdo el hambre. El hambre, más bien, me recuerda que está: un remolino, siento, de dolor y de vacíos que me sacan del mundo sin sacarme del cuerpo. Una fuerza que reduce el mundo a mi cuerpo. Un dolor que me agiganta. —Necesito comer algo” (148). No obstante, esta fuerza no tiene incidencia real en la trama, pues no llega a convertirse en un factor lo bastante determinante como para regir las acciones del narrador y su padre. Es más: desde el principio, el narrador posterga el asunto de conseguir comida con mucha facilidad, ya que decide ir a la zona de los bares, donde están exhibidos los cadáveres, en lugar de ir directamente a buscar alimentos (101).

Las únicas otras dos menciones del hambre son eso, menciones, realizadas con un tempo muy veloz. Una de ellas ocurre en el fragmento décimo cuarto: el hijo dice que salió a buscar comida y que pronto va a encontrarla (116). Más adelante, dice: “Ya no sé si buscar comida o regresar a donde mi padre . . . Quiero estar con él –camino hacia la casa– y, sin embargo, el hambre, su hambre... Retomo el camino” (122). La última alusión se produce hacia el final del fragmento quincuagésimo: “Le pregunto a Papi: ‘¿Quieres comer?’, retorcido por el hambre. Me dice: ‘No te preocupes, mijito. Ya comeremos’” (160). En total los temas del hambre y de la búsqueda de comida reciben un espacio de trece renglones. En contraste, el video pornográfico, tema secundario desde el punto de vista de la trama, ocupa veintitrés renglones. Esta distribución del discurso pone de manifiesto que el hambre es principalmente un artificio narrativo para sacar al narrador de la casa y llevarlo al espacio de la masacre, en donde sí ocurren los eventos en los cuáles el relato quiere explayarse. En síntesis, el narrador quiere usar el tema del hambre como un instrumento para motivar, enmarcar y adornar trágicamente un relato sobre otro asunto. Pero al introducir el tema como una fuerza causante de la acción, lo vuelve demasiado importante para la trama y, en consecuencia, imposible de abandonar sin que eso sea leído como un descuido. El hambre, por así decirlo, reclama discurso. El narrador le concede ese discurso, pero reducido a un mínimo. Cada referencia subsecuente del narrador al hambre parece cumplir una función muy básica y es mostrar que el tema no se olvida del todo aunque tampoco se aborde y sea por completo inoperante como factor determinante de la acción. Dicho de otro modo, son referencias orientadas a atar los cabos sueltos del relato y a preservar, en la medida de lo posible, la consistencia y la verosimilitud.

En T2 se narra un tiempo total de meses en los que ocurren varios acontecimientos importantes: la mudanza, los primeros días en el nuevo barrio, las primeras visitas al Baboso, la

amistad con Olguita y la muerte de Olguita. La mayor parte de estos eventos se narran en forma de escena. A continuación, se pondrá el foco en los cambios de velocidad más significativos. Uno de los momentos interesantes de gran aceleración se produce en el primer fragmento del capítulo (95-98), que también es el primero de esta línea temporal. Allí, el narrador comienza su relato con una escena de casi media página en donde él y su padre están empacando para mudarse: “le pregunté a mi padre: ‘¿Te quieres llevar esto?’, más que todo para obligarlo a hablar y a participar en la mudanza . . . Asintió con la cabeza, desganado –no: ausente–, y cerró los ojos” (95). Después de esta escena, se pasa a un resumen en el que se habla de la recuperación emocional del padre: “Después empezó a caminar, mi padre, del cuarto al sofá, y de vez en cuando recogía del suelo alguna basurita; también buscaba inmuebles a la venta en las páginas clasificadas” (95). Como se puede apreciar, este resumen tiene por tema la crisis emocional y la eventual recuperación del padre, las cuales llevan un tiempo aproximado de meses. Sin embargo, todo este tiempo se condensa en un espacio de apenas diez renglones. El narrador, por tercera vez en la novela, elige la condición de salud de su padre como un objeto sobre el cual economizar discurso narrativo al máximo, para desplegarlo de modo más generoso en escenas sobre otro tipo de eventos.

Los siguientes cuatro párrafos de este fragmento, que ocupan casi dos páginas (95-97), también son resúmenes. En ellos se abordan los acontecimientos de un período de meses, o incluso años, anterior a la mudanza. De un modo impresionista y rápido se cuenta cómo era la vida laboral del padre y el hijo durante el tiempo en el que tuvieron la tienda Mordiscos. No se narra un evento particular ocurrido en la tienda, sino solo el tipo de eventos que generalmente ocurrían: los clientes pedían algo y reaccionaban con enojo o de forma tranquila si no lo había (96); el padre hacía listas de mercancías para satisfacer las nuevas demandas de los clientes (96);

los borrachos entraban y pedían algo, o causaban problemas (97). Aunque el tiempo de la historia transcurrido aquí es muy largo, el narrador destina una cantidad muy reducida de texto a su relato. Es más, en estos resúmenes, el espacio textual dedicado a describir la cotidianidad en la tienda es mucho menor que el espacio dedicado a caracterizar la forma de ser del padre y el hijo. Nótese por ejemplo el modo en que el padre sustituye a la tienda como objeto principal del discurso en medio de una misma oración: “Se llamaba Mordiscos y estaba abierta de noche solamente, pues mi padre nunca quiso robarse –usaba esa expresión– la clientela que las tiendas vecinas – ‘amigas y no competencia’– habían consolidado tras años de trabajo” (96). El narrador comienza a hablar de la tienda, pero inmediatamente la descentra, y se pone a hablar de las peculiaridades del carácter de su padre. Por su parte, la clientela de Mordiscos es descrita de una forma breve y uniforme, como un grupo de borrachos indiferenciados: “Entraban borrachos, también: muchos y permanentemente” (96), que solamente gritan y patean cosas (97). Además, el foco no permanece ni en ellos ni en la tienda mucho tiempo, pues el narrador aprovecha el tema del comportamiento de los borrachos para poner el foco en la descripción de sus propias reacciones ante dicha violencia, o en los comentarios que los borrachos hacían sobre él: “A veces hablaban de mi actitud, admirados, y aplaudían mi impaciencia y proceder. Otras veces se quejaban con mi padre” (97). La tienda Mordiscos en sí no se convierte ni en protagonista de eventos, ni en espacio de eventos narrados en velocidad de escena, como sí ocurre con el espacio virtual de La Ruleta –que incluso le da su título al tercer capítulo– o con el laberinto Vapores, que aparece en casi todos los fragmentos de T2 de “La Ruleta”. Y esto es así precisamente por el tipo de actividades que se llevan a cabo en cada espacio. Mordiscos es el espacio de la vida laboral, mientras que La Ruleta y Vapores son lugares de esparcimiento. Las actividades y espacios de la vida laboral nunca llegan a ser el contenido principal de relato del narrador; en sus

escasas apariciones, son desplazadas rápidamente por otra cosa sobre la cual el narrador prefiere hablar. En este caso en particular, esa cosa es la personalidad de su padre y la suya.

En esos párrafos de resumen ocurre lo mismo que ocurrió en “La casa habladora” con el tema del trabajo y en T1 de este capítulo con las alusiones al hambre: no llegan a ser parte orgánica o central de la historia, ni tampoco un factor determinante, sino una nota de color en un relato que usa estos tipos de contenido semántico pero no los necesita como un elemento medular. Este bloque de resúmenes sobre el trabajo incluso está estructuralmente separado del relato en el cual se enmarca, pues ocurre como una analepsis del narrador al interior de una escena en la cual él y su padre están organizando sus pertenencias para mudarse. El narrador recuerda la vida laboral en la tienda mientras empaca, cuenta esa vida de un tirón, y luego desacelera el relato, es decir, que vuelve al tempo de escena: “Pensaba en ellos, los borrachos, y en la tienda –y en mi padre en la tienda, con tantos planes para agrandarla– mientras cerraba las cajas con cinta pegante” (97). En la cita anterior ocurre la transición del resumen sobre el pasado al resumen sobre el presente. Inmediatamente después, se da el paso del resumen sobre el presente a la escena sobre el presente, visible en el cambio del pretérito imperfecto al perfecto simple: ““Están casi listas, las cajas”, le dije a mi padre. ‘¿Has encontrado apartamentos?’. Desde la cama, y sin mirarme, me pasó el periódico” (97). El último párrafo de este fragmento también es muy veloz. En él se alude a la primera visita al nuevo barrio y a la casa nueva, pero de un modo muy abstracto y distanciado: “Noches más tarde visitamos el barrio: lo caminamos, conocimos la casa” (98).

En el fragmento tercero (99-101) el ritmo predominante es la escena. La velocidad de las escenas se mantiene relativamente uniforme y hay diálogos intercalados con descripciones ágiles de los espacios, interacciones, gestos y emociones de los personajes. El proceso de transportar

los muebles de la antigua casa a la nueva, que tarda presumiblemente un par de horas, se narra en velocidad de escena, en un espacio de dos páginas (99-101). O sea que se emplea más discurso en la narración de este desplazamiento que en el relato de varios meses de vida laboral de los personajes.

En el quinto fragmento (102-07) comienza la secuencia de la amistad con Olguita. Este personaje aparece en total en veintiocho páginas, con un grado decreciente de participación de la acción conforme la historia avanza. En la primera mitad de las páginas, ella está viva, mientras en la segunda mitad aparece solamente su cadáver. Los primeros momentos de la amistad con Olguita se narran en una escena de media página, en donde se representa la vez que ella, el narrador y el padre se conocieron (102). Luego hay un par de resúmenes de media página en donde se muestra con mucha rapidez el desarrollo de la amistad: “Cada noche la veíamos: a veces nos visitaba ella; a veces íbamos nosotros hasta su casa. Sacábamos tres mecedoras y nos poníamos en la acera a ‘echar chisme’” (103); “Olguita, por su parte, enumeraba sus dolores y las pastillas que más le gustaban para calmarlos, una más fuerte que la otra. También hablábamos, y mucho, de nuestras preocupaciones” (103).

Tras esta aceleración, el tempo se ralentiza y se da la escena en donde Olguita tiene más protagonismo. La escena es un despliegue de una de esas noches en donde los tres personajes se reúnen a conversar. En esta ocasión, Olguita hace un monólogo de dos páginas, con el fin de reconfortar al padre del narrador. Ese monólogo es una meditación filosófica y de tono lírico en torno a Dios, el tiempo y la vida. El estilo de los enunciados del monólogo de Olguita es así:

Una noche . . . estaba yo con dolores terribles –temiendo hundirme en la inconsciencia y a punto de volverme loca–, pero de repente Jesús nació y se salió de mi cuerpo: me habló, me miró. Vi chispas. Me vi recién nacida y a nuestro planeta recién naciendo –

primero el polvo y luego la gravedad, volviendo roca ese polvo, y la roca líquida, hirviente, volviéndose el mundo donde vivimos. (105)

Las ideas al interior de este segmento de discurso ajeno son importantes para el narrador, puesto que es él quien elige reproducir el monólogo completo. Ahora bien, al mirar las particularidades estilísticas de la voz narrativa y de la voz de Olguita se vuelve necesario poner en entredicho la noción de que el discurso de Olguita le pertenece efectivamente a ella. Unos renglones antes de que comience este monólogo lírico, los enunciados de la mujer tienen este aspecto: “Pues pa que los sinvergüenzas esos no se enteren de la reconexión, pendejo” (103). Existe la posibilidad de que Olguita funcione como una especie de avatar de la voz narrativa, de la voz aural, o de otras voces que la hablan a ella. A continuación, se reproducen algunos enunciados del monólogo de Olguita, con el fin de compararlos luego con el estilo discursivo del narrador:

- “Sabrán que las bestias devoraron su cordón, hambrientas que estaban desde hacía días” (104)
- “pensando cómo puedo hacer que algo –Jesús, un remedio, *algo*– apacigüe mi sufrimiento” (106)
- “yo me siento electrizada: como cuando vas a un lugar de techos altos y escuchas música y es de noche y tus brazos se van alzando solos y entonces algo –*algo*– sucede en ti” (104-05)

Ahora mírense los siguientes enunciados del narrador:

- “la casa parecía despelucada, corridas que estaban las tejas” (15)
- “y lo agarré de gancho por si llegaba a tropezarse, distraído que andaba” (126)

- “En medio de esta intermitencia, alcanzo a ver que dos policías se acercan al camión cargando algo *–algo–* envuelto en bolsas negras” (126)
- “Entonces, algo *–algo–* en la boca. Abrí los ojos y... ‘Aj’. Estaba chupando una verga” (88)
- “Y entonces algo *–algo–*: ternura y terror al tiempo” (175)

Estos enunciados comparten, además de su entonación melancólica, figuras de dicción y de posición: el primer enunciado de Olguita tiene la misma combinación de braquilogía e hipérbaton que aparece en los primeros dos enunciados del narrador. En ambos se observa la fórmula: adjetivo más pronombre relativo más verbo en pasado imperfecto, en un enunciado de tono nostálgico. Los enunciados segundo y tercero de Olguita también presentan un gesto discursivo muy propio del narrador, el énfasis en la palabra *algo*, por medio de la repetición de la palabra, su encerramiento entre guiones y el uso de la letra itálica.

Los fragmentos séptimo (108-10) y noveno (111-14) son escenas lentas de una secuencia en donde se narra la primera visita del narrador y el hijo al bar El Baboso en compañía de Yadira y Olguita. El séptimo fragmento relata el camino de todos hasta el bar, parte del show de striptease de la bailarina Briseida y la primera interacción entre los protagonistas y Ramón-Ramona. El noveno relata la conversación de las mujeres en la fila del baño, la continuación del show de Briseida y el comienzo de una pelea en el bar. Los siguientes tres fragmentos de T2, décimo primero (115), décimo tercero (115-16), y décimo quinto (116), se emplean para el relato de la pelea, acontecimiento que posibilita pequeñas instancias de reflexión narrativa en torno a la violencia. El narrador describe lo que siente mientras le estrella la cabeza en el suelo al hombre que atacó a su padre (115). También cita los comentarios de Olguita y otros personajes, quienes lo miran con sorpresa y desaprobación mientras le gritan que por favor se detenga (115).

Estos tres fragmentos se narran en velocidad de escena. El ritmo de estas escenas se ralentiza un poco por la presencia de descripciones que el narrador hace de varios personajes involucrados en la pelea (116).

La mayoría de las descripciones de este grupo de fragmentos –del séptimo al décimo quinto– caracterizan el cuerpo de Briseida y la violencia como espectáculo y experiencia subjetiva del narrador. En comparación, los otros eventos que ocurren, como las conversaciones entre Olguita y las mujeres de la fila del baño, o la conversación entre el padre y Ramón-Ramona, son mucho más veloces y abstractos. Estas conversaciones no aparecen descritas y no superan la media página de extensión. El narrador escasamente menciona alguna acción que acompaña los diálogos de los personajes; por ejemplo, véase el intercambio entre el padre y Ramón-Ramona: “¿Cuánto cuesta la cerveza? –le consultó Papi. –Pues hay de tres, de cinco y de siete. Silencio. –¿Y a cómo están los cocteles? –Esos son más caros –le dijo Ramón-Ramona–. Están a diez y a doce. Mi padre me llamó, hicimos cuentas. Le dije: ‘Mira que nos alcanza para tres de tres’” (109-10). En este grupo de fragmentos las imágenes de Yadira, el padre y Olguita no logran capturar la atención del narrador en tanto objetos a describir. Estos personajes están allí en calidad de acompañantes silentes del narrador. Son el paisaje, no otros actores ni tampoco sus interlocutores.

En el fragmento décimo séptimo (118-22) el narrador suspende la narración de los acontecimientos vinculados a la pelea, y se embarca en el relato de un evento recurrente y muy importante de su pasado. Siendo un niño, él solía hacer preguntas sobre su nacimiento. Como respuesta a estas preguntas, el padre le contaba la historia del planeta huérfano (118), un planeta lejano en donde siempre era de noche y todos los seres vivos se mezclaban entre sí, independientemente de su configuración biológica, tras lo cual daban origen a nuevos

organismos. Esta metadiégesis y las ideas asociadas a ella son fundamentales en la economía simbólica de la obra. De allí salen el nombre de la novela y algunas imágenes a partir de las cuáles el narrador construye su identidad como adulto; por ejemplo, la imagen de la mariposa y del hombre cometa que vaga solo por el cielo.

El planeta huérfano es una metáfora del goce al margen de la norma, una imagen utópica en donde se ha realizado la generalización y el perfeccionamiento de formas de placer y reproducción no estructuradas en torno a la sexuación binaria, pues allí este proceso ni siquiera existe. La mayor parte del fragmento corresponde a un resumen de tres páginas de extensión en donde se describe una noche típica de este planeta. Hay pausas descriptivas en las cuáles se detalla el aspecto de algunas criaturas del planeta huérfano. El tono del fragmento está dado por una mezcla de fabulación y duda propias de la etapa de infancia del narrador, quien contempla la posibilidad de entrar o no en el pacto ficcional al que lo invita su padre. La vacilación entre creer y no hacerlo se observa hacia el final del fragmento, en un diálogo que el narrador mantiene con su padre en torno a los híbridos fantásticos que pueblan al planeta huérfano: “Le dije una noche: ‘Pero acá no se ven esas mezclas’, y mi padre respondió, entusiasmado, como si desde hace mucho esperara el comentario: ‘¿Cómo que no? Mira’, y me llevó al espejo. ‘Mira’. Y yo miré y lo miré y pregunté: ‘¿Qué? ¿Miro qué?’. Y volvió a decir: ‘Mira’. Y yo, otra vez: ‘Pero ¿qué?’” (121). Después de mirarse en el espejo, y presionado por su padre, el hijo se reconoce a sí mismo como una combinación de hombre y mariposa. De esta manera, el narrador comienza a construir su identidad en torno a la imagen de este animal, la misma imagen que los asesinos y la discriminación homofóbica usan con el fin de oprimir a la comunidad gay.

En el decimonoveno fragmento (123-24) el narrador retoma el hilo de la pelea en el bar. El regreso a casa se narra en velocidad de escena rápida, en media página. El énfasis se pone en

la actitud desconcertada de Olguita y del padre frente al comportamiento agresivo del narrador (123). Hacia el final hay una analepsis del narrador, en donde él se recuerda a sí mismo hace un par de minutos, cuando estaba agrediendo al hombre en el bar. Una vez más, el narrador usa sus recuerdos como un recurso para flagelarse moralmente frente al lector: “ante el recuerdo del hombre que estrellé contra el suelo—, pensé en lo fácil que es matar. Me decepcionó ser incapaz de pensar algo más, o distinto” (124). Los fragmentos de esta línea temporal en torno a la violencia del narrador se intercalan con fragmentos de T1 en donde se narra el maltrato policial contra los cuerpos masacrados y las fantasías de agresión que el abuso policial homofóbico suscita en el narrador. En otras palabras, toda la extensión del relato, en sus dos líneas temporales, se le confiere a un mismo objeto del discurso: la violencia.

En el fragmento vigésimo primero (124-25) hay una elipsis de varios días sucedida por un resumen cuyo tema principal es la cotidianidad del padre y el hijo durante los días que no fueron al bar: “Varias noches, sin embargo, y para no encontrarnos con quienes había peleado, mi padre y yo nos quedamos en casa, hablando o cocinando” (124). En este fragmento y en el vigésimo tercero (126-27), cada uno de una página, se narra el trayecto de Olguita, el padre y el hijo al bar, en forma de escena. Hay un claro intento del narrador de aprovechar estas dos páginas para reforzar la idea del vínculo amistoso entre los tres personajes. Esto se hace por medio de una secuencia de discusión y reconciliación. La discusión ocupa ocho renglones, y se produce cuando el padre y el hijo se niegan a acompañar a Olguita al bar por miedo a encontrarse con alguno de los involucrados en la pelea: “Olguita nos preguntó, ofuscadísima: ‘¿Ustedes creen que esos borrachos se van a acordar de la pelea?’, y al responderle: ‘Sí’, se dió la vuelta despotricando de los dos” (125). Los siguientes trece renglones son el relato de la reconciliación, que transcurre camino al bar, mientras todos hablan nostálgicamente sobre las estrellas (126-27).

Ahora bien, dado que ambos momentos de esta secuencia se suceden tan rápidamente y se emplea tan poco discurso en su desarrollo, no logra en verdad producirse un efecto de tensión alrededor de la pelea ni uno de alivio en torno a la reconciliación. El ritmo acelerado en este caso vuelve emocionalmente livianos ambos acontecimientos. Además de elegir la escena rápida como la velocidad de su relato, el narrador deja a un lado la estrategia de mostrar y opta por la economía del decir como recurso de construcción de una imagen de amistad. Esto lo hace citando el momento en el cual Olguita afirma explícitamente que ella los considera sus amigos: “Amigos –nos dijo, sonriéndonos a ambos–. Mis amigos... Acosté mi cabeza en su hombro. Caminamos así. –Mis amigos –volvió a decir” (125). Esta combinación de velocidad y énfasis excesivo induce a pensar que el relato está tratando de persuadir a los lectores de la realidad del vínculo amistoso a pesar de que no le dedica mucho discurso a su construcción y desarrollo. El vínculo amistoso fuerte entre los personajes puede incluso volverse más forzado e inverosímil gracias a la insistencia del narrador.

Los fragmentos vigésimo quinto (128-30), vigésimo séptimo (132-33) y vigésimo noveno (134-35) se caracterizan por un ritmo de escena lenta, en donde se citan completos los monólogos de dos mujeres en El Baboso –Zunilda y Marlene– quienes invitan al narrador a sentarse con ellas. Aunque el padre y Olguita también van al Baboso con el narrador, casi no están presentes en estos fragmentos. Olguita se queda contando pastillas en la barra del bar (130); el padre, hablando con Los Tres Peluquines (130). Ninguno de los dos vuelve a aparecer hasta el fragmento trigésimo primero, cuando Olguita, el padre y el narrador se van juntos del bar (138).

En la conversación entre Zunilda, Marlene y el narrador, este no tiene ningún diálogo. Simplemente escucha lo que dicen, tal como antes con el monólogo de Olguita. En estos

monólogos también llama mucho la atención el estilo discursivo. En un principio, Zunilda y Marlene se expresan en un registro coloquial, sobre temas cotidianos y en oraciones cortas de entonación cómica: “Perdóname la facha. Lo que pasa es que esta –señaló a Zunilda– me sacó de casa a las patadas” (130). A estas palabras de Marlene, Zunilda contesta con igual frescura y desparpajo: “Ahora tengo yo la culpa de que sea una andrajosa” (130). Pero el siguiente fragmento de discurso de Zunilda tiene este aspecto: “A veces siento que mi vida ha sido eso: perderme y darme cuenta de que estoy perdida, una y otra vez, una y otra vez... El olvido de la casa que buscaba” (132). Ya no dice cosas ligeras y breves, sino que reflexiona líricamente sobre las tristezas de su vida íntima, usando figuras de dicción como la reduplicación, en un monólogo de cincuenta y cuatro renglones (132-33). El discurso de Marlene sufre la misma metamorfosis. Ella comienza a hablar en un estilo coloquial y ligero: “Yo no muerdo –Marlene dijo–, pero esta sí –y apuntó a Zunilda con la boca” (130). Pero más adelante comienza a expresarse así: “decidí no ser madre ni hija de nadie. Pero ya ves: terminé siendo madre de amigas, hija de amantes... Es difícil relacionarse” (134). El personaje aborda su intimidad desde un punto de vista marcadamente filosófico y en un estilo casi lírico, parecido a los de Zunilda, Olguita y el narrador. Es inquietante que a Zunilda también le guste hacer un énfasis triple en la palabra algo: “Quizás te ha pasado una vez, que caminas por la calle buscando un número –una casa, digamos–, y te despistas mirando a alguien, o algo –un hueco en la acera, otra casa, *algo*–, ¿sí sabes?” (132), pues este gesto discursivo ya había aparecido en la voz narratorial y en la voz Olguita. Asimismo, en los discursos de Marlene y Zunilda se observan los tres juegos de palabras típicos del discurso narratorial: las antítesis, las paradojas y los oxímoron. El narrador se expresa así: “En ese estar sin estar, desesperado yo, paciente, le he intentado dar su merienda” (45), y así: “Le hablo en silencio” (136). Por su parte, Marlene habla de esta forma: “He hecho y

deshecho mi vida, en poco tiempo y muchos lugares. He dicho ‘sí’ a unas cosas y ‘no’ a las mismas: ‘sí’ y ‘no’ permanentemente” (134), y así: “Yo no sé si quiero amar a alguien. Tampoco sé si quiero saber. Eso es: no sé si quiero saber. Así que decidí mudarme otra vez. Otra vez” (135). Este último enunciado presenta, además, la repetición de la frase “otra vez” interpuesta entre dos pausas largas. Esta interposición de una frase corta entre silencios también es un gesto estilístico muy característico del narrador, como se puede ver en el siguiente enunciado suyo: “Y la niebla en mi cuerpo se volvió jalea –negra– y después, otra cosa: un hielo, negro también, y pesado –pesado–. Un hielo” (141). La cita anterior se caracteriza, además, por que las pausas dramáticas son acompañadas de un polisíntonon, figura que también aparece en medio de un políptoton del monólogo de Zunilda: “Ahora es más urgente desperderte, o no perderte más, o no seguir perdiéndote. Nada de eso es lo mismo que encontrarse” (132). El diálogo de Olguita también ejemplifica este estilo: “Seguramente han escuchado que al morir no murió, y lo contrario; que al morir sin morir nos dio vida, y lo contrario. Que no murió sino que fue asesinado –y eso es cierto: no es lo mismo y hay que saber la diferencia” (104).

