

**UNIVERSIDAD RAFAEL LANDÍVAR**  
FACULTAD DE HUMANIDADES  
LICENCIATURA EN LETRAS Y FILOSOFÍA

**"FRONTERAS FICCIONALES EN LA NARRATIVA DE EDUARDO HALFON."**

TESIS DE GRADO

**DANIELA DE LEÓN MENDIZABAL**

CARNET 13075-14

GUATEMALA DE LA ASUNCIÓN, JULIO DE 2018  
CAMPUS CENTRAL

**UNIVERSIDAD RAFAEL LANDÍVAR**  
FACULTAD DE HUMANIDADES  
LICENCIATURA EN LETRAS Y FILOSOFÍA

**"FRONTERAS FICCIONALES EN LA NARRATIVA DE EDUARDO HALFON."**

TESIS DE GRADO

TRABAJO PRESENTADO AL CONSEJO DE LA FACULTAD DE  
HUMANIDADES

POR  
**DANIELA DE LEÓN MENDIZABAL**

PREVIO A CONFERÍRSELE  
EL GRADO ACADÉMICO DE LICENCIADA EN LETRAS Y FILOSOFÍA

GUATEMALA DE LA ASUNCIÓN, JULIO DE 2018  
CAMPUS CENTRAL

## **AUTORIDADES DE LA UNIVERSIDAD RAFAEL LANDÍVAR**

RECTOR: P. MARCO TULIO MARTINEZ SALAZAR, S. J.  
VICERRECTORA ACADÉMICA: DRA. MARTA LUCRECIA MÉNDEZ GONZÁLEZ DE PENEDO  
VICERRECTOR DE INVESTIGACIÓN Y PROYECCIÓN: ING. JOSÉ JUVENTINO GÁLVEZ RUANO  
VICERRECTOR DE INTEGRACIÓN UNIVERSITARIA: P. JULIO ENRIQUE MOREIRA CHAVARRÍA, S. J.  
VICERRECTOR ADMINISTRATIVO: LIC. ARIEL RIVERA IRÍAS  
SECRETARIA GENERAL: LIC. FABIOLA DE LA LUZ PADILLA BELTRANENA DE LORENZANA

## **AUTORIDADES DE LA FACULTAD DE HUMANIDADES**

DECANO: MGTR. HÉCTOR ANTONIO ESTRELLA LÓPEZ, S. J.  
VICEDECANO: DR. JUAN PABLO ESCOBAR GALO  
SECRETARIA: LIC. ANA ISABEL LUCAS CORADO DE MARTÍNEZ  
DIRECTOR DE CARRERA: MGTR. MARIO ESTUARDO LÓPEZ BARRIENTOS

## **NOMBRE DEL ASESOR DE TRABAJO DE GRADUACIÓN**

DRA. MARCIA LIGIA ETELVINA VASQUEZ PERALTA DE SCHWANK

## **REVISOR QUE PRACTICÓ LA EVALUACIÓN**

MGTR. ERNESTO RAFAEL LOUKOTA SOLER

Dra. Marcia Vázquez de Schwank  
Residencial las Hojarascas, M-19, zona 1 Mixco  
Guatemala  
Telf. 2484-4268

---

Guatemala, 24 de junio de 2018

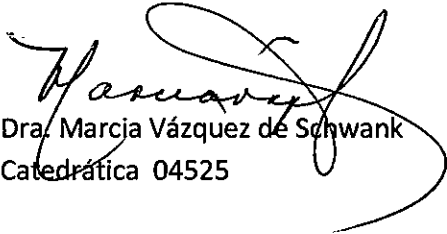
Señores  
Consejo Facultad de Humanidades  
Universidad Rafael Landívar

Apreciables señores:

Por este medio informo al Consejo que, como asesora de tesis he revisado el trabajo que presenta, Daniela de León Mendizábal carné No. 1307514, para optar al título de licenciatura en Letras y Filosofía otorgado por esta facultad, titulada *Fronteras ficcionales en la narrativa de Eduardo Halfon*, mismo que considero será un valioso aporte a la crítica literaria guatemalteca sobre la obra de uno de los más destacados escritores jóvenes del país. La autora profundiza en el análisis narratológico basado en varios autores y aplica el método con rigurosidad a dos obras de dicho autor.

Sin otro particular, quedo de ustedes,

Atentamente,

  
Dra. Marcia Vázquez de Schwank  
Catedrática 04525



### Orden de Impresión

De acuerdo a la aprobación de la Evaluación del Trabajo de Graduación en la variante Tesis de Grado de la estudiante DANIELA DE LEÓN MENDIZABAL, Carnet 13075-14 en la carrera LICENCIATURA EN LETRAS Y FILOSOFÍA, del Campus Central, que consta en el Acta No. 051928-2018 de fecha 16 de julio de 2018, se autoriza la impresión digital del trabajo titulado:

**"FRONTERAS FICCIONALES EN LA NARRATIVA DE EDUARDO HALFON."**

Previo a conferírsele el grado académico de LICENCIADA EN LETRAS Y FILOSOFÍA.

Dado en la ciudad de Guatemala de la Asunción, a los 17 días del mes de julio del año 2018.

LIC. ANA ISABEL LUCAS CORADO DE MARTÍNEZ, SECRETARIA  
HUMANIDADES  
Universidad Rafael Landívar



*A mis padres, a mi abuela, a mi lucero personal:  
gracias por dar alas a este loco vuelo.*

## ÍNDICE

RESUMEN .....	4
I. INTRODUCCIÓN .....	5
II. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA .....	7
2.1 Objetivos .....	7
2.1.1 Objetivo general	
2.1.2 Objetivos específicos	
2.2 Elementos de estudio .....	8
2.3 Alcances y límites .....	8
2.4 Aporte .....	9
2.5 Vida y obra del autor .....	10
III. MÉTODO .....	12
3.1 Unidades de análisis .....	12
3.2 Procedimiento .....	12
3.3 Tipo de investigación .....	12
IV. MARCO TEÓRICO .....	14
Antecedentes .....	14
4.1 NARRATOLOGÍA .....	19
4.1.1 Antecedentes teóricos y definición .....	19
4.1.2 Orden: anacronías, duración y frecuencia .....	22
4.1.3 Modo: distancia y focalización .....	26
4.1.4 Voz: tiempo, niveles narrativos y persona .....	30
4.2 LA NOVELA Y SU RELACIÓN CON LA REALIDAD Y EL AUTOR .....	34
4.2.1 Orígenes del género y sus vicisitudes .....	35
4.2.2 Tiempo y espacio en la novela: un puente a los sentidos .....	36
4.2.2.1 Tipología del cronotopo en las novelas antiguas .....	37
4.2.2.2 Otras formas cronotópicas: novela medieval y renacentista ..	40
4.2.2.3 Consideraciones finales sobre el cronotopo creador .....	42
4.2.3 El autor en la obra .....	43
4.2.3.1 ¿Quién habla en el relato? .....	44
4.2.3.2 La muerte del autor .....	46
4.2.4 La autoficción: un género que es pura ambigüedad .....	48
4.2.4.1 El pacto ambiguo: tierra de nadie entre dos pactos .....	51
4.2.4.1.1 Tipos de novelas del yo y su evolución .....	54
4.2.4.1.2 Sincronía y diacronía de la autoficción .....	60

4.2.4.3 La autoficción en Guatemala .....	65
<b>V. ANÁLISIS DE LAS OBRAS .....</b>	<b>67</b>
5.1 <i>La pirueta</i> (2010) .....	67
5.1.1 Análisis narratológico .....	68
5.1.1.1 Orden .....	68
5.1.1.2 Modo .....	91
5.1.1.3 Voz .....	94
5.1.2 La obra como autoficción .....	100
5.1.3 Discusión .....	104
5.2 <i>Monasterio</i> (2014) .....	110
5.2.1 Análisis narratológico .....	112
5.2.1.1 Orden .....	112
5.2.1.2 Modo .....	147
5.2.1.3 Voz .....	151
5.2.2 La obra como autoficción .....	158
5.2.3 Discusión .....	164
5.3 Análisis comparativo entre las novelas .....	169
<b>VI. CONCLUSIONES .....</b>	<b>175</b>
<b>VII. RECOMENDACIONES .....</b>	<b>179</b>
<b>REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>180</b>



## RESUMEN

La presente investigación analiza dos novelas del escritor guatemalteco Eduardo Halfon, *La pirueta* (2010) y *Monasterio* (2014), con el objetivo de describir la técnica narrativa con la que se desdibujan las fronteras genéricas, literarias – y hasta cierto punto, ontológicas – entre la ficción y la realidad. El criterio que rige la selección de estas obras es la presencia de las siguientes características: además de la intromisión diegética de hechos autobiográficos y coyunturales a la vida del autor, se aprecia una identificación homónima entre protagonista, narrador y el autor del libro. Entonces, el análisis se sirve de la metodología descrita por Gérard Genette en su ensayo *Discurso del relato*, de la mano de otros exponentes de la teoría narratológica, estructuralista y estudios de la narrativa. Esta modalidad de crítica literaria facilitó un estudio objetivo y sistemático de aspectos del relato como orden, modo y voz, enfatizando en la figura del narrador, y el lugar y momento de enunciación de su discurso. Una vez examinada y comparada la técnica narrativa de cada novela, se relacionaron los hallazgos con la teoría de la autoficción, compilada por Manuel Alberca en *El pacto ambiguo*, a fin de exponer cómo la escritura y la disposición de cada elemento en el relato le ubica en esa área gris y ambivalente donde colindan la autobiografía y el relato ficcional.

## I. INTRODUCCIÓN

*“Escribir es intentar saber qué escribiríamos si escribiéramos.”*

Enrique Vila-Matas

El acto de escribir, según el poeta chileno Vicente Huidobro, rememora a ratos la faena divina de crear. Lenguaje y ser permanecen en una tensión continua, definiéndose y concediendo materialidad en eterna simbiosis, inseparable el uno del otro. Allende la pugna en torno a la correspondencia entre las palabras y las cosas o la arbitrariedad del signo, se trata de dos categorías sin las cuales el arte, la ciencia ni el mismo *ethos* podrían desarrollarse. Existe, pues, una indiscutible e insoluble relación entre la realidad y la literatura que desde siempre ha sido objeto de estudio, de reflexión, de debate y, por qué no, de inspiración.

Claro, la literatura que aborda la dicotomía entre realidad y ficción va más allá del frío registro que los textos históricos y documentales hacen de los acontecimientos y sus efectos en el humano, reproduciendo lo real sin filtro alguno u ornamento: son meros espejos que reflejan, opacos, los hechos, personajes y lugares tal y como sucedieron. La obra literaria, por otra parte, emprende un esfuerzo distinto que proviene de la musa, del ímpetu creador, herencia de las deidades o fiebre del siglo, que palpita en el interior de todo escritor, novelista y poeta. El texto no es más reflejo sino reflexión, cobrando el autor la plena libertad para interponer su propio lente y dictaminar el tono, la distancia, el foco de interés y, particularmente, desde dónde enuncia su discurso. Es, pues, esta dinámica que subyace como posibilidad a toda escritura creativa la que sostiene la obra narrativa del escritor guatemalteco Eduardo Halfon.

Este estudio, más que enfocarse en los hechos que circunvalan las narraciones del guatemalteco (si bien traza un somero recorrido del contexto historiográfico y cultural del autor), hace hincapié en el discurso de la obra y de qué manera este es portador del individuo: un individuo que se reafirma dentro de los límites epocales a los que remite el texto, al mismo tiempo que los transgrede. Así, esta peculiaridad encuadra la escritura del guatemalteco presentando una convergencia entre forma y fondo, ya que un *leitmotiv* que ciñe su

cuentística y novelística es la problematización de lo real en la literatura, o la ficción que se asoma por las grietas de la realidad. Por lo tanto, el tema de esta investigación se delimita en torno a las fronteras ficcionales que se erigen y borran continuamente en la escritura de Eduardo Halfon, particularmente desde sus voces narrativas.

La presente investigación confronta una aproximación crítica aplicando la teoría narratológica como método, frente a la propuesta de la “autoficción” como subgénero que engloba los textos de Eduardo Halfon. Considerando el rol del autor dentro de la tradición narrativa actual, emprender un estudio formal de sus novelas sentaría precedentes en el plano académico nacional, además de aportar al corpus de la crítica literaria guatemalteca. Además, se rescata particularmente esa figura del escritor que juega con los límites genéricos: siendo esta una tendencia apoteósica de la literatura posmoderna, su primacía en las obras seleccionadas dota de vigencia, pertinencia y utilidad al estudio. Ello, aunado al análisis de la técnica narrativa y elementos del relato – que en el mejor de los casos sería un esfuerzo por esbozar los postulados de su *ars poética* – contribuye a realzar el valor artístico y cultural del trabajo de Eduardo Halfon, y su impacto en la tradición literaria nacional y regional.

Es por ello que el objetivo primordial de este trabajo radica en examinar cómo se trabaja desde la técnica narrativa los límites entre lo real y lo imaginado, vida y literatura, autobiografía y ficción, en la obra de Eduardo Halfon. La investigación se centra en dos de sus novelas más recientes y, por consiguiente, estudiadas en menor medida por la crítica: *La pirueta* (2010) y *Monasterio* (2014). El método que regirá al estudio es el análisis narratológico del relato en ambas novelas y la teoría de la autoficción, subrayando la figura ambivalente del narrador, el cual es y no es personaje y autor simultáneamente, y que oscila con descaro de acróbata las fronteras entre realidad y ficción.

## II. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

La antinomia entre lo real y lo ficticio como fuente y contenido que alimenta a los textos literarios ha permanecido latente en la escritura cultivada por autores desde mediados del siglo pasado. A la muerte del sujeto moderno que proclamaban Michel Foucault y los estructuralistas le sucede la problematización del escritor histórico como portador y enunciador del discurso. Con el advenimiento a grandes zancadas de la era posmoderna, que redujo los cimientos del saber tradicional a escombros, cabe la posibilidad de reescribir la figura del autor en relación al origen y realización de su texto.

El escritor Eduardo Halfon se ha consagrado, en cuestión de escasos años, como uno de los más reconocidos autores centroamericanos. Esto, debido al motivo dominante que ciñe su narrativa – aunado a su constante anhelo por conciliar el desfase de identidades que fluyen en sus venas –: la problematización de lo real en la literatura, o de lo ficcional que se alimenta vorazmente de lo factual, biográfico, veraz. El presente estudio se centra en las fronteras ficcionales que se construyen y deconstruyen en el discurso del texto, y en ese Eduardo, *a veces*, que protagoniza dicha transgresión, y después lo cuenta.

Esta investigación se plantea descubrir: ¿de qué manera la técnica narrativa y los elementos del relato que incorpora Eduardo Halfon en sus novelas las ubica entre los límites de ficción y autobiografía? ¿Cómo se trabajan los elementos clave del relato, como el tiempo, el modo y la voz del narrador? ¿Qué aspectos, autobiográficos y novelescos, presentes en cada texto, permiten identificar su literatura como un híbrido autoficcional?

### 2.1 Objetivos

#### 2.1.1 Objetivo general

Establecer cómo la técnica narrativa del autor guatemalteco Eduardo Halfon sitúa su obra entre las fronteras literarias de la ficción y la autobiografía.

### **2.1.2 Objetivos específicos**

**2.1.2.1** Analizar desde los preceptos de la narratología la técnica narrativa en las novelas *La pirueta* y *Monasterio*, y la manera como se trazan elementos clave del texto: orden, modo y voz.

**2.1.2.2** Identificar aspectos autobiográficos y ficcionales en los textos, y su abordaje mediante la narración y escritura del autor.

**2.1.2.3** Determinar la distinción entre yo-autor, yo-narrador y personaje en la obra, a la luz de los postulados de la autoficción en conjunción con el estudio narratológico.

**2.1.2.4** Realizar un análisis comparativo entre ambas obras para relacionar los hallazgos, y descubrir los límites que su constitución interpone a las fronteras entre la ficción y la autobiografía.

## **2.2 Elementos de estudio**

Técnica narrativa presente en las novelas *La pirueta* y *Monasterio*, de Eduardo Halfon, manifestada desde el relato, aunándose al fondo autobiográfico de ambas historias.

## **2.3 Alcances y límites**

El esfuerzo de este estudio se concentra en la técnica narrativa utilizada por Eduardo Halfon en sus dos novelas, *La pirueta* y *Monasterio*, expresada desde ciertos elementos del relato que atañen el manejo del tiempo, la perspectiva de la narración y la voz de quien habla. El criterio de selección de las obras radica en la integración simultánea de acontecimientos reales y ficcionales dentro de las historias, además de una identificación nominal explícita entre el autor y el narrador protagonista. Esta modalidad, propia de la autoficción, define y distingue la narrativa del guatemalteco, además de ser el eje que suscita la pregunta de investigación.

No obstante, es de suma importancia considerar cuán reciente es la producción artística del autor, novel en la escena literaria guatemalteca: las primeras ediciones de sus novelas *De cabo roto* y *Esto no es una pipa*, *Saturno*, se publicaron apenas en el año 2003, mientras la primera edición de *La pirueta* fue en el año 2010, y *Monasterio* data del 2014.

Esto incide en que aún exista un limitado arsenal crítico de antecedentes académicos elaborados en torno a Eduardo Halfon y el análisis de sus obras, tanto en linderos nacionales como internacionales.

Por otra parte, si bien el método de la narratología propone el análisis de diversos elementos que engloba el texto narrativo, este estudio se enfocará en la descripción e interpretación de aquellos aspectos que se desprendan de la figura del narrador, dada su esencial importancia para la obra autoficcional. Esto, con el objetivo de destacar aquellas cualidades que asimilan y exteriorizan el juego genérico que emprende Eduardo Halfon en su escritura. De ninguna manera se pretende realizar un estudio global de todas las características del texto que enumera la teoría narratológica, más bien se forjará un esfuerzo parcial encauzado a las variables previamente indicadas.

En relación a esto último, el presente estudio toma en cuenta lo estrictamente literario de las obras: esto es, ya que la narratología es un método que se desprende del estructuralismo, y se opone a una interpretación permeada de aspectos e intenciones extraliterarias. Aún sometiéndose a los preceptos de la autoficción y el bagaje histórico, social y biográfico que suponen las obras de Halfon, el objetivo de la investigación no es realizar un análisis historiográfico de la producción del autor ni ponerlo en relación con su contexto. Se trata, ante todo, de analizar los elementos, sitios, tiempos y personajes de sus novelas – por más parecido que guarden con la realidad – como lo que realmente son: seres de papel.

## **2.4 Aporte**

Indiscutiblemente, Eduardo Halfon es una luminaria en acelerado ascenso dentro de la tradición narrativa actual. Ello implica que llevar a cabo una investigación de esta magnitud sobre sus novelas sentaría un esfuerzo precursor, tanto a nivel nacional como internacional, que contribuiría considerablemente a todo aquel, ya sea crítico, académico o ávido lector, que desee incursionar en el estudio intelectual de su obra. Como se mencionó anteriormente, se trata de un análisis colmado de actualidad y conveniencia puesto que se profundizará en modalidades propias del quehacer de un autor posmoderno. Además, yace el

aporte técnico que significa rescatar los aspectos medulares de la forma y contenido de su obra, trabajando la narratología y la teoría de la autoficción; todo esto en aras de pautar la notabilidad del guatemalteco en la esfera literaria y cultural.

## 2.5 Vida y obra del autor

Si bien es imposible reconstruir puntualmente desde dónde se enuncia la escritura de Eduardo Halfon (ante su recalcitrante inclinación hacia el desapego o desafío de las categorías y límites), realizar un breve bosquejo del contexto que acompañó su producción puede ser ilustrativo.<sup>1</sup>

El autor nace en la Ciudad de Guatemala en el año 1971, en el seno de una familia de ascendencia polaca y libanesa. Desde muy temprana edad, entra en contacto con las prácticas del judaísmo, teniendo desde ya la experiencia de ser minoría, de ser forastero en una nación mayoritariamente cristiana. A la edad de diez años, su familia se vio obligada a dejar el país, dada la creciente atmósfera de terror que se respiraba en el período del conflicto. Esta migración forzada a Estados Unidos de América y un nuevo choque de culturas, representó una piedra angular para el conflicto de identidad que atravesaba el autor. Completó sus estudios de Ingeniería Industrial en la Universidad Estatal de Carolina del Norte; no fue sino hasta su retorno a Guatemala, a los treinta años, que Eduardo reemplaza los números por la literatura, ingresando a la licenciatura en Letras y Filosofía en la Universidad Rafael Landívar. Durante ocho años fue catedrático de Literatura, en la Universidad Francisco Marroquín.

Respecto a la obra de Halfon, debido a su reconocida calidad narrativa, ha sido traducida a varios idiomas: inglés, alemán, francés, portugués, italiano, serbio, entre otros. Algunos de sus cuentos y novelas más distinguidos son *Esto no es una pipa*, *Saturno*, *De cabo roto* (ambos del 2003), *El ángel literario* (2004), *Siete minutos de desasosiego* (2007), *El boxeador polaco* (2008), *Clases de dibujo* (2009), *La pirueta* (2010), *Mañana nunca lo hablamos* (2011), *Elocuencias de un tartamudo* (2012), *Monasterio* (2014) y *Duelo* (2017).

---

<sup>1</sup> Alexandra Ortiz Wallner, “Unos escriben. Eduardo Halfon, Dossier”, *Otro Lunes, Revista Hispanoamericana de Cultura*, núm.35 (2015). Recuperado de <http://otrolunes.com/35/unos-escriben/eduardo-halfon-dossier/>

En el 2007, participó en el Festival “Bogotá39”, que convocó a los escritores más destacados del continente, menores de treinta y nueve años. Asimismo, la genialidad de sus textos le ha hecho acreedor de galardones como el Premio Literario Café Bretón & Bodegas Olarra, el Premio de Novela Corta José María de Pereda, y la beca Guggenheim, en el 2011.

Tratándose de un escritor joven, publicado a principios del siglo hasta la actualidad, Halfon pertenece a la generación de autores de la posguerra. El período de mayor represión y violencia de la guerra interna en Guatemala sucedía en las décadas entre 1960 y 1997; en diciembre de 1996, se lleva a cabo la Firma de los Acuerdos de Paz, aunque la era democrática comienza oficialmente en 1986, con el primer gobierno electo libremente, presidido por Vinicio Cerezo. Finalmente, hay un (ilusorio) respiro para el gremio de artistas, librepensadores y escritores: no obstante, la herida no cicatriza, y se agudizan los problemas sociales, consecuencia del conflicto armado.

Es, pues, bajo este (des)contexto, junto a su experiencia cosmopolita y el nomadismo cultural que palpita en sus venas, que Eduardo escribe.



### **III. MÉTODO**

#### **3.1 Unidades de análisis**

Las unidades de análisis de esta investigación serán las novelas *La pirueta* y *Monasterio*, del escritor Eduardo Halfon. El criterio de selección de dichas obras, entre todo el corpus literario del autor, se funda en que su argumento presenta de manera simultánea elementos autobiográficos y aspectos de ambigüedad ficcional. Asimismo, se da una identificación homónima entre el personaje protagonista – quien también encarna la figura del narrador – y el autor.

#### **3.2 Procedimiento**

1. Se seleccionarán dos novelas de Eduardo Halfon cuya forma y contenido sean representativas a la premisa, es decir, donde haya identificación homónima entre autor y narrador, y los hechos narrados tengan matiz autobiográfico.
2. Se sintetizará el argumento de dichas obras.
3. Se hará la lectura y análisis crítico de ambas novelas; se buscarán los elementos de estudio, expresados con citas textuales, bajo los lineamientos presentados en el Marco Teórico.
5. Se someterá el contenido de ambas novelas a un análisis comparativo desde la teoría narratológica y los postulados de la autoficción.
6. Se discutirán los resultados.
7. Se elaborarán las conclusiones y recomendaciones a raíz de los hallazgos obtenidos.

#### **3.3 Tipo de Investigación**

De acuerdo a Achaerandio, se tratará de una investigación de carácter cualitativo, de tipo documental, ya que se construye en torno a recursos bibliográficos, tanto las unidades de análisis sobre las cuales se trabaja, así como las fuentes literarias que proveen las herramientas teóricas para dicha interpretación. La investigación documental se tipifica a raíz del material consultado: puede ser bibliográfica (libros), hemerográfica (revistas, periódicos, folletos), escrita (archivos reales o virtuales de índole administrativa e histórica), audiográfica (a partir de fonoteca o discoteca), videográfica (filmografía, películas, casetes,

diapositivas) e iconográfica (museos, edificios, monumentos).<sup>2</sup> En esta ocasión, se trabajará un estudio bibliográfico y hemerográfico.

A un nivel metodológico, se realizará una revisión bibliográfica de los documentos a trabajar. De acuerdo al artículo de Guirao, la revisión de literatura es una herramienta que sirve para aproximarse a un tema específico. Se trata de un paso imprescindible en toda investigación documental, pues establece un diagnóstico de lo que se ha desarrollado en torno a la temática seleccionada. Para llevar a cabo una revisión bibliográfica, se sintetizan los puntos centrales de cada investigación o artículo consultado, para luego someterlos a una comparación y valoración crítica.<sup>3</sup> En este estudio, dicha técnica se orientará principalmente durante la fundamentación y exploración de las metodologías teóricas que regirán el análisis literario, es decir, para la consulta e interpretación de los textos medulares.

Ligado a esto último, el método de análisis literario que se aplicará a las dos novelas será la narratología, entendida como la teoría de los textos narrativos. Según Bal, el fin principal de dicho estudio es la descripción de la forma en que se constituyen los textos narrativos, siendo estos definidos como tal con base en ciertas características. Se circunscribe, pues, a un corpus concreto: novelas, novelas cortas, cuentos, artículos, entre otros; la base común es la presencia de un *texto* interpretable. Esta técnica opera bajo la premisa de que la descripción de los conceptos presentes en la obra funge como punto de partida para atribuirle un significado a la misma. Se trata, pues, de “*un instrumento para hacer descripciones y, como tal, inevitable, pero solo indirectamente conduce a la interpretación.*”<sup>4</sup> En conjunción a los resultados de este análisis formal, entrará en juego el estudio de Manuel Alberca sobre la formulación de la autoficción en la literatura, para comprobar que las obras investigadas están suscritas a esta modalidad genérica.

---

<sup>2</sup>Luis Achaerandío, *Iniciación a la práctica de la investigación*. (Guatemala: Instituto de Investigaciones Jurídicas, 2012), 40-1.

<sup>3</sup>Silamani Guirao Goris, “Utilidad y tipos de revisión de literatura”, *ENE, Revista de Enfermería*, núm.2 (2015). Recuperado de <http://ene-enfermeria.org/ojs/index.php/ENE/article/view/495/guirao>

<sup>4</sup>Mieke Bal, *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)* (Madrid: Cátedra, 1985), 17.

#### IV. MARCO TEÓRICO

A continuación, se delimitan los antecedentes y esfuerzos de diversos autores a nivel nacional e internacional por desgranar los elementos destacados de la obra narrativa de Eduardo Halfon. Además, se incluyen estudios donde la narratología y la autoficción figuran como metodologías pertinentes para liderar un análisis literario.

Chacón sienta un precedente nacional en el empleo de la narratología y el estructuralismo como métodos para el análisis de relatos. Su investigación se enfoca en el texto de Mario Payeras, *Tz'utz' Al este de la flora apacible*.<sup>5</sup> El objetivo del estudio es analizar el discurso de la novela mediante el estructuralismo de Gérard Genette, específicamente desde las categorías “tiempo”, “modo” y “voz”. Esto, con el fin de interpretar el significado de la obra y sus recursos literarios, así como adentrarse a la huella histórico-cultural que permea sus representaciones. Para ello, identifica las representaciones culturales y de cosmovisión de los pueblos indígenas Chuj y Q'anjob'al en el uso de recursos narrativos como tiempo, lenguaje poético, densidad narrativa, idiomas mayas y la historia en sí. Concluye que, a raíz de la distinción entre relato, historia y narración, se posibilita la interpretación de los significados y recursos de la novela en cuanto al texto en sí, el contenido literario e histórico, y el acto narrativo. La categoría “tiempo” caracteriza la narración por su manejo complejo y relativo de la temporalidad; el “modo” contrapone el relato entre el discurso de sucesos/narrador-palabras/personajes; “voz” como expresión de la huella o registro.

Arias publica su artículo “Post-identidades post-nacionales” en la Revista de Crítica Literaria Latinoamericana.<sup>6</sup> En él, el renombrado crítico guatemalteco expone la situación actual de la producción literaria en Centroamérica - mencionando la obra de Eduardo Halfon – en aras de la globalización. Se da, pues, en la década de los noventa, una ruptura con la tradición nacionalista del siglo XX y su afán por cristalizar una noción unificadora de lo

---

<sup>5</sup> Humberto Chacón, “Análisis del discurso de la novela de Mario Payeras Tz' Utz' Al este de la flora apacible, desde Gerard Genette” (Tesis de maestría, Universidad Rafael Landívar, 2016).

<sup>6</sup> Arturo Arias, “Post-identidades post-nacionales”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm.69 (2009): 135-152.

“común” en los textos, así como los ideales promulgados durante la Modernidad. Frente al modelo de la globalización que suscita tensiones entre lo local, nacional y global, el discurso literario de autores centroamericanos se vuelca hacia la tendencia “transnacional”, reduciéndose (a criterio del autor) a mercancía de consumo. No obstante, respondiendo a esta ampliación de espacios diferenciados de lo nacional, y la reflexión sobre acontecimientos actuales, se construyen nuevas identidades post-nacionales. De esa forma, brota entre estos jóvenes autores modelos escriturales que rememoran la “muerte del autor” ya trabajada por Roland Barthes, así como la estética del cinismo. Con esto, se traza como fin el poder reconfigurar la memoria nacional a partir de nuevas subjetividades y ciudadanías, en el período de la posguerra donde la violencia no es ya política sino anímica, interna.

En su investigación, García realiza un análisis crítico-literario de distintas obras guatemaltecas desde la perspectiva del campo intelectual transnacional.<sup>7</sup> Su objetivo es analizar cómo los objetos literarios describen un determinado momento histórico, utilizando como método la noción de “transnacional” para situar estos fenómenos socio-literarios en relación al horizonte socio-cultural, el mercado regional-global y la migración hacia el Norte. Se toman como unidades de análisis textos guatemaltecos escritos en el período de posguerra (a partir de 1997), o aquellos anteriores con cualidades pertinentes al estudio. En el tercer capítulo, en conjunto al análisis de su connacional Rey Rosa, se realiza un examen de la obra de Eduardo Halfon, *Esto no es una pipa*, *Saturno*, empleando como instrumento las categorías de Bildungsroman y Künstlerroman: es decir, la autoformación personal y artística. Se rescatan estos aspectos: la formación del escritor influido por lo “externo”, su truncada inserción en el campo local, el aval tácito que pretende de la tradición occidental y el predominio del aspecto autorreferencial. Finalmente, concluye sobre la problematización del rol del artista-escritor, su formación e imposible inclusión dentro de una hermética, violenta y desinteresada sociedad guatemalteca (y, consecuentemente, global), condicionada por estructuras político-económicas neoliberales.

---

<sup>7</sup> Claudia García, “Narrativa guatemalteca y campo intelectual transnacional” (Tesis de doctorado, Universidad de Florida, 2007). Recuperada de [http://etd.fcla.edu/UF/UFE0021046/garcia\\_c.pdf](http://etd.fcla.edu/UF/UFE0021046/garcia_c.pdf)

Barchino escribe el artículo “Los cuentos de Eduardo Halfon: hiperrelato y autoficción”, publicado en la revista *Lejana*.<sup>8</sup> Presenta una lectura de los relatos de Eduardo Halfon figurados en *Siete minutos de desasosiego* (2007), *El boxeador polaco* (2008) y *Mañana nunca lo hablamos* (2011), desde la perspectiva del hiperrelato. Ello, con el objetivo de develar la técnica empleada por el guatemalteco para relacionar las tramas de sus cuentos en una compleja red intertextual e hipertextual; a raíz de ello, se configuran hiperrelatos, entendidos como estructuras narrativas superiores, siendo un motivo recurrente la experiencia de su abuelo judío en los campos de concentración. Asimismo, interesa el problema de la ficción y realidad, y el papel de la memoria en el acto de escritura, ambos temas recurrentes en la obra de Halfon; por lo cual se desarrolla un análisis a partir de la “autoficción” refiriendo al texto de Manuel Alberca (2007), *El pacto ambiguo*. Por ende, se enfatiza la figura del narrador en estos relatos como aquel que reescribe los límites entre lo real y lo ficcional, ya que existe una identificación homónima entre autor, narrador y personaje. Así, Halfon integra elementos biográficos y metaliterarios que dotan de ambigüedad a sus historias, cuestionando a partir de su misma enunciación desde dónde (o quién) nace el discurso.

Ortiz Wallner publica el artículo “Una escritura más allá de las fronteras: la narrativa f(r)iccional de Eduardo Halfon”, en la revista *Hispanorama*.<sup>9</sup> Caracteriza la obra del autor como una cartografía cognitiva móvil, un mosaico escritural, de prosa compacta y, ante todo, una voluntad por experimentar. Ello incide en que los textos trasciendan las fronteras genéricas e incluso geográficas, lo cual les brinda universalidad. Por aparte, la crítica repara en los temas alicientes que conducen la producción del escritor. Y es que Halfon parte de una tendencia de “nuevas literaturas” producidas en la era democrática centroamericana, anuentes a explorar los límites y posibilidades de la representación y escenificación estético-literarias. Esta literatura se enuncia ante el desencanto de la posguerra, las expresiones de violencia, y una superación definitiva de la utopía moderna que da lugar al deseo de renovación y búsqueda de nuevas formas de un lenguaje del “después”. Además, son autores

---

<sup>8</sup> Matías Barchino, “Los cuentos de Eduardo Halfon: hiperrelato y autoficción”, *LEJANA. Revista Crítica de Narrativa Breve*, núm.6 (2013): 1-13.

<sup>9</sup> Alexandra Ortiz Wallner, “Una escritura más allá de las fronteras: la narrativa f(r)iccional de Eduardo Halfon”, *Hispanorama*, núm.144 (2014): 34-8.

insertos en la globalización, que cuestionan la lógica binaria occidental y construyen una sensibilidad por cruzar fronteras, por dar privilegio a los nuevos lugares de enunciación que posibiliten nuevas modalidades de escritura. La narrativa de Eduardo Halfon nace en un escenario posnacional, en relación al canon literario: su experiencia transcultural le permite hablar desde un exilio múltiple. En este marco, la obra abierta del guatemalteco supera la disyuntiva entre ficción y no ficción al trazar nuevas nociones del quehacer literario: el carácter híbrido y autoficcional de sus relatos crea un espacio “otro”, lúdico, lo f(r)iccional donde se mueve constantemente el texto, oscilando entre géneros y discursos, re-semantizando las lógicas espacio-temporales y de la condición humana.

Constales emprende su labor investigativa con el fin de examinar el carácter autoficcional y la “posmemoria” en la narrativa centroamericana producida durante la posguerra civil.<sup>10</sup> Para ello, se sirve del análisis de dos obras: *Mañana nunca lo hablamos*, del escritor guatemalteco Eduardo Halfon, y *Dios tenía miedo*, de la salvadoreña Vanessa Núñez Handal. Dicho estudio se vale de una aproximación teórica desde los conceptos de “autoficción” y “posmemoria”. Se entiende autoficción como híbrido entre autobiografía y novela, desde el trabajo de Manuel Alberca (2007), Ana Casas (2012) y Vincent Colonna (1989). Mientras, la posmemoria como cualidad evidente en sobrevivientes del Holocausto – y, dicho más adelante, también en la segunda generación – se traza desde la tradición norteamericana inaugurada por Marianne Hirsch (1997) y retomada por James E. Young (2000). Como punto de partida, la investigación traza el contexto de las obras, tanto biográfico como histórico, para relacionar los hechos con el análisis narrativo. Luego, este se realiza a la luz de los temas dominantes en cada texto. Así, se concluye que, en efecto, son obras pertenecientes al género de la autoficción y posmemoria, debido a la incorporación simultánea de elementos históricos, documentales y ficcionales, así como la restauración del pasado.

---

<sup>10</sup> Sofie Constales, “Posmemoria y autoficción en *Mañana nunca lo hablamos* de Eduardo Halfon y *Dios tenía miedo* de Vanessa Núñez Handal” (Tesis de maestría, Universiteit Gent, 2015). Recuperada de [https://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/002/213/011/RUG01-002213011\\_2015\\_0001\\_AC.pdf](https://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/002/213/011/RUG01-002213011_2015_0001_AC.pdf)

Según establece Laorden en su artículo “Lidiar con el pasado familiar. Posmemoria y trauma en *El boxeador polaco* de Eduardo Halfon”, publicado en el compendio *Tuércel el cuello al cisne*, la narrativa del guatemalteco se caracteriza por su autonomía y unidad.<sup>11</sup> Esto es, debido a la técnica que utiliza para hilvanar cada uno de sus relatos. Así, toma como referencia la trilogía de novelas *El boxeador polaco*, *La pirueta* y *Monasterio* para explicitar las modalidades discursivas que configuran una estructura superior en la escritura de Halfon. Elementos como la memoria familiar, la identidad personal, datos autobiográficos y el contexto de la guerra civil colman por igual estos textos, lo cual lleva a la autora a estudiarlos a partir de la “posmemoria”, particularmente desde el trauma. Se rescata la ambigua figura del narrador autoficcional, identificado como “Eduardo”, “Dudú”, “señor Halfon”, y la aparente fractalidad en los cuentos que conforman *El boxeador polaco*, y que desembocan en un punto común: la experiencia del abuelo judío del autor/narrador/personaje en Auschwitz, durante la II Guerra Mundial. Luego, entabla una relación entre la posmemoria, las imágenes o recuerdos, y la experiencia de la violencia no solo en el bagaje familiar sino también en Guatemala.

A manera de conciliar el aporte de cada uno de los antecedentes consultados, en síntesis, el trabajo de Eduardo Halfon posee especial relevancia dentro de la producción literaria nacional e internacional, en cuanto al magistral mosaico que elabora integrando elementos biográficos, históricos y ficcionales en un mismo lienzo. Llama la atención la incidencia de la teoría de la “autoficción” y la “posmemoria” para entender su discurso y temáticas exploradas, además de la carga ideológica y ética que implica el acto de comprometerse a la narración de hechos reales. Considerando la forma y contenido de sus novelas, en el marco de la literatura contemporánea, resulta imprescindible la herramienta de la autoficción para la comprensión y análisis de su obra.

Adicionalmente, numerosos críticos y estudiosos le evalúan a raíz del período de su producción, catalogándole como autor de la posguerra guatemalteca. Frente a ello, su obra

---

<sup>11</sup> María Teresa Laorden Albendea, “Lidiar con el pasado familiar. Posmemoria y trauma en *El boxeador polaco* de Eduardo Halfon”. En *Tuércel el cuello al cisne: Las expresiones de la violencia en la literatura hispánica contemporánea (Siglos XX y XXI)* (Sevilla: Editorial Renacimiento, 2016), 589-99.

cobra importancia al contribuir a la tipificación de este canon y fungir como ejemplo de las manifestaciones estéticas de la violencia, o más bien, la violencia “oblicua” a la que se refería el académico Dante Liano en su estudio *Visión crítica de la literatura guatemalteca* (1997). Acorde a Ortiz Wallner, la disertación de Liano expone el paradigma estético-literario de la violencia en los autores contemporáneos, ya sea en las relaciones sociales que retratan en sus relatos, como en el empleo del lenguaje y estructuras narrativas.<sup>12</sup> Ello suscita la propagación en las obras de lo posmoderno, y el vaivén discursivo y temático entre centro-periferia, adentro-afuera, local-universal, realidad-ficción.

Por otro lado, el empleo de la narratología como método de crítica literaria le sitúa como una herramienta útil para analizar elementos clave que dotan de significado al texto, siendo tales la figura del narrador, el tiempo del relato y los niveles del discurso, entre otros.

## **4.1 NARRATOLOGÍA**

La presente investigación, cuyo método de análisis crítico es la narratología, trabaja las nociones de Gérard Genette en conjunto con las desarrolladas por la teórica neerlandesa Mieke Bal, a fin de comparar las coincidencias y divergencias de sus disertaciones, y así lograr un estudio puntual de las categorías en el texto literario (siguiendo, en este caso, la tripartición del crítico francés en “orden”, “modo” y “voz”).

### **4.1.1 Antecedentes teóricos y definición**

Las distintas vertientes de la crítica literaria se configuran acorde a lo que se desea analizar de las obras: tendencias como la psicocrítica, la sociocrítica y la teoría de la recepción, por ejemplo, toman en cuenta elementos que, pese a ser extraliterarios, poseen relevancia para el sentido del texto; naturalmente, el riesgo de caer en relativismos y psicologismos permanece latente al asumir estas posturas. Frente a ello, y en pos de un método riguroso, formal y científico, advienen otras corrientes que estudian el texto literario

---

<sup>12</sup> Ortiz Wallner, “Una escritura más allá”, 34.



como una estructura.<sup>13</sup> Desde los estudios lingüísticos de Ferdinand de Saussure (cuyo *Curso de lingüística* data de 1916), el formalismo ruso (años veinte) y su influencia en el estructuralismo (cuyo apogeo fue en los años sesenta), podría decirse que la autonomía de la obra se puso en boga entre la crítica, pautando la gestación de una teoría de la narrativa.

La lingüística de Saussure influyó en el movimiento de los formalistas, en tanto los textos literarios se analizaban desde una visión estructural, sistemática, enfocada en el signo. La transición de este pensamiento al estructuralismo moderno fue gracias al lingüista Roman Jakobson, quien luego de encabezar el Círculo Lingüístico de Moscú, emigró a Praga, donde fue precursor de la corriente checa.<sup>14</sup> Finalmente, el ruso viajó a Estados Unidos, donde conoció a Claude Lévi-Strauss, antropólogo francés que sentó un antecedente crucial para el desarrollo de la narratología: sus aportes en torno al análisis de los mitos como estructuras universales subyacentes a toda historia y cultura, inscritos bajo el mismo sistema de reglas y relaciones del lenguaje, postuló las estructuras como recursos cognitivos, comunes a todo ser humano y encargados de moldear la realidad y su cosmovisión.

En torno al estructuralismo, Eagleton cita a Northrop Frye y su discusión, en *Anatomy of Criticism* (1957), sobre la índole sistemática de la literatura, asemejando una serie de reglas enlazadas entre sí (igual que la noción de lenguaje manejada hasta entonces).<sup>15</sup> El mundo social de la literatura y el sujeto quedan relegados al segundo plano, como rechazo a los juicios impresionistas: “*El estructuralismo, como el mismo término sugiere, se interesa en las estructuras, más concretamente, en el estudio de las leyes generales que regulan fenómenos individuales a meros ejemplos de estas leyes.*”<sup>16</sup> El significado dimana no de las unidades, sino de la relación en cadena que entablan entre sí: su análisis se enfoca nada más en lo formal, dejando por fuera el contenido; esto, debiéndose a la herencia lingüística que insistía en la relación arbitraria entre signo y referente, ahora aplicada entre texto y su contexto o medio.<sup>17</sup>

---

<sup>13</sup> Terry Eagleton, “Estructuralismo y Semiótica”, en *Una introducción a la teoría literaria* (México: Fondo de Cultura Económica, 1998), 114-54.

<sup>14</sup> Eagleton, “Estructuralismo y Semiótica”, 123.

<sup>15</sup> *Ibíd.*, 114.

<sup>16</sup> *Ibíd.*, 117.

<sup>17</sup> *Ibíd.*, 124.