¿Por qué, si son personajes distintos, adornan su discurso como un solo hablante? Las semejanzas ideológicas y estilísticas de estos personajes son tantas que no alcanzan a constituirse creíblemente en voces distintas. Más que varias voces, aquí hay una voz que usa varios nombres en un intento de parecer varias, pero sin emplear los artificios necesarios para generar una impresión creíble de alteridad ideológica y estilística.

Vale la pena anotar que, después de que hacen sus monólogos, los personajes de Zunilda y Marlene no vuelven a aparecer en la novela. Ni siquiera son recordados por el narrador, como sí lo es Olguita en al menos tres oportunidades en capítulos posteriores (165, 175, 194). En ese sentido, estos personajes femeninos están ahí solamente para transmitir estas ideas y desaparecer.

Sus voces no son sino medios a través de los cuáles se reviste de narratividad lo que de hecho es mejor entender como pausas digresivas doxales de la voz narratorial.

El fragmento trigésimo primero (138-41) es uno de los más extensos de esta línea temporal, con cuatro páginas en las cuáles hay varios cambios de velocidad. Los primeros dos párrafos tienen tempo de escena rápida. En ellos se narra el final de la conversación con Zunilda y Marlene y el regreso de Olguita, el padre y el narrador a sus casas (138). Después hay una elipsis de un número indeterminado de días: “Pasaron noches” (138), seguida por un resumen que abarca cinco párrafos. Los primeros tres se dedican a construir una atmósfera de pobreza y melancolía en los días que sucedieron a la mudanza: “Nos encerramos un tiempo, terminando de abrir las cajas y bolsas que contenían nuestra casa anterior, desmembrada que había quedado con la mudanza” (139). El último resumen tiene como tema varias interacciones con Olguita durante ese mismo período:

Esas caminatas tendían a incluir una parada obligatoria: la casa de Olguita, que empezó a encerrarse más y más desde el reclamo que nos hizo. ‘Ven, salgamos’, le pedíamos apenas abría la puerta, y ella decía: ‘No, no. No quiero, no tengo ganas’, y en seguida se despedía. A veces nos dejaba pasar y nos quedábamos hablando un rato; otras veces la veíamos llegar al bar, sola, después de decirnos que no quería salir. (139)

Después de este resumen, se pasa a una velocidad de escena lenta, que se mantiene estable hasta el final del capítulo. El evento que se relata con este ritmo es la muerte de Olguita. Este tema ocupa la mayor parte de la línea temporal secundaria. Se aborda en diez de los veintitrés fragmentos, y se desarrolla en trece páginas y medio. Aunque quizá es más preciso decir que el tema tratado en estas páginas no es ni Olguita ni su muerte, sino la experiencia que el narrador tiene de la muerte de ella. Cada aspecto de esta experiencia recibe su propio

fragmento de narración lenta. En el trigésimo primero (138-41) se aborda el momento de anticipación de la muerte de Olguita, cuando Yadira le insinúa sus sospechas al narrador, puesto que Olguita no ha salido de su casa en varios días. Obsérvese el detalle con el cual se describe la reacción del narrador ante dicha posibilidad:

Me vacié, segundos. ¿Había que llorar? . . . Sentí una espesura adentro, que se hizo sólida, poco a poco: una niebla encerrada en mi cuerpo –una niebla o agua emposada, y como confundida–, que se fue volviendo una jalea –negra–, y que volvía a ser niebla, o agua, según me decía: ‘Quizás Olguita salió sin que Yadira la viera. De pronto salió, sí. De pronto salió’. Esas palabras me tranquilizaban y, sin embargo, cuando reoía la voz de Yadira –‘No ha salido, no ha salido’–, la niebla se volvía jalea, otra vez, mi agua se empozaba, y me hacía sentir pesado. (140)

En los siguientes dos párrafos, Yadira y el narrador continúan lanzando hipótesis sobre lo que pudo haber pasado, en un estado de creciente alteración, mientras piensan cómo entrar a la casa de Olguita. El narrador intercala el relato de la acción con sus pensamientos y el diálogo que sostiene con Yadira: “Toqué el timbre –nada–: un silencio, silencios. ‘¿Olguita?’. Nada. Empecé a golpear la puerta . . . Y más: ‘¡Olgui, mi amor, Olguita!’ . Le dije a Yadira: ‘Quizás piensa que hay ladrones en la puerta, o asesinos’” (140). Los párrafos siguientes describen con la misma mezcla de suspenso emotivo todo lo que Yadira y el narrador hacen, por ejemplo los gritos que dan – “‘¿Olguita?’. Y más alto, enloquecido: ‘Olguita, mi amor, ¿estás por ahí?’” (141)– y lo que ven al abrir la puerta: “Y al abrirla, entonces, un golpe –no: el horror; más niebla–: en la cama, unos pies –en la cama, los pies de Olguita–. ‘Ay, no’, grité. ‘Ay, no, no, no’” (141). El narrador emplea dos páginas completas en el relato del par de minutos transcurridos entre la llegada a la casa de Olguita y el hallazgo del cadáver.

En los fragmentos siguientes se narran escenas detalladas de diferentes experiencias que el narrador tiene con el cadáver de Olguita. El trigésimo tercero (142-43) relata el momento en el cual el narrador llama a reportar el fallecimiento, lo cual tarda solo un par de minutos, en el espacio de una página. El narrador expresa lo que siente y piensa, por ejemplo, al agarrar al teléfono para reportar el fallecimiento de Olguita: “Antes de marcar, sin embargo, empecé a preguntarme, angustiado, qué decir exactamente. ‘¿Qué digo?, ¿cómo digo?’” (142). El trigésimo quinto fragmento (143-45) relata, en un espacio de dos páginas, el proceso de llevar el cadáver de la habitación a un camión. En este fragmento hay mucha descripción intercalada con el relato de la acción. Se caracteriza el cadáver de Olguita, la ropa que se le va a poner para el entierro, la llegada del vehículo funerario y otros pormenores de ese estilo (144). Aunque hay más narración de la acción que en el fragmento anterior, el énfasis no deja de estar en los sentimientos y pensamientos del narrador: “Me di una orden: ‘No voy a vomitar, es mi amiga’, y me obedecí. Me pregunté por los ojos. Volví a mirarla: estaban cerrados” (144). Puesto que de la funeraria solo mandan un trabajador (145), el narrador se ve en la situación de tener que ayudar a desplazar el cadáver, cosa que le permite tocar el cuerpo de Olguita y, seguidamente, comentar la experiencia de ese contacto: “Y pensé: ‘No me puede dar asco’ . . . La cogí por los tobillos –un frío” (145). El narrador es tan generoso con los detalles que incluso relata el sonido y el aspecto tiene el cadáver de su amiga después de que accidentalmente se le cae: “sonó un golpe y ambos brazos de Olguita quedaron guindando” (145).

En el fragmento trigésimo séptimo (145-47) se narra el momento en que el narrador le cuenta a su padre sobre el fallecimiento de Olguita. De nuevo se repite un largo momento de anticipación en el que el narrador se imagina a sí mismo dándole la noticia a su padre:

me imaginaba diciéndole: ‘Papi, ha pasado algo y tienes que ser fuerte. Olguita se murió’. Y como no quedaba satisfecho, o convencido, practicaba más: ‘Papi, no nos podemos desbaratar...’, ‘Papi, siento tanto contarte que Olguita se murió. La encontramos muerta en su cama, Yadira y yo. No sabemos qué pasó’. En versiones de la conversación, me veía diciéndole: ‘Nuestra amiga. ¡Nuestra amiga!’, y rompía a llorar. (146)

Con igual detenimiento, a lo largo de estas diez páginas repartidas en los fragmentos restantes, se narra la reacción del padre (147); la selección del ataúd y la pelea con la funeraria en torno a los precios (148); el velorio, poniendo especial énfasis en la fealdad del espacio, de la concurrencia y del cadáver (149-51); el llanto y los gritos de la gente (151-53); otro monólogo de una familiar de Olguita, en un estilo por cierto también parecido al del narrador (155); y las dificultades del entierro (157-59), que no son pocas, pues Olguita incluso está a punto de quedar insepulta después de que, por falta de pago, el personal del cementerio manda a detener el ataúd de Olguita en pleno descenso (158-59).

Uno de los aspectos más interesantes del relato de la muerte de Olguita tiene que ver con la repentina visibilidad que el cuerpo de ella adquiere después de morir. Lo más próximo a una descripción de su aspecto en vida es la mención de algunas de sus pertenencias: se sabe que usa chancletas (102) –igual que Marlene (130)– y lleva “una cartera de lentejuelas” (103) en donde carga “una bolsa blanca, plástica, en partes agujereada” (103), llena de pastillas. En cambio, del cadáver de Olguita se sabe que tiene “la piel verdosa, la boca abierta” (144), las uñas de los dedos de los pies pintadas de rojo y la piel de los tobillos fría (145). Comenta que la van a enterrar con un vestido “blanco, de flores tejidas”, pero sin la vincha, que “tenía bolitas color crema, de plástico, como perlas” (144). En el velorio, después de que la funeraria organiza el

cadáver, el narrador hace una nueva descripción: “Tenía manchas en la cara, colores que el maquillaje no pudo tapar: gamas de violeta y amarillo. Habían pegado los labios con goma, o eso me pareció: se veían apretados, una sonrisa forzada. Le hicieron, además, un moño –no la peinaron como pedí, con la vincha–. Y el vestido, como la cara, tenía manchas” (150-51). Solo en el momento del velorio menciona que ella “usaba el pelo suelto” (151). También retrata el féretro: un cajón morado, “con dos rosas de plástico encima, ambas en una matera” (150), e incluso llama la atención sobre cómo las emanaciones del cadáver de Olguita empañan el vidrio del féretro (151).

Los fragmentos donde se narran el velorio y entierro de Olguita se intercalan con otros en donde se muestran los cuerpos masacrados y exhibidos en la plaza, y la violencia policial, en una especie de canon mortuario. Así, en la misma página que el cadáver de Olguita cae al suelo (145) se ve a unos empleados metiendo cuerpos mutilados en bolsas que lanzan al camión de la basura. Y, mientras desechan a los hombres, los empleados incurren en todo tipo gestos de desprecio homofóbico, como invitar al operario del camión a que comprima los cuerpos con más ganas: “¡Eso! –grita otro–. Comprima, comprima” (149), petición a la cual el operario responde con alegre sadismo, alzando el pulgar y mostrándolo, sonriente, por la ventana del camión (149). Inmediatamente después de la imagen de las emanaciones del cadáver de Olguita (150) sigue la de una bolsa con partes de cadáveres que surca el cielo y revienta en el camión (151). En otro fragmento hay una mujer gritando en el velorio (152); en el próximo, una nueva bolsa voladora y un policía que grita, también con asco: “cuidado me la tira a mí” (153). Y así sucesivamente hasta el final de capítulo.

Así pues, el evento al cuál el narrador dedica la mayor parte de su relato en este capítulo es a su experiencia de la muerte de Olguita, que ocupa alrededor de diecinueve páginas en

velocidad de escena, con abundante presencia de segmentos descriptivos (140-59). El tiempo de la historia transcurrido en estas páginas es de uno o dos días como máximo. Esto implica que el discurso se extiende y se concentra de manera especial en esta muerte. En contraste, los momentos más importantes de la amistad con este mismo personaje son concluidos en pocos párrafos de resumen (102-03) y en escenas muy rápidas. El tiempo de la historia que abarca esta amistad es de varios meses. Pero el relato destinado a representar estos meses es mínimo y además está apurado.

En lo concerniente a Olguita, vale decir que su rol oscila entre ser paisaje o auxiliar de la acción ajena. En una ocasión se la ve conversando un par de renglones con Yadira (108-09) y con las mujeres en la fila del baño (111). Más adelante aparece quejándose de la violencia del narrador (115) y, luego, dándole una información a los personajes principales (124). Olguita solo participa en calidad de sujeto que actúa para sí en dos escenas. En una de ellas, hace un monólogo sobre Dios cuya autoría resulta al menos dudosa por las características del discurso (104-07). La segunda instancia en donde ella participa activamente es la breve secuencia de discusión y reconciliación narrada en tempo de escena en los fragmentos décimo noveno (123-24), vigésimo primero (124-25) y vigésimo tercero (126-27).

Es interesante notar que los vaivenes emocionales de Olguita sufren el mismo tratamiento que los del padre del narrador: no se despliegan en escenas, sino que se abordan y concluyen rápidamente por medio del resumen. Los días inmediatamente anteriores a la muerte de Olguita, período durante el cual el narrador observa el proceso de deterioro físico y emocional de ella, no se despliegan narrativamente en escenas, sino que se resumen incluso más que el tema de la amistad. En un solo párrafo, el narrador condensa varios días de la relación con Olguita, así: “empezó a encerrarse más y más desde el reclamo que nos hizo” (139), “A veces nos dejaba

pasar y nos quedábamos hablando un rato; otras veces la veíamos llegar al bar, sola, después de decirnos que no quería salir” (139). Teniendo esto en cuenta, y observando la variación de los tempos desde el punto de vista de la trama, es muy probable que la función de ralentizar el relato en la secuencia discusión-reconciliación (126-27) sí sea hacer más tangible el vínculo entre Olguita y los personajes principales, porque solo de esa manera se generaría tensión y emotividad en torno a la muerte de ella. Dicho de otro modo, el propósito fundamental de narrar el desencuentro y el paseo idílico de los fragmentos vigésimo primero y vigésimo tercero no es desarrollar el personaje de Olguita, sino enriquecer y sustanciar la eventual experiencia de pérdida del narrador. El personaje de Olguita vive y muere para que el narrador y el padre experimenten intensamente su personalidad excéntrica y su ausencia, es decir que ella es ante todo un recurso para la expresión del *pathos* ajeno.

El segundo contenido significativo de este capítulo en términos de extensión es la violencia. En total, a ella se le dedican dieciséis páginas. La mayoría de alusiones se ubican en T1 y tienen como objetivo caracterizar los cuerpos masacrados y las acciones violentas de personajes secundarios contra esos cuerpos. El tempo narrativo empleado es, en general, la pausa descriptiva o la escena, y no el resumen. En T2 también se tematiza la violencia cuando se narra la pelea en El Baboso, por medio de una alternancia entre escena y pausa descriptiva. Es importante insistir en el hecho de que el tiempo de la historia que transcurre en estas dieciséis páginas es de apenas dos días. La pelea en el Baboso dura una sola noche. El proceso de desechar los cuerpos también dura una sola noche. Pero el narrador se extiende en la descripción de los acontecimientos de esas noches porque el tema de la violencia le interesa de un modo particular.

El tercer tipo de contenido importante son las ideas que aparecen en los monólogos de los personajes femeninos. En total hay dieciséis páginas de pausas reflexivas sobre la pérdida del hogar, la sensación de no encontrarse a sí mismo en las expectativas sociales que le son impuestas, la dificultad de seguir adelante una vez se desafían dichas expectativas, y la orfandad, esta última vista al mismo tiempo como tragedia, posibilidad de reinención de la propia identidad y oportunidad para crear nuevos vínculos. Las ideas de estos fragmentos condensan muchos de los temas centrales de la novela. Puede decirse que la novela es una elaboración narrativa de ese tipo de reflexiones.

Por último, vale la pena comparar las velocidades de T1 y T2 en este capítulo y en el anterior, “La Ruleta”. En “La Ruleta”, donde el tema es sexual en las dos líneas temporales avanzan a la misma velocidad, es decir, muy lentamente y en escenas detalladas. En contraste, las dos líneas temporales de “Perdese” tienen tempos muy distintos. El tempo de T1, en la cual se tematiza la violencia y se coquetea con la muerte del padre, se dilata con el doble propósito de retratar bien las imágenes mórbidas y mantener la incertidumbre en relación con si el padre está perdido o muerto. Aquí los fragmentos son muy breves. La tensión se genera a partir de muchos pequeños cortes de un relato que en realidad no dura mucho tiempo, pero que se alarga con los silencios e intromisiones de T2. Por su parte, T2 da cuenta de la vida laboral de los personajes antes de la mudanza, la mudanza en sí, la cotidianidad en El Baboso, la vida y la muerte de Olguita y el encuentro con Zunilda y Marlene de un modo sumamente ágil en comparación. El narrador no siente la necesidad de emplear mucho texto en el relato de este tipo de eventos ni en la construcción de estos personajes.

Velocidad de “Versiones de la noche”

Este capítulo es el segundo más corto, con apenas dieciséis páginas. En él desaparece el recurso de la separación del texto por medio de asteriscos. La principal particularidad de su ritmo narrativo es la predominancia del resumen sobre la escena. De hecho, se invierte el patrón rítmico instaurado a partir del segundo capítulo, el cual consistía en comenzar con un resumen para desembocar luego en una escena. Además, hay una gran cantidad de elipsis; por tanto, es el capítulo más veloz de la novela.

“Versiones de la noche” comienza con una escena en donde se narra la salida del velorio de Olguita, o sea que continúa el relato de las analepsis que comenzó en el capítulo “Perderse”. Hay una pequeña descripción del camino y la llegada a la casa. Justo después de que el padre comienza a separar los muebles que va a vender, se produce una primera aceleración. Hay una elipsis en medio de un resumen de diecisiete renglones que abarca el tiempo de unos días: “Y desde mi cama, durante noches, paralizado en ella –pegado a ella–, ignorante de mí mismo y convertido en alguien más por la desidia –no queriendo saber si no me estaba moviendo porque no podía o no quería–, escuchaba a mi padre decirse: ‘Esto se va. Y esto. Todo esto se tiene que ir’” (161). Quizá lo más interesante de esa pausa descriptiva es que el narrador habla de su estado emocional. En los otros capítulos, una descripción de tres renglones no se consideraría necesariamente una pausa descriptiva, pero “Versiones de la noche” es el capítulo más rápido y panorámico. Esto hace que cualquier ralentización del tiempo se vuelva más significativa. Por breves que sean las descripciones y escenas de “Versiones de la noche”, estas deben considerarse actos de focalización, mezclas de *zoom* con cámara lenta, en donde se muestran los objetos que el narrador no toleraría que se vieran a vuelo de pájaro.

El párrafo siguiente continúa con el relato sumario de las acciones del padre: “Él entraba a mi cuarto permanentemente . . . Y sonreía, vacío, con la ilusión de animarme, mientras yo lo

miraba vaciándome . . . Me traía atún en lata, sopas” (162). La segunda vez que el ritmo se ralentiza es en la mitad de esta página. Allí el tiempo es la escena. Una vez más, el narrador sospecha que quizá su padre se perdió o está muerto, y narra cómo lo busca por las habitaciones de la casa (162). El narrador reproduce los gritos que da en medio de la búsqueda, hasta que finalmente lo encuentra acostado en la cama. Conversan sobre Olguita, lo cual permite que el narrador llame la atención de vuelta sobre la imagen del cadáver: “La vi otra vez en el cajón –la sonrisa forzada, el maquillaje atroz” (162). Enseguida hay una elipsis de varios días: “Pasaron noches, ocurrió el tiempo” (163), sucedida por dos párrafos de resumen cuyo tema es el duelo de Olguita y el agravamiento de la situación económica de los personajes.

Hay otra ralentización del tiempo en donde se repite textualmente una escena que ya había sido narrada en “La estrella de cartón”: el momento en el cual el padre dibuja pinturas rupestres con crayola en la pared (164). Dicha escena se retoma y expande con información nueva por una página más. El narrador menciona otros dibujos que el padre hace. “‘Olguita, tú y yo, hablando de la vida’. Después, en la sala, y como quien va para la puerta, mi padre dibujó edificios” (165).

Después de esta escena hay una elipsis más: “Pasaron noches, ocurrió el tiempo” (165), sucedida, otra vez, por un resumen en donde se narra el desarrollo del duelo de los personajes, cuando superan los días de encierro y comienzan a salir de su casa otra vez. Los temas de este resumen son el recuerdo de Olguita: “A veces recordábamos a Olguita. Decíamos con pesar: ‘Se está perdiendo de esta brisa tan rica’, o también, forzándonos a estar tristes, comentábamos: ‘Qué falta que hace’” (165) y una pequeña descripción del aspecto de los letreros de los bares camino a El Baboso.

La escena siguiente tiene un tempo rápido. En ella se narra una visita del padre y el hijo al bar en el espacio de una página. La mitad de esta página se dedica a la descripción del bar: se

reproduce el diálogo del guardia nuevo, las palabras en los carteles de la entrada, el olor del sitio y los grafitis en la puerta y paredes del baño (166). El resto narra dos interacciones. Una es con Yadira, donde el narrador describe de modo persistente y gráfico su estado de embriaguez. La otra es con Ramón-Ramona. El énfasis en este caso está puesto en el declive del negocio. Ramón-Ramona teme especialmente por el futuro de su bar cuando al frente inauguren la discoteca Luna.

Nuevamente, hay una elipsis: “Pasaron noches, ocurrió el tiempo” (167). Lo siguiente que se narra, esta vez en un ritmo de escena lenta, es la primera visita del narrador a la discoteca Luna. Esta escena ocupa tres páginas y media. En ella el relato de la acción viene acompañado tanto de descripción como de reflexión. El primer párrafo se emplea en la descripción de la puerta del lugar y en los pensamientos que el aspecto de la puerta le genera al narrador: “Había una luna blanca –y con ojos, sonriente– en el centro de las puertas: cada vez que alguien salía, o entraba, la luna se partía en sus mitades. La miré un rato, quemando el tiempo, quizás, o en espera sincera de que volviera a llenarse, pero siempre un hombre aparecía por la puerta, rompiéndola otra vez” (167). El segundo párrafo usa el resumen como método para describir la atmósfera de Luna: “Sentía miradas sobre mí, deseantes o inquisitivas. Oía las conversaciones: hombres que gritaban, sin gritar” (167), todo lo cual ocupa una página. En los siguientes tres párrafos, de una página y siete renglones, hay una descripción pormenorizada del show en Luna. El énfasis se pone en detallar los cuerpos de los bailarines desnudos (168-69).