Así pues, el estructuralismo da lugar a la semiótica, enfocada en el estudio de la poesía, y a la narratología, entendida como el estudio de la narrativa. En su reconocido ensayo *Discurso del relato*, que data de 1972, Gérard Genette realiza el estudio inductivo de un objeto específico: *En busca del tiempo perdido*, de Marcel Proust. Pretende, como buen estructuralista, alcanzar lo universal desde un análisis particular. Si bien el texto de Proust es una novela ejemplar como parteaguas en la tradición narrativa, sirve más bien como pretexto al objetivo general del crítico francés, el cual es trazar una poética narrativa a raíz de las leyes del género.<sup>18</sup>

Acorde a Mieke Bal, la narratología es, sin más, “*la teoría de los textos narrativos*”<sup>19</sup>. Para alcanzar esta definición, previamente debió consensuarse, no solo qué es un texto narrativo, sino la narratividad per se. Esta categoría abarca un sinfín de manifestaciones que atañen al texto, la imagen o lo lingüístico: de ahí que sean “textos narrativos” las novelas, cuentos, artículos de prensa, y las viñetas. El texto narrativo es “*aquel en que un agente relate una narración*”<sup>20</sup>, pero también es “*una historia que se cuenta con lenguaje; esto es, que se convierte en signos lingüísticos*.”<sup>21</sup> Le caracteriza, pues, un agente emisor, que relata dichos signos y que no necesariamente es el autor material, sino un portavoz ficticio: el narrador. La narratología describe los aspectos narrativos del texto: la historia, entendida como la manera como se presenta la fábula (la serie lógica y cronológica de acontecimientos) se desglosa en aspectos como tiempo, espacio, actores, puntos de vista, etcétera.<sup>22</sup>

Genette distingue entre tres conceptos: la historia como el significado o contenido narrativo (permeado de exterioridad), la narración como acto narrativo productor, y el relato, objeto de la narratología, como significante, enunciado o *texto narrativo* (tal como lo postula Bal).<sup>23</sup> Ahora bien, estos conceptos no son irreductibles, sino se requieren recíprocamente para existir, en mediación: “*El análisis del discurso narrativo será (...) el estudio de las relaciones entre relato e historia, relato y narración y (en la medida en que se inscriben en*

---

<sup>18</sup> Gérard Genette, “Discurso del relato. Ensayo de método”, en *Figuras III* (Barcelona: Lumen, 1989), 75-337.

<sup>19</sup> Bal, *Teoría*, 11.

<sup>20</sup> Bal, *Teoría*, 13.

<sup>21</sup> *Ibíd.*, 15.

<sup>22</sup> *Ibíd.*

<sup>23</sup> Genette, “Discurso”, 83.

*el discurso del relato) entre historia y narración.*<sup>24</sup> De la relación entre cada elemento, Genette demarca tres problemas del relato, objeto del análisis narratológico: *orden, modo y voz*. El tiempo abarca la relación entre el relato y la diégesis, es decir, entre relato e historia; el modo involucra las modalidades de representación o el aspecto del relato, también en relación con la historia; finalmente, la voz abarca la instancia narrativa (niveles narrativos y narrador) e integra todos los términos.<sup>25</sup>

#### **4.1.2 Orden: anacronías, duración y frecuencia**

El problema del orden, según Genette, concierne directamente al tiempo en el relato y su dualidad: existe un tiempo de lo contado (significado) así como del relato (significante). Y es que, en realidad, el relato escrito se actualiza y consume únicamente en el tiempo de la lectura, sosteniéndose de la linealidad y contigüidad del significante lingüístico.<sup>26</sup> Bal comenta al respecto que el tiempo o cronología dentro del análisis atañe a los acontecimientos narrados en el relato, entendidos como procesos de cambio de un estado a otro, y que necesariamente deben ocurrir en un cierto período y responder a cierto orden.<sup>27</sup>

Una vez aceptada esta “representatividad” temporal narrativa, Genette enumera las tres determinaciones ponderables respecto al orden temporal del relato: la relación entre el orden de la sucesión de acontecimientos en la diégesis y el orden seudotemporal de su disposición en el relato (las anacronías); la relación entre la duración variable del acontecimiento y su subordinación en el relato (medible en la longitud y ritmo del texto); y finalmente, las capacidades de repetición de historia y relato (es decir, la frecuencia).

Las **anacronías** son “*formas de discordancia entre el orden de la historia y el del relato*”<sup>28</sup>. Bal comprende las anacronías o “desviaciones cronológicas” como “*diferencias entre la ordenación de la historia y la cronología de la fábula.*”<sup>29</sup> Para analizar el tiempo del relato, se contraponen el orden de la disposición de los segmentos temporales en el discurso

---

<sup>24</sup> *Ibíd.*, 84-5.

<sup>25</sup> *Ibíd.*, 86-7.

<sup>26</sup> *Ibíd.*, 90.

<sup>27</sup> Bal, *Teoría*, 45.

<sup>28</sup> Genette, “Discurso”, 91-2.

<sup>29</sup> Bal, *Teoría*, 61.

narrativo, con el orden de sucesión de dichos segmentos en la historia, según se explicita o infiera del relato. El método sugiere un análisis del orden y movimiento de los segmentos temporales, tomando sus posiciones y relación entre sí. Claro, no existe un “grado cero” de coincidencia temporal entre relato e historia, en un sentido cronológico, y tampoco es necesario: las anacronías son un recurso tradicional, exhibido desde la épica griega, que responde a determinados designios dentro del relato.<sup>30</sup>

Los movimientos que alteran o dirigen el orden temporal operan en dos grupos: prolepsis y analepsis, también llamadas (aunque con mayor bagaje subjetivo) anticipaciones y retrospectivas. Dichas anacronías guardan en común su posición estructural, pues son relatos temporalmente secundarios, subordinados e insertos en el relato primero que se sitúa en “*el nivel temporal de relato con relación al cual una anacronía se define como tal.*”<sup>31</sup> La prolepsis, bajo la forma de anticipación o anuncio, es cualquier “*maniobra narrativa que consista en contar o evocar por adelantado un acontecimiento posterior*”<sup>32</sup>. Entonces, por oposición conceptual, la analepsis se define como una “*evocación posterior de un acontecimiento anterior al punto de la historia donde nos encontramos*”<sup>33</sup>.

El crítico agrega otros indicadores de la distancia temporal del relato: el alcance (que Bal denomina “dirección”), con base al cual la anacronía “*puede orientarse hacia el pasado o el porvenir, más o menos lejos del momento «presente», es decir, del momento en que se ha interrumpido el relato para hacerle sitio*”<sup>34</sup>, y la amplitud, que sucede cuando la anacronía llega a “*abarcar, a su vez, una duración de historia más o menos larga*”<sup>35</sup>. Se relaciona con lo que Bal define como lapso: “*la extensión de tiempo que ocupa una anacronía.*”<sup>36</sup> Es mediante estos términos que se clasifican las anacronías como externas o internas, según su punto de alcance se ubique fuera o dentro del ámbito temporal del relato primero.

---

<sup>30</sup> Genette, “Discurso”, 92.

<sup>31</sup> *Ibíd.*, 104.

<sup>32</sup> *Ibíd.*, 95.

<sup>33</sup> *Ibíd.*

<sup>34</sup> *Ibíd.*, 103.

<sup>35</sup> *Ibíd.*

<sup>36</sup> Bal, *Teoría*, 69.

Las analepsis externas son aquellas cuya amplitud total se mantiene exterior al relato primero: son secuencias que complementan la historia.<sup>37</sup> La analepsis interna, por su parte, introduce relatos que están incluidos en el relato primero, y por tanto interfieren o resultan redundantes.<sup>38</sup> Dado que el campo temporal de la analepsis interna está contenido en el relato primero y provoca algunos roces entre ambos niveles, Genette examina a fondo esta modalidad. La analepsis interna heterodiegética es relativa a una línea de historia y contenido diegético distinto del relato primario, mas es una “*auténtica interferencia narrativa*”.<sup>39</sup> Por otro lado, la analepsis interna homodiegética refiere a la misma línea de acción que el relato primero, con evidente riesgo de interrupción. A su vez, pueden ser analepsis *completivas*, compuestas por retrospectivas que llenan las lagunas del relato (ya sea por fallas en la continuidad, omisiones, paralipsis o elipsis), bajo una parcial independencia del transcurso del tiempo de la lógica narrativa. El segundo tipo, las analepsis *repetitivas*, son evocaciones donde el relato vuelve sobre sus pasos, a fin de comparar pasado y presente, y modificar el significado de algo previo.<sup>40</sup>

Por aparte, el uso de prolepsis o anticipación es menos frecuente al no acoplarse a esa noción del narrador “*que descubre la historia al contarla*”: es más común en los relatos en primera persona que, cronológicamente, hablan sobre algo que ya aconteció.<sup>41</sup> Al igual que su contraparte – bajo las mismas condiciones, cambiando el *flashback* por anticipación –, la prolepsis puede clasificarse en interna, heterodiegética u homodiegética (que, a su vez, puede ser completiva o repetitiva), y externa.

¿Cómo se mide la **duración** del relato? Definitivamente, no en la igualdad o isocronía entre relato e historia: implica más bien la omisión, ampliación, reducción o pausa en ciertos segmentos. En todo relato existen variaciones de velocidad, manifestadas en las anisocronías, aquellos efectos de *ritmo* en el relato aplicados a grandes unidades narrativas.<sup>42</sup> La duración es una constancia de velocidad, entendida bajo las leyes de la física como la relación entre

---

<sup>37</sup> Genette, “Discurso”, 104-5.

<sup>38</sup> *Ibíd.*

<sup>39</sup> *Ibíd.*, 106.

<sup>40</sup> *Ibíd.*, 109.

<sup>41</sup> *Ibíd.*, 121.

<sup>42</sup> *Ibíd.*, 146.

una medida temporal y espacial: en este caso, la relación entre duración (historia) y longitud (páginas y líneas del texto).<sup>43</sup>

Para precisar la duración, se deben hallar articulaciones narrativas: esas rupturas temporales y espaciales importantes (que no siempre coinciden con la división por capítulos), además de registrar la cronología interna y externa. La comparación entre la cantidad de tiempo que cubren los acontecimientos, y la que ocupa su presentación en el relato, es crucial para lograr un análisis del ritmo narrativo. Genette sugiere contraponer el número de páginas con los años, días y horas que en éstas se narran, a fin de descubrir alguna discontinuidad, cambio en el ritmo, lentitud por pausa descriptiva, o prisa en una elipsis.

Así, los autores describen cuatro formas fundamentales de duración del movimiento narrativo: elipsis, pausa descriptiva, escena dialogada y el relato sumario.<sup>44</sup> Este último se traza como el fondo variable, de alto contenido de abstracción, sobre el que acontecen las escenas. Las pausas no generan movimiento temporal en la historia; se presentan, por ejemplo, cuando el texto se detiene en descripciones restringidas de objetos o fenómenos, enlazadas al “ojo” del personaje o narrador focalizado, rigiéndose bajo un principio de coincidencia que lleva de la mano al lector. La elipsis puede ser explícita si indica el lapso que se elude, calificada si añade información diegética, implícita si se infiere de la cronología sin declararse abiertamente en el texto, o hipotética en tanto es imposible situarla en el relato sino a posteriori, por una analepsis. La escena se opone al sumario desde su carácter dramático, puesto que es toda acontecimiento, sin lugar a anacronías, y engloba momentos de acción.

La **frecuencia** narrativa mide las relaciones de repetición entre el relato y la diégesis, en ocasiones distorsionando el orden y el ritmo. Incurrir en la repetición elimina la identidad, lo propio, cediendo a la abstracción con “*acontecimientos idénticos o recurrentes*” considerados en su semejanza (cuya igualdad plena es, lógicamente, imposible).<sup>45</sup> De esta

---

<sup>43</sup> *Ibíd.*, 145.

<sup>44</sup> Genette, “Discurso”, 152-66. Bal, *Teoría*, 76-84.

<sup>45</sup> Genette, “Discurso”, 172-3.

reproducción del enunciado narrativo se extraen cuatro tipos de relatos.<sup>46</sup> En el relato *singulativo*, como su nombre indica, la singularidad del enunciado responde a la singularidad de lo narrado: se cuenta una vez lo que ocurre una vez, o cuenta  $n$  veces lo que ocurre  $n$  veces. El relato *repetitivo*, por su parte, dispone contar  $n$  veces lo que ocurre una sola vez. El relato *iterativo* cuenta una vez lo que ocurre  $n$  veces, con afán generalizante; un cuarto relato, el *seudoiterativo*, presenta escenas supuestamente iterativas que son, no obstante, demasiado ricas y precisas en su descripción para haber ocurrido  $n$  veces de manera idéntica, sin variación alguna.<sup>47</sup> Más que representar una dificultad para el goce de la obra, incurrir en el relato pseudoiterativo alude a la convención o licencia narrativa que acredita el principio de credulidad en el lector complaciente (sobre todo en relatos hiperbólicos, que no deben ser leídos al pie de la letra).

#### 4.1.3 Modo: distancia y focalización

¿Cuáles son los modos o disposiciones del relato? En principio, el relato se da en un modo indicativo, por su inherente y fundamental función de referir y contar historias. La categoría de “modo narrativo” refiere a la representación narrativa dada por grados, desde cierta distancia o punto de vista, atravesando un filtro de contenido según las capacidades de conocimiento de quien participa en la historia.<sup>48</sup> Dicha regulación de la información narrativa abarca dos modalidades: la distancia y la perspectiva, también llamada focalización.

La **distancia** es la forma como la narración refiere a la historia o la representa. La instancia se hizo patente desde siglos atrás, con la bipartición platónica de los modos narrativos: diégesis, el relato puro, y mimesis, imitación e ilusión de un “otro” que habla.<sup>49</sup> Esta pugna se rescata cientos de años después, con la teoría de la novela anglosajona (allá por el siglo XIX y XX). Conservando la secuencia dicotómica, traspone los términos *showing*, como la representación o intención de mostrar, y *telling*, como acto de contar. No obstante, Genette dictamina que la imitación es ilusoria en el relato literario, ya que no se puede “mostrar” o “representar” la historia que se cuenta, únicamente narrarla, pues la

---

<sup>46</sup> *Ibíd.*, 173-5.

<sup>47</sup> *Ibíd.*, 179-80.

<sup>48</sup> *Ibíd.*, 220.

<sup>49</sup> *Ibíd.*, 220-21

narración siempre es un hecho del lenguaje, “y *el lenguaje significa sin imitar*.<sup>50</sup>” Así, el crítico separa el relato de acontecimientos y el de palabras.

El relato de acontecimientos engloba lo concerniente al desarrollo de la historia, dejando por fuera observaciones ornamentales o subjetivas. Los elementos que menciona el relato exigen que su presencia sea mostrada, mas es un mostrar como forma de contar, consistente en “*decir lo más posible y en decirlo lo menos posible*”<sup>51</sup>. Se caracteriza por brindar una cantidad detalladísima de información, mientras se ausenta el informador (cierto olvido de narrador) y se da el gobierno pleno de la “realidad”. Esta definición también remite a la velocidad narrativa, pues “*es evidente que la cantidad de información es inversamente proporcional a la velocidad del relato, y, por otra parte, a un fenómeno de voz: el grado de presencia de la instancia narrativa*.”<sup>52</sup> De ahí que el modo, cual pináculo, sea el producto de los rasgos de otros elementos del relato y, como bien exponía Genette al inicio, esté sumido en una relación simbiótica con los mismos.

El relato de palabras, por otro lado, enmarca tres estados del discurso del personaje respecto a la distancia: el discurso restituído, imitado (imaginado) tal y como se pronunció, o *estilo indirecto libre*, el discurso narrativizado, que reduce las palabras a acontecimientos, o *estilo directo*, y un intermediario, el discurso transpuesto, escrito en *estilo indirecto*.<sup>53</sup> El narrativizado, como indica su nombre, es pura diégesis contada de forma directa, distante y reductora: busca enunciados breves, próximos al pensamiento puro. El discurso transpuesto, con un estilo indirecto, destaca la figura del narrador y su interpretación de lo pronunciado, por lo cual no hay garantía de la identidad literal de las palabras. En el tercer discurso, de estilo indirecto libre, el narrador aparenta ceder la palabra al personaje, legándole un discurso restituído, inmediato y emancipado del patrocinio narrativo puesto que lleva al límite la mímesis, borrando casi en su totalidad las marcas de la instancia narrativa y dando cabida a la palabra del personaje. Es, podría decirse, un afán del autor o narrador por salvaguardarse en la piel del personaje: “*en el discurso indirecto libre, el narrador asume el discurso del*

---

<sup>50</sup> *Ibíd.*

<sup>51</sup> *Ibíd.*, 224.

<sup>52</sup> *Ibíd.*

<sup>53</sup> *Ibíd.*, 228-30.



*personaje o, si se prefiere, el personaje habla por la voz del narrador y las dos instancias quedan entonces confundidas; en el discurso inmediato, el narrador se desdibuja y el personaje lo sustituye.*<sup>54</sup>”

La **perspectiva** o punto de vista, acorde a Genette, es el ángulo desde el cual se presentan los hechos narrados: para indicarla, se debe aclarar quién ve y quién habla en el relato – o, acorde a las categorías expuestas, separar el modo de la voz. Para distinguirlo, es necesario responder: “¿cuál es el personaje cuyo punto de vista orienta la perspectiva narrativa?”<sup>55</sup> Bal llama al punto de vista **focalización**, entendida como “*las relaciones entre los elementos presentados y la concepción a través de la cual se presentan. La focalización será, por lo tanto, la relación entre la visión y lo que se «ve», lo que se percibe.*”<sup>56</sup> Podría decirse que la principal diferencia entre las nociones de cada autor es que la “perspectiva” en Genette sigue anclada en la figura del narrador, mientras la “focalización” de Bal busca distinguir entre el agente que narra (narrador) del agente que ve (focalizador).<sup>57</sup>

Así, Genette presenta estas variaciones en el narrador, según lo que puede conocer:

	<b>Acontecimientos analizados desde el interior</b>	<b>Acontecimientos observados desde el exterior</b>
<b>Narrador presente como personaje en la acción</b>	1) Héroe cuenta su historia	2) Testigo cuenta historia del héroe
<b>Narrador ausente como personaje en la acción</b>	3) Autor analista u omnisciente cuenta la historia	4) Autor cuenta la historia desde el exterior

Tabla 1

Frente a tipologías enunciadas por otros críticos que combinan modo y voz,<sup>58</sup> Genette enuncia sus consideraciones en función exclusiva del punto de vista en el relato: claro, no es una cualidad rígida sino versátil, que varía a lo largo de la obra pues se aplica a segmentos

<sup>54</sup> *Ibíd.*, 231.

<sup>55</sup> *Ibíd.*, 241.

<sup>56</sup> Bal, *Teoría*, 108.

<sup>57</sup> *Ibíd.*, 110.

<sup>58</sup> F. K. Stanzel (1955), Norman Friedman (1955) y Wayne Booth (1961); todos citados en el ensayo.

narrativos, no a su totalidad.<sup>59</sup> De ello se pueden mencionar tres fórmulas de narración: la del **narrador omnisciente**, donde éste sabe más que los personajes; otra donde **narrador es igual a personaje**, cuyo campo de saber es limitado, en el mismo nivel que los demás actantes; y el **narrador que sabe menos del personaje**, del relato objetivo, que habla desde fuera.<sup>60</sup> De estos niveles de focalización se desprenden tres tipos de relatos: el relato de **focalización “cero”** o no focalizado con un narrador ajeno a la acción; relato de **focalización interna** (que a su vez puede ser fija, variable o múltiple), donde el personaje se sitúa en una posición fija; y relato de **focalización externa**, que enfoca únicamente lo perceptible. Entre estas variantes sobrevienen alteraciones, infracciones aisladas y momentáneas al código del conjunto de focalización que rige el segmento: así, la narración puede brindar más o menos información de la que corresponde o autoriza su foco (mediante técnicas como paralepsis y paralipsis, respectivamente).<sup>61</sup> La composición de sistemas influye en la manera como se presenta la información focalizada, y de ninguna manera debe confundirse con la interpretación del lector: *“El relato dice siempre menos de lo que sabe, pero a menudo hace saber más de lo que dice.”*<sup>62</sup>

La **polimodalidad** es un término que declara el uso de primera persona en el relato, específicamente desde la identidad entre narrador y protagonista. No implica una restricción de focalización, sino da pauta al narrador autobiográfico, ya sea real o ficticio, autorizado para hablar en su nombre. Ello inaugura una reflexión en torno a qué se puede decir y, ante todo, cómo decirlo. Así pues, opuesto al relato impersonal, el relato en polimodalidad y su respectivo narrador no se restringe por pudor propio: *“La única focalización que debe respetar se define con relación a su información presente de narrador y no con relación a su información pasada de protagonista.”*<sup>63</sup>

En estos relatos, el punto de vista del protagonista suele gobernar, marcándolos de límites, saberes y errores: los indicios de focalización son incursiones en la psicología de

---

<sup>59</sup> Genette, “Discurso”, 246.

<sup>60</sup> *Ibíd.*, 244.

<sup>61</sup> *Ibíd.*, 249.

<sup>62</sup> *Ibíd.*, 252.