La página siguiente narra el contacto entre el narrador y un hombre que está en Luna pero que no pertenece al barrio, Caimán. El tema principal de esta escena es la imposibilidad de una cercanía real entre el narrador y Caimán, por ser este un hombre de clase alta que se siente incómodo en la pobreza y en la marginalidad. El narrador se siente juzgado por esa incomodidad,

entonces planea coquetear con Caimán, pero no porque él le interese, sino para hacerse invitar a comer (170). En esta ocasión el tema del hambre sí aparece cumpliendo una función determinante de la acción: por medio del uso de su sexualidad, el narrador consigue algo de comer para él y su padre.

Tras la escena con Caimán hay una nueva elipsis: “Pasaron noches, ocurrió el tiempo” (170). A partir de este punto, el tempo del relato comienza a acelerar de manera progresiva. En un principio se narra por medio de resúmenes que se alargan al punto de casi constituirse en escenas: “Seguí yendo a Luna cuando no tenía que pagar. Cada vez había un espectáculo distinto: a veces en la pista, aquí y allá, se encontraba uno con tinas: y en las tinas había hombres, cubiertos de espuma y agua, que nos invitaban a refregarnos o a bañarnos con ellos” (170). A este conjunto de resúmenes lo suceden otros dos en los que también se narra de forma sintética cuestiones asociadas con la discoteca Luna. En el primero se describe un evento de baile en ropa interior (171); en el segundo, se habla de los problemas que la discoteca enfrenta debido a la persecución policial (171). Después de este segmento se hace, con igual aceleración, un empalme entre el relato de la vida en Luna y el relato de la vida en El Baboso: “Si alguna noche salía a la discoteca con la idea de bailar y me encontraba con las puertas cerradas, completa la luna blanca, cruzaba la calle y me quedaba en El Baboso. Al fondo, en la barra, siempre estaban Los Peluquines, e incluso mi padre” (171).

La siguiente página es de resúmenes sobre la cotidianidad en El Baboso. El foco se pone en las interacciones entre Ramón-Ramona, los borrachos y el personaje Luna (172). En uno de estos párrafos se pasa brevemente del resumen a la escena para aludir a una conversación particular entre Ramón-Ramona y un borracho que le pregunta por sus genitales (172). Luego hay una elipsis, “Pasaron noches, ocurrió el tiempo” (172), seguida de un resumen de media

página cuyo tema son las actividades que el padre y el hijo realizan para subsistir, como pedir dinero prestado (172-73). A ese resumen lo sucede otro también de media página en el cual el tema vuelve a ser la discoteca Luna, específicamente, los problemas económicos del lugar (173). Del resumen, se vuelve a la elipsis: “Pasaron noches, ocurrió la masacre” (174).

El narrador acompaña esta alusión a la masacre con una pausa descriptiva que constituye el momento de mayor ralentización del tiempo en esta sección del capítulo. El tema de esta pausa son los cuerpos mutilados: “Parecían esculturas, esos cuerpos divididos en cuartos y mitades – clavados en estacas, algunos, o empotrados en faroles, algunos, violados para siempre por un árbol–. Parecían de barro, también, y otros, de tan destrozados, parecían barro” (174). Después el ritmo vuelve a acelerar. En un párrafo de menos de media página se resume al proceso de desechar los cuerpos, desarrollado en el cuarto capítulo en velocidad de escena. En la última página (175) se resume el proceso de duelo de los personajes tras la muerte de Olguita, también desarrollado en el cuarto capítulo, y las posteriores caminatas del padre y el hijo en la playa, mostradas por primera vez en el primer capítulo. Este capítulo concluye con una elipsis más: “El tiempo ocurrió y siguió ocurriendo” (175).

Si se analizan los temas de los tempos más acelerados y los tempos más lentos, se encuentra que el tempo más acelerado, el resumen del resumen, tiene por tema la vida laboral de los personajes. Por tercera vez se cumple que el discurso reserva su mayor grado de aceleración para los acontecimientos vinculados al trabajo: “Retomamos la búsqueda, tocamos puertas: unas se entreabrieron y cerraron enseguida; otras se mantuvieron con tranca. ‘No hay plata’, nos decían” (173). En contraste, los tempos más lentos se encuentran en las escenas nuevas de este capítulo, y el tema de estas escenas es la fiesta en la discoteca Luna. Otros acontecimientos vinculados a este mismo tema ya habían sido desplegado antes, también en forma de escena

lenta, en la mayor parte de fragmentos de T1 de “La estrella de cartón”. También es importante anotar que las pausas descriptivas y los resúmenes más pausados, o sea aquellos que se aproximan a la escena, tienen por tema las dinámicas en la discoteca Luna. Así se verifica la tendencia del narrador a desplegar el discurso solo alrededor del tema del goce.

Velocidad de “Luz”

Este capítulo tiene treinta y nueve páginas divididas en treinta fragmentos. Sus dos líneas temporales se funden en una sola a partir del fragmento decimotercero, pese a lo cual la convención de los fragmentos persiste. Por una cuestión de organización, se analizará cada línea temporal por separado solamente hasta el decimotercer fragmento.

T1 se relata en los fragmentos impares. El tiempo de la historia que transcurre allí es una sola noche narrada en tempo de escena lenta a lo largo de nueve páginas. Los eventos desarrollados en estos fragmentos son una fiesta en la Plaza de la Masacre y una experiencia sexual. El primer fragmento (177-78) ocupa una página en la cuál se muestra cómo el narrador se prepara para salir de casa. La mitad de esta página se emplea en describir el maquillaje y la vestimenta del narrador. La otra mitad reproduce un diálogo entre el hijo y el padre. Por la presencia de abundantes alimentos y un televisor en esta escena, se infiere que la situación económica de los personajes cambió mucho desde la elipsis con la cual concluyó el capítulo precedente.

El tercer fragmento (179-81) corresponde a dos páginas de pausa descriptiva, donde se caracterizan los atuendos carnavalescos de los transeúntes de la Plaza de la Masacre y la atmósfera festiva del lugar: “un hombre en bicicleta reparte flores. Hay burbujas en el aire y luces de colores tiñendo el cielo . . . Hay parlantes en los postes y faroles” (181). En el quinto

fragmento (184-86) se narra la entrada del narrador al bar de Ramón-Ramona, una interacción entre ella y un cliente, y la salida de nuevo a la Plaza, cuando comienza la música (185).

Nuevamente hay pausas descriptivas cuyo tema es el aspecto físico de otros personajes: “Uno está desnudo: le cubre la verga una rosa blanca. El otro, en cambio, tiene rosas blancas por todo el cuerpo con excepción de la verga” (186).

El séptimo fragmento (191-92) es una escena lenta que narra la marcha de las personas desde la plaza hacia la discoteca Luna y el momento en el cual el narrador conoce al hombre con quien más adelante tiene sexo. Los siete primeros renglones de este fragmento se dedican a narrar el camino hasta la discoteca (191). La otra página se dedica a narrar pormenorizadamente el acercamiento entre el narrador y el hombre: “Un hombre sonrío en la distancia. Lo saludo, bailo. Se acerca, poco a poco, sin dejar de mirarme” (191). Los fragmentos anteriores también están narrados en tempo de escena, pero el tempo de los eventos en los que participa este nuevo hombre es más lento. Obsérvese, por ejemplo, la cantidad de discurso destinada al relato del primer beso: “Me acerco otro poco durante lo oscuro. Y al llegar la luz, después de segundos, pego mi boca a la suya: no es un beso todavía. Él mete las manos por mi camisa: las sube y las baja para sobarme la espalda. Abre la boca, entonces, y ocurre el beso” (191). El discurso no quiere dar cuenta del beso de una vez por todas, sino que quiere contribuir a su distensión en el tiempo. En cambio, hay otros aspectos de la interacción en los cuales el narrador se detiene sin mostrarse tan deseoso de rendir un informe detallado, por ejemplo, la conversación entre ellos: “Me pregunta por mis gustos y mi vida. Yo también le hago preguntas. Sonríe siempre” (191). El beso dura segundos, pero recibe tres renglones de discurso. La conversación tiene que haber durado más que el beso, pero su contenido específico no aparece referido porque para el narrador estas preguntas y respuestas no ameritan más atención de la que se les da.

Tanto los dos últimos párrafos de este fragmento como el fragmento siguiente, el noveno (192-93), los cuales ocupan alrededor de media página, son usados para narrar un evento de la fiesta: el vuelo de los hombres mariposa. El narrador muestra cómo del techo descienden jaulas al interior de las cuales hay hombres disfrazados. Luna (el personaje) libera a los hombres para que ellos vuelen, y grita: “¡Sigán bailando, mariposas!” (193). Gracias a la ayuda de su padre, el narrador ya ha subvertido el sentido negativo de esta frase usada como insulto y amenaza contra los hombres homosexuales. Pero recién en estos fragmentos se muestra la transvaloración en tanto experiencia colectiva, pues ahora es toda la comunidad gay reunida en la discoteca la que asume esta frase con un valor nuevo. El fragmento final de T1, el undécimo (195-97), es el más extenso de la línea temporal, con dos páginas y tres renglones. Allí se narra en tempo de escena lenta los juegos sexuales entre el narrador y el hombre que conoce en la discoteca Luna. La mayor parte del discurso se emplea en la descripción comentada de las acciones y sensaciones: “Cierro los ojos, siento más. Sus gemidos se vuelven manos. El hombre entra. En sus hombros están mis piernas. No hay dolor, pero le ofrezco caras de dolor; él las recibe con alegría” (196). Vale la pena anotar que esta experiencia es muy parecida a otra descrita en “La Ruleta”. El narrador está completamente desnudo y juega un rol de sumisión, mientras el hombre está vestido y juega un papel dominante. Se cumple que, una vez más, el narrador ralentiza el tempo de su relato no para hablar de cualquier clase de relaciones sexuales, sino de aquellas en donde se erotizan la exhibición y la jerarquía.

Por su parte en T2 transcurre un período de meses durante los cuáles el barrio del narrador atraviesa una renovación económica total. La extensión de texto dedicada a contar este tiempo son doce páginas. Esto implica que el resumen y la elipsis son ritmos imprescindibles en esa parte del relato. El fragmento inicial de T2, el segundo (178-79) del capítulo, es una escena

de una página en la cual el padre y el hijo notan que unos hombres están construyendo un parque de diversiones. Esa escena es sucedida por un resumen de varias noches durante las cuales el padre y el hijo se dedican a especular con otras transformaciones del barrio y con las posibilidades económicas que eso abre para ellos. El resumen de esta parte de la historia es tan vertiginoso que casi se aproxima a la elipsis: “Y con ese sentimiento mi padre salía a la acera, distintas noches, y señalando la calle oscura, me decía: ‘Este mundo es evitable’” (179).

El cuarto fragmento (181-84) comienza con otro resumen: “Cada vez que íbamos al mar o volvíamos de andar a orillas del agua, mi padre y yo nos fijábamos en las luces de la construcción. Había más luz, cada vez, y se extendía rápido” (181). Inmediatamente después hay otro párrafo también con ritmo de resumen: “Pronto, la luz empezó a verse desde lejos. Estando en casa decíamos: ‘Qué impresionante cómo avanzan’” (182). Los resúmenes de ambos fragmentos, que condensan la mayor cantidad del tiempo transcurrido, ocupan alrededor de una página. El tempo se ralentiza al llegar a la escena de la inauguración del parque de diversiones, donde se muestra a los personajes Luna, Ramón-Ramona, el padre y el hijo recorriendo las diferentes atracciones del parque, las cuales son descritas de manera relativamente ágil.

El sexto fragmento (186-90) comienza con una elipsis de varios días durante los cuales el padre y el hijo no van al parque de diversiones. El relato vuelve a desplegarse en forma de escena una vez los personajes principales juntan el dinero suficiente para regresar al parque (186). En esa escena conocen a Peligroso, el encargado de la Mansión del Terror, quien les da un trabajo allí. El narrador emplea parte de su discurso en construir una imagen patética de este personaje, a quien representa como un hombre inseguro y extravagante que habla en exceso (187-88). Aunque todo esto se narra en tempo de escena, se trata de una escena con un grado considerable de aceleración: en menos de una página se concluyen el proceso de la entrevista y el

recorrido por el nuevo lugar de trabajo. Sin embargo, tan pronto los personajes comienzan a trabajar, el tempo acelera de manera vertiginosa: “Estuvimos abriendo y cerrando huecos y volviéndolos a abrir durante noches, según las indicaciones de Peligroso” (188). Aquí es muy notoria la relación entre el aumento de la velocidad y un tono humorístico y mordaz. La aceleración comunica que el narrador considera repetitivas y triviales las labores encomendadas por Peligroso. Si esas aperturas y rellenados de huecos se hubieran narrado en tempo de escena lenta, a lo mejor no se habría producido un enunciado cómico sobre el trabajo, sino uno de carácter trágico.

El efecto cómico producido por medio de la velocidad del resumen también se refuerza con la breve pausa descriptiva del siguiente párrafo. Allí, Peligroso caracteriza un pasillo de un sueño suyo, y les pide a los personajes que reconstruyan la edificación para que se parezca a ese sueño (189). Una vez más, se emplea el resumen como tempo para narrar el proyecto de adecuar el espacio: “Con esa instrucción recomenzamos. Peligroso nos enseñó a mezclar cemento: cargué ladrillos, construimos paredes. Acabamos el pasillo que se hacía angosto, pero también adecuamos cuartitos alledaños para que pudieran meterse quienes quisieran” (189). A este resumen lo sucede una elipsis de días, “Finalmente abrimos, noches después, la Mansión del Terror” (190), y una escena rápida en donde se relata la experiencia de los primeros clientes, quienes no sienten miedo, sino risa.

En este punto ocurre algo muy similar a lo indicado en “La casa habladora”: la masacre reaparece como una fuerza que al mismo tiempo causa la acción y remite otras partes del relato hacia sí misma. Peligroso es quien, de manera inmediata, aporta los medios para justificar el regreso de este tema: “Ante el fracaso, Peligroso nos pidió que aulláramos desde los cuartos . . . ‘Pónganse a gritar como si estuvieran matándolos’. Y entonces, un recuerdo: la carne roja,

picada, de un hombre (o de varios) que estuvieron bailando la noche de la masacre” (190). Acto seguido, el narrador cita textualmente lo que grita. Son enunciados dirigidos a diferentes destinatarios involucrados en la masacre. Algunos son para los asesinos: “Pero ¿qué están haciendo? ¿Por qué? ¡Déjelo, por favor, señor, déjelo! Si no le ha hecho nada” (190). Otros van dirigidos a los testigos y a las víctimas de la masacre: “¡Auxilio, por favor, auxilio! ¡Tienen machetes, tienen pistolas! . . . ‘Pero ¿por qué? ¿Por qué? Si nosotros no molestamos a nadie?’” (190), “¡Nos quieren matar a todos! ¡Corran, corran, que nos van a matar a todos!” (190). El fragmento siguiente de esta línea temporal, el octavo (192), también se emplea en reproducir súplicas desesperadas del narrador, enmarcadas en una elipsis de varios días: “Seguía gritando en La Mansión del Terror, cada noche, como si me estuvieran matando” (192).

El décimo fragmento (193-95), de T2, comienza con el relato de una escena posterior a todos los días de trabajo omitidos. Esta escena ocupa media página. En ella, el narrador y el padre celebran por su primer pago (193). Dicha escena es sucedida por una elipsis de varios días y un resumen de situaciones de la vida económica: “Pasaron noches y, con los pagos que siguieron, empezamos a sanar lo que mi padre llamaba ‘culebras’” (194). La última ralentización del tiempo en esta línea temporal la constituye una escena muy rápida en donde el narrador relata algo que él y su padre ven por televisión, el testimonio de un hombre que subió a la estratosfera (195). Si bien esta escena solo ocupa siete renglones, siete ya son dos más que los empleados en el resumen anterior, donde se condensa en muy poco discurso la transformación radical de la economía del hogar del narrador y su padre, un tiempo de la historia significativamente mayor que un instante de televisión. La explicación de esta distribución del discurso reside en la importancia que la imagen del hombre alejado del mundo tiene para la novela. Cuando al hombre de la televisión le preguntan qué fue lo que más le gustó de su experiencia, su respuesta es:

“Estar de pie –minutos– afuera del mundo” (195). Esto remite a la imagen del hombre-cometa, uno de los personajes del planeta huérfano, quien viene del “margen del universo” y trae una “infinitud de posibilidades” (121) a la tierra. El hombre de la estratosfera le interesa al narrador por la misma razón por la que le interesa el hombre-cometa, porque ambos le parecen observadores marginales, y porque entiende la marginalidad como un punto de vista especialmente cautivador.

Después de esta ralentización, en el fragmento décimo segundo (197-98), el relato vuelve a centrarse en los cambios económicos, pero ya no de la casa, sino del barrio. Este cambio de tema viene acompañado de una nueva aceleración del tempo narrativo: “Con la construcción de la ciudad de hierro el barrio fue cambiando, como cambió la casa nuestra. Si a nuestra casa llegó comida, al barrio llegó la luz” (197). Hay una página completa de resúmenes del mismo estilo y con el mismo tempo (198). Allí se narran la reapertura de los locales, el regreso de la gente que se había ido del barrio tras la masacre, las conversaciones de la gente sobre la masacre y el contenido de otros programas de televisión que el narrador y su padre ven, en los cuales el tema también es la vida en otros planetas. El último resumen en esta página es todavía más veloz: “Eso hacíamos algunas noches: recordar la posibilidad de la violencia mientras aprendíamos que afuera, a millones de años luz, existían lugares de belleza inverosímil” (198).

El fragmento decimotercero (199-204) es el punto donde convergen ambas líneas temporales. El empalme entre ellas se hace desde la primera oración del fragmento: “Cansado aún de bailar tanto en la discoteca; sintiendo todavía los gemidos del hombre y la mirada de los inquilinos –sus aplausos–, pego en La Mansión gritos terribles” (199). De esta manera se sabe que el encuentro sexual descrito en el décimo primer fragmento de T1 es temporalmente próximo a la obtención del nuevo trabajo en La Mansión del Terror mencionada en T2.

Este fragmento se narra con tempo de escena rápida. En él se agrupan varios acontecimientos. El primero ocupa media página, y se trata de una nueva jornada de gritos y lamentos a la cual se une el padre: “Mi padre, entretanto, se queja del hambre que ya no tiene: ‘¡Siquiera algo, algo! Una sopa, un poco de arroz’. Nuestros gritos se anulan entre sí” (199). El segundo es una pequeña escena en la cual el padre y el hijo se encierran en uno de los cuartos para así darle privacidad a unos clientes, un par de chicos que van a La Mansión de Terror para besarse al escondido. Todo esto ocurre mientras el hijo consuela a su padre, quien está alterado porque haber gritado que tenía hambre le hace revivir el trauma asociado a la miseria (199). Aquí es interesante el hecho de que tanto el hijo como el padre gritan palabras contra la voluntad de Peligroso, quien prefería que ambos se limitaran a aullar sin enunciar nada: “Hago esto en desobediencia a Peligroso, que en varias ocasiones me ha pedido que no grite siempre lo mismo: ‘Un alarido es suficiente, no tienes que hablar ni contar una historia’” (199).

Los tres párrafos siguientes narran en tempo de escena lo que ocurre inmediatamente después de que los chicos se van. En conjunto, ocupan media página. Allí se muestra en forma muy breve un incidente con Peligroso que vale la pena comentar en detalle. Peligroso les reclama a los personajes principales por haber dejado de gritar durante unos minutos, y les exige que griten constantemente aunque no haya ningún cliente adentro. Dicho esto, el narrador responde así: “No somos parlantes” (200). Este comentario hace que Peligroso conciba la idea de empezar a usar parlantes, grabadora y micrófono para reproducir los gritos. Peligroso le expone esta idea al narrador, quien reacciona ante ella de dos formas. Primero, con optimismo: “Al oírlo me contento: si consigue los aparatos no tendríamos que gritar tanto” (200), pues se imagina que la reproducción técnica de los gritos servirá para ayudarlos a él y a su padre, no para sustituirlos. Enseguida este optimismo es reemplazado por una reacción de angustia: “Entro en terror. Pienso:

‘Si hay gritos grabados, mi padre y yo no tendremos mucho más que hacer’. Le digo: ‘Don, un grito en parlante se siente fabricado’, esperando con eso que Peligroso valore nuestro oficio” (200). Para terminar este intercambio, el narrador especula con la respuesta de su padre ante la posible llegada de los parlantes: “Mi padre, intuyo, no ha percibido los peligros que aparecieron en la charla” (200).

Es interesante el quiebre de la verosimilitud que caracteriza la relación entre los personajes principales y Peligroso. Por una parte, Peligroso no piensa desde el principio en la idea de los parlantes, sino que opta por contratar a unos productores artesanales de gritos, algo más caro y difícil de controlar que unos parlantes. Además, sigue contratando los servicios del narrador y su padre aunque ellos no trabajan satisfactoriamente, pues no gritan todo el tiempo ni lo hacen como se les pide. Por otra parte, cuando el padre y el hijo no obedecen las indicaciones de Peligroso están coqueteando con el despido aunque están en la miseria absoluta y el trabajo en la Mansión de Terror representa su única fuente de ingresos, es decir que la conservación de sus empleos no parece importarles demasiado; o, por lo menos, no les importa más que cumplir su deseo de autoexpresión gritando cómo y cuándo ellos quieren. Si bien la verosimilitud no es una de las grandes preocupaciones de la novela de Caputo, tampoco es usual que se la inmole de semejante forma. La presente lectura sostiene que esto no se explica solo por un descuido del escritor, sino por una necesidad del relato. El relato, por así decirlo, anhela llegar una escena particular: la escena de los gritos de angustia en La Mansión de Terror. Esos gritos quieren ser la expresión adolorida y sublimada de un lamento frente a la violencia y la miseria, lamento que los personajes han postergado durante mucho tiempo. El creador del relato no transige en lo concerniente a producir esa imagen, sino que la propicia, así la manera de llegar a ella resulte un tanto forzada. El principal sacrificio que se hace para llegar a ese punto es la verosimilitud de la

relación laboral: si Peligroso hubiera sido mínimamente práctico y perspicaz, no habría contratado los extraños servicios del narrador y su padre. Y sin el contrato de estos servicios, no habrían existido las escenas de los personajes principales gritando en La Mansión de Terror. Además, si el padre y el hijo hubieran puesto su seguridad alimentaria por encima de la búsqueda de sublimaciones literarias públicas, su reclamo contra la crueldad del mundo no se habría materializado perceptiblemente en ese mundo, sino solo en las mentes de los personajes, y esto habría atemperado el dramatismo y el tono trágico buscados por la novela.

Es claro que el propósito de los parlantes en tanto recurso narrativo es minar la sensación de seguridad que los nuevos empleos le habían traído a los personajes principales y, así, tratar de devolverle a la historia su conflicto y tensión perdidos con la obtención de los empleos. Para que la tensión dramática en torno a lo económico se mantenga, la superación de la precariedad no puede ser segura. La precariedad debe persistir al menos como amenaza. El rodeo del narrador al momento de analizar la compra de los parlantes –entenderla primero como una ayuda y luego como un peligro– está subordinado al fin de realzar esta tensión. El contemplar diferido de un regreso potencial a la precariedad permite saborear esa precariedad mejor que una constatación inmediata y definitiva.

Al relato no lo rige en lo más mínimo el deseo de construir y detallar una imagen creíble de una realidad laboral. La combinación de verosimilitud y detalle son privilegio único de los temas de la sexualidad y de algunos episodios de violencia. Cuando se producen la escena de los gritos y la escena de los chicos que se besan en La Mansión de Terror, se reafirma que estos dos temas son los verdaderos núcleos narrativos incluso en los fragmentos que no los abordan de manera directa. La Mansión de Terror no es para que los personajes trabajen allí, es para que los chicos victimizados se besen y para que los personajes principales se desahoguen. El relato

quiere que los protagonistas se abstraigan de esa realidad inmediata que es su vida laboral, y actúen en función del evento de la masacre. Esto quiere decir que, una vez más, el trabajo no existe para sí, sino como un instrumento de un tema ajeno, el cual sí existe por derecho propio.

Partiendo de lo anterior, puede decirse que, desde el punto de vista de la trama, La Casa Habladora y La Mansión del Terror son similares: al igual que el propósito fundamental de construir una casa habladora fue darle voz a los cadáveres antes que generar ganancias haciendo hablar a los objetos, el propósito de Peligroso y su Mansión del Terror es albergar los gritos lastimeros del narrador –y el amor de los chicos– antes que generar ganancias vendiendo el servicio del miedo. En breve, son actividades económicas solo formalmente. Son el ropaje con el cual el narrador envuelve y busca otros fines. Un indicio de esto es que, una vez cumplidas las funciones de alojar los besos y los gritos, Peligroso y su Mansión de Terror desaparecen de la historia sin dejar rastro.

Después del breve relato de la jornada laboral, se cuentan en tempo de escena ligeramente más lenta dos actividades de esparcimiento del padre y el hijo: una ida a comer (200) y una visita al bar de Ramón-Ramona (201). Esas escenas ocupan una página en conjunto. Justo después de ellas, hay una alteración radical en el tempo narrativo que se ralentiza en forma de una escena, donde se insertan pequeñas pausas descriptivas. Desde el fragmento décimo tercero (199-204) hasta el vigésimo cuarto (213), el relato se hila como una secuencia en la cual se narran los eventos transcurridos en menos de cuarenta y ocho horas. La brevedad de las oraciones matiza el efecto de pausa dado por el tempo escénico y produce un efecto de precipitación hacia adelante, aunque el tiempo, de hecho, transcurra lentamente.

El acontecimiento que da inicio a este tempo narrativo es el derrame cerebral del padre, que ocurre en el fragmento décimo tercero: “Entonces abre la boca pero le sale un ruido que no

son palabras. Pienso: ‘¿Tan rápido se emborrachó?’, y en esos segundos, el brazo entero se le cae: la espuma salta cuando el vaso se estrella contra la barra” (202). A partir de entonces, el narrador registra impresionistamente lo que ocurre, con un grado variable de información descriptiva. La parte más veloz de la secuencia es el trayecto del bar al hospital, que se narra en un espacio de dos páginas aun pertenecientes al fragmento décimo tercero (203-04).

Entre el fragmento décimo cuarto (204-05) y el vigésimo cuarto (213), se narra la estancia del padre en el hospital, la cual dura más o menos dos días, a cuyo relato se dedican nueve páginas. El discurso de este grupo de fragmentos se divide entre el relato de la vida en el hospital, la representación de la enfermedad del padre y la exposición de los movimientos emocionales del narrador. El relato de la cotidianidad en el hospital está enfocado en la negligencia y desconsideración del personal a la hora de atender a los pacientes pobres. Se muestran los absurdos burocráticos que obstaculizan la atención médica, la falta de tacto de los médicos y la corrupción, pues la única forma que Ramón-Ramona encuentra para hacer que el padre del narrador ingrese a Cuidados Intensivos es sobornar a un médico (207). Hay una pequeña escena en la que Ramón-Ramona le reclama a un médico porque ni siquiera el soborno permite que el padre permanezca en Cuidados Intensivos: “Yo les di una plata para que lo dejaran allá. Y apenas me fui, lo sacaron, malparidos” (212). Incluso las enfermeras, quienes en ese conjunto de fragmentos son representadas como las únicas personas amables del hospital, terminan por volverse hostiles y mostrarse indiferentes con la salud del padre.

El relato de las emociones y pensamientos del narrador aparece intercalado con el de la acción de otros personajes, lo cual atenúa el efecto vertiginoso conferido al discurso por la puntuación y las oraciones cortas, de esta manera: “En un monitor, el número es noventa. En el otro, setenta y dos. Todo está bien. Me pongo, entonces, a pensar en dinero. ¿Esto a cuánto va a

salir? ¿Cuánto pagó ya Ramón-Ramona? Me siento en el suelo, deshecho, cansado de estar de pie. Desde aquí puedo cuidar a mi padre.” (210)

El momento de mayor lentitud del tiempo narrativo en esta selección de fragmentos se da en el décimo séptimo (207-09). Allí el narrador emplea una página y media en la descripción de cómo le cambia los pañales a su padre y en la discusión con el médico. Luego se produce una elipsis temporal: “A la noche siguiente sacaron a mi padre de Cuidados Intensivos” (209). Esto implica que el padre ha sido desahuciado, aunque el personal médico le oculta esto al narrador.

A partir del fragmento décimo noveno (209-10) y hasta el vigésimo cuarto (213) el discurso se enfoca en narrar el deterioro progresivo de la salud del padre y la impotencia del narrador y de Ramón-Ramona. Cada fragmento ocupa media página y en todos se narran los ires y venires de las enfermeras y las señales de alerta emitidos por el equipo médico. En el fragmento vigésimo tercero (212-13), el narrador incluso deja de desplegar esos acontecimientos en tempo de escena y opta por resumirlos así: “A partir de ese momento, cada vez que la alarma se disparaba; cada vez que la luz se encendía y el rojo hinchaba la habitación, me paraba del suelo para apagar el pito, más irritado por el ruido que preocupado por mi papá” (212).

Los dos últimos fragmentos de la secuencia de la enfermedad vuelven al tempo de escena. Ambos son muy breves en términos de extensión, pero sus tempos narrativos son lentos. En el vigésimo tercer fragmento (212-13) se narra el último contacto entre el padre y el hijo: “Cierro la puerta, destruido, y camino hacia mi padre. Tiene los ojos cerrados. Le pongo mi mano en la mano que siente. Mi padre la aprieta sin fuerza” (212). Los elementos descriptivos están dispersos en el relato de la acción. Pese a que el fragmento solo ocupa veintitrés renglones, la escena es lenta, pues en este espacio se narra un tiempo diegético de apenas un par de minutos. Lo representado allí es un intercambio de miradas significativas entre el padre y el hijo. Este

último le habla a su padre en un tono amoroso y le pregunta si lo reconoce. El intercambio como un todo tiene un claro sentido de despedida por su contenido y porque el padre va a ser trasladado nuevamente a Cuidados Intensivos gracias a la intercesión de Ramón-Ramona (212).

En el fragmento vigésimo cuarto (213) hay una elipsis sucedida por una escena que se citará en su totalidad para hacer algunos comentarios sobre su ritmo:

Horas después salió un doctor. Buscaba a alguien –movía los ojos– y pensé que de pronto me buscaba a mí. Me fui acercando, de a pasos, al tiempo que el hombre se empinaba, afanado, o estiraba el cuello. Cuando nos vimos dejó de buscar. Sonrió, sentí condescendencia. Me fui dando tumbos a donde estaba Ramón-Ramona, diciéndole, gritándole: ‘Ya yo sé lo que me va a decir’. (213)

El tiempo de la historia que transcurre aquí son unos segundos durante los cuales el médico y el narrador se desplazan el uno hacia el otro. En esta escena hay una tensión entre la brevedad del discurso y el deseo de postergar la constatación del fallecimiento del padre. Este deseo se observa en que el acercamiento no se narra con pocas palabras y de una vez. Al contrario, el narrador acude a la combinación de la perífrasis verbal “Me fui acercando” y a la locución adverbial “de a pasos” para dilatar el tiempo un poco más. Incluso las descripciones parecen estar subordinadas al mismo fin de postergar la revelación de muerte, pues la información sobre cómo el médico mueve sus empeines y cuello en este caso no contribuye a volver más emotiva o vívida la escena. Todo lo que precede la última oración no parece tener otro fin que ese: preceder le muerte para, a través de la demora, producir un efecto de anticipación.

En el fragmento siguiente, el vigésimo quinto (213-14), y en todos los restantes hasta el final de la novela, el ritmo acelera. Ya no se narra una sucesión de eventos, sino pequeños

momentos del duelo del narrador. El vigésimo sexto fragmento (214), donde se narra el velorio del padre, y el vigésimo octavo (215), donde se narra un sueño del narrador, se dan en velocidad de escena; sin embargo, ambos fragmentos tienen muy poca extensión –ninguno ocupa más de media página– y en ocasiones aceleran al punto de que una escena se convierte en resumen. Obsérvese una de estas transiciones en el fragmento vigésimo sexto: “Al velorio llegaron Luna, Los Peluquines. Vecinos con los que nunca hablé. Me abrazaban, me consolaban. Decían: ‘Lo siento[’], ‘Resignación’. Si no les sonreía, les daba las gracias. Yadira llegó también y trajo consigo los globos que vendía” (214). En este enunciado, menciona la llegada de los asistentes al velorio como si fuese a narrar una escena. Luego opta por resumir las acciones de los recién llegados y las suyas usando el pasado imperfecto y sin decir quién hizo o dijo qué cosa. Inmediatamente después vuelve al tempo escénico, que emplea para representar el momento en el cual Yadira le regala un globo de helio que él, mientras llora, amarra al ataúd de su padre. En todo el fragmento solo se alude al espacio cuando el narrador construye esa imagen del ataúd con el globo amarrado. Esto, en conjunción con la aceleración y la brevedad, lo vuelve muy abstracto.

En ese fragmento y en los sucesivos ya no se narra minuto a minuto lo que ocurre, como se hizo con la hospitalización, sino de manera al mismo tiempo fotográfica y difusa, es decir que el narrador ofrece una pequeña imagen con un par de elementos y luego salta hacia adelante en el tiempo. En el fragmento vigésimo séptimo (214-15) hay un resumen en presente simple de apenas unos renglones, en donde el narrador describe su estado emocional: “Es una mano invisible, más grande que yo, la que me empuja contra la cama: quiero comer y no quiero. Quiero salir y no quiero. Me quedo noches acostado. Si olvido que murió, me obligo a recordar que ha muerto. A veces tocan el timbre: Luna o Ramón-Ramona. Si les abro me acompañan”

(214). El tiempo de la historia que transcurre aquí son varios días durante los cuales el narrador hace su duelo. Sin embargo, esos días aparecen condensados en poco espacio de texto.

En el vigésimo octavo (215) fragmento se aprecia una breve transición de la escena al resumen. En la escena, el narrador relata un sueño que tuvo con su padre: “Anoche soñé con mi padre vivo. Estábamos en el mar, sentados los dos en la arena” (215). Enseguida emplea el resumen: “Sigo en la cama, su cama, pensando en las últimas noches . . . En la mesa he dejado sus cenizas: al lado hay frutas, panes. Cada vez que paso –cada vez que quiero– le doy un beso a la madera que lo guarda” (215). De esa manera, sugiere y condensa el paso de un tiempo mayor que puede ser de horas o incluso días.

En el fragmento vigésimo noveno (215) la aceleración es mayor. Hay una combinación de un resumen de tres renglones y una escena de cuatro. El resumen es una versión iterativa de la escena del sueño relatada en el fragmento anterior: “Vivo dormido para soñar con él. A veces me despierto con la estrella en la boca. Ahí se queda hasta que cambio de postura” (215). En la escena que sucede a ese resumen, el narrador recuerda que puede escuchar la voz de su padre en una grabadora, pero decide no hacerlo y se vuelve a dormir.

El fragmento final relata una escena con un tempo un poco más lento. El narrador vuelve al parque de diversiones y se monta en la atracción más temida, La Resortera, una esfera que lanza a los personajes en varias direcciones a gran velocidad. La mayor parte de los elementos descriptivos se enfocan en mostrar la experiencia de estar en La Resortera: “Caigo –un vacío–. Caigo al mundo donde ya no está él. La gente me aplaude, grita: ‘¡Buena, mijo, buena!’ y regreso al mar –una vuelta–, a la ciudad, yo solo en el aire” (216). Claramente esta escena es una metáfora del duelo y el recomenzar de una vida en la ausencia de un ser amado. Lo más significativo en ella desde el punto de vista de la velocidad narrativa es que en ella terminan la

gran aceleración y abstracción que caracterizó a los cinco fragmentos anteriores. Es muy interesante ver el cambio de función del aumento de la velocidad en este capítulo, cuando se emplea en el relato del duelo. El tempo narrativo acelerado sirve para representar la abulia que el narrador experimenta durante los primeros días después de la muerte de su padre. Una pausa descriptiva, una escena, o una pausa reflexiva suponen un interés en el entorno, en las acciones, en las ideas, en suma, un tipo de compromiso del narrador con el mundo. Pero la muerte del padre hace que el hijo pierda el interés en relacionarse con el mundo. O, dicho de otro modo, la relación con el padre era el vínculo más importante entre el narrador y el mundo. Perdido ese vínculo, necesariamente se produce una desconexión, una sensación de ser ajeno a lo demás. El tempo del resumen, por su carácter iterativo, veloz y distanciado, sirve para expresar ese estado indirectamente, en la forma del discurso. Más adelante, el hijo vuelve a participar en el mundo del que se había alienado. Y esa participación es acompañada de la prolongación del discurso y del regreso de los elementos descriptivos antes suprimidos. En suma, en los actos de volver al mundo y hablar de él con más detalle, el narrador anuncia el regreso de su disposición a reunirse con la vida.

No obstante este gesto final, los temas a los cuáles se dedica la mayor parte del texto en este capítulo son la enfermedad y la muerte del padre. El relato de la vida junto a ese padre se resume en algunos de los primeros doce fragmentos. El tiempo de la historia que transcurre en esos doce primeros fragmentos son varios meses durante los cuales el padre y el hijo tienen trabajo y son felices. Sin embargo, el narrador no construye escenas detalladas y lentas de esa felicidad, sino que la aborda de manera ágil y panorámica. Se apura para llegar al relato de la enfermedad y la muerte, el cual ocupa los dieciocho fragmentos restantes.

CAPÍTULO 4: Frecuencia de *Un mundo huérfano*

La categoría de frecuencia hace referencia a las relaciones de repetición entre relato y diégesis (Genette, *Figuras III* 172). Por medio de ella, se estudia cuántas veces se narra determinado acontecimiento. Sin embargo, cuando se habla de acontecimientos o eventos repetidos, en realidad se alude a “una serie de varios acontecimientos semejantes y *considerados solo en su semejanza*” (173). Por tanto, “La repetición es en realidad una construcción mental que elimina de cada caso todo lo que le pertenece propiamente para conservar solo lo que comparte con todos los demás de la misma clase” (172). El presente trabajo considera que, en una narración, la singularidad de un evento también es una construcción, es decir, el resultado de una operación discursiva que consiste en ignorar lo que un evento tiene en común con otros para resaltar únicamente aquello que tiene de particular, y que esa decisión de representar un evento como igual a otros o como algo único ya constituye una valoración que el narrador hace del evento en cuestión.

Según las operaciones de frecuencia, se identifican tres tipos de relato. El relato singulativo que es aquel en el cual se cuenta “una vez lo que ha ocurrido una vez” (173) y que suele darse en velocidad de escena. Según Genette, en ese tipo de relato, “la singularidad del enunciado narrativo responde a la singularidad del evento narrado” (173). Hay un subtipo del singulativo que es importante tener en cuenta, se trata del relato anáforico, que consiste en “contar n veces lo que ha ocurrido n veces” (174), es decir, que este relato despliega cada acontecimiento cada una de las veces que ocurre. Si el narrador va a diez fiestas y relata cada una de esas fiestas, entonces está empleando el relato anafórico. El segundo tipo de relato se llama relato repetitivo y está definido como el acto de “narrar n veces lo que ha ocurrido una sola vez”

(174), o sea, que un solo evento es narrado en más de una ocasión. Si el narrador va a una sola fiesta, pero relata lo sucedido durante esa fiesta en más de una ocasión, entonces está usando el relato repetitivo. A este tipo de frecuencia corresponden ciertos fenómenos del orden, como lo son las evocaciones del pasado y los anuncios o prolepsis (174). Ese tipo de relato suele emplearse para introducir variaciones en el estilo o en el punto de vista desde el cual se narra un mismo evento, es decir, para presentar una valoración alternativa de los acontecimientos. Finalmente está el relato iterativo, aquel en el que se cuenta una sola vez lo que ha ocurrido n veces (174). Aquí “una sola emisión narrativa asume varios casos juntos del mismo acontecimiento (es decir, varios acontecimientos considerados en su analogía)” (175). Si el narrador va a diez fiestas pero se limita a decir una sola vez que fue a varias fiestas, entonces está usando el relato iterativo. Este tipo de relato constituye una forma de síntesis abstracta, aparejada usualmente a la velocidad del resumen, donde suele encontrarse “una formulación *siléptica* tal como ‘todos los días’ o ‘toda la semana’ o ‘todos los días de la semana me he acostado temprano’” (175).

La narratología clásica se enfoca en el estudio del vínculo entre los relatos singulativo e iterativo, según las relaciones de subordinación que existan entre ellos. Cuando el relato iterativo se subordina a una escena singulativa, la función del segmento iterativo es servir como “una especie de marco o fondo informativo” (175) para el desarrollo de una escena. En este caso, el relato iterativo tiene el rol de describir un estado de cosas, o construir una atmósfera, que dará lugar a la narración de un evento singulativo que resalta ya sea por su diferencia temática o porque ilustra en tempo de escena detallada los eventos que el relato iterativo condensa. Esta relación suele coincidir con las operaciones de velocidad en donde se pasa del resumen a la escena.

También puede darse una relación de subordinación opuesta, la cual consiste en usar la escena singulativa para ilustrar un tipo recurrente de evento. Si se quiere determinar cuál de estas funciones cumplen los relatos singulativo e iterativo, es útil fijarse en la extensión relativa de cada uno y en su distribución en el espacio textual. A menudo, cuando un segmento iterativo está subordinado a una escena singulativa, el segmento tiene una extensión menor que la escena singulativa y se sitúa en algún punto en su interior, generalmente al principio de esta, como su preámbulo. Cuando se da lo opuesto, es decir, una mayor extensión del segmento iterativo, en donde este contiene y determina el contenido semántico de la escena singulativa, entonces se habla de una relación inversa de subordinación en donde la recurrencia usa un evento singular para poblarse de detalles y así volverse más concreta. Cabe destacar que el relato repetitivo no es analizado a partir de su diálogo con el singulativo y el iterativo, sino a partir de las relaciones entre las diferentes instancias de repetición de un evento.

Según la relación entre la duración del tiempo de la historia transcurrido en un segmento iterativo y la duración del tiempo de la historia transcurrido en las escenas singulativas que lo acompañan, se habla de iteraciones externas o internas. Las iteraciones externas son aquellas en las que la duración del tiempo de la historia transcurrido al interior del segmento iterativo excede la duración del segmento singulativo. Para ilustrar esto, supóngase que un narrador está contando los acontecimientos transcurridos en una casa durante una hora, pero hace un paréntesis para aludir a los hábitos de vida de un personaje por fuera de ese momento y de ese lugar, es decir, que señala un conjunto de acciones que comenzaron antes de su relato, y se ha repetido así durante meses o años; en tal caso, se dirá que la iteración es externa (177). Pero si, en contraste, el narrador cuenta las acciones repetitivas de un personaje en el transcurso de esa misma hora y en ese espacio, se está ante un caso de iteración interna.

También vale la pena mencionar el relato seudoiterativo, una operación de frecuencia en donde hay “escenas presentadas, en particular por su redacción en imperfecto, como iterativas, mientras que la riqueza y precisión de los detalles hacen que ningún lector pueda creer en serio que se han producido y reproducido así, varias veces, sin variación alguna” (179-80). Esta frecuencia “constituye en el relato clásico una típica figura de retórica narrativa, que no debe tomarse al pie de la letra, sino al contrario: el relato afirma literalmente ‘esto sucedía todos los días’ para dar a entender en sentido figurado: ‘todos los días sucedía algo de este género, del que esto constituye una realización entre otras’” (180).

La novela de Caputo hace un uso clásico de los relatos singulativo e iterativo, es decir que los fragmentos iterativos corresponden generalmente a resúmenes situados al principio de una escena singulativa de mayor extensión e importancia para la trama. El foco de este apartado se pondrá en aquellos tramos del texto en donde los acontecimientos relatados se repiten más de una vez, ya sea textualmente o con alguna variación.¹ En otras palabras, se analizará un resumen cuando dicho resumen no sea el único de su clase, puesto que condensa los mismos eventos que ya fueron tematizados antes en otro resumen, es decir, cuando haya repetición de una iteración. También se analizarán los casos de relato anafórico y relato repetitivo poniendo especial cuidado en señalar, si los hay, los cambios en el estilo o en el punto de vista empleado para el relato de los eventos.

Ahora bien, el análisis de Genette concibe la categoría de la frecuencia únicamente en función de los acontecimientos y las acciones de los personajes. Sin embargo, este trabajo

¹ Puesto que tanto los segmentos de relato singulativo correspondientes a escenas como los fenómenos de iteratividad asociados al resumen de función descriptiva ya fueron abordados en el apartado sobre la velocidad, no se hará un análisis de ellos nuevamente.

también tendrá en cuenta la repetición de otros elementos que no necesariamente son acciones, sino imágenes, ideas y contenidos semánticos que aparecen en la novela de un modo persistente.

Frecuencia de “La estrella de cartón”

En este capítulo hay abundantes segmentos iterativos. De las catorce páginas que lo componen, diez corresponden a relato puramente singulativo en tempo escénico. Las cuatro restantes se componen de alternancias entre relato iterativo y relato singulativo. Las iteraciones son de carácter externo y se producen en forma de resúmenes funcionalmente subordinados a la descripción de la atmósfera para las escenas del mismo capítulo y también de la novela como un todo. Pero estos resúmenes en particular no sintetizan acontecimientos o contenidos semánticos diferentes entre sí; por lo tanto se han analizado como instancias de repetición de la iteración.

Todos los resúmenes se aglutinan en torno a dos contenidos semánticos: la oscuridad y la precariedad. Hay dos que tienen la oscuridad como su núcleo semántico principal. En uno de ellos se resumen varias ocasiones en las que el padre se comporta del mismo modo: “la luz que no apagaba nunca, temeroso, Papi, de verse en total oscuridad” (Caputo 11). Claramente la función de este segmento es describir al padre a partir de ese comportamiento que se presenta constantemente cuando está oscuro. El segundo segmento corresponde a una descripción de la cotidianidad en el barrio: “Vivíamos en un barrio sin faroles, oscuro, es decir, en las noches, al final de la Calle de las Luces” (11).

Estos resúmenes asisten a los segmentos escénicos del capítulo, en donde el narrador menciona repetidamente la oscuridad o la noche. El primer fragmento comienza así: “Nos cubre esta noche la luz negra” (9); el segundo fragmento, así: “Hace muchas noches, cien o mil, mi padre me dio una estrella” (10). En la mitad de este fragmento se narra una pequeña escena que

inicia así: “Una noche, caminando por la playa, mi padre y yo vimos que las olas trajeron a la orilla un sofá” (12). El tercer fragmento empieza así: “Y porque es negra la luz esta noche, lo blanco, decía, se ve violeta” (13). El momento final de la secuencia escénica narrada en el cuarto termina de esta manera: “Esa noche salimos del bar tomados” (21). Desde este capítulo se establece uno de los fenómenos de iteratividad simbólica y temporal más característicos de la novela, que es la alusión constante a la vida nocturna.