<sup>63</sup> *Ibíd.*

otros personajes (por ejemplo, interpretar gestos). Esto le sume en una atmósfera de incerteza y suposición que impone el narrador: cualquier afirmación sobre el otro y su interior sacudiría los cimientos de la focalización interna. Entre algunas de las contradicciones que se desprenden de esta modalidad, yace el uso continuo de la prolepsis, pues toda forma de anticipación o anuncio supera las capacidades cognitivas temporales del protagonista. Así, la polimodalidad (que, no hay que olvidar, el crítico francés desarrolla en función a la obra de Proust) sugiere la coexistencia de una doble, inclusive triple focalización, que en esencia “*transgrede una «ley de razón» según la cual no se puede estar a la vez dentro y fuera.*”<sup>64</sup> Es importante aclarar que Genette no equipara plenamente la noción de narrador y personaje (ni piensa siquiera en añadir al autor a la ecuación), pues el acto de narrar o disponer el relato a su antojo otorga al narrador una suerte de rol de demiurgo: “*Entre la información del protagonista y la omnisciencia del novelista, hay la información del narrador, que dispone de ella aquí como le parece y no la retiene sino cuando ve una razón precisa para ello.*”<sup>65</sup>

#### **4.1.4 Voz: tiempo, niveles narrativos y persona**

La voz es el acto narrativo considerado desde sus relaciones con el o los sujetos que transmiten dicha acción. La *narración* como instancia productora del discurso narrativo supone cierta subjetividad del lenguaje: para descifrarla, se toma en cuenta quién enuncia, la situación en que se enuncia (si es un “yo” o “él”), y si los sucesos referidos se dieron en el pasado o en el momento en que se cuenta. Nuevamente, Genette reafirma la autonomía de la instancia narrativa, que no debe limitarse a categorías de modo, muchas veces producto de la inconcebible confusión entre narrador (que siempre es un rol ficticio) y autor, también derivada de la concomitancia entre narración y escritura.<sup>66</sup> Pues bien, por situación narrativa se entiende “*un conjunto complejo en el que el análisis, o simplemente la descripción, no puede distinguir sino desgarrando un tejido de relaciones estrechas entre el acto narrativo, sus protagonistas, sus determinaciones espaciotemporales, su relación con las demás situaciones narrativas implicadas en el mismo relato, etc.*”<sup>67</sup> El estudio se vuelca hacia las

---

<sup>64</sup> *Ibíd.*, 262.

<sup>65</sup> *Ibíd.*, 258-9.

<sup>66</sup> *Ibíd.*, 271.

<sup>67</sup> *Ibíd.*, 272-3.

categorías del tiempo narrado y el tiempo del relato, los niveles narrativos, y finalmente la persona (narrador y narratario<sup>68</sup>).

La primera cualidad, el **tiempo**, puede darse en pasado, presente o futuro de la instancia narrativa, es decir, a partir de “*su posición relativa respecto de la historia.*”<sup>69</sup> La concepción usual, ceñida a una lógica cronológica y espacial, postula que la narración siempre es un acto posterior a lo relatado; sin embargo, también existen relatos predictivos, o dados en presente mientras suceden, cual reportaje inmediato o en el caso de las novelas epistolares. Es decir, los sucesos de la historia pueden referirse antes, después o durante su acontecer, según la aproximación de la instancia narrativa. Por ende, el crítico francés identifica cuatro tipos de narración según su posición temporal: *ulterior* (relato en pasado, intemporal, con distancia indefinida entre historia y momento de narración), *anterior* (relato predictivo), *simultánea* (relato presente, que coincide y es contemporáneo a la acción) e *intercalada* (relato dado entre momentos de la acción, que inaugura una proximidad entre historia y narración).<sup>70</sup>

En cuanto a la segunda categoría, por **nivel narrativo** Genette entiende el “umbral” figurado en la propia narración: “*todo acontecimiento contado por un relato está en un nivel diegético inmediatamente superior a aquel en que se sitúa el acto narrativo productor de dicho relato.*”<sup>71</sup> Así, se identifican tres niveles narrativos: el extradiegético engloba el relato primero, “productor”; el intradiegético es interno al relato primero: suele ser un relato oral o narración escrita contenida; y el metadiegético es el relato en segundo o tercer grado, aportado por personajes de la historia.<sup>72</sup> Si bien la narración misma asegura el paso de un nivel a otro a medida que introduce situaciones con el discurso, hay ciertas relaciones por las cuales se inserta el relato metadiegético en el relato primero.<sup>73</sup>

---

<sup>68</sup> *Ibíd.*, 310. La figura del narratario se sitúa en el mismo nivel diegético que el narrador (no confundir, pues, con lector real).

<sup>69</sup> *Ibíd.*, 274.

<sup>70</sup> *Ibíd.*

<sup>71</sup> *Ibíd.*, 284.

<sup>72</sup> Pueden darse más grados en el relato, siendo el ejemplo más célebre en la literatura la historia de Scherezada, en *Las mil y una noches*.

<sup>73</sup> *Ibíd.*, 287-9.

Ahora bien, el crítico se detiene en la figura del autor, específicamente el autor ficticio como personaje de su propio relato, situándolo en el mismo nivel narrativo que su público: “no hay que confundir el carácter extradiegético con la existencia histórica real, ni el carácter diegético (o incluso metadiegético) con la ficción...”<sup>74</sup> En relación a esto, menciona la noción clásica de “metalepsis del autor” como esa creencia o pretensión de que es el autor quien provoca (y por ende, es responsable de) los efectos de lo que cuenta. Genette amplía este concepto a la metalepsis narrativa, en la cual se incurre en un juego de doble temporalidad entre historia y narración que “manifiestan mediante la intensidad de sus efectos la importancia del límite que se las ingenian para rebasar con desprecio de la verosimilitud y que es precisamente la narración (o la representación) misma...”<sup>75</sup> Este ludismo, que sería, por ejemplo, la intrusión del narrador extradiegético en el universo diegético, tiene como fin atravesar la narración misma como frontera entre dos mundos. Asimismo, otra manera de traspasar fronteras de la metalepsis es contar como diegético, es decir, en el mismo nivel narrativo que el contexto, lo que se leía como metadiegético, una economía que instauro el nivelseudodiegético.<sup>76</sup>

El narrador, afirma Bal, es el concepto fundamental de los textos narrativos, al combinar su identidad con los siguientes elementos: “el grado y la forma en que se indique en el texto, y las elecciones que se impliquen”, lo cual confiere al texto “su carácter específico.”<sup>77</sup> Es por esto que la tercera cualidad de la instancia narrativa, la **persona**, constituye la presencia, ya sea explícita o implícita, del narrador, no solo a raíz de sus formas gramaticales de expresión (ya sea en primera o tercera persona), sino por su elección entre dos actitudes narrativas: “hacer contar la historia por uno de sus «personajes» o por un narrador extraño a dicha historia.”<sup>78</sup> Al igual que con el tiempo narrado, que implícitamente está en “pasado”, se intuye al narrador como un “yo” tácito que se está expresando: “En la medida en que el narrador puede intervenir en todo momento como tal en el relato, toda narración se hace, por definición, virtualmente en primera persona...”<sup>79</sup>

---

<sup>74</sup> *Ibíd.*, 285.

<sup>75</sup> *Ibíd.*, 291.

<sup>76</sup> *Ibíd.*, 292.

<sup>77</sup> Bal, *Teoría*, 126.

<sup>78</sup> Genette, “Discurso”, 298.

<sup>79</sup> *Ibíd.*, 299.

A raíz de esto, se establecen dos tipos de relatos: el del **narrador heterodiegético**, ausente de la historia que cuenta, y el del **narrador homodiegético**, presente como personaje.<sup>80</sup> Al ser el primer relato, por razones obvias, más objetivo, Genette se detiene en el homodiegético, pues la intrusión del narrador se da en grados. Así, resulta un relato **autodiegético** cuando el narrador no solo está en el relato, sino es el protagonista (alcanzando un nivel máximo de subjetividad); por aparte, también puede esbozarse un narrador que es mero **observador**, y que desempeña un papel secundario en la historia.<sup>81</sup> Al igual que el modo, la instancia narrativa no es inflexible: el discurso puede presentar ciertas transgresiones que simbolizan la desintegración del personaje, el paso de un “yo” a otro, por ejemplo.<sup>82</sup>

Entonces, Genette plantea cuatro tipos fundamentales de relatos<sup>83</sup>, en función del estatuto del narrador según su nivel narrativo (extradiegético o intradiegético), y por su relación con la historia (heterodiegético, homodiegético):

- i. **Extradiegético-heterodiegético:** Narrador en primer grado que cuenta una historia de la que no participa.
- ii. **Extradiegético-homodiegético:** Narrador en primer grado que cuenta su propia historia.
- iii. **Intradiegético-heterodiegético:** Narrador en segundo grado que cuenta historias de las que suele estar ausente.
- iv. **Intradiegético-homodiegético:** Narrador en segundo grado que cuenta su propia historia.

A propósito del paso de lo homodiegético a lo autodiegético (que implicaría la reunión de las tres instancias de persona: personaje, narrador y autor), y su manejo en Proust, Genette pareciera orillarse a su escepticismo y enunciar una contingencia a la ambigüedad, a la

---

<sup>80</sup> *Ibíd.*

<sup>81</sup> *Ibíd.*, 300.

<sup>82</sup> A propósito, escribe Eagleton: “*Cuando cuento una historia sobre mí mismo, como ocurre en la autobiografía, el “yo” encargado de contar en cierta forma aparece como idéntico al “yo” que estoy describiendo, pero en otro sentido aparece como diferente.*” “Estructuralismo y Semiótica” (México: Fondo de Cultura Económica, 1998), 131.

<sup>83</sup> Genette, “Discurso”, 302-3.

transgresión genérica del relato. Esto es, porque destaca el “*derecho a hacer decir «yo» a este protagonista que no es ni totalmente él mismo ni totalmente otro. La conquista del «yo» no es, pues, aquí regreso y presencia a y de sí mismo, (...) sino tal vez lo contrario exactamente: la difícil experiencia de una relación consigo misma vivida como (ligera) distancia y descentramiento, relación que simboliza de maravilla esa semihomonimia más que discreta, y como accidental, del protagonista-narrador y el firmante.*”<sup>84</sup> Evidentemente, la identificación (o separación) entre protagonista y narrador es una cuestión que desde entonces suscita desconcierto entre los críticos; de ahí que Genette le aborde nuevamente.

Para concluir el tema de la persona, el autor describe las funciones del narrador que, semejantes a las funciones del lenguaje que enlista Roman Jakobson, se desglosan según cuáles aspectos del relato aluden.<sup>85</sup> Desde luego, al igual que lo expuesto anteriormente, estas funciones están permeadas entre sí, ninguna se presenta del todo pura. En un inicio, está la *función narrativa* que es propiamente la que cuenta la historia. Luego, si refiere al texto narrativo, es una *función de control*, en tanto el narrador lo hace a nivel metalingüístico para subrayar su organización interna e interrelaciones. La *función de comunicación* refiere a la situación narrativa, ya sea el narrador o el narratario: con este último, sería de índole fática o conativa. De esta última deriva la *función testimonial*, en la que el narrador se orienta hacia sí mismo a fin de dar emotividad o carga ideológica, propia del autor y sus fines adoctrinadores, al discurso. En relación a ello, Genette acepta que puede existir un discurso auctorial, que dé indicios de la presencia del autor y su autoridad soberana en la obra; no obstante, nadie disputa el privilegio del narrador.

## **4.2 LA NOVELA Y SU RELACIÓN CON LA REALIDAD Y EL AUTOR**

Como punto de partida de esta sección, se realiza una aproximación al género narrativo, específicamente la novela, orientada a su evolución, en función de los elementos de forma y fondo que interpelan directamente al mundo real y al sujeto de carne y hueso que enuncia el relato. Esto, para demostrar que el valor literario de las obras no se desprende

---

<sup>84</sup> *Ibíd.*, 303-4.

<sup>85</sup> *Ibíd.*, 309-10.

necesariamente de su carácter ficticio, y que el – intrínsecamente humano – arte de contar historias no menosprecia fuentes. Revisar las transformaciones de la narrativa resulta útil tanto para comprender el cambio histórico de sus categorías, además de contextualizar el origen y despliegue de la tendencia cultivada por escritores contemporáneos de difuminar los límites espacio-temporales y genéricos para crear un relato híbrido.

#### 4.2.1 Orígenes del género y sus vicisitudes

Previo a discutir las transformaciones de la novela en la tradición narrativa, se debe esclarecer la noción de género literario. Según Tzvetan Todorov, formalista ruso, el género como “institución” posee una amplia carga histórica y hermenéutica: “*Por el hecho de que los géneros existen como una institución es por lo que funcionan como «horizontes de expectativa» para los lectores, como «modelos de escritura» para los autores.*<sup>86</sup>” En torno a la posibilidad del entrecruzamiento de las fronteras genéricas, punto medular de esta investigación, Todorov repone: “*Que la obra «desobedezca» a su género no lo vuelve inexistente; tenemos la tentación de decir: al contrario. Y eso por una doble razón. En principio, porque la transgresión, para existir, necesita una ley, precisamente la que será transgredida. Podríamos ir más lejos: la norma no es visible – no vive – sino gracias a sus transgresiones.*<sup>87</sup>” El género, entonces, es una modalidad diacrónica, dinámica y contingente: en él, la novedad se hace norma en cuanto se instala como tal.

Acorde a la síntesis puntual que presenta María Carmen Mayayo del estudio de García Berrio y Huerta Calvo, la narrativa nace de dos vertientes clásicas: la epopeya y la novela.<sup>88</sup> Sus principales antecedentes en la tradición oral fueron el mito, saga y leyenda, junto a fuentes escritas como el *enxiemplo*, milagro y fábula. Al originarse la epopeya de la épica, se escribía en verso y estructuraba en cantos; su alcance llega hasta los cantares de gesta de la época feudal. Según Carlos García Gual (citado por Mayayo), la tipología de la novela primitiva sufrió diversos reajustes, entre el siglo II y III: surge la novela de viajes fabulosos,

---

<sup>86</sup> Tzvetan Todorov, “El origen de los géneros”, en *Teoría de los géneros literarios* (Madrid: Arco Libros, 1988), 38.

<sup>87</sup> Todorov, “El origen”, 33.

<sup>88</sup> María Carmen Mayayo Aranda, “Los géneros narrativos”, en *Publicaciones Didácticas*, núm.49 (Agosto 2014): 27-34.



romántica, cómica, y de reencuentros azarosos.<sup>89</sup> El francés *roman* designa aquellas obras de la Edad Media que relataban aventuras caballerescas, que fueron la antesala de las novelas de caballería. Años después, germinan las formas que asumen la prosa como técnica estilística, y las narraciones breves medievales que influyeron en la novela corta y el cuento. La etimología del término, *novella*, es italiana: la tradición se inaugura en este país con *El Decamerón* (1353) de Boccaccio, y en España con las *Novelas ejemplares* (1613) de Cervantes.<sup>90</sup> Su devenir continúa con *El Quijote*, primera novela moderna, *Princesa de Cléves* (1678) de Madame La Fayette como precedente de la novela psicológica, la novela subjetiva e histórica del Romanticismo, la novela realista y naturalista del siglo XIX, y la novela psicológica y alegórica del siglo XX (Woolf, Joyce, Proust Kafka).<sup>91</sup>

#### 4.2.2 Tiempo y espacio en la novela: un puente a los sentidos

En su ensayo (escrito alrededor de 1936), el crítico ruso Mijaíl Bajtín analiza el proceso histórico que atravesó el “cronotopo” como fenómeno literario adherido al contexto de la novela occidental.<sup>92</sup> El estudio se centra en el manejo y asimilación del tiempo y el espacio histórico, real, dentro de la literatura, que determina eventos, formas narrativas y la imagen del hombre que se descubre a sí mismo en el marco de dichas dimensiones y que, según el autor, “*es siempre esencialmente cronotópica.*”<sup>93</sup> La obra literaria, entonces, es la huella que revela este proceso de autoconocimiento del individuo a lo largo de las épocas. Para la presente investigación, resulta útil este aporte tanto por su tipología del género narrativo, además de señalar el insoslayable vínculo que une literatura y realidad.

¿Qué es un cronotopo? Bajtín lo define como “*la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura.*”<sup>94</sup> En un inicio, la teoría de la relatividad articula el cronotopo para expresar el carácter indisoluble de la unidad espacio-tiempo. Dentro de la esfera artística y literaria, es una categoría de forma y contenido,

---

<sup>89</sup> Mayayo, “Los géneros”, 31-2.

<sup>90</sup> *Ibíd.*, 31.

<sup>91</sup> *Ibíd.*, 33.

<sup>92</sup> Mijaíl Bajtín, “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela”, en *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación* (Madrid: Taurus, 1989), 237-409.

<sup>93</sup> Bajtín, “Las formas del tiempo”, 238.

<sup>94</sup> *Ibíd.*, 237.

un todo inteligible y concreto dentro del cual se condensa y hace visible el tiempo. En él, el espacio se intensifica y permea del movimiento particular del tiempo: “*Los elementos de tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo.*”<sup>95</sup>”

#### **4.2.2.1 Tipología del cronotopo en las novelas antiguas**

A continuación, se expone una síntesis de tres tipos de novelas antiguas, según Bajtín: la novela griega, la novela de Apuleyo, *El asno de oro*, junto a *El Satiricón* y otras obras de Petronio, y la novela biográfica. Cada una maneja distintos cronotopos, resultado de una transición gradual en la tradición que reflejan estancias particulares del *ethos* y conocimiento de cada pueblo o cultura.

El cronotopo de las raíces griegas es trascendental, considerando su pujanza en manifestaciones literarias posteriores tales como el género épico y dramático, el idilio bucólico, la novela geográfica antigua, hasta la novela de aventuras de mediados del siglo XVII. A lo largo de su perfeccionamiento, la novela griega esbozó distintas unidades novelescas, con sus respectivos procesos de asimilación del tiempo y espacio: entre ellos, Bajtín identifica el cronotopo de la novela de aventuras y el de la novela de prueba.

La novela de aventuras (siglos II y IV) trabaja un “tiempo de aventura”: su estructura se resume en dos series temporales reales, A y B, interrumpidas por un hiato de sucesos transcurridos en la serie C, cuyo tiempo no deja huella sobre las primeras.<sup>96</sup> Los dos momentos del tiempo biográfico son definitivos, mas los hechos disgregados entrambos son irrelevantes, una tregua ornamental cuyo tiempo no coincide con la duración biológica real, carente de la ciclicidad natural y cronológica de la vida corriente. No hay indicio del paso del tiempo histórico, únicamente un tiempo interno embebido de la lógica de casualidades puras. Es un tiempo que da soberanía total al suceso, para que rija mediante la intervención de fuerzas irracionales (dioses, hado) sobre la vida humana. La iniciativa del tiempo de aventuras pertenece únicamente a estas fuerzas sobrenaturales; el héroe pierde toda voluntad,

---

<sup>95</sup> *Ibíd.*, 238.

<sup>96</sup> *Ibíd.*, 292. El ejemplo más esclarecedor es el motivo recurrente del primer encuentro de una pareja joven (A), su feliz unión en matrimonio (B), y las peripecias intermedias (C).

tornándose mera marioneta del suceso. Ahora bien, el tiempo de aventura necesita una extensión espacial abstracta, para entablar un nexo técnico, no orgánico: requiere un universo amplio y variado para el desplazamiento de sus personajes, “*porque el acontecimiento aventurero sólo está determinado por el suceso (...) dentro del lugar dado del espacio...*”<sup>97</sup> Despojados de lo particular, el espacio se torna una extensión desnuda y abstracta, que da lugar a un universo aislado, ajeno, cuyos elementos integradores (héroe, personajes y objetos) no guardan relación entre sí, allanando el camino para que el suceso tome las riendas de la acción.<sup>98</sup> Curiosamente, esto hace transferibles y universales las novelas antiguas, incorporándose a ese tiempo que pasa sin dejar huella. Dado el dominio del suceso, la imagen del hombre es pasiva, mero receptáculo físico de la acción que soporta el azaroso juego del destino conservando su identidad como motivo compositivo y centro organizador de su imagen, ante “*la puesta a prueba de la constancia y de la identidad de los héroes consigo mismos.*”<sup>99</sup>

En el segundo tipo de novela griega, la “prueba” es una fuerza vital, cuyo rol organizador somete al hombre y su entorno al martilleo del suceso. El triunfo de la identidad resiliente lleva a la consolidación del hombre ideal que más adelante encararía al héroe-caballero, y en los siglos XIX y XX se evidenciaría en distintos motivos: vocación, elección divina, genialidad, adaptabilidad de la vida, reformador moral y amoral, mujer emancipada, entre otros.<sup>100</sup> El hombre en estas novelas es privado, solo, a la deriva en un universo ajeno: inserto en un espacio abstracto y el tiempo insólito de aventura. Empero, es un hombre político, pues en el momento en que sobrepasa la prueba, lleva a cabo una confirmación jurídica de su identidad. Acorde a Bajtín, la respuesta a “*qué es lo que define, en última instancia, la unidad de la imagen humana en la novela griega*” es que, en principio, “*tiene un carácter retórico jurídico.*”<sup>101</sup> Se da un manejo paradójico entre el afuera, con sus elementos públicos, y el adentro, con el contenido interno real del hombre. Es así como lo público adquiere importancia argumental al sumarse a las vivencias privadas del hombre: “*es*

---

<sup>97</sup> *Ibíd.*, 253.

<sup>98</sup> *Ibíd.*, 255.

<sup>99</sup> *Ibíd.*, 258.

<sup>100</sup> *Ibíd.*, 260.

<sup>101</sup> *Ibíd.*, 262.

característico aquí el hecho de que los acontecimientos de la vida particular no dependan y no sean interpretados a través de los acontecimientos socio-políticos, sino que, al contrario, los acontecimientos socio-políticos adquieren significación en la novela gracias a su relación con los acontecimientos de la vida privada.<sup>102</sup> Es un cronotopo más abstracto y estático, en el que tiempo-espacio son internos y aislados, y donde el universo y el hombre son productos finales, inmutables, reduciendo la exposición de los hechos a mera confirmación final de la identidad que ya existía al inicio.

Luego, Bajtín analiza las novelas *El asno de oro*, de Apuleyo (siglo II), y las obras de Petronio (siglo I). El texto de Apuleyo posee relevancia en tanto integra una vertiente, revisitada por Hesíodo y Ovidio, de la representación del “camino” o *metamorfosis*. Este motivo adquiere un carácter aislado y mágico, como forma de comprensión y representación del destino particular humano, expulsando cualquier concepción teleológica de la vida, tales como el cosmos y la historia.<sup>103</sup> El sujeto que padece el proceso se convierte en “otro”, tras un momento de crisis y su posterior renacimiento o conversión. Es decir, se retratan distintas imágenes, series y estados de la misma persona, antes, durante y después de la metamorfosis. Aquí, el personaje sí se ve afectado por el transcurrir temporal: “*este tiempo deja una huella profunda, imborrable, en el hombre mismo y en toda su vida.*”<sup>104</sup> Al subordinar el suceso a una lógica superior, la voluntad retorna al héroe, culpable de tropezar en su error (o pecado). Además, las peripecias del héroe no confirman su identidad como en casos anteriores, sino conducen a su renovación, a la “*construcción de una nueva imagen del héroe purificado y regenerado.*”<sup>105</sup> La serie temporal es restringida y cerrada, sin anclaje en el tiempo histórico, vuelta al hombre privado y sus problemas: el tiempo aún no deja vestigios en el mundo circundante, puesto que la metamorfosis tiene carácter privado, no creador. El espacio y desplazamiento en la obra son concretos, lo cual otorga más sustancialidad al tiempo: lo cotidiano se concentra obscuramente en un universo estático, carente de formación; las desventuras del héroe acaecen fuera de la existencia corriente.