El otro gran contenido semántico en cuyo desarrollo se emplea el relato iterativo externo es la pobreza. La primera alusión es un resumen que se da en el párrafo inicial del segundo fragmento: “Vivíamos morosos, al igual que hoy, en una casa triste, con pocos muebles” (10). La segunda alusión es un comentario de pasada del narrador en donde se insiste en lo escaso del mobiliario: “no abundan los muebles en esta casa como para andar partiéndolos” (11). Las tercera y cuarta menciones se dan en medio de un resumen iterativo externo de cómo eran las noches de los personajes en la playa, el cual desemboca en una escena breve: “Con ese sentimiento nos devolvíamos a casa, abrazados, despacio, pensando muchas veces en las razones y sinsabores de nuestra pobreza. ‘Estamos en la olla’, dijo mi padre la noche en que me dio la estrella. Se rio, como aceptando su suerte” (12). La quinta alusión se da en el tercer fragmento: “Le doy la espalda, pensando, furioso, que no me sobran las camisas como para andar perdiéndolas” (14). La sexta alusión ocurre en medio de un resumen con el cual comienza el cuarto fragmento: “Desde afuera, la casa parecía despelucada, corridas que estaban las tejas. Desde adentro, parecía que siguiera en construcción: muchas baldosas del suelo –blancas, negras, como un tablero de damas– se habían despegado y, cuando las pisábamos, se bamboleaban. Se veían, aquí y allá, cables y tubos” (15).

La séptima alusión se da también en el cuarto fragmento, al principio de una descripción de la ventana de la nueva casa: “jamás le pusimos cortinas; no había plata para eso” (15). La octava se da en medio de una descripción que el narrador hace de los personajes que van al bar El Baboso: “cada uno con menos plata que el otro” (16). La novena alusión es un diálogo de Ramón-Ramona: “En esta escasez...” (18). La última alusión se da en el último párrafo del fragmento final: “Silencios después, y como la noche que me dio la estrella, mi padre dice: ‘Estamos en la olla’” (22). Como se puede ver, la precariedad es nombrada de forma explícita algunas veces, mientras otras veces es indicada o sugerida a través de la descripción del espacio o del mobiliario.

En este capítulo hay dos segmentos pseudoiterativos. Uno de ellos se da en el segundo fragmento. Allí se aborda una vez más el tema de la oscuridad en un tono melancólico:

Era bella, de tan sorprendente, la suciedad del mar: con frecuencia dejaba relojes en la arena, activos muchos, precisos los minutereros y segunderos a la hora exacta. Y con los relojes llegaban palos, algunos de coco y otros de escoba, por lo que Papi a veces barría la espuma, devolviéndola al agua. El mar también traía, entre sus olas, lámparas. Como llegaban apagadas, mi padre decía, cada vez que veía una: ‘Ojalá una noche la luz sobreviva’. (12)

En este caso, la verosimilitud se sacrifica en pro de repetir el hallazgo de un tipo de objetos que se prestan a la contemplación lírica y al tono nostálgico de los comentarios del padre, lo cual tiene un atractivo particular para el narrador. El segundo caso de pseudoiterativo tiene a la pobreza como su tema principal. Ocupa los tres párrafos de resumen al comienzo del cuarto fragmento, donde el narrador describe la cotidianidad en la casa. Aquí resalta de un modo

particular el segmento en donde se cuenta lo que suele ocurrir cuando los personajes se asoman por la ventana:

Yo también me asomaba por ahí. Y desde el otro lado se asomaban vecinos, o caminantes, que al ver la casa sin muebles, con un par de sillas apenas, golpeaban el vidrio para preguntar si la casa estaba en venta. ‘Fuera, fuera’, les decía. ‘No molesten’. También paraban músicos, dirigiéndose a la zona de los bares, o alejándose de allá, y cuando veían la casa empezaban a reírse: ‘Uy, uy’, gritaban. ‘Una ventana serenatera’. Tocaban una canción, burlones, y se quedaban ahí, así, hasta que les echaba orines. (15)

Es poco probable que esta secuencia en donde tanto los personajes principales como los secundarios ejecutan las mismas acciones se haya repetido exactamente así. En este caso, el pseudoiterativo se emplea para construir la imagen de la pobreza y la hostilidad de los personajes del barrio. En total, la falta de muebles es señalada tres veces. El enunciado “Estamos en la olla” aparece dos veces, al igual que el término “escasez” y la frase “falta de plata”. Así, la principal función de la iteratividad en este capítulo, tanto en los eventos como en los contenidos semánticos, es afirmar la pobreza de un modo al mismo tiempo muy persistente y veloz.

Finalmente hay algunas pequeñas escenas que pueden considerarse un conjunto de segmentos de tipo anafórico en donde el evento repetido son las caminatas del padre y el hijo por la playa. En la primera, el padre y el hijo encuentran el sofá abandonado en la playa, y hablan de que lo necesitan debido a que no tienen uno (12). Justo después de esta escena del sofá, se da el segmento escrito en pseudoiterativo donde el narrador y el padre van a la playa, y encuentran los relojes y las lámparas (12). En el párrafo siguiente, hay una escena más donde el evento narrado es otra caminata por la playa en donde el padre le regala la estrella al hijo (13). La última escena de una caminata por la playa se da en el párrafo final del cuarto fragmento. Allí los personajes

vuelven a encontrar el sofá rojo y los cadáveres de unos ancianos. Se alude nuevamente al tema de la pobreza: “‘Yo te prometo’, dijo, ‘que vamos a salir de esta’. Le pedí que no pensara más en eso, que no se preocupara, que yo nos iba a mantener. Le dije: ‘Papi, algo inventaremos’” (21). El tono de esta escena es melancólico de principio a fin. Todo lo que se dice es motivado por este estado de ánimo y contribuye a reforzarlo: las olas son descritas como “en silencio, moribundas” (21). Además, ya no traen objetos que se prestan a la ensoñación, sino cadáveres. Se señala que el color del sofá ha perdido intensidad y que los personajes están angustiados por la falta de dinero. Pese a las diferencias entre cada una de las escenas mencionadas, todas cumplen la función de escenificar un diálogo de entonación melancólica entre el hijo y el padre, ya sea en torno al contenido semántico de la pobreza, la oscuridad o el paso del tiempo. En ese sentido, puede decirse que la iteración está puesta al servicio de repetir, en torno a diferentes temas, un mismo estado de ánimo, una valoración melancólica de la vida, hacia cuya narración el narrador se siente fuertemente atraído.

Frecuencia de “La casa habladora”

En este capítulo las operaciones de repetición e iteración son mínimas. De las veintiún páginas que lo componen, solo una de ellas corresponde a un segmento de relato iterativo externo. Esas iteraciones se narran en resúmenes también de función descriptiva, que se sitúan en la primera página del primer fragmento (23). Por lo tanto, constituyen el marco al interior del cual se desarrolla la secuencia singulativa en que se relatan una sola vez los eventos de la casa habladora y de la masacre. Esos resúmenes se consideran instancias de repetición de la iteración en la medida que comparten un género de acciones ligadas a un mismo contenido semántico al que ya se había hecho referencia en el capítulo anterior: la pobreza. El primer segmento es una

iteración externa que cuenta las acciones repetidas en lo que el narrador nombra “ciclo de escasez”:

Así vivíamos, mi padre y yo, en ese barrio gris, a veces humo, a veces negro, no del todo tranquilos por nuestro ciclo de escasez: cada vez que empezaba a vaciarse la despensa (huevos era lo que más comíamos); cada vez que los billetes se volvían monedas y las monedas, menos monedas; cada vez que empeñábamos un mueble, ropa, utensilios domésticos, mi padre dejaba de dormir, y se quedaba así, varias noches, hasta que ideaba un plan para recuperar nuestras cosas. (23)

En este segmento iterativo se sintetizan un gran número de eventos que son vistos por el narrador en su similitud y no en su diferencia. Por ejemplo, el narrador no considera necesario mostrar qué objetos empeñan, cómo es el proceso de empeñar cada objeto o si la sensación de empeñar un objeto es diferente a la de empeñar otro. Esas pérdidas se funden en una sola que comienza y termina en menos de un párrafo. El otro segmento iterativo hace exactamente lo mismo, apelando de nuevo a la frase “ciclo de escasez”:

Y así, el ciclo de escasez recomenzaba: miraba la despensa, dejaba de dormir, salía con una ocurrencia, intentaba ejecutarla, fracasaba, miraba la despensa, dejaba de dormir, salía con una ocurrencia, intentaba ejecutarla, fracasaba... Entre fracaso y fracaso, fiábamos algo, a veces, o empeñábamos algo, a veces, hasta que la plata se agotaba, de nuevo, y llegaba la hora de conseguir más. (23-24)

En este caso, los mismos eventos a través de los cuáles se muestra la pobreza de los personajes principales se repiten a una velocidad incluso mayor. La iteratividad asociada a la velocidad convierte todos los altibajos de la situación de pobreza de los personajes en contenidos semánticos tan abstractos que no solo no se despliegan en escenas, sino que su existencia casi se

reduce a ser meros significantes desperdigados en el texto narrativo, sin eventos puntuales asociados que les aporten mayor concreción y realidad.

Frecuencia de “La Ruleta”

Las principales operaciones de frecuencia de este capítulo son los usos de los relatos singulativo y anafórico para el relato de las experiencias sexuales del narrador. La presencia del relato iterativo es mínima. De las cincuenta páginas que lo componen, solo hay seis de relato iterativo, cuya función es, predominantemente, servir como fondo para el despliegue de las escenas singulativas. La mayor parte de estas iteraciones son externas, es decir que relatan un tiempo de la historia anterior a los eventos tematizados por la escena a la cual preceden.

La mitad de la primera página del capítulo, correspondiente a T1, condensa en forma de resumen los días que suceden a la masacre. Durante ese período, el narrador relata en modo iterativo externo los eventos que tienen como su contenido semántico el estado anímico del padre, quien se encuentra deprimido tras ver los cuerpos mutilados y el consecuente éxodo de la comunidad: “Se fue apagando, poco a poco, a medida que huyeron del barrio. Durante el agite se agitó; desde el silencio ha estado en silencio . . . A veces come, a veces no. Nunca habla, casi. De vez en cuando dice: ‘Si hay que salir, me avisas. Tú no salgas que te pueden matar’” (45). Esta instancia de iteratividad opera como el telón de fondo sobre el cual se pone en escena un segmento largo de relato singulativo en el cual se narran las experiencias sexuales del narrador en el portal web.

En el segundo fragmento (48-51), donde se representan eventos de T2, hay varios segmentos de relato iterativo. El primero condensa el mismo tipo de acontecimientos y contenidos semánticos que el resumen con el cual comienza el capítulo. El narrador hace

referencia al hecho de que su padre se queda en la cama sin moverse durante varias noches (48). Esta instancia de iteratividad externa también opera como la antesala del relato singulativo de una noche de fiesta en un laberinto sexual. Eso quiere decir que en ambas líneas temporales no solo se repiten los eventos y los contenidos semánticos, sino un modo de estructuración de esos eventos en donde la depresión del padre funge como preámbulo del relato de la vida sexual del narrador. También se repiten las entonaciones empleadas para el relato de los acontecimientos: la depresión paterna se narra las dos veces en el mismo tono lírico y melancólico, con el mismo ritmo apurado, mientras la vida sexual del narrador se narra con múltiples entonaciones, en modo anafórico y con una velocidad lenta. Vale la pena mencionar que al interior de este segundo fragmento también se repiten las alusiones a la oscuridad y a la pobreza características del primer capítulo, empleando el mismo tono lírico: “Y en ese diminuto apartamento, alumbrado escasamente por la luz de los faroles” (48).

El siguiente fenómeno de iteratividad se produce al principio del tercer fragmento y tiene una función descriptiva. El narrador emplea el relato iterativo para narrar cómo suelen ser las interacciones entre los usuarios de La Ruleta (51). El relato singulativo que sucede a este segmento iterativo muestra en forma de escenas cada una de aquellas interacciones. Por lo tanto, aquí se rompe el patrón de estructuración que regía la iteratividad en los fragmentos de los capítulos anteriores. En aquellos, el segmento iterativo era temática y temporalmente independiente del segmento singulativo al cual estaba subordinado, es decir que se trataba de iteraciones externas; por ejemplo, las iteraciones sobre la depresión del padre tenían la función de sintetizar rápidamente todos los momentos de tristeza que el narrador emplea como antesala para el despliegue de un conjunto de escenas singulativas sobre su sexualidad. Lo mismo ocurre con el resumen de la vida laboral. Se alude sumariamente a los fracasos laborales y a las visitas a

la tienda de empeño, para después pasar a las escenas de la casa habladora y de la masacre. En contraste, el resumen sobre las interacciones en La Ruleta es sucedido por escenas en donde se muestra concretamente cómo es esta dinámica. Las escenas singulativas ocurren dentro del segmento iterativo; lo llenan, lo completan, y expanden de un modo más vívido los acontecimientos que el iterativo solo introduce de un modo abstracto y sintético. En otras palabras, el segmento iterativo del tercer fragmento y el relato singulativo que lo suceden se producen en torno a los mismos contenidos y eventos. Esto quiere decir que hay una relación de solidaridad semántica y mutuo reforzamiento entre los dos tipos de relato, muy diferente a la relación instrumental de los segmentos anteriores.

En lo que resta del capítulo se da un uso continuado del relato anafórico para narrar las experiencias sexuales del narrador, es decir que el narrador cuenta n veces lo que ocurrió n veces, siempre que lo ocurrido sea un evento cuyo tema es el sexo. Cada uno de los veinticinco encuentros con extraños que el narrador tiene por internet se constituye en un acontecimiento que se despliega en una escena singulativa de extensión variable. Esto quiere decir que el narrador pone el foco en lo que cada uno de estos eventos tiene de particular y no en lo que tienen en común, todo lo contrario al procedimiento que usa para narrar los fracasos económicos o las idas a la tienda de empeño. Al reservar su capacidad de extensión para el tratamiento del tema de la sexualidad y su capacidad de síntesis para el relato de la vida laboral y de los eventos de carácter económico, el narrador pone de manifiesto el valor que estos diferentes tipos de eventos y contenidos semánticos tienen en su relato.

La misma resistencia a la síntesis pese a la similitud temática se observa en el relato de la experiencia en el laberinto sexual, en los fragmentos de T2. El conjunto de acciones que los personajes ejecutan en esta línea temporal presenta menos variación que los encuentros con

extraños en La Ruleta. Pero el narrador relata como un evento singular casi cada beso, caricia y penetración, es decir que también valora esas instancias de contacto físico a partir de lo que ellas tienen de diferente y no a partir de sus elementos comunes. Ocasionalmente sí hay segmentos iterativos, pero todos ellos son internos y de carácter descriptivo. La mayoría se sitúan al comienzo o en medio de una escena singulativa. Un ejemplo de esto es un resumen por medio del cual el narrador describe de un modo general el espacio y las acciones de los personajes del laberinto:

Más corredores intersecaban el corredor de puertas; en cada uno, más puertas. Muchas estaban cerradas pero era posible asomarse por otras, entreabiertas, y ver a los hombres adentro: ancianos desnudos, desparramados sobre las camas, roncando alto; muchachos en cuatro y de espaldas a la puerta, abriéndose el culo con ambas manos; hombres tirando, llamando a otros para pasar de la pareja al trío, o del trío a la orgía. (71)

Pero este tipo de eventos no se dejan resumidos de ese modo para luego pasar a otros distintos. Al contrario, inmediatamente después del segmento iterativo, el narrador comienza a narrar una escena singulativa en donde tiene sexo con uno de aquellos hombres. Así, el segmento singulativo y el iterativo que lo precede elaboran el mismo tiempo de la historia en torno al mismo contenido semántico; es decir, que, una vez más, son solidarios entre sí. Algunos fragmentos de la secuencia en el laberinto sí se narran enteramente en modo iterativo, como el vigésimo sexto (75-76), en donde el narrador cuenta de manera muy resumida varias ocasiones en las que le pasaron las mismas cosas: “Pisé condones, muchas veces, perdido en el laberinto . . . A lo largo de la noche, me pasó muchas veces que entraba a un salón, o a un pasillo, y dos, tres hombres empezaban a seguirme” (75) y “cuando besaba al extraño, o el extraño me besaba, los hombres se acercaban y más hombres se empezaban a aglutinar. Uno que otro estiraba los brazos

para tocar a los del centro” (76). No obstante, la función de estos resúmenes no es dar cuenta de un momento temporalmente anterior para introducir una escena singulativa más importante en torno a unos eventos y un contenido semántico distintos, sino detallar más el tema central de las escenas al interior de las cuales se insertan los segmentos iterativos.

En los segmentos de relato anafórico sobre el contenido sexual hay un evento que se repite, en especial en las escenas más largas de T1 y T2. Se trata del clímax frustrado; este aparece en los fragmentos decimoprimeros (63), decimosegundo (65), decimotercero (67), trigésimo sexto (81), cuadragésimo segundo (83), cuadragésimo quinto (86) y una vez más en el último capítulo (197). La supresión del orgasmo suele ser parte de un juego de dominación-sumisión. Sin embargo, en ocasiones también ocurre como accidente: los personajes buscan un orgasmo, pero no logran alcanzarlo. Es significativo el hecho de que en este capítulo el narrador repita más el relato del clímax frustrado que el del clímax consumado, que solo aparece mencionado en los fragmentos décimo sexto (69), décimo octavo (72) y cuadragésimo (83). A ese último tipo de contenido se destina menos texto, tanto en términos de velocidad como en términos de frecuencia. Dicha distribución del espacio textual entre esos dos tipos de encuentros sexuales en sí es una manifestación de la entonación melancólica que rige a la novela. Para el narrador, el truncamiento de una búsqueda, sea de un orgasmo o de cualquier cosa, es un objeto estético más llamativo que la imagen de algo que se logra alcanzar. De ahí que elija elaborar como eventos singulares y extensos los orgasmos frustrados, mientras, en cambio, omite o narra pocas veces y con gran aceleración el tipo contrario de imagen. En suma, la repetición de ese tipo de eventos donde el placer se busca pero no se encuentra es la forma en la que se concreta, por medio del discurso narrativo de tema sexual, la repetición y la exaltación de una idea más general: la belleza de lo fallido. Esta idea ya había sido señalada en pausas digresivas analizadas

en el apartado sobre la velocidad, cuando el narrador comenta su fracaso a la hora de apreciar la singularidad de sus compañeros sexuales, a quienes confunde en una masa amorfa dos veces: en las duchas del laberinto (70) y en La Ruleta (73). En ambos casos el narrador se evalúa de acuerdo con un estándar moral que le permite interpretar sus comportamientos y acciones como fracasos que debe reprocharse, pues eso contribuye a enfatizar el tono melancólico del enunciado general que es la novela.

En este capítulo llama la atención de manera especial una combinación de relato anafórico y relato iterativo que se da en el fragmento cuadragésimo sexto, correspondiente a T2 (88). Ya se había señalado que en T2 se construye la escena más extensa de toda la novela. La situación narrada allí es la experiencia del narrador de estar acostado en un columpio sexual, junto al cual se organiza una fila de hombres que esperan su turno para tener sexo con él. Todos los hombres ejecutan el mismo tipo de acciones con el cuerpo del narrador, y el narrador responde al contacto de cada hombre del mismo modo. Pese a que la secuencia se compone enteramente de acciones repetitivas, el narrador no hace uso del relato iterativo para narrar la secuencia en el menor espacio textual posible, sino que emplea el relato anafórico para mencionar de manera individual el contacto con varios de aquellos hombres, y, en consecuencia, su relato se prolonga. Lo que varía entre una y otra repetición es la cantidad de elementos descriptivos. El primer contacto de la secuencia incluye la caracterización del hombre y de la genitalidad con él (87-88). En las diez instancias de sexo subsecuentemente narradas en anafórico, los elementos descriptivos casi desaparecen; por ejemplo: “‘Ahora yo’, dijo otro. Entró, salió. ‘Aj, aj’. Me preguntaba: ‘¿Quién es?, ¿quién es?’, y: ‘Aj, aj’. Otro” (89). El relato iterativo que acompaña ese segmento se caracteriza por que en él se condensan los mismos eventos que el anafórico expande en escenas individuales: “Mil vergas entraron. Volví a aspirar. Mil más” (88);

“Y ah, las vergas: entraban, se quedaban” (88); “Mil vergas, todas gruesas, entraban ahora” (88); “En la boca, el culo, las vergas seguían entrando; cada vez entraban más” (88); “mil vergas, mil” (89); “Las mil vergas entraron de nuevo” (89). Aquí se está ante un caso de solidaridad entre ambos tipos de relato: el anafórico sirve para mostrar de modo puntual lo mismo que el iterativo condensa. A su vez, la acumulación de segmentos iterativos en donde casi se repiten textualmente las mismas acciones no producen tanto un efecto de aceleración del relato, como una sensación de mayor densidad de la acción en un tiempo retardado en virtud de la repetición. En otras palabras, el anafórico expande lo que el iterativo condensa, de modo tal que una operación de frecuencia neutraliza a la otra.

En el apartado del orden se habló de las cuatro evocaciones de la pobreza que el narrador tiene en T2, mientras se dirige al laberinto (54, 55, 58). Pero estas evocaciones, en tanto que repetitivas, también constituyen fenómenos de frecuencia que es importante indicar, habida cuenta de que en ellas se aborda el contenido semántico de la pobreza, al cual el narrador se refiere en múltiples ocasiones. Puesto que se trata de evocaciones del narrador, no hay variación en el punto de vista, pero tampoco hay cambios sustanciales en la valoración que el narrador hace del evento evocado. Las primeras tres evocaciones, ubicadas en el cuarto fragmento (54-55), aluden al recuerdo de la noticia de la mudanza y a las acciones que el narrador ejecuta con el fin de distraerse de dicho recuerdo, así: “yo pensaba en mi padre y en la noticia que me había dado. Me repetía: ‘Vamos a tener que mudarnos’. Y así como lo pensaba, lo ignoraba, distrayéndome voluntariamente con los edificios del bosque eléctrico” (54). En las últimas dos alusiones de este fragmento, el narrador añade comentarios de lo que siente por su padre cuando piensa en esto: “Seguía pensando en la noticia, al final de la fila, y en la soledad de Papi cuando cerré la puerta: ‘¿Mudarnos dónde?’, ‘No sé’, ‘Estamos mal, muy mal’... Y mientras pensaba en

ello, miraba los disfraces: muchos hombres en ropa interior” (54), y “La fila no avanzaba y... ‘Estamos mal, muy mal’, seguía pensando. Lamentaba, también, mi reacción, la crueldad: haber dejado solito a mi padre. Y, sin embargo, volvía a preguntarme: ‘¿Por qué no me lo contó antes?’, y me re-enfurecía con él” (55). Las entonaciones que acompañan al recuerdo son el enojo y el remordimiento, con leves cambios de grado entre una y otra. Algo similar ocurre en la evocación que aparece en el octavo fragmento: “Pensaba en mi padre, a cada tanto, y en la noticia –la noticia–: ‘Estamos mal, muy mal. Vamos a tener que mudarnos’. ¿Cuándo?, ¿a dónde? Mi padre sabía y no me quiso decir” (58-59).

En el fragmento final de ese capítulo, hay una alusión más a la depresión del padre. El hijo vuelve del laberinto a la casa y le dice: “¿Qué te pasa?, le pregunté a mi padre, ya en el apartamento. ‘¿Por qué no hablas? ¿Qué te pasa?’. Prendí más luces, me quité las botas², las alas. ‘¿Me oyes? Dime algo’. Silencio” (94). En un estado creciente de preocupación, el narrador sigue intentando que su padre le conteste, pero no lo consigue: “Me miró un segundo y cerró los ojos luego. Busqué el teléfono. A medida que iba marcando el número, más me aterraba (o mejor, dimensionaba) lo que estaba ocurriendo. ‘Buenas’, dije, ‘para reportar una emergencia’” (93-94). Aunque de forma implícita, aquí hay una evocación de la muerte del padre, y por lo tanto una pequeña instancia de relato repetitivo.