---

<sup>102</sup> *Ibíd.*

<sup>103</sup> *Ibíd.*, 267.

<sup>104</sup> *Ibíd.*, 269.

<sup>105</sup> *Ibíd.*, 270.

Respecto a la novela biográfica, Bajtín identifica desde la antigua Grecia dos tipos de autobiografías: en la primera, de corte “platoniano”, el cronotopo del camino de la vida representa la búsqueda del conocimiento verdadero (el mundo eidético), que concluye con la elevación del alma. El segundo tipo, la autobiografía y biografía retórica, posee una forma clásica determinada por el contexto socio-político: usualmente presentada como encomio fúnebre, era un acto verbal cívico-político de glorificación pública de los hombres. Desarrolla un cronotopo interno real, el ágora, donde *“se reveló y cristalizó por primera vez la conciencia autobiográfica (y biográfica) del hombre y de su vida en la época de la antigüedad clásica.”*<sup>106</sup> En la plaza, se da la representación pública de la vida propia, reivindicando la imagen del hombre real en un espacio portador del pueblo, sus artes y ciencias, símbolo del Estado y la verdad. Mediante estos actos de “declamación”, el interior se sitúa en el mismo plano que el exterior: el sujeto existe tanto para sí como para los demás. La imagen del hombre conforma una unidad de carácter público que responde al imperativo *“ser para otros”*, porque la validación de sí se desprende del ágora. Con este cronotopo nace el hombre biográfico, despojado de intimidad, abierto a todas las direcciones al sufrir una cancelación de sí: *“todo aquí, sin excepción y por completo, es público.”*<sup>107</sup>

#### **4.2.2.2 Otras formas cronotópicas: novela medieval y renacentista**

Bajtín describe la situación de la novela medieval, empezando por la novela de caballería, que opera bajo la intervención del suceso. Los tiempos de ruptura de las series se quebrantan por lo imprevisible; no obstante, ello se normaliza instantáneamente al percibirse como permanente. Se despliega el espacio de un mundo ajeno, variado y milagroso, que concierne diversas pruebas para la identidad del héroe.<sup>108</sup> La imagen del hombre en el cronotopo medieval es la del héroe arrojado a la aventura, que a diferencia del sujeto de la novela de aventuras, posee iniciativa al atraerse hacia la acción: *“Por esencia, el héroe sólo puede vivir en ese mundo de casualidades milagrosas, y conservar en ellas su identidad.”*<sup>109</sup> Es un hombre glorificado por sus hazañas (influjo obvio de la épica griega), individualizado

---

<sup>106</sup> *Ibíd.*, 284.

<sup>107</sup> *Ibíd.*, 285.

<sup>108</sup> *Ibíd.*, 306.

<sup>109</sup> *Ibíd.*, 304.

y representativo: tanto porque es parte del tesoro de imágenes colectivistas, como por desplazarse en un mundo que siempre es el mismo, aislado, y uno solo con el héroe.

Con el fin de la Edad Media, germinan las obras enciclopédicas, entre ellas la célebre *Divina Comedia*.<sup>110</sup> Dante Alighieri realiza una interpretación simbólica del mundo espaciotemporal, con el objeto de sentar una cosmovisión vertical. La visión extratemporal de estas realidades anula casi en totalidad el tiempo de la obra, circunscribiéndole a lo alegórico, a una tensión entre el tiempo histórico y el ideal, bajo la lógica de la simultaneidad pura: “*todo debe ser comparado al mismo tiempo, es decir, en la porción de un solo momento; el mundo entero debe ser visto como simultáneo.*”<sup>111</sup> En este estado atemporal, se revela el sentido auténtico de lo que ha sido, es y será, sin barreras.

Entre el siglo XV y XVI florece el período renacentista en las ciencias y bellas artes, transgrediendo los taxativos modelos teocéntricos de la época feudal. Con el descubrimiento de América, se reestructura por completo la relación entre el hombre y el mundo que le rodea, transformaciones presentes en la novela *Gargantúa y Pantagruel* de François Rabelais, en la que tiempo y espacio se depuran de la verticalidad medieval, construyendo un cronotopo para el sujeto “pre-moderno”. Se destruyen las vecindades verbales corrientes, sirviéndose de las palabras como arsenal y su distribución como estrategia: “*El hombre se exterioriza e ilumina por completo con la palabra*”<sup>112</sup>. Ante el lenguaje teológico que afianzaba falsas jerarquías que restringían la expresión, Rabelais crea una combinación liberadora, que destruye estatutos previos y establece “*nuevas vecindades entre las cosas y las ideas que correspondan a su auténtica naturaleza...*”<sup>113</sup> Para ello, se sirve de la risa como modalidad lingüística que nunca ha sido sujeta a sublimación ni normas literarias: si en el lenguaje la relación entre objeto y hablante siempre se somete a una reinterpretación, la risa libera al objeto de las envolturas verbales e ideológicas, superando este marco cerrado. Es por ello que el cronotopo rabelaisiano asume la risa como vehículo para llevar las pequeñas realidades

---

<sup>110</sup> *Ibíd.*, 308.

<sup>111</sup> *Ibíd.*, 309.

<sup>112</sup> *Ibíd.*, 344.

<sup>113</sup> *Ibíd.*, 321.

al plano real de la vida humana libre, eliminando toda limitación histórica.<sup>114</sup> Así, la imagen del hombre moldea al sujeto renacentista, vinculando su formación con el crecimiento histórico y el progreso cultural.<sup>115</sup> Se fabrica un hombre exteriorizado, despojado de lo interior, de su subjetividad: todo en él es acción y diálogo, pues en ello descansa la existencia auténtica y el tiempo real; se despliega el cronotopo de la vida humana sin límite alguno y de manera universal.<sup>116</sup>

#### 4.2.2.3 Consideraciones finales sobre el cronotopo creador

El significado, para añadirse a la experiencia humana, debe adquirir alguna expresión espacio-temporal, “*una forma semiótica que sea oída y vista por nosotros*”; el cronotopo es esa expresión que tiende un puente a los sentidos.<sup>117</sup> Ofrece un lienzo para la representación en imágenes, gracias a la concentración de las señas del tiempo (humano e histórico) en determinadas partes del espacio; de ahí que resulte útil para desarrollar escenas, informar y comunicar. Y es que el cronotopo tiene relevancia temática al organizar, atraer y disponer los acontecimientos argumentales hacia sí; asimismo, adquiere relevancia figurativa al dar concreción y vida a dichos argumentos: “*el cronotopo, como materialización principal del tiempo en el espacio, constituye para la novela un centro de concreción plástica, de encarnación. Todos los elementos abstractos de la novela – generalizaciones filosóficas y sociales, ideas, análisis de causas y efectos, etc. – tienden hacia el cronotopo y adquieren cuerpo y vida por mediación del mismo, se implican en la expresión artística.*<sup>118</sup>”

En la última sección, el crítico reflexiona sobre el cronotopo a la luz del autor y el lector. Pues bien, la obra es portavoz del hombre en tanto se localiza (en el espacio) y es creada y conocida (en el tiempo). Mas, el mundo histórico que habita el autor está escindido, por sólidas fronteras, del mundo representado en la obra, aunque “*están estrechamente ligados y se encuentran en permanente interacción.*<sup>119</sup>” Aunque sea inconcebible su fusión, sostienen una relación simbiótica: la obra y su mundo artificial se comunican con el mundo

---

<sup>114</sup> *Ibíd.*, 386-8.

<sup>115</sup> *Ibíd.*, 390.

<sup>116</sup> *Ibíd.*, 393.

<sup>117</sup> *Ibíd.*, 408.

<sup>118</sup> *Ibíd.*, 401.

<sup>119</sup> *Ibíd.*, 404.

natural en un proceso de elaboración, vida y reelaboración (en la lectura), creando un fenómeno inmanentemente cronotópico. La actividad creadora del autor queda tangencial a la obra: este vive su existencia biográfica mientras compone el texto en su propio “cronotopo creador”. Para el crítico, es posible estudiar la obra como tradición y en el contexto cultural, para entender las intenciones del autor y su texto; empero, ambas esferas transcurren en tiempos y lugares diferentes, y su acontecer unitario adviene únicamente con la lectura.

Resulta interesante y pertinente a esta investigación las conclusiones de Bajtín, empezando por la incompatibilidad espacio-temporal entre el escritor y sus personajes de papel. Y es que el autor podría intervenir, sí, pero desde el punto de vista de un personaje, ya sea el héroe o el narrador, pues su escritura representa el mundo como si le observara. Esta imposibilidad de hablar del acontecimiento biográfico como narrador, fuera del espacio-tiempo de dicho acontecimiento finito, empuja a concluir que es erróneo identificar absolutamente el “yo propio” con el “yo” del que se habla. De hacerlo, se pecaría de lo que Bajtín llama “biografismo ingenuo”, que equipara al autor-creador con autor-individuo.<sup>120</sup> Así pues, el célebre crítico zanja su reflexión con la dicotomía entre el mundo representado que no puede ser idéntico al mundo real que habita el autor, siendo éste y narrador irreductibles.

### **4.2.3 El autor en la obra**

Hasta el más sencillo y prístino sistema de comunicación consta de una estructura básica, compuesta por emisor, receptor y el mensaje. Para que la dinámica sea exitosa, la transmisión del sentido debe darse en un mismo nivel y alcanzar un consenso en ambos polos; de lo contrario, la interpretación cae irremisiblemente en arbitrariedades, relativismos y, en última instancia, soliloquio. Se aspira a una comunicación bilateral, de modo que las condiciones de entendimiento sean comunes: lo mismo sucede con la interpretación de un texto literario, siendo autor y lector quienes ocupan los extremos. Sin embargo, ¿en función de quién (o qué) se construye y comprende el significado de la obra: aquel que la escribe, o quien la interpreta? ¿Es posible constreñir al autor real – y, por ende, a todas las condiciones

---

<sup>120</sup> *Ibíd.*, 407.



extraliterarias en las que se desenvuelve – el sentido del texto, limitando el acto de lectura? ¿O es la solución, como aportan los estructuralistas, devolver el protagonismo al relato en sí?

#### 4.2.3.1 ¿Quién habla en el relato?

El célebre académico francés Roland Barthes acomete un estudio del lenguaje y el texto literario bajo la tutela de los postulados estructuralistas. Se dedica al análisis de los relatos, abarcando esa planicie sin fin en donde éstos se expresan (mitos, fábulas, cuentos, novelas, pantomima, cine) ya sea desde un lenguaje articulado, imágenes, gestos, etcétera.<sup>121</sup> Al ser un fenómeno que aflora en toda era y sociedad, el autor se pregunta por la estructura o sistema común de reglas que subyace, implícito, al relato y le determina. Tomando como modelo metodológico los estudios lingüísticos de Ferdinand de Saussure, Barthes hace un análisis estructural (e idóneamente, universal) del relato y sus tres niveles de sentido: funciones, acciones y la narración. En cuanto a las relaciones entre dichos niveles, pueden ser distribucionales (en un mismo nivel) o integrativas (de un nivel a otro); las primeras no son suficientes para hallar el sentido, puesto que “*el relato es una jerarquía de instancias*”: exige, pues, una lectura vertical, en la cual el sentido no se sitúa “al final” sino atraviesa todo el relato.<sup>122</sup>

En síntesis, el nivel de las funciones dispone unidades de significado en la historia, relacionadas entre sí como distribuidoras de secuencias o integradoras del sentido.<sup>123</sup> En el nivel de las acciones entran en juego los personajes o actantes que participan de las secuencias. De ninguna manera, aclara Barthes, son personas históricas o psicológicas, sino gramaticales; subsumirse a categorías lingüísticas conduce a una oposición entre persona (“yo”) y no persona (“él”). Esta delimitación es crucial para la aplicación del método a los relatos, sobre todo cuando se corona en el último nivel: la narración.<sup>124</sup> Este es preciso referir pues retrotrae a la pregunta inicial: ¿desde dónde se enuncia el relato y, consecuentemente, su sentido? Barthes ahonda el problema de la comunicación narrativa como intercambio entre

---

<sup>121</sup> Roland Barthes, “Introducción al análisis estructural del relato”, en *Análisis estructural del relato* (Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970), 9.

<sup>122</sup> Barthes, “Introducción”, 15.

<sup>123</sup> *Ibíd.*, 16.

<sup>124</sup> *Ibíd.*, 32.

dos polos, entre dador del relato (narrador) y su beneficiario o destinatario (lector). La confusión por el dador surge a raíz de la identificación entre autor y narrador, frente a la pregunta: *¿quién habla en el relato?* Para responder, el crítico se guía por los signos del narrador: como toda comunicación, el texto conlleva un “yo” que enuncia el discurso, y un “tú” que lo decodifica; empero, son tácitos. Es decir, el signo “yo” del sistema no refiere al sí mismo en cuanto hablante, sino siempre es un acto nuevo, heterogéneo: *“En otras palabras, el yo del que escribe yo no es el mismo yo que está leyendo el tú.”*<sup>125</sup>

El narrador del relato, continúa Barthes, no debe equipararse al autor material, ni es una conciencia omnipresente (interior, exterior y superior a personajes) o simple testigo. Todas estas ideas subordinan el relato al nivel referencial, pues narrador y personajes se consideran personas “vivas” cuando son, esencialmente, seres de papel: *“la persona psicológica (de orden referencial) no tiene relación alguna con la persona lingüística, la cual nunca es definida por disposiciones, intenciones o rasgos, sino solo por su ubicación (codificada) en el discurso.”*<sup>126</sup> Es menester separar la persona psicológica del autor; cualquier indicio autobiográfico en el relato se reduce a ilusión de la misma escritura: *“el sujeto de la enunciación no puede nunca ser el mismo que ayer actuaba...”*<sup>127</sup> Entonces, la sentencia final apunta a que autor, escritor y narrador del relato se desentienden mutuamente: *“quien habla (en el relato) no es quien escribe (en la vida) y quien escribe no es quien existe.”*<sup>128</sup>

Esta noción hermética del relato, sosteniéndole en la autonomía del lenguaje, repercute en lo que más adelante se conoce como la muerte del autor y, consecuentemente, del sujeto moderno. Esto es, porque Barthes contempla el lenguaje desde su heterogeneidad y múltiples usos según las disciplinas: bajo esa premisa, realiza una distinción entre las ciencias y la literatura.<sup>129</sup> Descubre que la principal diferencia entre estos modos lingüísticos descansa en el acto de la escritura, entendido como acto creador en el cual se realiza en su

---

<sup>125</sup> Roland Barthes, “Escribir, ¿un verbo intransitivo?”, en *El susurro del lenguaje* (Barcelona: Paidós, 1994), 29.

<sup>126</sup> Barthes, “Introducción”, 35.

<sup>127</sup> Barthes, “Escribir”, 29.

<sup>128</sup> Barthes, “Introducción”, 34.

<sup>129</sup> Roland Barthes, “De la ciencia a la literatura”, en *El susurro del lenguaje* (Barcelona: Paidós, 1994), 13-21.

totalidad el lenguaje: éste es el origen del escritor (y los géneros de su faena) y no al revés. El crítico, entonces, expone cómo, en plena modernidad, “*el sujeto se constituye como inmediatamente contemporáneo a la escritura, efectuándose y afectándose por medio de ella...*”<sup>130</sup> Podría decirse, entonces, que la agonía del autor comienza en tanto la instancia del discurso sustituye la instancia de la realidad y del referente, resultando un sujeto despojado de unidad, que sucumbe ante el régimen del lenguaje.

#### 4.2.3.2 La muerte del autor

En el ensayo *La muerte del autor*, publicado en 1968, el académico francés analiza la escritura desde su facultad abrasiva que destruye toda voz y origen del relato. La escritura es un espacio neutro y oblicuo donde desboca el sujeto, carente de cuerpo e identidad, a medida que el relato le despoja de lo real, dejándole a merced del símbolo: “*Se produce esa ruptura, la voz pierde su origen, el autor entra a su propia muerte, comienza la escritura.*”<sup>131</sup> Y es que el término “autor” debe entenderse como un producto moderno, herencia del racionalismo francés, aunado al empirismo inglés y la fe personal de la Reforma. La exaltación desmedida del “yo” individual se manifiesta en la literatura a través de esa tiranía céntrica que ejerce la figura del autor: “*la explicación de la obra se busca siempre en el que la ha producido, como si, a través de la alegoría más o menos transparente de la ficción, fuera, en definitiva, siempre, la voz de una sola y misma persona, el autor, la que estaría entregando sus «confidencias».*”<sup>132</sup>

Históricamente, la ruina del imperio del autor se ha anunciado desde varios espacios.<sup>133</sup> El poeta francés Stéphane Mallarmé fue el primero en notar cómo el lenguaje se apodera de su propietario para hablar, para ser performativo: “*es el lenguaje, y no el autor, el que habla*”. Según su coetáneo, Paul Valéry, el autor debe acoplarse a la naturaleza lingüística y azarosa de la escritura. El novelista Marcel Proust proponía borrar la relación entre el escritor y sus personajes, al concebir al narrador no como quien escribió, sino como quien escribirá sobre sí. Los surrealistas, afanosos por subvertir y burlar el sistema,

---

<sup>130</sup> Barthes, “De la ciencia”, 32.

<sup>131</sup> Roland Barthes, “La muerte del autor”, en *El susurro del lenguaje* (Barcelona: Paidós, 1994) 65-6.

<sup>132</sup> *Ibíd.*, 66.

<sup>133</sup> *Ibíd.*, 66-8.

ensayaban una escritura automática colectiva a fin de desacralizar la imagen del autor. Finalmente, la lingüística delimita la enunciación como proceso vacío que funciona sin necesidad de la persona. Todo ello lega un sujeto totalmente desprovisto de enunciación: “*el autor nunca es nada más que el que escribe, del mismo modo que yo no es otra cosa sino el que dice yo...*”<sup>134</sup>”

El distanciamiento del autor transforma el texto moderno desde varias instancias. Primero, desde la ruptura de la secuencia temporal lineal, pues el autor ya no es previo a lo escrito, sino nace simultáneamente con al texto: “*no existe otro tiempo que el de la enunciación, y todo está escrito eternamente aquí y ahora.*”<sup>135</sup>” Por otra parte, ya no se entiende la escritura como representación o registro, sino como acto performativo: la enunciación se carga del contenido en el acto del que ella misma se profiere. Luego, se comprende el texto como un tejido de varias escrituras: el escritor imita, mas nunca encarna un gesto original, su expresión es mera traducción de algo interno que realmente es una lucha de palabras que refieren a otras *ad infinitum*. Asimismo, se discute cuán fútil es pretender descifrar un texto: antes, se creía que el autor dotaba de significado final a la obra y la cerraba con su escritura. Ahora, entendiendo el lenguaje como origen, el texto se desenreda sin llegar a un fondo; se funda el sentido al mismo tiempo que se evapora: “*rehusar la detención del sentido es, en definitiva, rechazar a Dios y a sus hipóstasis, la razón, la ciencia, la ley.*”<sup>136</sup>”

Y es que, para conseguir la independencia del relato, Barthes distingue entre obra y Texto, sinónimos infundados y erróneos. El Texto se demuestra y sostiene en el lenguaje, va más allá de las jerarquías y géneros al mismo tiempo que subvierte las categorías, experimentando los límites de la enunciación. El Texto es simbólico y metonímico: ello le facilita esa estructura sin cierre en un juego de significantes, mientras la obra se recluye en su significado. Asimismo, realza la pluralidad del sentido, por lo que, en vez de una única interpretación, exige una explosión. Así, mientras la obra es un organismo que crece y se desarrolla, el Texto conforma una red que se puede romper y leer sin garantía alguna. Más

---

<sup>134</sup> *Ibíd.*, 68.

<sup>135</sup> *Ibíd.*

<sup>136</sup> *Ibíd.*, 70.

importante aún: el Texto se libera de filiación y apropiación, por ende, “*se lee sin la inscripción del Padre.*”<sup>137</sup> Si el autor aparece, solo es bajo condición de invitado: “*se inscribe en la novela como uno de los personajes, dibujado en el tapiz; su inscripción ya no es privilegiada, paternal, alética sino lúdica: se convierte, por decirlo así, en un autor de papel...*”<sup>138</sup>

En conclusión, Barthes reivindica los signos del lenguaje en el relato literario con la búsqueda de un análisis objetivo, libre de cualquier psicologismo o, como decía Bajtín, “biografismo ingenuo”. Asimismo, da hincapié a lo que más adelante se desarrollaría como “teoría de la recepción”, al otorgar el sentido de la *escritura* a partir de la *lectura*, sin la cual se vería reducida a meros signos en el papel a los que nadie daría concreción. El giro copernicano (o barthesiano) persigue la unidad del texto en su destino, no más en su origen; este destino es el beneficiario del relato: “*el lector es un hombre sin historia, sin biografía, sin psicología; él es tan sólo ese alguien que mantiene reunidas en un mismo campo todas las huellas que constituyen el escrito.*”<sup>139</sup> Por ende, a fin de que nazca el lector, se debe matar al autor: Barthes justifica esta pérdida para poder acceder con plenitud al Texto.