Frecuencia de “Perderse”

Este capítulo se desarrolla principalmente en forma de relato singulativo. El iterativo solo ocupa seis páginas de un total de sesenta y seis. La mayor parte de ellas corresponde a resúmenes

²Aquí hay un descuido del autor. Antes de salir de casa, en el segundo fragmento, la descripción de la vestimenta del narrador es así: “Me había puesto un pantaloncito blanco –era corto, parecía un calzoncillo– y unas sandalias blancas con cordones y tejidos que se entrelazaban en las piernas” (50). Pero al llegar de regreso a casa las chanclas ya no son unas chanclas, sino botas.

descriptivos de T2 que ya fueron abordados en el apartado sobre la velocidad, los cuales ocupan tres páginas del primer fragmento (95-98). Pero entre ellos hay algunos que es importante mencionar de nuevo, pues son resúmenes de eventos que ya habían sido resumidos. El primero es una iteración externa en donde se narran por tercera vez varias noches que el padre pasa deprimido: “Se encontraba mejor de ánimo, o al menos era esa la sensación que me daba: durante noches había estado en la cama, sin hablar, sin moverse, a menos que yo me le acercara para intentar sacarle una sonrisa” (95). Dicho segmento presenta la misma entonación tierna y melancólica de los otros dos. Esto quiere decir que las operaciones de repetición en lo concerniente a estos eventos y contenidos semánticos no entrañan un cambio en la valoración de lo narrado: el narrador siempre tiene la misma respuesta emocional ante la tristeza de su padre. El segundo grupo de segmentos iterativos en torno al mismo tipo de eventos se sitúa en los primeros renglones del segundo fragmento: “Ya mi padre se para de la cama. Y habla, dice cosas” (98). La función de este segmento es preparar el relato singulativo de la mudanza una vez que el padre se recupera un poco. Por lo tanto, se trata de una iteración externa funcionalmente subordinada al desarrollo del tema de la mudanza. El tercer caso de relato iterativo en torno a la recuperación anímica del padre se ubica en medio de una escena singulativa del mismo fragmento: “Me sorprendió oírlo y sentirlo animado. Lo abracé, le di un beso: formas de celebrar que su presencia, poco a poco, estuviera regresando” (99). Hay un contraste entonacional sutil entre estos segmentos temáticamente emparentados. Por un lado está la entonación del primero y del tercero, donde se mencionan acciones concretas del padre y se destaca con mayor fuerza el entusiasmo del narrador frente a su recuperación. En cambio, en el segundo segmento citado, la economía de la frase y los términos empleados en él configuran un enunciado de un aspecto más parco y distanciado.

En esta línea temporal también hay cinco alusiones más a la pobreza. Una de ellas corresponde a un segmento de relato pseudoiterativo situado en el fragmento vigésimo primero: “pensando, también, un presupuesto mensual: cuentas alegres, como casi todas las que hacíamos, en las que olvidábamos incluir el agua y la luz” (124). La expresión “cuentas alegres” ya ha sido usada antes por el narrador en el primer capítulo (25). Después hay otro resumen con el mismo tema, situado en el fragmento trigésimo primero: “Pasaron noches. Mi padre y yo hicimos cuentas, otra vez, y redujimos el presupuesto diario, haciendo restas que dibujaban nuestra insolvencia” (138-39). El tono de esta mención de la pobreza resulta especialmente lírico. Allí se sintetiza la miseria de un modo al mismo tiempo abstracto y romántico, como si el desespero producto de la pobreza no le impidiera al narrador sentirse arrobado por su situación. En el párrafo siguiente de la misma página, hay otra iteración externa torno a la pobreza. En ella se vuelven a sintetizar eventos que ya han sido resumidos del mismo modo en los capítulos primero y segundo, como las caminatas por la playa y las idas a casas de empeño: “y salíamos a caminar por el barrio y sus alrededores –por el mar–, buscando entretenimientos y casas de empeño, y a veces incluso trabajo” (139). La cuarta alusión a este tipo de contenido semántico está situada en el fragmento trigésimo séptimo: “Caminamos, entonces, a la casa de Olguita, y como acordándome de nuestra escasez, lamenté en el trayecto que no tuviéramos teléfono” (147). Este enunciado resulta inquietante por la insistencia del narrador. No solo muestra de manera implícita que es pobre, con la referencia al hecho de que en su casa no hay teléfono, sino que dice explícitamente “nuestra escasez”. Opta por enfatizar esta idea de una manera que sirve más como un recordatorio dirigido al lector que como un enunciado creado para el narrador mismo.

En el fragmento decimoséptimo (118-22) hay una iteración subjetiva cuyo contenido es un recuerdo de la infancia del narrador, cuando su padre le cuenta la historia del planeta

huérfano. Ese segmento es en sí repetitivo, pues alude a múltiples ocasiones en las que el padre le cuenta al hijo un mismo cuento. La segunda vez que se evoca el evento del relato paterno sobre el planeta huérfano es en el fragmento quincuagésimo (159-60). El hijo observa la pared en donde los asesinos escriben con sangre “Sigan bailando, mariposas” (43). Mientras contempla esas palabras, recuerda la historia contada por su padre: “Vuelvo a la noche en que me hizo hijo de una mariposa que yo mismo recordé” (159). En esta oportunidad, la entonación presenta un cambio. La duda del niño que no sabe si reconocerse como una mariposa es sustituida por la gratitud del adulto que se encuentra a gusto con esta identificación: “Ante el muro agradezco a mi padre –en silencio y sin que sepa– que me haya obligado a crear una ascendencia” (159).

Entre los segmentos iterativos de T1 también hay algunos dedicados a los contenidos semánticos del hambre y la pobreza, muy similares a los de T2 en su tipo. El primero se da en el segundo fragmento (98-99). Allí el narrador se encuentra viendo un video pornográfico en internet, cuando su padre le pregunta qué está haciendo; él responde: “‘No mucho, Papi. Mirando acá dónde comprar comida’. En parte es cierto: he estado pendiente de nuestra despensa, cada noche” (98). Una vez más, el narrador no emplea el relato anafórico para detallar en forma de escenas cada una de esas noches que ha pasado buscando comida, sino que le concede una cantidad mínima de relato a su desarrollo.

La segunda alusión a la pobreza de esta línea temporal se da en el cuarto fragmento (101-02). El hijo está a punto de salir de casa para buscar comida, y piensa de este modo: “agradecido, tristemente, por la posibilidad del hambre, que es la excusa para salir–. ‘No hay comida’, me voy diciendo. ‘No hay comida pero voy a conseguir’. Con ese rezo, la cara de mi padre, su cara preocupada, empieza a sonreír” (101). En este comentario hay un cambio sutil en la valoración que el narrador tiene sobre el estado anímico depresivo de su padre. Generalmente alude a este

estado depresivo con tristeza. Pero ahora el narrador pone de manifiesto una suerte de cansancio o asfixia que experimenta encerrado con su padre en la casa. De este modo, la repetición del contenido semántico de la pobreza sirve como punto de partida para la única instancia de revaloración de la depresión paterna que hay en toda la novela.

La tercera alusión al hambre se da en el fragmento décimo cuarto: “Pienso en mi padre. Pienso que salí a buscar comida, y que voy a encontrarla, y que voy a estar con él –los dos tranquilos– en un rato” (116). La cuarta aparece en el fragmento décimo octavo y tiene como fin postergar la búsqueda de comida: “Ya no sé si buscar comida o regresar a donde mi padre . . . y, sin embargo, el hambre, su hambre” (122). En esta ocasión, el énfasis se pone en que el narrador no sabe si debe priorizar las necesidades emocionales o físicas de su padre. Se debate entre volver a casa para acompañarlo o dejarlo solo un rato más para llevarle algo de comer. La quinta y última alusión se da en el fragmento trigésimo octavo, y se trata de un recuerdo del hambre: “Recuerdo el hambre. El hambre, más bien, me recuerda que está” (148). Como ya se señaló, pese a las reiteradas apariciones de este contenido semántico, la búsqueda de comida nunca llega a producirse. Desde el punto de vista de la trama, el hambre es inoperante, es decir, que no tiene la función de influir en las acciones de los personajes de algún modo. Existe más como una palabra dicha muchas veces en la mente del narrador.

En T1 hay varias instancias de relato anafórico. El evento que se narra de esa forma es el proceso de desechar los cuerpos en el camión de la basura. El narrador no emplea su capacidad de síntesis para decir de una sola vez que los cuerpos fueron empacados en bolsas y arrojados en la basura, sino que relata el lanzamiento de cada bolsa de basura en los fragmentos vigésimo (124), vigésimo segundo (125-26), vigésimo cuarto (127-28), trigésimo sexto (145), trigésimo octavo (148), cuadragésimo (149), cuadragésimo segundo (151), cuadragésimo cuarto (153),

cuadragésimo sexto (154) y cuadragésimo octavo (156-57). En estos fragmentos, de siete renglones en promedio, no se narra ningún otro hecho. En ellos no solo se expande anafóricamente el evento narrado, sino también los comentarios de la gente que observa los acontecimientos. Por ejemplo, en el fragmento vigésimo segundo, alguien entre la multitud de espectadores se expresa así: “Pero con cuidado –dice alguien–, que ellos sienten” (126). En el fragmento vigésimo cuarto dos personajes más de entre la multitud vuelven a decir algo similar: “Pero cójanlos con cuidado –repite alguien–. Ellos sienten. Y otro más: –Ellos sienten” (128). El tono de estos fragmentos de relato anafórico se mantiene uniforme.

El otro tipo de contenido semántico que aparece en varias ocasiones comprende pensamientos del narrador en relación con la violencia: se trata, por tanto, no de repetición de eventos, sino de iteraciones subjetivas en donde el narrador expresa posiciones ideológicas suyas. Por ejemplo, en el sexto fragmento, el narrador reflexiona así: “Cuando estoy en ese estado de odio, me extingo y me amplifico . . . Lo único que hay es el presente y el presente es solamente esa violencia. Como el tiempo anterior se borra, desaparece con él todo lo que ese tiempo hizo en mí. Me vacío, entonces, y el odio que me dirigen se convierte en el odio que soy” (107). Aquí el narrador habla del efecto que el odio tiene en su experiencia de sí mismo y del tiempo. En el octavo fragmento el narrador repite con variaciones mínimas el mismo enunciado: “Me desconozco, reducido a ese presente absoluto, y sin embargo me reconozco también en ese estado: mil veces lo he vivido, mil veces he sido violencia” (110). En el décimo fragmento el narrador fantasea con dejar salir su rabia matando a golpes a los policías, y, una vez más, reflexiona en torno a la relación entre el odio y el tiempo: “el odio crece, y con el odio, el tiempo” (114). En el décimo segundo fragmento se repite la misma idea, con un leve matiz: “El odio borra el tiempo pero también lo regresa” (115). No obstante, no hay variaciones

significativas ni en la experiencia del odio ni en los efectos de esa experiencia sobre el narrador. Cada pensamiento es el eco de una misma entonación.

Frecuencia de “Versiones de la noche”

Este capítulo tiene la particularidad de estar escrito casi enteramente en modo iterativo; es decir, esa operación de frecuencia en él es la norma y no la excepción. Los pocos segmentos singulativos cumplen dos funciones: introducir un segmento iterativo o elaborar en forma de escena el tipo de iteraciones que el resumen condensa. El primer párrafo del capítulo constituye un ejemplo de la primera función. Se trata de una escena singulativa en la cual se relata la salida del entierro de Olguita y el camino de vuelta a casa (161). En el camino, el narrador desarrolla una pequeña iteración subjetiva externa en donde recuerda y teme el regreso de la depresión de su padre: “miraba a mi padre de reojo, intentando descifrar cómo estaba, mortificado ante la posibilidad de verlo, otra vez, desgonzado sobre la cama” (161).

Inmediatamente después, comienza un segmento iterativo de varios días de duelo en donde el narrador cuenta los vaivenes emocionales de él y su padre (161). En este caso los roles de los personajes se invierten: ahora es el padre quien puede pararse de la cama y trata de animar al hijo. Después de este segmento iterativo hay tres escenas singulativas en donde se muestran aquellas noches de duelo. En una de ellas, el narrador busca a su padre por la casa en un estado de preocupación, pues sospecha que algo malo le ha pasado (162); en la otra, muestra la casa sumida en la oscuridad después de que a los personajes les cortan la luz: “Era tal la oscuridad de la sala que la calle parecía comenzar en cuanto poníamos un pie por fuera de los cuartos” (163). En la siguiente, se alude conjuntamente a la oscuridad y a la pobreza: “Cierta noche, sentados los dos en la sala –pensando, quizás, como estirar el dinero, y dónde o cómo trabajar–, mi padre

dijo: ‘Dame abrazos de vez en cuando; seamos, a veces, uno’. Después se paró de la silla y, comparando la luz de los cuartos, al fondo, con la oscuridad de ese espacio, comenzó a lamentarse: ‘Qué negrura. Esto parece una cueva’” (163). Una vez más, la pobreza y el trabajo aparecen nombrados en medio de una iteración subjetiva del narrador, quien presume que su padre está pensando en cómo conseguir trabajo. Pero esa búsqueda de trabajo existe solamente como idea. Es una suposición del narrador y no un evento susceptible de ser expandido en una escena singulativa.

La misma noche en la que el padre hace esa observación tienen lugar una secuencia que ya había sido narrada en “La estrella de cartón” (10-11). Es uno de los pocos segmentos de relato repetitivo que no corresponde a una evocación o una anticipación sino la narración repetida en forma de escena de un mismo conjunto de eventos que en ambos casos constituyen el presente o tiempo en curso de la narración. En esta secuencia el padre dibuja sobre las paredes de la casa imitando el estilo de las pinturas rupestres. El primer relato de esta secuencia, el que se sitúa en el primer capítulo, comienza así:

Inspirado en los dibujos de las cuevas, tan vivamente anteriores –anteriores, por milenios, a esta historia– inició su empresa pictórica dibujando en la cocina una vaca con crayola: dos círculos negros, uno encima del otro, y dos triángulos como orejas. Agregó la cola, similar a un resorte, y para hacer la cara hizo dos puntos, los ojos, y una curva sonriente. Mi padre dijo: ‘Falta la nariz’, y entonces hizo la nariz: dos puntos como los ojos, solo que más grandes. Señaló el garabato, una vez terminado, y dijo, pensativo: ‘Vaca’. (10)

La repetición que aparece en este capítulo se da cuando, después de haber vendido casi todos los muebles de la casa para pagar el entierro de Olguita, el padre encuentra casualmente una crayola:

Entonces fue a la cocina y en la pared trazó dos círculos negros, uno encima del otro, y dos triángulos como orejas. Agregó un resorte, o quizás una cola, y luego dos puntos – ojos– y una curva sonriente. Mi padre dijo: ‘Falta la nariz’, y entonces hizo la nariz: dos puntos como los otros, solo que más grandes. Señaló el garabato, una vez terminado, y dijo, pensativo: ‘Vaca’. (164)

En lo sucesivo, se repiten textualmente veintiséis renglones de “La estrella de cartón”: el padre se sube a una silla para seguir dibujando; el hijo le advierte que se puede caer y el padre se molesta; luego ambos van abrazados a la habitación del padre, en donde este dibuja al hijo en la pared; el hijo tiene los mismos pensamientos y emite el mismo juicio: “Sentí que era tiempo de hablar y mostrar afecto, y de animarlo[,] incluso[,] en su emprendimiento artístico, así que me quedé mirando el retrato[,] en silencio, imitando la manera como había mirado el techo, para después decir: ‘Me dan ganas de arrancar ese pedazo de pared, enmarcarlo, y colgarlo ahí mismo, como un cuadro’” (11). [La versión de esta cita de la página 164 tiene comas adicionales en los lugares indicados por corchetes].

En la primera aparición de este segmento, el narrador comienza el relato de la aventura pictórica del padre de esta manera: “Hace muchas noches, cien o mil, mi padre me dio una estrella” (10). Puesto que no indica ningún otro desplazamiento temporal antes de pasar al evento de los dibujos, es natural inferir que la noche en la que el padre le dio la estrella al hijo y la noche en la que dibujó sobre las paredes son la misma. En la segunda aparición del segmento, la secuencia del dibujo aparece enmarcada entre acontecimientos que no son mencionados en el

primer capítulo. El padre comienza a hacer los dibujos tiempo después de la muerte de Olguita, cuando les cortan la luz por falta de pago. Además, la secuencia en “Versiones de la noche” es más larga que la que aparece en “La estrella de cartón”. En “La estrella de cartón” la secuencia termina de esta manera: “Mi padre me escuchó, entre confundido y satisfecho, y siguió pintando” (11). Luego hay un salto en el tiempo, y se relata otra noche. En cambio, en la repetición en “Versiones de la noche” se reproduce el mismo enunciado, pero la escena sigue: “Mi padre me escuchó, entre confundido y satisfecho, y siguió pintando: un cuadrado, ahora, y encima, un triángulo. ‘¿Ves?’, me preguntó. ‘El techo’. Trazó las ventanas y la puerta de la casa –tres rectángulos de distinto tamaño–, y arriba de todo, en el cielo, hizo que apareciera la mitad de la luna” (165). No solo dibuja la vaca y al hijo, sino también una casa en donde se dibuja a sí mismo y a Olguita en una mecedora, e incluso dibuja la ciudad.

Lo más llamativo de la segunda iteración es que cumple una función solo temporalmente organizadora, pues allí se aportan elementos que permiten situar la noche de la estrella de cartón en un lugar preciso de la cronología de la historia. Ahora bien, ese es un uso muy particular del relato iterativo, pues no solo se narran los mismos eventos y desde el mismo punto de vista, sino con las mismas palabras y poniendo el foco en las mismas cosas. Esto quiere decir que se renuncia por completo a una de las operaciones principales que se realizan a través de la narración repetida de un mismo evento, que es el cambio de posicionamiento frente a los hechos abordados en múltiples ocasiones. En pocas palabras, se trata de una repetición como la que podría haber hecho una grabadora: estática, acrítica, en donde no se produce el más mínimo desplazamiento entonacional.

Ese mismo tipo de iteración de grabadora se observa también en el relato de un evento que ocurre en El Baboso. El narrador cuenta un intercambio que presencia entre Ramón-Ramona

y un borracho: “Alguna noche le dijo un hombre: ‘Yo te miro y me confundo. ¿Qué eres?’. Ramón-Ramona le preguntó: ‘¿No ves?’’, pero el sujeto insistió: ‘Es que por eso, no veo. ¿Eres hombre o mujer?’’. Ramón-Ramona le dijo: ‘Ven y te muestro’, y se alzó el delantal’. El hombre abrió los ojos –hubo risas en el bar–; después salió con la cabeza gacha” (172). Ese mismo intercambio se presenta también en el primer capítulo, de esta manera: “Estando en esas se acercó un borracho. ‘Yo te miro y me confundo. ¿Qué eres?’” (20). En este caso, “La estrella de cartón” es el capítulo que incluye acontecimientos adicionales gracias a los cuales se hace posible situar temporalmente el segmento repetido en “Versiones de la noche”. Pero en términos de la entonación, ocurre lo mismo, se repite algo sin variar las palabras usadas, los juicios o el punto de vista.

Una de las funciones que el relato singulativo cumple en este capítulo es mostrar en forma de escenas el tipo de eventos que el resumen condensa. Dicha función se observa en el relato de los eventos en la discoteca Luna. El narrador cuenta en modo singulativo los eventos ocurridos durante la noche de apertura de la discoteca: “La discoteca abrió finalmente. La llamaron Luna y fui una noche de entrada gratis” (167). En lo sucesivo, detalla lo que ocurre esa noche, empleando iteraciones internas para describir el comportamiento de los hombres. El relato singulativo se emplea para narrar el espectáculo de la cantante Luna, la aparición de los bailarines y la secuencia con Caimán. Inmediatamente después de ese segmento singulativo, el narrador emplea el relato iterativo para resumir algunas otras veces en las que fue a la discoteca (170). Luego alude, también en iterativo, a los diferentes espectáculos que observa, como las noches con baños de espuma y las noches de interiores (171).

En uno de los resúmenes sobre las visitas a Luna, el narrador recuenta de manera sumaria un evento que ya ha narrado también en T1 del primer capítulo, pero en velocidad de escena. Se

trata de un momento de despecho de Luna: “Solo existe Luna, saliendo hermosa, hermoso, de la luna, saludando desde arriba, iluminada; posando, iluminado, mientras canta: ‘No. Nunca más me vuelvo a enamorar. Yo te di mis manos: las cortaste. Y mis pies, ay, mis pies: los pisaste’” (13-14). En esa ocasión, el narrador menciona que el público responde así: “Unos la abuchean, dejamos de mirarlo” (14). En la repetición de “Versiones de la noche”, ese evento aparece como uno entre muchos donde Luna canta la misma canción: “En ocasiones Luna se despechaba –por pobreza, por amor– y nos gritaba canciones que para ella, él, eran tristes: “No. Nunca más me vuelvo a enamorar. Yo te di mis manos: las cortaste. Y mis pies, ay, mis pies: los pisaste” (174). En todos esos casos, la respuesta del público es idéntica: “El público se reía; muchas veces la abucheaba” (174). Tampoco hay cambios en la valoración o en el punto de vista.

Hay otros eventos que se repiten no textualmente, sino de forma mucho más resumida, como, por ejemplo, la masacre. Ese evento aparece por primera vez narrado en forma de escena en “La casa habladora” (41-43). Su repetición en “Versiones de la noche” es así: “Pasaron noches, ocurrió la masacre. Parecían esculturas, esos cuerpos divididos en cuartos y mitades – clavados en estacas, algunos, o empotrados en faroles, algunos, violados para siempre por un árbol–. Parecían de barro, también, y otros, de tan destrozados, parecían barro” (174). En ambas repeticiones el acento se pone en mostrar la composición estética que los asesinos hacen con los cuerpos. El párrafo siguiente hace lo mismo con el éxodo del barrio, el hostigamiento policial y el desechar de los cuerpos: “Cuando llegaron los policías, noches después de las muertes, y empezaron a levantar los cadáveres –no: a tirarlos a la chaza de un camión–, algunas personas hablaron de cuidado. ‘¡No los tiren!’, rogaban a gritos. ‘No los tiren que ellos sienten’” (174).

También se repiten con alteraciones mínimas las alusiones a la oscuridad propias de los otros capítulos, por ejemplo: “El camino a El Baboso era oscuro, como oscura era la Calle de las

Luces” (165). Nuevamente hay resúmenes sobre la pobreza, el trabajo y el hambre: “Fiábamos, prestábamos. Ganábamos algo, poco, haciendo trabajos: cocinamos empanadas, remendamos pantalones... Cada vez había menos que hacer: menos gente en el barrio cada vez. Menos trabajo” (172-173). El anterior resumen tematiza una vez más los eventos ya abordados en un segmento iterativo sobre el trabajo, situado en T1 de “La casa habladora” (23), y el éxodo del barrio, abordado en todo T1 de “La casa habladora”, sin cambios en la valoración o en el punto de vista desde el cual se narran estos eventos. En la página siguiente se emplea el modo iterativo de nuevo para abordar el contenido semántico asociado al trabajo: “Retomamos la búsqueda, tocamos puertas: unas se entreabrieron y cerraron enseguida; otras se mantuvieron con tranca. ‘No hay plata’, nos decían. ‘No hay plata’” (173). No se emplea el relato singulativo para narrar alguna de aquellas búsquedas de trabajo. Esto quiere decir que son consideradas en su similitud y no en su diferencia: el narrador no considera que estas búsquedas sean eventos cuya singularidad valga la pena destacar.

La última repetición de este capítulo narra un pequeño diálogo en donde el padre y el narrador hablan de su hambre. Este diálogo apareció por primera vez en una escena de “Perdese”, en la cual el narrador se expresa así: “Le pregunto a papi: ‘¿Quieres comer?’, retorcido por el hambre. Me dice: ‘No te preocupes, mijito. Ya comeremos’” (160). La segunda aparición de este diálogo se produce en la penúltima página de “Versiones de la noche”: “Al irse el camión, al irse los policías, le pregunté si quería comer, retorcido por el hambre. Me dijo: ‘No te preocupes, mijito. Ya comeremos’. Lo dijimos muchas veces – ‘Ya comeremos’—a lo largo de las noches. ‘Ya comeremos’” (174). Aunque hay cambios en la extensión, las palabras y el tono de ambas iteraciones es idéntico.