#### **4.2.4 La autoficción: un género que es pura ambigüedad**

Las posturas críticas en torno al entrecruzamiento vida-autor en la obra fluctúan, análogas al desarrollo de la historia. Y es que equiparar el mundo histórico con el mundo representado ha significado un problema desde los albores de la crítica occidental. Esto es, porque el acto de lenguaje se origina, se define, amplía y contrae continuamente acorde al momento y lugar de su enunciación. Hay, pues, una rumiada dicotomía entre la concepción de la literatura como disciplina autónoma, efervescente y autopoética – pues su existencia proviene de sí misma – contrapuesta a la premisa de que forma, contenido y autor del texto están en comunión con el mundo externo que les envuelve. Especialmente al hablar del relato autoficticio, se debe analizar la relación lúbil entre autor y obra, allende la oposición artificial entre literatura y realidad. En lo atinente a los confines entre géneros literarios, no se trata,

---

<sup>137</sup> Roland Barthes, “De la obra al texto”, en *El susurro del lenguaje* (Barcelona: Paidós, 1994) 78.

<sup>138</sup> *Ibíd.*, 79.

<sup>139</sup> *Ibíd.*, 71.

pues, de otorgar primacía a un polo del espectro, sino de reconocer el vaivén en el que se mueve la obra literaria, sobre todo ante la reciente reivindicación y reescritura de los roles del autor y del lector.

A continuación, se expone la definición, origen y desarrollo teórico del híbrido literario conocido como autoficción, con base en el estudio de Manuel Alberca, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Más allá de reducirse a otro síntoma de la era posmoderna y el vacío del sujeto, se comprende como un experimento genérico que desde siglos atrás se ha trabajado en la literatura. Así, el autor emprende su análisis, sirviéndose de teorías, modelos y ejemplos de otros críticos, con el fin de describir los aspectos constituyentes de aquellas obras “autoficticias”, y sus conexiones con el campo artístico y cultural. Y es que la autoficción se presenta bajo un velo que confunde los linderos de realidad e invención, trabajando una construcción artificial del personaje del sí mismo.

Entonces, ¿cómo definirla? La fórmula que propone Alberca es: “*una autoficción es una novela o relato que se presenta como ficticio, cuyo narrador y protagonista tienen el mismo nombre que el autor.*”<sup>140</sup> El estudio se orienta hacia esa indistinción entre persona/escritor y personaje/héroe, entendida como la cualidad fundamental de cada relato autoficcional. En definitiva, el estandarte de la autoficción es la *ambigüedad*, única ley en un universo ficticio y autobiográfico donde el relato se yergue simultáneamente como ficción y realidad. El punto de quiebre y unión es la figura del autor, pues establece una relación explícita con el personaje en tanto se insinúa “*de manera confusa y contradictoria, que ese personaje es y no es el autor.*”<sup>141</sup> Ello exige que el vínculo entre autor, narrador y personaje se compruebe mediante una coincidencia onomástica: “*Su transparencia autobiográfica proviene de la identidad nominal, explícita o implícita, del narrador y/o protagonista con el autor de la obra, cuya firma preside la portada.*”<sup>142</sup> Y es que el escritor autoficcional, además

---

<sup>140</sup> Manuel Alberca, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción* (Madrid: Biblioteca Nueva, 2013), Cap. III, Sección 3.1, Kindle.

<sup>141</sup> Alberca, *El pacto*, Cap. I, Sección 4.

<sup>142</sup> *Ibíd.*, Cap. III, Sección 1. El crítico enfatiza en numerosas ocasiones la importancia del nombre propio en la autoficción, puesto que es sinónimo de identidad, autoría e identificación. Este anclaje totalmente dependiente en el nombre rememora a la angustia de Alicia, quien olvida su nombre al perderse en el bosque, en *A través del espejo*.

de contar la vida ya vivida, puede imaginar (¡y lo hace, con toda seguridad!) otras vidas posibles, y plasmarlas en armónica coexistencia con hechos biográficos y novelescos. Esto, en sintonía con la noción del alter ego y doppelgänger, responde desde el plano literario a la necesidad antropológica del hombre “*de romper las barreras, los límites y las restricciones de su propia existencia, para vivir otras vidas que no son la suya.*”<sup>143</sup>

Las novelas de autoficción responden a un cambio de paradigma artístico en el que la concepción mimética del autor se sustituye por una concepción basada en sus rastros dentro de la obra. Y qué mejor prueba, pues, que el mismo autor de carne y hueso dando un salto diegético al papel para protagonizar la narración que él mismo enuncia: “*Las autoficciones tienen como fundamento la identidad visible o reconocible del autor, narrador y personaje del relato, (...) identidad no quiere decir necesariamente esencia, sino un hecho aprensible directamente en el enunciado, en el cual percibimos la correspondencia referencial entre el plano del enunciado y el de la enunciación, entre el protagonista y su autor, como resultado siempre de la transfiguración literaria.*”<sup>144</sup> Esta modalidad inaugura un espacio de invención, un intersticio ficticio-factual donde, a medida que difumina las diferencias pragmáticas y ontológicas entre las dos categorías que la fundan, simultáneamente las refuerza; en otras palabras, la autoficción funciona a raíz de la antinomia en la cual ella misma se engendra.

Una cuestión relevante es si la autoficción puede ceñirse al traje estrecho que supondría definirla como “género narrativo”. Claro, existe una disposición, no solo académica sino inherente a la estructura cognitiva del hombre, a clasificar objetos y textos bajo clases taxonómicas. Además, como bien decía Todorov,<sup>145</sup> el género sienta la pauta hermenéutica (que atañe directamente al lector), junto a la clave creativa (propia del autor): “*La indicación genérica es, sin duda, muy importante en la aproximación al texto, que autor y editor proponen al lector, pues en teoría lo orientan o lo sitúan en la posición que juzgan más correcta para interpretar con acierto el relato.*”<sup>146</sup> Como solución, Alberca sugiere un

---

<sup>143</sup> *Ibíd.*, Cap. III, Sección 3.2.

<sup>144</sup> *Ibíd.*, Cap. I, Sección. 4.

<sup>145</sup> Véase Nota 86.

<sup>146</sup> *Ibíd.*, Cap. IV, Sección 4.2.

modelo genérico dinámico, una suerte de “instrucciones de uso” para las autoficciones, tomando como referencia las categorías temporales y espaciales que en éstas se transgreden.

Un factor clave dentro de las autoficciones es el “yo”, no como ente ficticio ni quien firma el relato, sino como aquel que “*sabe o simula sus límites, es consciente o finge que su identidad es deliberadamente incompleta, imaginaria o parcial, y explora esto en su relato.*”<sup>147</sup> Es una máscara invisible que oculta a medida que muestra, un yo dialéctico que “es y no es otro”: esto es, porque podría estar diciendo la verdad sobre sí, pero no lo anuncia ni se compromete. Viene a colación la mención que hace Alberca del célebre novelista español, Miguel de Unamuno, y su teoría del carácter plural del “yo”: el que uno cree ser, el que los otros creen que uno es, y el que en realidad uno es.<sup>148</sup> Empero, hay otro “yo” que interpreta la autoficción, el que uno quiere ser: “*Por tanto, el yo de las autoficciones oscila entre la carencia de una identidad propia y la necesidad de auto-invención, para concluir en muchas ocasiones que el autoconocimiento es imposible.*”<sup>149</sup>

#### **4.2.4.1 El pacto ambiguo: tierra de nadie entre dos pactos**

¿Con qué actitud debe aproximarse el lector al relato autoficticio? Su inestabilidad referencial y enunciativa equivale a un movimiento pendular entre el polo ficticio y autobiográfico, exigiendo una lectura en *grados*. En principio, la identificación entre autor y personaje debe comprobarse a nivel de forma, estructura y contenido. También entran en juego los hechos biográficos que el lector conoce sobre la vida del escritor, para medir la veracidad o apego del relato; sin embargo, debe tomar en cuenta que “*las alusiones directas o indirectas al mundo del autor se han convertido en signos literarios al insertarse en un relato de ficción, sin perder totalmente su referencialidad o factualidad externas.*”<sup>150</sup> Hay, pues, una dualidad importantísima de mantener presente, pues la obra deja de ser un reflejo fiel y lidera un juego de espejos, donde la vida biográfica es previa y alimenta el texto como “sub especie literaria”.

---

<sup>147</sup> *Ibíd.*, Cap. IV, Sección 3.

<sup>148</sup> *Ibíd.*

<sup>149</sup> *Ibíd.*

<sup>150</sup> *Ibíd.*, Cap. II.



Por ende, para leer estas obras es necesario definir los pactos entre los que se sitúa. Un pacto de lectura es un contrato entre autor, texto y lector, que se fundamenta en los aspectos destacados de la narración. En el caso de la autoficción, su código genético hereda del pacto novelesco, regido por la libertad de imaginar, y del pacto autobiográfico, con su ineludible veracidad. Dicha tipificación proviene de la principal fuente que antecede a Alberca: *Le pacte autobiographique* (1957), de Philippe Lejeune. Este estudio proporciona la fórmula genética de la que puede nacer un patrón natural, por predominio del gen autobiográfico, o una autofabulación fantástica, si impera lo ficticio.

El texto del **pacto autobiográfico** establece una relación contractual, en la cual el autor se compromete ante el lector a decir la verdad sobre sí, para que el segundo aplique su juicio valorativo. Se rige por dos principios primordiales: el principio de identidad asegura que el “yo” del relato es el autor mismo, quien asume responsabilidad por lo dicho. Alberca se detiene en el nombre propio, indicador que comparten ambos seres (de carne y papel) y que simboliza un conector discursivo, que salta del plano gramático hacia un referente material, vivo, que constituye la personalidad individual, familiar y social del sujeto que existe.<sup>151</sup> El lector, inevitablemente, se pregunta cuánto de ficción y realidad permea el relato, pues relaciona instantáneamente la intromisión del nombre propio con el pacto autobiográfico. Ligado a ello, el segundo principio, de veracidad, requiere que todo lo contado sea comprobable, mediante la correspondencia plena entre hechos narrados y hechos reales.

En torno a esto, es imperioso señalar la connotación negativa y controversial que porta la autobiografía como subgénero literario no ficcional. Primero, se critica la (im)posibilidad de escribir la verdad tal como sucedió: claro, narrar no es igual a inventar, y aunque el lenguaje condicione el relato, no presupone lo ficticio del mismo, sino apela a una “*forma de ordenar y explicar lo vivido*” puramente narrativa, ya que “*el hombre es un sujeto narrativo con memoria*.”<sup>152</sup> De igual forma, yace la duda por la literariedad de estas obras, herencia de *La Poética* aristotélica, donde se decreta que la literatura se conforma por textos ficticios,

---

<sup>151</sup> *Ibíd.*, Cap. II, Sección 1.1.

<sup>152</sup> *Ibíd.*, Cap. I, Sección 7.

excluyendo por completo lo histórico. Dicho dictamen se refuerza con el formalismo ruso, que desarrolla la definición de “lo literario” despojándole de todo influjo externo.<sup>153</sup> Esto incide en la imprecisión de la autoficción, dadas las circunstancias abyectas que encierran lo autobiográfico dentro del sistema literario y que obligan al autor a etiquetar, por conveniencia, su relato como “novela”.

Por otro lado, un relato del **pacto novelesco** se fundamenta en el principio de distanciamiento del autor, respecto a su narrador o protagonista, y demás personajes. Contrario al pacto autobiográfico, aquí se persigue la no-responsabilidad, para dejar claro ante el público que quien habla en el relato no es, efectivamente, quien existe. Los nombres son distintos y, aunque se dé cierto parecido, nunca hay una identificación plena, reduciendo cualquier vestigio biográfico a desconcierto para el lector. En el discurso novelesco, el autor, *“bajo el escondite o la máscara de la ficción, se siente más libre o seguro para contar disimuladamente lo que de manera abierta no contaría nunca en la autobiografía...”*<sup>154</sup> Paradójicamente, el novelista pide que el mundo que esboza se imagine como verdadero, posible, durante el acto de lectura, suspendiéndose así el principio de incredulidad: *“Cualquier relato de ficción, novela o cuento, se narra como sucedido, es decir, simulando que es verdadero.”*<sup>155</sup>

Entonces, al incrustarse el principio de identidad nominal en un relato de ficción, automáticamente se anula el principio de distanciamiento, transgrediéndose así ambos pactos: novelesco y autobiográfico. Porque, en definitiva, la irrupción del autor en su propia novela no es poca cosa: es un acto que viene a sacudir los cimientos narrativos, e incluso filosóficos (ontológicos) de la obra: *“supone también la abolición de los límites canónicos que separan los diferentes niveles del relato (extradieético, dieético y metadieético). La aparición del autor en la diégesis narrativa patentiza que éste ha «saltado» del nivel*

---

<sup>153</sup> Eagleton, “Estructuralismo y Semiótica”, 12-3. Entre los críticos que conformaron la Escuela de Moscú figuraba Viktor Shklovsky, Roman Jakobson, Osip Brik, Yury Tynyanov, Boris Eichenbaum y Boris Tomashevsky.

<sup>154</sup> Alberca, *El pacto*, Cap. II, Sección 1.2.

<sup>155</sup> *Ibíd.*

*extradieético, el propio de la enunciación narrativa, al nivel diegético o enunciado narrativo.*<sup>156</sup>”

En síntesis, la gran diferencia entre novela y autobiografía, según estas “claves” de lectura, radica en la intención que mueve al autor a escribir, así como la expectativa que despierta en el lector a raíz de las referencias que contiene cada discurso. Por lo tanto, la autoficción configura una suerte de “anti” pacto autobiográfico e “hiper” pacto novelesco, cuestionando en la misma medida la referencialidad externa y la autonomía referencial del texto. De esa forma, se asienta equidistante al pacto novelesco y autobiográfico, absorbiendo elementos de relatos limítrofes, procurando ofrecer un relato indisoluble y armónico. Siendo “tierra de nadie”, la autoficción mantiene una relación estrecha con los dos pactos sin pertenecer propiamente a ninguno, manifestando las reglas de cada uno en el preciso instante que pretende borrarlas.

#### **4.2.4.1.1 Tipos de novelas del yo y su evolución**

Las novelas del yo, alzadas en “tierra de nadie”, son casos fronterizos donde la factualidad y ficción que alimentan cada extremo convergen, aunque no siempre de forma balanceada. Añadiéndose a la extensa lista de contradicciones, en la novela del yo confluye la necesidad estética de ocultación del autor, que busca la enunciación libre por la vía del anonimato, junto a un continuo dejar pistas: “*se juega con algo que parece que no se puede o no se quiere contar, y sin embargo se acaba contando.*”<sup>157</sup> En estas obras, el autor puede desdoblarse, camuflarse o clonarse en ese “otro” que figura en el relato, desde dos posibilidades: autor como personaje y narrador (coincidiendo con el pacto autobiográfico), o autor que no es igual a personaje ni narrador (siguiendo el pacto novelesco). De ahí, Alberca identifica los procedimientos para la construcción ficticia del “yo”: el primero utiliza un personaje imaginario como mediación del autor y su biografía, mientras en el segundo la historia, trama y personajes se entretajan bajo la lógica y principios del autor. Ambos casos

---

<sup>156</sup> *Ibíd.*, Cap. IV, Sección 4.1.

<sup>157</sup> *Ibíd.*, Cap. II, Sección 2.

persiguen la máxima “*ser otro sin dejar de ser sí mismo*”, trascendiendo los límites de la vida biográfica.<sup>158</sup>

Entonces, con el afán de realizar una tipología de las novelas del yo, se establecen los siguientes criterios de clasificación: identidad nominal (ya sea explícita o implícita), y su composición específica en cada pacto. Los dos extremos de la tabla, novela autobiográfica y autobiografía ficticia, parecen análogos a los pactos descritos anteriormente, y podría decirse que surgen de las reglas de cada uno. Empero, demuestran variaciones de carácter autoficticio, sin caer definitivamente en el punto gris que ocupa la propia autoficción.

<b>NOVELA AUTOBIOGRÁFICA</b>	<b>AUTOFICCIÓN</b>	<b>AUTOBIOGRAFÍA FICTICIA</b>
Próxima a autobiografía	Ambigüedad	Próxima a novela
<b>Principio de identidad:</b> Autor no es igual a Narrador ni Personaje	<b>Principio de identidad:</b> Autor es igual a Narrador y Personaje	<b>Principio de identidad:</b> Autor no es igual a Narrador ni Personaje
<b>Identidad nominal ficticia o anonimato:</b> Narrador es igual a Personaje / Narrador no es igual a Personaje.	<b>Identidad nominal expresa</b>	<b>Identificación nominal ficticia:</b> Narrador es igual a Personaje / Autor es igual a Editor.
Autobiografismo escondido (falso/verdadero)	Autobiografismo transparente	Autobiografismo simulado

Tabla 2

La **autobiografía ficticia** posee un fondo autobiográfico, mientras lo ficticio es puramente formal. La portada ostenta la firma del autor, quedando éste disociado totalmente del autobiógrafo “ficticio”. Así, el relato juega con las expectativas del lector mientras imita el discurso autobiográfico, guiándose por una voz en primera persona que es narrador y personaje de la historia “real”, cuya sustancia son episodios de una vida. Ojo, el autor puede adornar la historia con elementos biográficos comprobables, mas yace refugiado tras el título de “editor”. De esa forma, se aleja desde el paratexto, legando al narrador o personaje la

<sup>158</sup> *Ibíd.*, Cap. II, Sección 2.2.

autoría ficticia del relato.<sup>159</sup> Si el protagonista es inventado, se trata de una novela sin más, empeñada en mostrar su intimidad; ahora, si es personaje histórico, clasifica como novela histórica, por contar con referentes externos.

La **novela autobiográfica** es mucho más compleja que la anterior, y ejerce una influencia considerable en las autoficciones puras. En ella, lo ficticio es sustancial, y la forma autobiográfica es una estrategia complementaria, que infunde un tono íntimo al relato. La novela autobiográfica es, ante todo, una novela, un relato presentado bajo el protocolo del pacto ficcional, donde autor y narrador *no* son el mismo; acorde al contenido, puede exigir el conocimiento de la biografía del novelista para determinar cuánto refleja de ella su relato. Asimismo, responde a los movimientos paradójicos del pacto novelesco: la urgencia de expresión y necesidad de ocultación del autor. Es decir, el novelista autobiográfico toma un disfraz ficticio para hablar de sí, buscando conferir a su experiencia personal un valor universal; asimismo, la historia y los personajes se perciben como una proyección disimulada de su vida y personalidad.<sup>160</sup> El autor maneja una distancia formal y pragmática, mientras deja pistas de sí y su vida, tendiendo puentes intencionales hacia un lector cómplice que participa de la ambigüedad. Esta novela se organiza como un juego intelectual, en donde se cotejan relaciones de semejanzas ficticio-reales, siempre parcialmente: “*En este quicio, entre el querer y el no poder decir, entre esconderse y mostrarse, entre la necesidad dramática por afirmarse y la necesidad lúdica de jugar en los pliegues de la intimidad, se mueve la construcción ficticia del novelista.*”<sup>161</sup>

La tierra gris e intermedia ocupada por la **autoficción** se habita por relatos cuya formación mixta y estrategias narrativas hacen de la duda su argumento central. Y es que los grados de ambigüedad, según Alberca, giran alrededor de tres posibilidades de enunciación o “transacciones” del escritor autoficcional: lo que fue y es, lo que le hubiese gustado ser, y lo que nunca llegó a ser.<sup>162</sup> Afiebrado por estos ejes, el autor experimenta con una amalgama

---

<sup>159</sup> *Ibíd.*, Cap. II, Sección 1.1. El término “paratexto”, desarrollado por Gérard Genette, abarca toda la información y elementos referenciales extratextuales: título de la obra, nombre del autor, portada, contraportada, prólogo, epílogo, género, entrevistas, etcétera.

<sup>160</sup> *Ibíd.*, Cap. II, Sección 3.2.

<sup>161</sup> *Ibíd.*

<sup>162</sup> *Ibíd.*, Cap. IV, Sección 1.

de lo biográfico y soñado, entregándosela al lector sin miramientos: este último participa de la oscilación como quien se balancea en la cuerda floja, consciente de su deber hermenéutico, mas despojado de cualquier herramienta que le facilite la empresa. Particularmente desconcertante es el problema de la identidad del narrador, pues el lector *“asiste a la construcción de la «identidad narrativa» del narrador-protagonista, que en su relato reconstruye el yo vivido y explora el yo virtual, mezclando experiencia y proyecto.”*<sup>163</sup>

Vinculado a lo anterior, Alberca describe dos formas de ambigüedad: la paratextual, y aquella en el texto mismo. La primera refiere concretamente al relato autoficticio que, ya sea por la editorial o el mismo autor, se clasifica como “novela” en el paratexto.<sup>164</sup> Aún si no invistiera elementos ficticios, se coarta cualquier intento de interpretación autobiográfica al negar el factor de introspección. Esto se podría deber a la mencionada ventaja de la novela sobre lo autobiográfico en el aparato literario, o a la posibilidad de universalizar la experiencia personal mediante la ficción. Ahora, cuando la ambivalencia deriva de la construcción narrativa del texto, se evidencia a través de tres tipos de elementos:<sup>165</sup>

- Elementos inequívocamente autobiográficos y reales, pueden ser el nombre propio del autor, fechas relevantes, lugares, título de obras de su corpus literario, en fin, cualquier alusión personal allende el texto.
- Elementos inventados y reales, podrían ser y no al mismo tiempo ya que su clarificación es insoluble para el lector.
- Elementos inequívocamente ficticios e irreales, ya sean otros personajes o sucesos, imposibles de atribuir al autor y su vida, e incompatibles y antagónicos a la primera clase.

Un relato de esta índole se reconoce cuando presenta estas variantes: datos biográficos auténticos junto a inventados, hechos comprobables con imposibles o fantásticos, y personas verdaderas de la mano de personajes inventados. A partir de dichas combinaciones se determina el grado de confusión y ambigüedad en el relato, y es allí donde entra en función

---

<sup>163</sup> *Ibíd.*

<sup>164</sup> *Ibíd.*, Cap. IV, Sección 1.1.

<sup>165</sup> *Ibíd.*, Cap. IV, Sección 1.2.

la lectura “en grados” que sugería Alberca: “*es indudable que la mezcla y la hibridación de los géneros no se resuelve en un todo o nada, sino en una cuestión de proporción, es decir, de formas y grados.*”<sup>166</sup> Para delimitar cuánto hay de inventado y real en el contenido, el lector puede servirse de la medida biográfica; sin embargo, esta resulta inútil al toparse frente a la ficción, detrás de la cual no hay nada, solo “hombres de papel”.

De acuerdo a estos grados, se desprenden tres clases de autoficción, que guardan cercanía o lejanía a cada pacto hegemónico: la **autoficción biográfica**, la **autoficción fantástica** y la **autobioficción** (esta última posee el máximo grado de apertura e indefinición).<sup>167</sup> Las primeras toman como punto de partida la vida del escritor, ligeramente transformada al insertarse en estructura novelesca. El autor es el héroe y pivote que ordena y fabula su propia existencia; hay, en general, poca invención y poca ambigüedad. Su objetivo es que el lector perciba como verosímil el relato, pese a clasificarse como novela: se sirve de cartas, fotos, periódicos para fortalecer dicha impresión. Por otro lado, las autoficciones fantásticas transfiguran el ser del autor-héroe a una fábula irreal: si bien prima la invención, subsiste una identificación nominal que rompe con lo biográfico al manejar un doble imperfecto del escritor. Suele caracterizarse por elementos autobiográficos y fantásticos confluyendo con naturalidad, que complican señalar con exactitud dónde inicia y termina la invención.

Finalmente, las autobioficciones sientan equidistancia en torno a ambos pactos: “*Presentan en realidad una mezcla indisoluble e inconsútil de los tres tipos de elementos antes señalados: autobiográficos, ficticios y ficticios-autobiográficos.*”<sup>168</sup> Son relatos donde el autor aprovecha su experiencia propia para construir una ficción personal, teniendo presente – tanto a nivel de génesis como de expresión – el referente externo. Se justifica la yuxtaposición de elementos antagónicos con la complementariedad, creando una sola historia que hace imposible discernir qué es qué. Al respecto, comenta Alberca: “*esta clase de autoficción (...) exige la aceptación de este juego intelectual que consiste en moverse en*

---

<sup>166</sup> *Ibíd.*, Cap. IV, Sección 1.

<sup>167</sup> *Ibíd.*, Cap. IV, Sección 2.

<sup>168</sup> *Ibíd.*, Cap. IV, Sección 2.3.

*posiciones cambiantes y ambivalentes, sin exigir una solución completa o inmediata que, por otra parte, no siempre existe.*<sup>169</sup>” Entonces, una autoficción satisfactoria posee una estructura coherente, donde cada una de sus afluentes se balancea a fin de dotarla de una ilusión referencial convincente: “*podemos concluir que en las buenas autoficciones, al placer de imaginar que produce leer una novela, se le agrega la fuerza que le confiere que los hechos narrados puedan ser cotejados con la realidad.*”<sup>170</sup>”

En torno a la evolución del “yo” en la literatura, uno de los antecedentes más antiguos que ostenta ambigüedad literaria por la presencia del autor en el texto es *El Libro del Buen Amor*, de Juan Ruiz, allá por el siglo XIV. De igual forma se contemplan destellos de dicha tendencia en el *Quijote* de Cervantes y los *Sueños* de Quevedo, o en diferente medida en *Las confesiones* de San Agustín, *El asno de oro* de Apuleyo y la literatura epistolar. No obstante, es con el *Lazarillo de Tormes* que, además de inaugurar la novela moderna y picaresca, el fingimiento se entiende como otra forma de ficción, sentando nuevas bases tipológicas: “*Así pues, las novelas en primera persona son relatos cuyo estatuto se basa en la simulación...*”<sup>171</sup>” Se trata de la primera novela del yo que, recreando la técnica pictórica de “engañar al ojo”, simula que el autor es Lázaro, el protagonista; sumado al anonimato, los hechos relatados se cargan de veracidad. Si bien la forma del relato se acopla al género autobiográfico, resulta anacrónico determinarla como novela autobiográfica: se sitúa, pues, en el contexto histórico pertinente y en diálogo con los modelos culturales y estímulos sociales (o sea, lo extraliterario), influida particularmente por las prácticas confesionales y la inusitada presión inquisitorial.

Siglos después, el Romanticismo europeo abandona el esquema del hombre exteriorizado y público para apropiarse de la primera persona en la ficción. A nivel formal, persigue la estructura confesional, tomando como fuente el sí mismo y la vida privada; en contenido, expresa el crecimiento interno de su héroe. Mediante la exaltación desmedida del

---

<sup>169</sup> *Ibíd.*, Cap. IV, Sección 4.2.

<sup>170</sup> *Ibíd.*, Cap. V, Sección 8.

<sup>171</sup> *Ibíd.*, Cap. II, Sección 2.1.



individuo, frente a las amenazas de una modernidad englobante, se constituye el sujeto moderno.

Otras modalidades como la novela histórica aún se privilegian de la veracidad, ya que contienen hechos y personajes reales. Entre ejemplos de autobiografía ficticia se sitúa la obra de Camilo José Cela y Ramón del Valle-Inclán. Luego, la novela autobiográfica es representativa dentro del realismo decimonónico español, trabajado por Benito Pérez Galdós, Pardo Bazán y Clarín.<sup>172</sup> Entre los tres tipos de autoficciones, por el extremo de lo fantástico se sitúan César Aira, Justo Navarro y Francisco Umbral, mientras que lo autobiográfico se evidencia en la obra de Sonia García Soubriet y Julio Llamazares; en cuanto a las autoficciones, se acoplan las obras de Mario Vargas Llosa y Javier Cercas, entre otros.<sup>173</sup>

#### **4.2.4.2 Sincronía y diacronía de la autoficción**

A fin de aclarar el trasfondo socio-cultural en el que se despliega la autoficción, Alberca presenta, refiriendo a varios autores, dos vertientes de la concepción del término. Para fines de esta investigación, se clasificarán según el enfoque sincrónico, que contempla el fenómeno como algo espontáneo, producto de su época particular, y la visión diacrónica, que lo entiende desde su génesis y evolución con el paso de los años, mediante una somera exposición del entorno histórico que enriqueció las novelas del yo, las variantes biográficas y autobiográficas, y la autoficción como tal. Antes que excluirse, cada perspectiva enriquece la exégesis de los relatos, así como de los sujetos detrás (y dentro) de ellos.

##### **4.2.4.2.1 Visión sincrónica del fenómeno**

Serge Doubrovsky, profesor y novelista francés, acuña el neologismo por primera vez en el año 1977, con la publicación de su novela *Fils*.<sup>174</sup> Con su planteamiento, explora las posibilidades del terreno baldío que Philippe Lejeune no terminó de definir en su cartografía de lo autobiográfico y novelesco. Así, admite la necesidad de un nuevo contrato que se acople a una ficción de acontecimientos reales: “*el testimonio autobiográfico de un ser ficticio, un*

---

<sup>172</sup> *Ibíd.*, Cap. II, Sección 3.3.

<sup>173</sup> *Ibíd.*, Cap. IV, Sección 2.

<sup>174</sup> *Ibíd.*, Cap. III, Sección 2.

«don nadie» que combate su irrealidad o su ficción (sería lo mismo) escribiendo su propia vida, es decir, la novela de un personaje que tiene su mismo nombre y apellido.<sup>175</sup> Si bien el término “autoficción” nunca se había pronunciado, mucho menos para describir una obra, ya había sido puesto en práctica en otras producciones narrativas. El aporte sustancial radica en que Doubrovsky dio lugar a la conciencia teórica y genérica de estos relatos contradictorios, que previamente solían clasificarse insulsamente como “novelas” o “autobiografías”. El nombre, entonces, posibilita el reconocimiento y la identificación de obras, tanto anteriores al siglo XX, como aquellas que le seguirán.

Lo iniciado por Doubrovsky da cabida a la ampliación del concepto que Alberca recoge en manos de varios académicos. En la década de los ochenta, Bruno Vercier y Jacques Lecarme, profesores franceses, afirman que la fórmula autoficcional ya se había experimentado previo a que el francés lo pregonase; sin embargo, por la “mala fama” que padece la autobiografía, la clasificación genérica habría disimulado estas obras como “novelas” a secas.<sup>176</sup> En 1989, Vincent Colonna, asiduo discípulo de Gérard Genette, trabaja su tesis doctoral *L'autofiction (essai sur la fictionalisation de soi en Litterature)*, ampliando el marco de práctica textual de la autoficción asociándola con la invención, no solamente lo autobiográfico.<sup>177</sup> Marie Darrieusecq, escritora que también fue alumna del célebre narratólogo francés, estudia, durante los estertores del siglo pasado, el estatuto de la autoficción desde la perspectiva del pacto novelesco. Para ella, el relato autoficcional se presenta como una variante “subversiva” de la novela en primera persona, que toma como estandarte la transgresión desde el nombre propio. El hecho que un personaje novelesco utilice el nombre civil del autor “*subvierte (...) la regla novelesca que establece el principio de distanciamiento o de no-identificación por el cual el autor se borra en el texto, se esconde o se hace otro...*”<sup>178</sup>

---

<sup>175</sup> *Ibíd.*, Cap. III, Sección 2.2.

<sup>176</sup> *Ibíd.*, Cap. III, Sección 2.3.

<sup>177</sup> *Ibíd.*

<sup>178</sup> *Ibíd.*, Cap. III, Sección 2.4.

Finalmente, el neologismo *doubrovskiano* desemboca en una última etapa de “boom”, dándose la instauración de la autoficción en el canon crítico.<sup>179</sup> Este período, a inicios del siglo XXI, se caracteriza por tres monografías: la primera, de Philippe Gasparini, aún relaciona en un plano de sinonimia la autoficción con la novela autobiográfica. Vincent Colonna, cuya labor ya se mencionó, se enfoca más en la autoficción fantástica, e incurre en un atrevido y anacrónico análisis de la obra de Luciano de Samosata (siglo II) como prototipo autoficticio (propuesta estancada, pues el “yo” de ese texto carece del sentido moderno del individuo). Finalmente, Philippe Vilain emprende una necesaria apología del valor literario de la autobiografía, entendida como autoficción, mas se queda corto al buscar reivindicar dicho género defendiendo, contradictoriamente, sus aspectos ficticios, descuidando el pacto de lectura que requiere.

#### 4.2.4.2.2 Visión diacrónica del fenómeno

El mundo posterior a la Edad Media lleva como rastro el predominio de lo público sobre lo privado, limitando la expresión y representación del yo (social y artístico) eclipsado por asuntos socio-políticos y religiosos. Las revoluciones burguesas del Siglo XVIII y la corriente romántica llegan a reivindicar la legitimidad del subjetivismo: esto se evidencia magistralmente en las artes, con la irrupción del pintor en su propio cuadro. Así, la entrada apabullante de lo privado trae consigo una permutación de jerarquías que sacude los cimientos de la sociedad, suscitando el auge del sujeto, desprendido finalmente del “deber ser” y trabas morales.<sup>180</sup> Durante el siglo XIX, artista y escritor encarnan el individualismo burgués a plenitud, frente a una nueva obsesión por distinguirse, por construir una personalidad como imperativo ético y estético: “*la meta del artista moderno consistía en hacer de su vida y de sí mismo una obra de arte.*”<sup>181</sup> Esta exageración desmedida de la singularidad del artista le empuja a convertir su vida en una obra más de su corpus creativo, introduciendo el anonimato y la intimidad a la esfera pública.

---

<sup>179</sup> *Ibíd.*, Cap. III, Sección 2.5.

<sup>180</sup> *Ibíd.*, Cap. I, Sección 1.

<sup>181</sup> *Ibíd.*

Durante el siglo XX, el desarrollo de ciencias como la psicología, sociología y antropología respalda lo que ya venía anunciándose en la literatura: hay, dentro de cada individuo, una legión de “yos” polifacéticos.<sup>182</sup> A finales de los años sesenta, un “luctuoso episodio” cambia nuevamente las reglas del juego: la muerte del autor proclamada por los estructuralistas. El afán deconstructivista rechaza la figura del autor pues le concibe como una expresión de la egoísta ideología del individualismo burgués, estorbando la circulación y significación de la obra. Se desea conferir autonomía literaria al texto y delegar el protagonismo hermenéutico al lector, quien asume el rol de autoridad que queda vacante una vez muerto el autor.<sup>183</sup> Esta postura tiene alcance hasta los postulados de la teoría de la recepción, dentro de la crítica literaria contemporánea.

En 1969, frente a la inquietante proliferación del sentido arbitrario, Michel Foucault anuncia la resurrección del autor, concediéndole una “función” interpretativa. Al ser exterior y anterior a la obra, el autor crea una noción “*íntimamente ligada a la de nombre propio, como signo y referencia de éste y como dato que ayuda a delimitar las fronteras de algo tan amplio e impreciso como el texto.*”<sup>184</sup> Ojo: aquí el escritor no se vincula directamente con la génesis del texto ni es portador de un sentido unívoco, sino permanece como clave para la recepción lectora, creando un anclaje para la interpretación. Este autor no es igual al sujeto autobiográfico, ni mucho menos al autoficcional que evoca una “*presencia, voluntaria o involuntaria, oblicua o paródica, de la voz, la figura y el mundo particular del autor.*”<sup>185</sup>

Durante los años ochenta y noventa, las sociedades occidentales y occidentalizadas son un caldo de cultivo de ideas y hechos cuyas principales características son: la suspensión y duda de los fundamentos del sujeto moderno, la admisión dogmática del escepticismo y relativismo radical, la abolición de las fronteras culturales, y un sistémico desprestigio de la verdad. A través de esta “*homogeneización de los diferentes puntos de vista y una apoteósica*

---

<sup>182</sup> Esto pregonaba Roland Barthes desde su ensayo, allá por 1964: “*todo lo que las ciencias humanas están descubriendo hoy en día, en cualquier orden de cosas, ya sea en el orden sociológico, psicológico, psiquiátrico, lingüístico, etc., la literatura lo ha sabido desde siempre: la única diferencia está en que no lo ha dicho, sino que lo ha escrito.*” “De la ciencia a la literatura” (Barcelona: Paidós, 1994), 20-1.

<sup>183</sup> *Ibíd.*, Cap. I, Sección 2.

<sup>184</sup> *Ibíd.*

<sup>185</sup> *Ibíd.*

*confusión según la cual todo es lo mismo*”, se alteran las dicotomías maniqueístas que estructuraban el pensamiento y cognición modernos.<sup>186</sup> Como resultado, el pensamiento posmoderno se legitima en la crítica a los límites de la razón ilustrada, y en la acusación a los extravíos cometidos, entre los siglos XVIII y XIX, en aras del progreso político, social, tecnológico y cultural.

Con la caída de los grandes relatos ideológicos, el sujeto posmoderno se desentiende de las luchas sociales y se vuelca hacia el yo. Ya anuladas las dialécticas como el adentro y afuera, la ficción y realidad, todo es posible y permisible. El discurso incurre en una ficcionalización de la realidad, reemplazando los elementos por sus representaciones, surgiendo así la posibilidad de crear al sí mismo: *“La construcción y reconstrucción incesante del yo identificado fundamentalmente con el cuerpo, se ha convertido en el máximo imperativo del capitalismo de ficción.”*<sup>187</sup> Según los sociólogos citados por Alberca, Richard Sennet y Vicente Verdú, los medios electrónicos actuales y la manera como determinan la nueva naturaleza fluida del sujeto, ofrecen cientos de posibilidades para la elaboración de un “yo” virtual. En este tiempo, el individuo se somete a una paradoja del cuestionamiento por su identidad, resultando prácticamente imposible mantener una sola y fija.

¿Podría ser este el nuevo mal del siglo que contagia a sus autores, vacilantes por acoplarse a un único molde? En este contexto, el escritor evita a toda costa su imagen, para inventar otra a su medida, apuntando a la más pura estrategia creativa sin reparar en las fronteras entre lo real y lo ficticio. A raíz de este desapego del yo se plantea la identidad como ficción: *“Así, quien dice «yo» en una autoficción ya no es el mismo autor, pues, en la medida en que se incorpora a sí mismo como un personaje de novela, busca establecer una identidad virtual y al mismo tiempo distanciarse de lo real, en un juego ininterrumpido de alternancias y vueltas de una a otra.”*<sup>188</sup> Así pues, la autoficción se comprende como un fenómeno cultural, producto innegable de su tiempo que recrea imágenes ficcionalizadas del imaginario epocal y su sujeto fractal.

---

<sup>186</sup> *Ibíd.*, Cap. I, Sección 6.

<sup>187</sup> *Ibíd.*

<sup>188</sup> *Ibíd.*, Cap. IV, Sección 3.

#### 4.2.4.3 La autoficción en Guatemala

En Guatemala, el germen autoficticio brota con el modernismo, a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX. Este movimiento, que atravesó toda la región hispanoamericana, englobó las siguientes expresiones literarias: la crónica, el relato de viaje, el autorretrato, el diario íntimo, la biografía, la autobiografía y la novela autobiográfica.<sup>189</sup> Sus principales exponentes, cuyos textos ya poseen cierto grado de ambigüedad, fueron Enrique Gómez Carrillo y Rafael Arévalo Martínez. Asimismo, el célebre cuentista Augusto Monterroso (1921-2003) introdujo a su producción literaria motivos autobiográficos y sostuvo una constante escritura autorreferencial.<sup>190</sup> La novela *Donde acaban los caminos* (1953), de Mario Monteforte Toledo, manipula en su trama vivencias personales, como la relación que el autor sostuvo con Rosa Chavajay, indígena oriunda de Atitlán. Por otra parte, Marco Antonio “el Bolo” Flores inaugura, con *Los compañeros* (1976), la novela moderna guatemalteca, colmada de tintes autobiográficos, pues narra desde varias voces (pero siempre, desde la carne propia) su participación y experiencia con la guerrilla.

La literatura testimonial, escrita durante los años del conflicto armado interno, entabla una relación entre el discurso literario y la historia, verdad, justicia y memoria colectiva, en el marco de la violencia contra la subalternidad.<sup>191</sup> Uno de los textos más representativos de este período fue el de Elizabeth Burgos, *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (1983), además de la obra de Mario Payeras *Los días de la selva* (1980), *El señor bajo los árboles* (1994) de Mario Roberto Morales, y *Huracán corazón del cielo* (1995) de Franz Galich.

Todas estas permutaciones, aunadas a la atmósfera de posguerra, el fin de siglo y el fin de la Modernidad, allanaron el terreno para el brote de relatos híbridos y autoficciones. Entre algunos de sus referentes más recientes, se encuentra la novela autobiográfica de José Antonio Móbil, *Los móviles de Tono*, la biografía ficcional (¡ojo: no confundir con novela

---

<sup>189</sup> Karen Poe Lang, “Escrituras autobiográficas: ¿Confesión o autoficción?”, *Istmo*, núm.16 (2008). Recuperado de <http://istmo.denison.edu/n16/articulos/poe.html>

<sup>190</sup> María Teresa Sánchez, “Augusto Monterroso. Los vínculos con la tradición desde las lecturas del yo”, *Espéculo, Revista de Estudios Literarios*, (2010). Recuperado de <http://biblioteca.org.ar/libros/150637.pdf>

<sup>191</sup> Werner Mackenbach, “Realidad y ficción en el testimonio centroamericano”, *Istmo*, núm.2 (2001). Recuperado de <http://istmo.denison.edu/n02/articulos/realidad.html>

histórica!) de Miguel Ángel Asturias que trabaja Oswaldo Salazar en *Hombres de papel* (2016), y la cuentística y novelística de Rodrigo Rey Rosa y Eduardo Halfon.

## V. ANÁLISIS DE LAS OBRAS

### 5.1 *La pirueta* (2010)

El argumento de la obra gira en torno a la historia de Milan Rakić, un pianista serbio de mirada noctámbula y asiduo amante del jazz y la improvisación, contada por el protagonista, Eduardo. Su versión de los hechos se remonta al primer encuentro con el músico, durante un festival cultural en Antigua Guatemala, acompañado de su novia, Lía (enfermera de oficio, a ratos ilustradora). Conversando, descubren su pasión común por el jazz y artistas como Charlie Parker y Thelonious Monk; además, Milan le refiere su experiencia estudiando música clásica en Italia, con Lazar Berman, en contraste con el estilo soso y maquinado de los americanos. Así, la música que toca el pianista causa una fuerte impresión en Eduardo, sumado a su origen gitano: ambas cualidades se vuelven objeto de fascinación para el narrador. Después de partir, Milan mantiene contacto con Eduardo enviándole postales de varias ciudades norteamericanas (quizá coincidiendo con alguna gira de conciertos), acompañadas ya fuera de una leyenda del folclor gitano, o anécdotas personales. Sin embargo, este intercambio se interrumpe bruscamente, para desconcierto de Eduardo, posterior a recibir una última postal proveniente de Beograd, Serbia. Ante esto, el narrador deja a un lado su vida cotidiana para concertar precipitadamente una improvisada visita a Belgrado, donde cree que se encuentra Milan.

Una vez en la región balcánica, conforme transcurren los siete días de su estadía, Eduardo es incapaz de localizar rastro alguno de Milan, o de un acordeonista gitano de apellido Rakić. Con la ayuda de Slavko Nikolić, su novia Zdena Lecić y el padre de ésta, Marko, el guatemalteco se desplaza por distintos escenarios abatidos de la antigua Yugoslavia. El único contacto inicial que establece con gitanos es con los dos niños que le acompañan en su paseo, una agrupación musical cuyos miembros niegan conocer al pianista, y una familia gitana que él contempla, melancólico, desde la ventana de una cafetería. Slobodan Vrbanović, un joven que será para Eduardo guía y enlace entre serbios y gitanos, lo ayuda en su misión llevándole a Sremčica, un campamento gitano, donde conoce a Petar y a su familia: Casandra, su hijo Dragan y la bella esposa de éste, Natalja. A cambio de tres mil dinars, Petar asiste a Eduardo, sugiriéndole que vaya a Gardoš. Ya al borde de la



desesperación por su pesquisa infructuosa persiguiendo fantasmas, Eduardo visita dicho barrio, donde conoce a Bebo, un gitano andaluz, y a sus amigos trompetistas. Éstos le guían a una extraña bodega que, en apariencia, asemeja a un burdel exclusivo para gitanos: es ahí, finalmente, donde, con o sin respuestas, concluye su búsqueda.