En los párrafos restantes del capítulo se abordan en iterativo, una vez más, los eventos abordados al principio de este mismo capítulo, es decir, los momentos de tristeza y duelo del narrador, posteriores al velorio de Olguita (161). En un estado de quietud, el narrador evoca de golpe algunos eventos más que ya narró, es decir que crea una iteración subjetiva externa en donde resume momentos significativos de su relato: “De a ratos, centelleantes, aparecían imágenes: el entierro de Olguita –el vidrio empañado, especialmente; el cajón en suspenso–; las bolsas de basura en el aire... El tiempo se revolvía: nos veía mudándonos al barrio, o desnudo en el cuarto rojo, mecido en el columpio, recibiendo mil hombres” (175). Esas iteraciones tampoco ofrecen una valoración alternativa de los eventos evocados. Son solo imágenes del pasado a través de las cuáles se actualiza una única entonación nostálgica.

Finalmente, hay un segmento de relato anafórico en el cual se narra una nueva caminata por la playa. Se sabe que se trata de una caminata distinta a aquellas narradas en “La estrella de cartón” gracias a algunos indicios espaciales:

Nos pusimos a mirar las olas, en espera de que trajeran algo. Fueron llegando relojes, marcando todos distintas horas. También llegaron sartenes, piedras y lo que no supe si era una peluca o un cráneo con pelo. De cara al cielo, mi padre dijo: ‘Han sido noches difíciles’. Ahí seguía el sofá que fue rojo, cubierto de algas –el sofá que fue sofá–: estaba podrido, con huecos gigantes en la esponja. Y en el espaldar, vacío, un nido de pájaros. El tiempo ocurrió y siguió ocurriendo. (175)

La entonación y el contenido semántico de este segmento son muy similares a los de las otras caminatas por la playa. Se dan las ya características alusiones melancólicas a la oscuridad y al poder destructivo del tiempo. El hecho de que los relojes de la caminata en la playa relatada en el primer capítulo se describan como “activos muchos, precisos los minutereros y segunderos a la

hora exacta” (12), mientras los relojes de la caminata en “Versiones de la noche” marcan horas distintas, no altera en lo más mínimo la entonación de lamento propia del segmento como un todo. En la primera iteración la nostalgia se cimienta en el hecho de que el tiempo corre inexorablemente, mientras que en la segunda iteración la misma actitud se manifiesta frente a la inoperancia del tiempo, que no logra realmente diferenciar, organizar o ayudar a superar una serie de experiencias dolorosas que se mantienen mezcladas y vigentes a pesar de haber ocurrido en el pasado. Así pues, en términos valorativos el verdadero matiz diferenciador de este segmento lo aportan los sartenes, pues son objetos que el narrador menciona sin asociarles comentarios reflexivos y líricos. La entonación melancólica propia de los otros signos que pueblan las caminatas en la playa no penetra en la referencia a estos objetos.

Frecuencia de “Luz”

En este capítulo predomina el relato singulativo. De las dieciséis páginas que lo integran, solo tres de ellas están escritas en modo iterativo, en forma de resúmenes con función descriptiva. Los segmentos iterativos están situados en los fragmentos cuarto (181-84), sexto (186-90), décimo (193-95) y décimo segundo (197-98). El evento que se aborda de manera persistente en estos segmentos es el regreso de la luz al barrio, que no solo aparece resumido dos veces al interior del cuarto fragmento, sino que es el tema único del segundo fragmento (178-79). La imagen de la luz representa metafóricamente los eventos felices que se desarrollan en esta parte de la novela y es un símbolo bastante claro de la entonación optimista que el narrador emplea para su desarrollo. Sin contar el título, la primera alusión a esta imagen se da en el último renglón del fragmento inicial, que corresponde a T1. Allí, después de prepararse para salir a una

fiesta y de haber descrito el clima de abundancia y alegría que ahora reina en su casa, donde ya sí hay comida, el narrador comenta: “En la calle hay luz. Aún no me acostumbro” (178).

En los demás fragmentos de T2 se aborda de manera retrospectiva el proceso por medio del cual esa luz regresó al barrio, y se indica de modo más directo el sentido que el regreso de la luz tiene para los personajes principales, sentido que en el primer fragmento solo aparece insinuado en la proximidad espacial de las imágenes de la luz y de la abundancia de cosas materiales. En el segundo fragmento, el narrador relata el descubrimiento de la luz usando primero el modo singulativo: “Una noche, viniendo nosotros del mar, o yendo para allá, mi padre vio una luz. Me dijo ‘Mira, ¿qué es?’. Le dije: ‘Luz’, y respondió: ‘Sí, claro, pero ¿de dónde sale?’. Decidimos caminar hacia ella” (178). Así se dan cuenta de que la luz proviene del sitio de construcción de un parque de diversiones. Inmediatamente el narrador liga la imagen de la luz a una respuesta emocional de esperanza ante el cambio que el parque de diversiones implica para el barrio: “Me emocioné, brinqué. Le dije a Papi: ‘La gente va a volver al barrio, se va a llenar’. Pensé: ‘Habrá luz’” (178). Enseguida hay un segmento de pseudoiterativo en el cual el padre y el narrador especulan en torno al mejoramiento de las condiciones políticas y económicas de la comunidad: “‘Va a volver la gente al barrio: los que se fueron y los que nunca han venido. Se va a llenar El Baboso y Luna va a poder abrir otra vez’. Y mi padre, entonces, tomaba las multitudes que yo imaginaba y las iba esparciendo por lugares inexistentes” (179). En breve, la luz permitirá que la pobreza termine y que se revierta el éxodo causado por la masacre.

De momento, estas mejorías solo existen como anticipaciones del futuro, en la imaginación de los personajes principales. Por tanto, la categoría que describe adecuadamente este segmento narrativo es el relato repetitivo, es decir, la operación de frecuencia que consiste en narrar n veces un evento que en realidad solo se produce una vez. En medio de este segmento,

el padre también alude conjuntamente a los contenidos semánticos ya repetidos del trabajo y la oscuridad: “Y nosotros vamos a poder a trabajar. Vas a ver mijito: algo saldrá’. Y con ese sentimiento mi padre salía a la acera, distintas noches, y señalando la calle oscura, me decía: ‘Este mundo es evitable’” (179). Así, el regreso de la luz representa no solo una mejoría para el barrio en general, sino para los personajes principales en particular.

En el cuarto fragmento (181-84) vuelve la imagen de la luz. El narrador alude a varias caminatas con su padre por la playa, en donde la única actividad que realizan es notar los avances en la construcción del parque y los correspondientes cambios en la iluminación del barrio: “Había más luz, cada vez, y se extendía rápido” (181), “Pronto, la luz empezó a verse desde lejos. Estando en casa, decíamos: ‘Qué impresionante cómo avanzan’” (182). Luego se repite casi sin variaciones la anticipación del segundo fragmento, pero ahora en las voces de Ramón-Ramona y Luna, quienes reaccionan ante la imagen de la luz igual a cómo lo hacen el narrador y su padre: “Ramón-Ramona se emocionaba cuando, asomándose por la puerta, veía en el paisaje luces nuevas. Y lo mismo Luna, que a la par nuestra se ponía a hacer cuentas alegres (o a pensar en pajaritos preñados, como decía ella)” (182). Es notable la ausencia de opiniones contradictorias y de matices entonacionales entre los dos fragmentos de anticipación y los fragmentos anteriormente citados, pues cuatro personajes distintos hacen los mismos juicios, frente a un mismo objeto y de un mismo modo.

En el sexto fragmento, parte de T2, se vuelve a aludir a la luz brevemente, cuando el narrador comenta el estado emocional de su padre al conseguir el dinero suficiente para ir al parque de diversiones: “En casa, una noche, mi padre juntó monedas y con luz en los ojos –luz que también le salió por la boca, sentí, tan dichoso que estaba– me dijo: ‘Ya completé lo de dos tiquetes’” (186). La última alusión a ese contenido semántico se da en el fragmento décimo

segundo (197-98), que está escrito enteramente en modo iterativo. Aquí se resumen los eventos narrados en el primer fragmento (177-78) y en el cuarto (181-84), aunque con algunas añadiduras: “Con la construcción de la ciudad de hierro el barrio fue cambiando, como cambió la casa nuestra. Si a nuestra casa llegó comida, al barrio llegó la luz: surgía de los faroles que en un momento contuvieron cabezas; también de los postes que fueron levantado a lo largo de las calles” (197). Por si con esto la asociación entre la luz y un estado de mayor felicidad y abundancia no es aún lo bastante clara, el narrador ofrece inmediatamente después un comentario del padre que confirma esta evaluación: “Como dijo mi padre una noche: ‘Al llegar la luz, los paisajes no fueron más la oscuridad’. Los paisajes fueron paisajes” (198).

Hay otro contenido semántico que se aborda por medio del relato iterativo: el trabajo. Puesto que ya en otras ocasiones se ha empleado el iterativo para el desarrollo de eventos asociados al trabajo, se considera un caso de doble iteración. El tratamiento de este tema comienza en el sexto fragmento (186-90). Los segmentos de relato singulativo de este fragmento se reservan para narrar la entrevista con Peligroso y para describir la casa de terror. Tan pronto la narración comienza a desarrollar las actividades laborales de los personajes principales, el narrador usa algunos segmentos de relato iterativo por medio de los cuales condensa un período de varios días en los que los personajes principales trabajan como albañiles (188-89).

El tercer contenido abordado por medio del relato iterativo es el cambio en la situación económica de los personajes. Si bien no hay otros resúmenes en torno a este evento, se ha decidido analizarlo por las similitudes formales que hay entre su tratamiento y el modo de narrar el proceso opuesto, el empeoramiento de la situación económica, el cual se ha resumido varias veces en los capítulos anteriores. El relato de la mejoría en la situación económica comienza a darse en singulativo en el décimo fragmento de esta manera: “Salimos a comer con el primer

pago que recibimos de Peligroso. Nos pusimos nuestras mejores pintas y fuimos a la fonda que, en palabras de mi padre, marcaba el inicio del barrio” (193). Enseguida hay otro segmento en donde el narrador elabora un resumen que es prácticamente el inverso de los resúmenes en donde el evento sintetizado es el empeoramiento de la situación económica: “También repoblamos la casa, o eso intentamos: recuperamos objetos que habíamos empeñado –una mesa, unas ollas– y compramos otros que queríamos o necesitábamos: una cama para mí, un sofá para la sala” (194). Ni la pérdida ni la recuperación de los objetos perdidos, ni la compra de nuevos objetos, llegan a ser vistas por el narrador a partir de lo que estos eventos tienen de especial, sino en su generalidad, de forma abstracta.

Los segmentos iterativos de T2, dispuestos de manera alternada con el relato singulativo de los eventos narrados en T1, son la fiesta en la Plaza de la Masacre, relatada en los fragmentos tercero (179-181), quinto (184-186), séptimo (191-192) y noveno (192-193), y una escena de sexo, relatada en el fragmento undécimo (196). No es la primera vez que se emplea el relato singulativo para narrar este tipo de eventos. El narrador ya había narrado otras escenas de fiesta en T1 del primer capítulo (9-10, 13-14, 21), en T2 del tercero (54) y en el único segmento singulativo largo del quinto capítulo, en el cual se narra la fiesta de apertura de la discoteca Luna (167-70), donde además se empleó el relato iterativo para aludir sumariamente a muchas otras noches de fiesta en la misma discoteca (171). Lo mismo ocurre con las escenas de sexo, que aparecen desplegadas en modo singulativo en la totalidad del tercer capítulo. Por tanto se considera apropiado tratar ambos tipos de eventos –la fiesta y el sexo– como instancias de relato anafórico.

El primer segmento anafórico corresponde a la secuencia en torno a la fiesta que la comunidad LGBTIQ hace en la plaza de la masacre como acto de reapropiación y resignificación

del espacio público. Pero el narrador no quiere representar esta fiesta como una más entre muchas, sino como una fiesta especial. Las diferencias entre, por ejemplo, la fiesta narrada en “Luz” y las otras es muy marcada. Para verlas mejor, vale la pena comparar la fiesta narrada en T1 de “La estrella de cartón” con la fiesta de “Luz”. Para empezar, la fiesta de “La estrella de cartón” –como todas las fiestas excepto la del último capítulo– se realiza en un espacio cerrado, inaccesible para el ojo enjuiciador de un otro homofóbico. Si bien el narrador pone el foco primero en el éxtasis del baile conjunto, se enfoca preferentemente en la hostilidad entre los asistentes. De hecho, las interacciones entre el narrador y otros personajes son bastante agresivas. Cuando el narrador le reclama su camisa al hombre que se la quita, este le responde así: “líchigo, tacaño. Te quedas solo, con tu estrella inmunda” (14). Enseguida el narrador responde tirándole un pedazo de hielo en la cabeza, que accidentalmente golpea a otro (14). Más adelante, un hombre besa al narrador contra su voluntad (21), y la gente del público abuchea a Luna. A la salida de la fiesta, un extraño acosa al narrador, y otro se burla de su estrella de cartón (22). El mismo género de interacciones violentas se producen en el fragmento octavo de “La Ruleta”, cuando el narrador se encuentra en el laberinto sexual y varios hombres se burlan de él mientras le dicen insultos homofóbicos (60).

Por el contrario, las interacciones de la celebración situada en “Luz” se producen en el espacio público. En ese sentido, la sexualidad ya no se esconde de un otro que juzga, sino que desafía a ese otro, lo confronta. Además, las interacciones entre los participantes de la fiesta de “Luz” y el narrador son muy amigables. El narrador saluda y le sopla un beso a dos extraños que están haciendo un juego de rol de animales en la plaza: “Los saludo, les soplo un beso. ‘Estás divino’, me grita el hombre. ‘¡Ruaf, Ruaf!’”, lo apoya su compañero. Hago una venia y sigo caminando” (180). Después, un par de chicos sin camisa le obsequian un condón (180). El

narrador reproduce una conversación jocosa en la que una mujer disfrazada de robot habla de amor con él y otros extraños. Cita un comentario que le hace un desconocido: “‘Te quiero aquí’, me dice, tocándose el culo, y enseguida se despide cantando” (181). Luego de relatar sus encuentros con otros personajes, pasa a describir el espacio: “En la Plaza de la Masacre, un hombre en bicicleta reparte flores. Hay burbujas en el aire y luces de colores tiñendo el cielo” (181). Esta descripción termina con un comentario en el cual el narrador comunica explícitamente lo que está sintiendo allí: “Recibo una flor. La huelo, contento de estar aquí” (181). Tanto el relato de las interacciones, como la descripción del espacio y el comentario final construyen un ambiente de compañerismo que contrasta radicalmente con el desafecto que se observa en la fiesta de “La estrella de cartón”. En la celebración de “Luz”, los personajes se elevan por encima de las pequeñas rivalidades que cotidianamente los distancian, y aparecen unidos en torno al fin político de celebrar su sexualidad públicamente, como una forma de resistir la opresión de una sociedad homofóbica. La selección de los elementos que el narrador destaca en la fiesta de “La estrella de cartón” está determinada por una visión y una entonación pesimistas, en donde el autorrechazo y la agresión mutua se establecen como norma general de relacionamiento. En contraste, la selección de los elementos que el narrador destaca en “Luz” está determinada por una entonación totalmente optimista en donde la autoaceptación y la generosidad se imponen, lo cual representa una inversión total del sentido asociado al evento de la fiesta. Así, el relato anafórico de este tipo de acontecimientos constituye la única operación de frecuencia en donde la valoración cambia de manera significativa, pues, aunque el punto de vista no cambia, sí se subvierten tanto la realidad objetiva de los vínculos entre los personajes como la perspectiva subjetiva que el narrador tiene de estos vínculos.

En los fragmentos sucesivos de T1 el narrador continúa su historia empleando el modo singulativo y seleccionando los elementos de su relato en función de la entonación alegre y optimista: narra una breve visita al bar de Ramón-Ramona (184-86). Enseguida cuenta cómo la fiesta iniciada en la plaza continúa desarrollándose ahora al interior de la discoteca Luna. El narrador ya no alude, como en las fiestas anteriores, a respuestas desagradables del público ante la aparición de Luna. Al contrario, el público la recibe con efusividad, en medio de aplausos (192). El espectáculo que allí se observa son hombres disfrazados de mariposas encerrados en jaulas. Luna los alienta para que salgan volando. En lugar de citar reacciones de burla, como había hecho en la primera fiesta, el narrador destaca la conmoción suya y de otro espectador frente al espectáculo: “En medio del aire, las jaulas empiezan a abrirse. ‘Esto es hermoso’, dice el hombre. ‘Hermoso’. Su emoción me conmueve. Las luces van, vuelven. Todo es luz” (192). La última manifestación de un cambio en la entonación del relato anafórico, en donde además se da una subversión completa del sentido, tiene que ver con la frase que habían escrito los asesinos en la pared después de la masacre. Después de abrir las jaulas, Luna grita: “¡Sigán bailando, mariposas!” (193). En un principio, ese enunciado actualizaba una amenaza sarcástica dirigida por los asesinos a sus víctimas. La finalidad de esta amenaza no era en ningún caso instar a la comunidad LGBTIQ al disfrute, sino intimidarla y disuadirla de buscarlo. Pero, en boca de Luna, y en el contexto de la fiesta, el enunciado que comenzó siendo sarcástico e intimidatorio pierde el tono violento y se transforma en una invitación franca al goce. Así, la operación de frecuencia nuevamente actualiza una revaloración profunda de un contenido semántico. En otras palabras, las víctimas salen victoriosas en la batalla de acentos que se libró entre ellas y sus agresores en torno al sentido último del enunciado: “¡Sigán bailando, mariposas!”; los valores a favor de la comunidad LGBTIQ se convierten en la orientación ideológica dominante.

Esta escena es seguida por otra también en modo singulativo en la cual el narrador relata en detalle una experiencia sexual con el hombre con quien comparte la reacción de entusiasmo frente al espectáculo de las mariposas en Luna (196). Puesto que ya se han narrado escenas en torno al mismo tipo de eventos, puede considerarse que este segmento también pertenece a la categoría del relato anafórico. Una vez más, se actualiza la norma que rige a los capítulos anteriores, según la cual el contenido semántico de tipo sexual se aborda en modo de escenas singulativas, pues el narrador no quiere resumir ni concebir las relaciones sexuales en su semejanza, sino a partir de lo que cada una tiene de característico, que en este caso es la exploración del voyeurismo (197).

Ahora bien, tanto los segmentos iterativos de T2 como el relato singulativo de la fiesta y del sexo están funcionalmente subordinados a construir el marco o la atmósfera en medio de la cual se desarrolla el gran evento de este capítulo, que es la muerte del padre. La secuencia que tiene a este evento como su núcleo narrativo comienza a desarrollarse a partir del décimo tercer fragmento de “Luz” –cuando el padre tiene un derrame cerebral mientras comparte una cerveza con su hijo y Ramón-Ramona– y se extiende hasta el final del capítulo. Sin embargo, esa muerte ya aparece mucho antes, en varias ocasiones, como el objeto de anticipaciones del narrador. Esto quiere decir que el evento de la muerte se aborda por medio del relato repetitivo: un evento que solo ocurre una vez, pero se narra n veces. La primera anticipación de la muerte del padre tiene de la forma de una sospecha, y aparece en “La Ruleta”. El narrador está preocupado por la salud mental de su padre, quien lleva varios días casi inmóvil, y piensa así:

Pienso en mi padre, vuelvo a él. Me acuesto a su lado . . . Le digo: –Papi, ya. Ven, salgamos. No estés más así. Nada. Suspiro, me apago. Entonces, un pensamiento. Se me abren los ojos, siento, y... No. No. –¿Papi? Me paro de la cama, tiemblo. No, no. Me

alejo más. Lo miro. Me acerco otra vez. –¿Papi? Le pongo una mano en la boca y... está respirando. (75)

La segunda anticipación se produce en T2 de “La Ruleta”. Tras llegar del laberinto, el narrador le habla a su padre, pero él no contesta. En un estado de creciente preocupación, el narrador describe las acciones del padre: “Me miró un segundo y cerró los ojos luego. Busqué el teléfono. A medida que iba marcando el número, más me aterraba (o mejor, dimensionaba) lo que estaba ocurriendo. ‘Buenas’, dije, ‘para reportar una emergencia’” (93-94). La tercera anticipación también tiene la forma de una sospecha. Ocurre en el capítulo “Perdese”, cuando, en medio de una multitud, mientras los hombres de la basura violentan a los cadáveres, un policía da tiros al aire. El narrador escucha los disparos y supone que su padre ha sido alcanzado por una bala:

Lo veo caer. ¿Cayó o se dejó caer? Trago un aullido, explotan mis ojos. Recuerdo a Olguita: ‘Que sean al aire, que sean al aire’... La gente se empieza a ir... ¡Mi bebé!, empiezo a gritar. ‘Mi bebé, no puede ser. ¡No puede ser! ¡Mi bebé!’... ‘¿Papi?’ Desbordado, vuelvo a llamarlo. ‘¿Papi?’... ‘¿Qué le han hecho a mi bebé? ¿Qué hicieron?’ (137)

Lo más llamativo de ambas anticipaciones son las tentativas del narrador de producir ambigüedad y suspenso al narrar la muerte del padre como si fuera un hecho y no lo que es: una impresión equivocada. En el primer caso el padre está dormido, pero el primero instinto del narrador es imaginarlo muerto. En el segundo caso el padre se cae porque se tropieza (158), pero el primer instinto del narrador es, de nuevo, imaginárselo muerto. Solo llega a saberse que el padre no se cae porque lo mataron sino a causa de un tropezón, después de varios enunciados en medio de los cuales el narrador sugiere una y otra vez que su padre ya está muerto. Por ejemplo, después de ver la caída, el narrador elige citar un comentario de alguien entre la multitud, un

comentario que prácticamente confirma la sospecha de muerte: “Un hombre se acerca y repite lo que no quiero oír: ‘Van a decir que lo encontraron muerto, con los demás’” (137). Después hay un conjunto de lamentos ambiguos en que coexisten las entonaciones de la resignación ante la muerte y la esperanza de que el padre esté vivo. Enunciados angustiados de este tipo ocupan una página completa (137). Más adelante, en el mismo capítulo, hay una evocación de este incidente en que el narrador celebra que su padre está vivo al mismo tiempo que se lo imagina muerto: “Se mueve. Mi padre se mueve. Pienso en el disparo: lo veo caer” (156). Aunque la única alusión explícita a la muerte del padre en este caso tiene que ver con el disparo, la idea está latente en todo el capítulo. Puede decirse incluso que, desde la perspectiva de la trama, la función del extravió del padre entre la multitud no es otra que proporcionarle un cimiento material a las sospechas mórbidas del narrador, las cuales, en ausencia de un detonante, parecerían un tanto caprichosas.

La cuarta anticipación de la muerte se produce en “Versiones de la noche”, y es bastante similar a la primera. El narrador está en su casa. Por alguna razón decide buscar a su padre, pero no lo encuentra inmediatamente. Entonces procede a anticipar su muerte, empleando nuevamente el recurso del suspenso: “Empecé a buscar a mi padre sintiendo que eso no era más una casa. Solo un lugar. Fui a la cocina; no estaba. Después fui a su cuarto: en el centro del colchón estaban solamente las sábanas enredadas. En mí, una alarma. El recuerdo de Olguita. Me abrí – los ojos, el cuerpo–; empecé a llamarlo. ‘¿Papi?’. Fui al baño. ‘¿Papi?’ Silencio” (162). A diferencia de la segunda anticipación, en donde el disparo sirve de excusa para imaginarse al padre muerto, las primera y tercera anticipaciones no tienen una causa externa clara. El narrador asume que la muerte es el acontecimiento que más fácilmente explica la quietud y la ausencia de su padre. Reincide en una lectura trágica de estos hechos cotidianos, en lugar de atribuirles

causas prosaicas: a lo mejor al padre no se mueve porque está dormido; a lo mejor el padre no está en casa porque fue a la tienda. La función de estas sospechas y búsquedas ansiosas es mostrar el temor del hijo. Lo que, a su vez, desde el punto de vista de la trama, hace más emocionante el relato de unos días en donde no pasa mayor cosa.

La quinta y última anticipación de la muerte del padre aparece en “Luz”. El contexto de este segmento repetitivo es un momento en el cual el hijo y el padre salen a celebrar sus nuevos empleos. El hijo mira a su papá, y reflexiona así: “Mientras lo oía, empecé a extrañar a mi padre, ahí mismo, estando a su lado, devastado por un pensamiento que se fue formando durante el brindis: ‘Este hombre hermoso se va a morir un día’. Y mientras hablaba, entonces, y compartía su emoción, seguí extrañándolo más” (194). En pocas palabras, cualquier ocasión es perfecta para imaginar la muerte del padre: que no esté en su habitación, que haya salido de casa, que esté recostado y triste en su cama o muy contento en el bar. El narrador difícilmente puede contener el impulso de iluminar y adornar la imagen de su padre con la idea y la entonación emocional de la pérdida.

El incidente que pone en movimiento la secuencia de la tan anticipada muerte ocurre, como ya se ha indicado, en el décimo tercer fragmento. Allí, el primer indicio de enfermedad del padre funciona a su vez como otra instancia de anticipación, un poco más sutil que las anteriores: “Cuando llegamos a la plaza, mi padre dice que tiene calor. Lo veo caminando lento: se me ocurre que está cansado o lleno de arroz. Se me ocurre que está viejito. Le hago un cariño en la espalda” (201). En la página siguiente, el padre tiene un derrame cerebral. Con ese acontecimiento inicia un segmento de relato singulativo en el cual el hijo narra el camino hacia el hospital y los contratiempos que enfrentan una vez que llegan allí: la dinámica en la sala de emergencias y la demora en conseguir atención para el padre. Inmediatamente después del

segmento singulativo, el narrador vuelve a emplear el relato repetitivo en un paréntesis donde evoca la primera anticipación de la muerte de su padre: “¿Cuánto he temido este momento? Llega el recuerdo de estar con mi padre en la cama durante noches difíciles, los dos mirando el techo . . . y diciendo en mis adentros ‘¿Qué haré yo cuando se muera?’, incapaz de imaginar mi vida” (204).

Entre los fragmentos décimo cuarto (204-05) y vigésimo tercero (212-13) se emplea el relato anafórico para narrar cada una de las veces en las que Ramón-Ramona o el hijo interactúan con diferentes miembros del personal médico que atienden al padre. Lo más característico de este segmento es la alternancia de las entonaciones de esperanza y resignación del narrador, que varían en función de lo que cada profesional hace o dice. Esta alternancia en sí constituye un recurso por medio del cual el narrador repite el gesto de generar tensión en torno al desenlace de la enfermedad de su padre. En el fragmento décimo cuarto (204-05), Ramón-Ramona soborna a los médicos para que ingresen al padre del narrador a Cuidados Intensivos. El traslado del padre a la unidad de Cuidados Intensivos hace que el narrador logre darse a sí mismo un poco de aliento, pues significa que recibirá por fin una atención acorde con la gravedad de la situación.

Sin embargo, en el décimo quinto fragmento predomina otra vez el tono de desesperanza. Allí un médico se le acerca al narrador para informarle sobre el estado de salud de su padre. El narrador describe este intercambio a partir de sus propias reacciones:

En cuanto empieza a hablar, me vacío: los escucho decir, lejos, como un eco, que mi padre está delicado, en espera de un cuarto en Cuidados Intensivos. La cara se me va desfigurando, siento, a medida que el doctor nos traduce el contenido de los papeles.

Oigo que dice *derrame, corazón, una bomba de tiempo*... Dice que Papi no puede hablar y que el lado derecho de su cuerpo está completamente paralizado. Me alejo de él, me

arrinconó. Imagino a mi padre en la camilla, sin poder hablar ni moverse. Lloro a gritos.
(205)

Pese al pronóstico, el narrador trata de darse aliento: “Y me repito: ‘Todo va a estar bien en unas semanitas’” (208). Pero en el fragmento décimo séptimo aparece otro médico que aplasta esa esperanza al repetir el pronóstico que había hecho el primero: “Después entra un médico con varias carpetas. Nos saluda, seco, y revisa números en los monitores. ‘Está muy complicado’, dice, y me parto en pedazos. ‘No podemos tocarlo’. Empieza a enumerar los problemas: habla del cerebro, del corazón. Habla de los remedios que terminarán matándolo” (208). En el fragmento décimo octavo parece que la situación mejora: “A la noche siguiente sacaron a mi padre de Cuidados Intensivos. ‘Ha estado bien’, me dijo una doctora. ‘Estable. Yo creo que mañana lo damos de alta’. Me alegré, me sentí acariciado” (209). Pero inmediatamente después se esclarece que la razón por la cual el padre es sacado de Cuidados Intensivos no es por que esté mejor, sino porque allí no hay espacio para atenderlo (209).

En el fragmento décimo noveno las mismas enfermeras que le comunicaron la verdadera razón por la que el padre ha sido sacado de Cuidados Intensivos le confirman que “El paciente está delicado” (210), es decir, que la médica anterior estaba mintiendo, con lo cual el narrador vuelve a sumirse en la desesperación. Luego las enfermeras le explican al narrador cómo interpretar los aparatos que monitorean los signos vitales para que las busque en caso de que se active la alarma. En el fragmento vigésimo la alarma se activa: “Sonó el pito, me desperté –y la luz roja, la luz roja–: pa, pa, pa, pa, pa, pa. ‘¿Qué pasó? ¿Qué pasó?’” (210). El narrador llama a las enfermeras a gritos. En el fragmento siguiente, ellas corren hacia el padre y lo atienden, visiblemente irritadas. Una le explica al narrador que “Ese pito va a sonar la noche entera” (211), y así sucede. En el fragmento vigésimo segundo, mientras la alarma suena, el narrador evoca el

significado del sonido de la alarma, con lo cual intensifica el *pathos* trágico de su relato: “Siguió sonando y la luz, prendiéndose –pa, pa, pa, pa, pa, pa–: el recuerdo de que Papi se estaba muriendo” (211). No obstante, las enfermeras regresan y le ofrecen una especie de consuelo al explicarle al narrador por qué la alarma se activa con tanta frecuencia: “Esos números son parte del cuadro que ya conocemos. La alarma se activa porque está delicadito, pero no es nada distinto a lo que ya sabíamos. Él está estable” (211).

Seguidamente, el narrador vuelve a la esperanza. Ya no se asusta cuando escucha la alarma: “A partir de ese momento, cada vez que la alarma se disparaba; cada vez que la luz se encendía y el rojo hinchaba la habitación, me paraba del suelo para apagar el pito, más irritado que preocupado por mi papá: él estaba estable” (212). Pero en ese momento regresa Ramón-Ramona, quien ha estado ausente un rato, y, por lo tanto, no sabe que al padre lo han sacado de Cuidados Intensivos. Tan pronto ella ve que el padre tiene una máscara de oxígeno, le dice al narrador: “No, no, no: tu papá está gravísimo” (212), y le reclama a los médicos por haberlo sacado de Cuidados Intensivos (212). En el fragmento vigésimo tercero el narrador está nuevamente muy abatido, y el padre es trasladado de vuelta a Cuidados Intensivos. El segmento anafórico termina en el fragmento vigésimo cuarto, con la muerte del padre (213).

Este evento es el ejemplo más significativo del uso del relato repetitivo en la novela. La entonación que el narrador emplea, para anticiparlo y para evocar, no cambia en ningún momento. El narrador espera y teme que su padre muera. Al mismo tiempo que rehuye el acontecimiento trágico, porque le dolería, lo anticipa y prolonga para así poder narrar en detalle la experiencia de su dolor. Vale la pena anotar que el cuerpo enfermo del padre es objeto de muchas más descripciones que su cuerpo sano. Por ejemplo, la caracterización más puntual que se hace del rostro del padre es esta: “Entonces un lado de la boca, el derecho, empieza a

caminarle por la cara . . . Su cara es una mueca: media sonrisa entumecida” (202). El narrador llama la atención sobre este mismo rasgo cuatro veces más: “Y si me acerco a besarlo, la mueca parece agrandarse” (203), “Cuando lo veo, a pasos de mí, cierro los ojos. Había olvidado la sonrisa entumecida” (206), “Para animarlo, lo beso en la mueca” (208), y “Me quedo solo con mi padre, que duerme con la máscara puesta: así la mueca no se le ve” (210). La única alusión al olor del padre es la que se encuentra en el fragmento décimo séptimo: “El olor es fuerte –es orín y mierda–. Pienso: ‘No me puede dar asco’” (208). Esto quiere decir que se repite el patrón de descripción que se había empleado con el cuerpo de Olguita, que también adquirió mayor visibilidad en un estado de degradación física. Así, aunque el personaje del padre es uno de los protagonistas de la novela, en última instancia su función es la misma que la de Olguita: vivir y morir para que el narrador padezca su pérdida de un modo más intenso. Desde el punto de vista de la trama, su rol es hacer más conmovedoras imágenes como esta: “Me veo con los tres paquetes de pañales; solo hay uno abierto. Varias personas me dicen: ‘Fuerza, fuerza’. No sé quienes son” (213), en donde el narrador muestra cuan intensa y profunda es su propia desolación.

Las tres páginas siguientes, también las últimas de la novela, se dedican a la descripción en modo iterativo del estado emocional del hijo, a los sueños que tiene con su padre, y a sus gestos y recuerdos (214). El fragmento final es un segmento de relato singulativo en donde se elabora la metáfora de la orfandad citada en el apartado de la velocidad. Allí la correlación de fuerza entre una entonación optimista ante la vida y una pesimista casi se invierte. No obstante, el narrador termina su relato con esta frase: “Y entonces algo en el cielo, *algo*: una luz, un color. La noche que termina, dorada y triste” (216). La tristeza es el último acento. Ese horizonte

luminoso que se abre tras los momentos más difíciles del duelo no recibe desarrollo en la narración. El silencio del narrador se produce precisamente allí donde la vida recomienza.

Conclusión

En el nivel del orden, la novela exhibe dos búsquedas en tensión entre sí. La primera es un posicionamiento polémico frente al acto mismo de organizar cronológicamente los eventos. La obra no quiere constituir este principio de organización en un valor ni en una necesidad dentro de su lógica de estructuración. No quiere ser lineal, ni tampoco quiere que el tiempo de su historia sea fácilmente cuantificable. Esto se aprecia en el uso persistente de las anacronías, en el hecho de que la obra solo indica que sus eventos ocurrieron “una noche”, y en el acto de cuantificar el paso del tiempo de modo vago. Esta manera de tratar el tiempo por sí sola constituye un distanciamiento de otras obras en donde la transparencia en el orden cronológico de los eventos y en la cantidad del tiempo transcurrido sí es un valor.

Lo anterior se refiere a la orientación axiológica de la obra frente a otros enunciados literarios. La segunda búsqueda del orden de la novela es inmanente, y consiste en encadenar una serie de eventos formativos importantes para el narrador, las experiencias de sufrir y sobreponerse a la pobreza, la discriminación por su orientación sexual y la muerte de su padre. Frente a esta segunda búsqueda, el narrador elige el orden cronológico, pues, si alternara desordenadamente entre los momentos de un conflicto y su resolución, no habría ningún conflicto que no estuviera resuelto desde el principio. Por lo tanto, tampoco habría grandes incertidumbres capaces de generar y sostener la tensión dramática de la narración. Sin el orden cronológico, la novela no podría construirse como un crescendo trágico cuya resolución está en entredicho. Entonces, al mismo tiempo que la novela no quiere ser lineal, se dirige linealmente como un todo hacia la muerte del padre. Lo mismo ocurre con la superación de la marginalidad por motivos de orientación sexual y de clase. Para que estos eventos construyan un crescendo

optimista donde los personajes recuperan con dificultad la tranquilidad y la felicidad perdidas, también tiene que haber un orden cronológico.

Ahora bien, es fundamental resaltar el ordenamiento particular entre las progresiones optimistas y trágicas de la novela, es decir, entre los eventos de la relativa superación de la pobreza y la fiesta queer en la plaza pública por un lado, y la muerte del padre por el otro. Este ordenamiento es el que en última instancia determina el tono del enunciado total de la obra. En la primera mitad del sexto capítulo, el padre y el hijo por fin consiguen un empleo, con lo cual escapan de la situación de precariedad de los capítulos precedentes. Poco después de conseguir los empleos, se da la fiesta en la que la comunidad queer celebra la vida en el mismo espacio público donde se produjo la masacre. Pero en ese preciso momento ocurre la enfermedad del padre. A causa de esto, el narrador es arrastrado de la fiesta al hospital, en donde enfrenta muchas vejaciones por parte del personal de salud y, eventualmente, la muerte de su padre. Además, por causa del duelo el narrador deja de ir a su trabajo. Así, la tranquilidad y la felicidad que por fin experimentaban los dos personajes principales terminan siendo brutalmente ofuscadas por la enfermedad, la muerte y el regreso de la pobreza. La decisión de ordenar los eventos así hace que el relato termine en las notas melancólicas del duelo y la miseria. En última instancia, el ascenso de los personajes a un estado de felicidad se subordina al fin último de lanzarlos nuevamente y con más fuerza hacia la desgracia. La novela quiere prescindir del orden cronológico al mismo tiempo que depende de los poderes destructores y reparadores del tiempo lineal. Quiere excluirlo, pero tiene que permitirle que penetre y determine su estructura en más de una ocasión. Esta tensión explica el hecho de que haya muchísimas anacronías que solo se concentran en los primeros cuatro capítulos, pues allí es donde no amenazan los procesos e incertidumbres medulares de la historia.

En el nivel de la velocidad, existe una correspondencia entre el espacio destinado a la narración de un evento y la importancia de dicho evento en la novela. En otras palabras, la novela no está gobernada principalmente por una lógica de lo no dicho. No suele haber omisiones más importantes que el contenido semántico inmediatamente presente, y la cantidad de texto destinado a una experiencia sí constituye un indicio transparente del valor de ese evento para el narrador. Además, no hay contradicciones entre la valoración realizada por la extensión del discurso, el contenido semántico y la entonación. La relación entre estos elementos es predominantemente de reforzamiento mutuo: cuando al narrador le importa un acontecimiento, así haya durado solo un par de minutos, se demora más en el relato de ese acontecimiento, desarrollándolo en forma de escenas con abundantes elementos descriptivos, y adopta un tono serio, en ocasiones solemne.

Las operaciones de la velocidad del tiempo narrativo permiten inferir las siguientes orientaciones axiológicas de la novela frente a su propio contenido: lo más importante es el relato de las experiencias sexuales del narrador en donde se erotizan las desigualdades reales o simuladas de poder, que son abordadas por medio de descripciones detalladas, con diversidad entonacional, en segmentos muy extensos de texto y de una manera verosímil. El segundo tema de mayor importancia es el relato de las muertes: la muerte del padre, la muerte de Olguita y la masacre, evento a través del cual también se tematiza la desvalorización de los cuerpos de los hombres gay en una sociedad homofóbica. El tema que sigue en importancia es el relato de las relaciones afectivas entre el narrador y su padre, abordado casi enteramente en resúmenes de poca extensión, pese a que dicha relación transcurre en un tiempo largo –meses y años– de la historia. En cuarto y último lugar están todos los fenómenos asociados a la marginación económica, como la precariedad laboral y el hambre, que se tratan en general por medio de

resúmenes breves en que se condensa un largo tiempo de la historia, o en forma de alusiones explícitas de aproximadamente dos renglones, en el contexto de un segmento de relato sobre otro evento. La entonación de este tema varía según esté estructuralmente funcionalizado a la construcción del evento de la masacre, en cuyo caso es predominantemente cómica; o según sea una mención aislada de la pobreza, en cuyo caso es de exaltación lírica. Con base en la interacción entre velocidad, significación y las formas concretas de la variabilidad de la entonación, se sostiene que el tratamiento de lo económico es inverso al tratamiento de la sexualidad tanto en la extensión como en la entonación. Los contenidos semánticos ligados a la marginación económica son el elemento anexo de un relato en donde el sexo y la muerte constituyen los eventos núcleo.

En lo concerniente a la frecuencia, se observa que la novela solo emplea su capacidad de repetición para reinterpretar algunos de los eventos recurrentes que componen su historia. La instancia más significativa de un cambio en la entonación se da en el relato anafórico de las fiestas de la comunidad LGBTIQ: antes de la masacre, el narrador pone el énfasis en una forma de goce permeada por un trato hostil entre los hombres. Después, se centra en la solidaridad y la unidad política de toda la comunidad en torno al eslogan resignificado “¡Sigán bailando, mariposas!”. Los eventos que el narrador construye como singulares, pese a que se repiten, son aquellos vinculados a la muerte y al goce sexual. En contraste, los eventos relacionados con las relaciones familiares en la esfera doméstica y la vida económica se entienden a partir de lo que tienen en común. Se abordan de manera abstracta, por medio de segmentos iterativos cortos con poca o nula diversidad entonacional; por ejemplo, la convivencia en la casa y las caminatas por la playa siempre son melancólicas, los proyectos económicos siempre son fracasos disparatados y graciosos, y nada de esto ocupa mucho espacio del texto.

Otro fenómeno interesante de la frecuencia en la novela es la repetición constante de alusiones explícitas a la pobreza y al hambre. La pobreza generalmente no es sugerida a través de indicios. No es mostrada, sino que es nombrada por medio de ese significante o algún sinónimo – escasez, insolvencia– en el contexto de escenas en torno a otro tema, es decir, a manera de mención rápida o de recordatorio, así: “Caminamos, entonces, a la casa de Olguita, y como acordándome de nuestra escasez, lamenté en el trayecto que no teníamos teléfono” (147), “Recuerdo el hambre. El hambre, más bien, me recuerda que está” (148), “Con ese sentimiento, nos devolvíamos a casa, abrazados, despacio, pensando muchas veces en las razones y sinsabores de nuestra pobreza” (12), “Mi padre y yo hicimos cuentas otra vez, y redujimos el presupuesto diario, haciendo restas que dibujaban nuestra insolvencia” (139). Al reunir todas las alusiones, se encuentra que el espacio ocupado por ellas es de casi dos páginas. Su persistencia, carácter explícito, entonación lírica y dispersión compensan el hecho de que la pobreza rara vez sea narrativizada en escenas extensas, y producen una idea inflada del espacio total de relato dedicado a este tipo de contenido semántico.

Para entender la peculiaridad de estas repeticiones, es útil pensar en una palabra presente pero nunca dicha en la novela: gay. El narrador jamás se nombra a sí mismo ni a otros personajes de esta manera. No dice homosexual, ni habla explícitamente de atracción entre hombres. Tampoco usa sinónimos de homosexualidad con matices formales y eufemísticos como los de las palabras “escasez” e “insolvencia”. Da a conocer las orientaciones sexuales de los personajes sin nombrarla, es decir, de forma indirecta, en la construcción de escenas de sexo. ¿Qué habría pasado si el narrador se hubiera limitado a referir explícitamente las orientaciones sexuales de los personajes por medio del uso persistente de la palabra gay, en lugar de desarrollar este contenido semántico de forma implícita y por medio de escenas singulativas? ¿Qué efecto habría tenido en

el relato si, en lugar de mostrar la orientación sexual, el narrador se hubiera limitado a decirla (Klauk y Köppe), nombrándola líricamente, como un mero recordatorio en medio de eventos donde lo principal hubiera sido otro asunto? Mírense los enunciados anteriormente citados sobre la pobreza, e inténtese construir otros con un tono y estilo semejantes, pero en torno a la orientación sexual: “como acordándome de que era gay”, “pensando muchas veces en las razones y placeres del amor entre hombres”, “nos desnudamos otra vez, y nos tocamos, con caricias que dibujaban nuestro homoerotismo”. Semejante proceder da como resultado un discurso acartonado y un relato artificioso, a partir de los cuales se puede inferir que quien habla quiere dar cuenta de lo que es ser gay, pero no sabe bien cómo hacerlo, quizá porque no posee las experiencias o el conocimiento que le permitirían elaborar narrativamente escenas detalladas y persuasivas alrededor de este tema. La repetición constante de palabras como pobreza y escasez sirve precisamente para compensar el hecho de que nunca se llegan a narrar vívida y extensamente experiencias concretas de pobreza, como ir a empeñar un objeto, o vivir del rebusque.

En resumen, el orden de esta novela articula y obedece a una entonación trágica frente a los eventos de su propio contenido y polémica frente a los modos de organización del relato entendidos como tradicionalmente modernos. Su velocidad configura un esquema de prioridades en el que lo ligado al goce y la discriminación es central y poliaccidental; lo vinculado a la muerte es central, pero monoaccidental; y lo vinculado a las relaciones familiares y a la clase social es secundario y monoaccidental. Su frecuencia replica y confirma esta distribución, pues a través suyo se re-evalúan de manera significativa solo los eventos de la fiesta y el sexo. En otras palabras, el tiempo de la novela enuncia una respuesta de aquiescencia frente a una crítica de la modernidad ya hegemónica en la academia. Por otra parte, elabora una representación del duelo,

una crítica de la opresión y un deseo de visibilizar dicha opresión, todos ellos subordinados a una entonación trágica. Además, presenta un uso de la marginación económica como un escenario y un instrumento que potencia dramáticamente los demás elementos y no como un problema central en la narración de eventos y escenas.

Bibliografía

- Brooke-Rose, Christine. "Whatever Happened to Narratology?" *Poetics Today*, vol. 11, no. 2, 1990, pp. 283–93. *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/1772617>.
- Caputo, Giuseppe. *Un mundo huérfano*. Penguin Random House Grupo Editorial, 2016.
- Díaz Ibáñez, A. "Un mundo huérfano de Giuseppe Caputo: La reconfiguración del cuerpo fragmentado a partir de la representación." *La Palabra*, no. 41, diciembre 2021, pp. 1-15, <https://doi.org/10.19053/01218530.n41.2021.13668>.
- Genette, Gerard. *Figuras III*. Traducción de Carlos Manzano, Editorial Lumen, 1989.
- . *Nuevo discurso del relato*. Traducción de Marisa Rodríguez Tapia, Ediciones Cátedra, 1998.
- Hincapie Garcia, Alexander. "Responder al desprecio. Nietzsche y la genealogía de la literatura de temática homosexual en Colombia." *Íkala, Revista de Lenguaje y Cultura*, vol. 23, no. 3, septiembre-diciembre 2015, pp. 451-467. *SciELO*, <https://doi.org/10.17533/udea.ikala.v23n03a04>.
- Klauk, Tobias, y Tillman Köppe. "Telling vs. Showing." *the living handbook of narratology*, editado por Peter Hühn et al. Hamburg University, 2013, <https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/84.html>.
- Melo Barbosa, Olga Patricia. *Narrativas queer en la Colombia del siglo XXI en las obras Un mundo huérfano de Giuseppe Caputo y La lesbiana, el oso y el ponqué de Andrea Salgado*. 2020. Universidad Autónoma de Bucaramanga, Tesis de pregrado.
- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*. Siglo veintiuno editores, 1998.

Saussure, Ferdinand de. *Curso de lingüística general*. Traducción de Amado Alonso, ed. 24,
Editorial Losada, 1945.

Volóshinov, Valentin. *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Traducción de Tatiana Bubnova,
Ediciones Godot, 2009.