Cabe mencionar que el hilo argumental de la novela ya tenía precedentes en el corpus literario de Eduardo Halfon. Esto es, ya que la trama originada del encuentro entre los novios y el pianista serbio en Antigua Guatemala, se desarrolló con anterioridad en el cuento “Epístrofe”, publicado junto a otros cinco relatos en *El boxeador polaco* (2008).

### **5.1.1 Análisis narratológico**

La novela se divide en cuatro partes o capítulos, indicadas con números romanos. A su vez, el segundo capítulo se subdivide en cuatro secciones, separadas por un punto, que representan distintos episodios dentro de una misma línea temporal. La tercera parte se subdivide en veinte segmentos, en concordancia a cada postal que envía Milan, y apartándolas de las reflexiones y acciones del narrador. El último capítulo consta de doce divisiones, algunas coincidiendo con el comienzo de un nuevo día en Belgrado, otras con sucesos que acontecen en el mismo día. Esta configuración de la estructura y forma del texto contribuye al análisis narratológico en tanto traza un mapa primigenio de los hechos narrados. A partir de este esbozo, se realiza a continuación un estudio de las tres categorías del relato que propone Gerard Genette: orden, modo, voz.

#### **5.1.1.1 Orden**

El tiempo del relato es uno de los elementos más extensos y complejos de desentrañar, especialmente por la presencia de anacronías, fenómenos del ritmo y la aparente imposibilidad de encontrar el tiempo de enunciación. Como punto de partida, resulta ventajoso registrar la secuencia de los acontecimientos referidos en la historia de Eduardo, en orden de aparición o mención, ya que no siguen una secuencia cronológica.

Desde la primera oración, la historia arroja al lector *in media res* hacia el deseo del narrador: encontrar al pianista serbio Milan Rakić. A partir de este momento (cuya ubicación cronológica aún no se define) se aclara que ha transcurrido un año entre el silencio epistolar de Milan, y la súbita decisión de Eduardo de viajar a Belgrado. En este tiempo “presente”, transcurren dos semanas entre el encuentro del protagonista con Danica en la discoteca, el contacto que establece con Slavko, y la compra del boleto. En pleno ajetreo por los pormenores del viaje, el narrador expresa que pidió permiso en la universidad donde da clases para tomar dos semanas de vacaciones. Diez días antes de partir, surgen complicaciones con la embajada de Serbia, situada en México, y que Eduardo atiende por vía telefónica y electrónica. Comenta que tres días antes del viaje, ya tenía de vuelta su pasaporte sellado.

A lo largo de la segunda parte, Eduardo emprende una gran e imprecisa retrospectiva, indicada únicamente por la frase “*años atrás*”, en la cual relata cómo fue la primera vez que conoció y escuchó a Milan Rakić, en Antigua Guatemala. Esa noche, el narrador se reúne con su novia, Lía, en el Café del Conde, donde fuman, toman cerveza y conversan casualmente. Luego, ante las súplicas de Lía (y una mezcla de culpa y anhelo que invade a Eduardo), se dirigen al Mesón Panza Verde, donde se lleva a cabo un concierto de marimba. Resguardándose en el bar con tequilas y cigarrillos, entablan una conversación con el pianista serbio, también aislado de la multitud, sobre jazz y sus artistas favoritos. Esa noche, Eduardo y Lía regresan a la misma habitación del hotel, donde hacen el amor. Al día siguiente, a mediodía, asisten al concierto de Milan, en las ruinas de San José el Viejo. Al finalizar, el músico acompaña a Eduardo a almorzar, en La Cueva de los Urquizú, donde charlan sobre su educación musical, las fronteras, revoluciones y, finalmente, sobre su origen gitano. Es un diálogo que pudo extenderse más pero nunca concluyen: esa misma noche, Milan toma un vuelo de regreso a Nueva York.

A este evento le sigue la pausa de las postales: si bien nunca se aclara cuánto tiempo ocupa el segmento dentro del desarrollo de la historia, Eduardo comenta que recibe una, dos, a veces tres postales a la semana. Siendo un total de diecinueve postales, es probable que se alargase un par de meses la correspondencia. Siguiendo “*un largo silencio epistolar*”, el autor aprovecha la semana de vacaciones en la universidad para escapar de la ciudad, junto a su

novia, y visitar Los Albores, en la Sierra de las Minas. Los siete días transcurren con la pareja persiguiendo especies exóticas y viajando por senderos durante el día, escuchando a compositores gitanos y haciendo el amor por la noche. Un paréntesis, le llama Eduardo, de orgasmos, de su relación y, como se estudiará más adelante, de la historia. Al regresar a la ciudad, el domingo, encuentra la última postal en su correo, enviada desde Belgrado.

Regresando al relato inicial en tiempo presente – que, ahora se sabe, sucede un año después que Eduardo recibe esa última postal – el protagonista aborda un vuelo de Madrid a Belgrado, donde se hospeda siete días (contando la primera noche, y el último día cuyo tiempo se desvanece y queda inconcluso). La primera noche, Eduardo arriba al aeropuerto, le recogen Zdena y Marko Lecić, visita el cuartel rosa de policías para registrarse como turista, y cena en casa de Marko, con Slavko. En su segundo día, sale a pasear en taxi y encuentra a un niño gitano tocando el acordeón: pronto se les une otra niña y los tres caminan por las calles de Belgrado. Ese día, Eduardo se percata del trato de los serbios hacia los gitanos, el desprecio y negación de su existencia. El tercer día, el guatemalteco se reúne con Slavko en Plato Kafe, donde conoce a Davor Zdravić y a Slobodan Vrbanović. Después de conversar sobre la historia política de Serbia y tomar vinjaks, Slobodan lleva a Eduardo a un café, Nebeski Narod, en Skadarlija, donde escuchan a músicos gitanos. Cuando éstos se burlan de la fotografía de Milan y le desconocen como gitano, Eduardo empieza a dudar, confesando toda la historia del pianista a Slobodan. Durante el cuarto día de su estadía, se dirige a Kalemegdan, el parque de la última postal, donde camina entre ruinas y mercados, revisa sus postales (y entre ellas, un recuerdo de Lía) y finalmente, va a un comedor. Desde la ventana, ve a una familia gitana que discute: abuela y madre se adelantan, mientras el padre conciliador lleva de la mano al pequeño. El quinto día, Slobodan llega a buscar a Eduardo y visitan un campamento gitano en Sremčica, donde les recibe Petar y le pagan para que encuentre a Rakić. El sexto día, una fuerte tormenta retiene a Eduardo en el apartamento. En el séptimo y último día, mientras presta su habitación a un Slobodan enamorado, Eduardo se reúne a modo de despedida con Slavko, los Lecić y un hombre loco llamado Neboyša Tuka. Lo surreal del momento se refuerza cuando llega al barrio Gardoš, donde según sugirió Petar, encontraría a Milan. Lo único que encuentra es a un grupo de neonazis y unos trompetistas gitanos que le llevan a la casa sumida en la oscuridad.

Los hechos, según esta exposición, se clasifican en cuatro grandes bloques acorde a la temporalidad y espacialidad del relato, coincidiendo con la división que el autor hace del texto en cuatro partes. Las primeras tres partes ocupan hechos que se ejecutan en Guatemala (el concierto en La Antigua, el viaje a Los Albores, las postales y los preparativos del viaje), mientras su estancia y los extraños sucesos que le aguardan en la región balcánica se desarrollan en la cuarta parte. Ahora, para especificar las relaciones temporales en la sucesión y disposición de estos acontecimientos, es menester reconstruir, a grandes rasgos, la historia en orden cronológico:

1. Eduardo y Lía se reúnen en Café del Conde, en Antigua Guatemala; esa misma noche, conocen a Milan en el Mesón Panza Verde.
2. Al día siguiente, asisten al concierto del pianista en las ruinas de San José el Viejo, y Eduardo almuerza con él en La Cueva de los Urquizú. Esa noche, Milan regresa a Nueva York.
3. Después de un lapso indefinido entre ese último encuentro y la primera postal, se lleva a cabo el intercambio epistolar.
4. Eduardo aprovecha las vacaciones en la universidad y viaja una semana a la Sierra de las Minas, con Lía. Al regresar, recibe la última postal del serbio.
5. Un año después, Eduardo conoce a Danica Kovasevic en una discoteca y le pide ayuda para viajar a Belgrado.
6. Dos semanas después, la publicista le facilita a Eduardo el contacto de Slavko Nikolić; los trámites con la embajada para obtener el pasaporte de turista le toman cerca de diez días.
7. Eduardo y Lía hacen el amor por última vez antes que éste parta, mientras empaca las postales y la foto de Milan: con este momento inicia la historia. Luego, se van al aeropuerto.
8. En el vuelo entre Madrid y Belgrado, Eduardo va acompañado de dos hermanitos franceses y una chica muy guapa cuya nacionalidad desconoce.
9. Eduardo arriba al aeropuerto de Belgrado.
10. Los siguientes siete días ocupan los acontecimientos ya señalados.

A raíz de esto, se estima que la **amplitud** o lapso total del relato abarca, aproximadamente, dos años desde la noche en la que Eduardo conoce a Milan, hasta esa noche que atraviesa el portón misterioso en Gardoš. Para designar las **anacronías** en el relato, hay que dilucidar cuál es el relato primario, pues es en función del nivel temporal de éste que se ordenan los acontecimientos evocados. En *La pirueta*, el relato primario comprende la narración en tiempo “presente” que se inaugura en la primera parte. En ella, un Eduardo confundido desea encontrar a Milan Rakić a toda costa, pese a que ni él mismo puede verbalizar sus motivos: “*Me quedé callado. No tenía una respuesta. Aún no la tengo.*”<sup>192</sup> A partir de este período, se enuncia la segunda y tercera parte de la novela, una gran analepsis que llena la elipsis inaugural sobre quién es Milan, cómo lo conoció Eduardo y por qué fue tan valiosa, si bien sucinta, su interacción. A esa sección se circunscriben todos los acontecimientos en la Antigua Guatemala, la serie de las postales, la excursión a la Sierra de las Minas, y finalmente los arreglos del viaje. Al inicio de la cuarta parte de la historia se retoma el relato primario, encontrándose ya el narrador en el avión hacia Belgrado. Por consiguiente, los hechos descritos a partir de este punto se llevan a cabo en tiempo presente (lo cual no excluye que el narrador pueda incurrir en otras anacronías).

De esa forma, es posible señalar las **analepsis** y su carácter, si son internas o externas, completivas o repetitivas. Seguida a la breve introducción a la historia y sus personajes, la primera retrospección explícita sitúa el relato en una posición imprecisa, que engloba la estadía de cervezas, tequilas, música y cigarros en La Antigua Guatemala: “*La primera vez que escuché tocar a Milan Rakić, unos años atrás, fue en las ruinas de San José el Viejo.*”<sup>193</sup> A esta oración le sigue una anticipación, pues Eduardo describe un elemento de la escena del concierto (la paloma y sus pichones), que retomará más adelante: “*Una paloma gris había aterrizado sobre su nido en la parte más alta del antiguo techo cóncavo, justo encima del pianista serbio, que continuó tocando...*” Después de esa breve mención del concierto (que, tratándose de un evento fundamental para la historia, pues ilustra el carácter de Milan, merecerá mayor detenimiento en páginas posteriores) Eduardo retrocede un día más en el nivel temporal del relato para narrar la noche de su llegada a la Antigua, por motivo de un

---

<sup>192</sup> Eduardo Halfon, *La pirueta* (Valencia: Pre-Textos, 2010), 11.

<sup>193</sup> *Ibíd.*, 19.

festival cultural al que asistiría con Lía, y en el cual conocerían a Milan: “*Yo había llegado a Antigua algo tarde, y allí estaba Lía esperándome en el Café del Conde...*”<sup>194</sup> Es importante resaltar el manejo temporal que, en apenas una página, abre una serie de ires y venires anacrónicos que dificultan seguir el hilo cronológico de la historia.

Dentro de este gran retroceso que comprende la sucesión de dichos eventos (con amplitud mayor de un año), el autor se vale de analepsis externas complementarias, útiles a manera de relleno descriptivo de otros personajes. Por ejemplo, Eduardo se encarga de aclarar al lector por qué Lía le llama “Dudú”, mencionando brevemente su viaje a Salvador de Bahía: “*volvió apodándome como si yo fuese un medio campista de la selección brasileña y con el pubis tersamente rasurado.*”<sup>195</sup> También dedica unas palabras, mientras charla con Milan en el bar, al recuerdo de cómo conoció a Lía, en el intermedio de unos monólogos bufos: “*nos había presentado un común amigo a quien luego ignoramos mientras nos tomábamos un vino tinto a lo largo del intermedio, demasiado seco (el vino) y demasiado corto (el intermedio)...*”<sup>196</sup> Estas evocaciones son complementarias y externas al relato puesto que explican las circunstancias sin necesariamente interferir con el curso de la historia central o la acción de los personajes.

Otro caso de analepsis externa, muy común en la obra de Eduardo Halfon (es más, ha fungido como hilo conductor y motivo recurrente de sus relatos y novelas, según se aprecia en este análisis de *La pirueta* y más adelante en *Monasterio*) es la figura del abuelo. Consiste en la reiterada anécdota del boxeador polaco en Auschwitz, que el abuelo compartió con su nieto en una ocasión, así como la herencia del judaísmo de la cual Eduardo rehúye y regresa en los vericuetos de su inspiración. Mientras conversa con Milan sobre Lazar Berman, la mente del protagonista enlaza automáticamente la mención del judío con la terrible experiencia del abuelo: “*Un judío ruso peleado con la música del polaco Chopin, dijo, y yo de inmediato desordené sus palabras y pensé en el boxeador polaco peleando cada noche, luego pensé en mi abuelo peleando con las palabras polacas.*”<sup>197</sup> En este caso, se trata de

---

<sup>194</sup> *Ibíd.*

<sup>195</sup> *Ibíd.*, 20-1.

<sup>196</sup> *Ibíd.*, 27.

<sup>197</sup> *Ibíd.*, 28.

una analepsis externa, pues su alcance se sitúa fuera del ámbito temporal del relato primero: si bien la anécdota del boxeador polaco y el abuelo de Eduardo no complementa en primera instancia la historia principal, en un marco más amplio se puede comprender por qué el autor vuelve siempre a este hecho (aunque lo hace con más asiduidad e intención en *Monasterio*).

El narrador incurre en analepsis internas repetitivas al retornar a elementos previamente mencionados en el relato primario; son retrospectivas que interfieren o redundan, además de comparar y modificar el significado previo de algo. En varias ocasiones, se suscitan en contrapunto frente a una imagen, concepto o frase que recuerdan a las postales de Milan. Por ejemplo, en la postal favorita de Lía, enviada desde Savannah, Georgia, el músico escribe su experiencia con el rechazo entre serbios y gitanos, mencionando que su mayor talento siempre ha sido existir como si no existiera (¡y vaya si es talentoso, comprueban narrador y lector conforme progresa la historia!). Esto impacta profundamente a Eduardo quien, a su vez, ha experimentado el rechazo y la falta de identidad. Una vez se encuentra en Belgrado, recae en una analepsis interna repetitiva al observar a los dos niños gitanos caminar por las calles: “*Parecían estar fuera del mundo. No sé cómo más explicarlo. La gente en general los ignoraba y ellos, a su vez, también en general ignoraban a la gente. (...) Y viéndolos andar bajo una elegante llovizna de nieve que adjetivé apropiada, recordé el mayor talento de Milan.*”<sup>198</sup> Asimismo, casi al concluir la historia, es el destello del recuerdo de la postal del terremoto el que salva a Eduardo y le garantiza su ingreso al mundo gitano: “*Y no sé de dónde, no sé por qué, me aterrizó en la mente Stravinsky y San Francisco y el Golden Gate Bridge y entonces, antes de haberlo siquiera razonado, le dije al tipo I phuv kheldias.*”<sup>199</sup> En esa surreal secuencia dentro de la bodega, Eduardo enuncia otra analepsis interna repetitiva, que representa un retorno más bien reflexivo sobre sus pasos, sobre toda su travesía balcánica, además de hacer breve mención de la postal de Boston sobre los tres talentos gitanos (“*Hacer música. Contar cuentos. Y el tercero es un secreto.*”<sup>200</sup>): “*sintiendo cómo las manos húmedas de la niña se deslizaban por mi cuello y mi torso y en eso pensé en el tercer talento de los gitanos que era un secreto, y pensé en las piruetas, en tantas piruetas,*

---

<sup>198</sup> *Ibíd.*, 94-5.

<sup>199</sup> *Ibíd.*, 138.

<sup>200</sup> *Ibíd.*, 53.

y pensé que las líneas de mi vida habían sido trazadas para bifurcarse todas en ese momento...<sup>201</sup>” Este desenlace abierto simboliza una gran retrospectiva interna repetitiva, en la cual Eduardo replantea y pone en duda lo que el serbio le dijo, y todos los movimientos y piruetas que le arrojaron a ese instante.

Otra analepsis interna completiva sirve para rellenar cierta elipsis, difícil de puntualizar: el intervalo entre los últimos preparativos del viaje y el inicio de la cuarta parte, donde Eduardo ya se encuentra en el avión. En el primer segmento, el protagonista termina de empacar mientras Lía le cuestiona, acostada y uniformada, por qué quiere encontrar a Milan. Unos días después, en su paseo por Kalemegdan, atormentado por los primeros atisbos de desánimo, el narrador se sienta a revisar nuevamente las postales: entre ellas, encuentra un dibujo de Lía, el orgasmo de su último encuentro sexual, recuerda, previo a ir al aeropuerto (posiblemente se llevó a cabo minutos después del diálogo que inaugura la obra): *“con su celeste trajecito de doctora tirado en el piso y ella arañándose los brazos y la espalda mientras me decía que no terminara, que esa vez no terminara, y entonces no terminé. Saudade, decía en magníficas letras apresuradas y por encima de una sola línea negra, en ascenso y descenso simétrico, fluido, con un extraño e inesperado garabato al final.”*<sup>202</sup>

Evidentemente, la presencia de analepsis en el relato es bastante común, considerada la disposición temporal de los acontecimientos, además de emplearse como técnica para completar las lagunas, enfatizar en ciertas nociones que serán de mayor importancia más adelante (como las postales y el significado de la pirueta) y, en general, enriquecer desde varios ángulos la historia, sentando una visión global. Ahora bien, ¿qué ocurre con las prolepsis, dentro de esta lógica temporal del narrador presente?

Recordando los preceptos narratológicos, Genette menciona en torno a la **prolepsis** que no se emplea tan a menudo como las analepsis, porque la noción del narrar se acopla más a la inmediatez de lo narrado, de crear. No obstante, en un relato autobiográfico en primera persona, donde el narrador es un “yo” que cuenta su historia, se presupone que el acto de

---

<sup>201</sup> *Ibíd.*, 144.

<sup>202</sup> *Ibíd.*, 109.



escribir y narrar es cronológicamente posterior a lo sucedido. Entonces, allende el relato primario que se inscribe en el tiempo “presente”, el relato en general se presume acontecido en un tiempo pretérito. Entonces, teniendo el conocimiento de lo que va a ocurrir, el protagonista que narra se siente con mayor licencia narrativa para incurrir en adelantos.<sup>203</sup> Así pues, la prolepsis, al igual que su antítesis, se puede clasificar en función de su relación con el contenido diegético del relato primario.

Para empezar, una prolepsis externa completiva acontece en la primera parte del relato, cuando Eduardo se entera de la negativa de la embajada de darle su visa y repentinamente, tres días antes de viajar, se la conceden de todos modos: “*Algún tiempo después me enteré de que la embajadora de Serbia en México era la señora Vesna Pesic, activista política durante la caída de Milošević y esposa de un economista norteamericano que, misteriosamente, casualmente, era también un catedrático y colega mío en la Universidad de Guatemala. Nunca supe con seguridad si aquello tuvo algo que ver con mi repentina y misericordiosa absolución del visado...*”<sup>204</sup> Se trata, pues, de una evocación externa a la amplitud del relato (Eduardo únicamente menciona que “algún tiempo después” supo el porqué de su suerte), y aunque no atañe directamente a la sucesión de eventos, queda claro que gracias a la fortuita intervención de Vesna, fue posible la travesía del protagonista.

Por aparte, el narrador realiza otra prolepsis externa cuando recibe la postal de Washington D.C., con la fotografía de un cuadro de Chagall, y que era la única sin algo escrito. Por más vueltas que le da, no logra comprender en ese momento su significado trascendental: “*No sería hasta mucho después, sin embargo, y quizás ya demasiado tarde, cuando entendería aquello que Milan, sin decirme nada, había dicho.*”<sup>205</sup> Lo interesante de esta evocación es que parece apuntar a un instante de la historia, “mucho después”, que nunca llega: un tiempo posterior a los hechos que, igual que su hallazgo sobre Vesna y la embajada, no se aborda en ningún momento dentro de la amplitud del relato, pues Eduardo no llega a expresar, aun estando en Belgrado, lo que realmente quería decir Milan con esa postal. Podría

---

<sup>203</sup> El desarrollo de un tiempo dual, entre presente y pasado, así como sus repercusiones en el “yo” autobiográfico que narra, se comprende mejor a la luz de la categoría de “Voz”.

<sup>204</sup> *Ibíd.*, 14.

<sup>205</sup> *Ibíd.*, 52.

ser, entonces, una suerte de juego que instaura con el lector, comprometiéndole en la misma medida que él a buscar las señales dentro del relato que insinúen ese significado que, según afirma, ha de llegar, “demasiado tarde”, y que sin embargo jamás llega. Esto en cierta forma alude a una cualidad esencial del relato que se explicará a continuación: la inconclusividad.

Una prolepsis interna repetitiva se evoca cuando los tres conversan en el bar del Mesón sobre Monk y la epístrofe, a propósito de una frase de Cervantes que Lía suelta sin mayor reparo, que se refiere a la fatalidad heredada del lado paterno: “*¿como aquella famosa: nacen de padres ladrones, críanse con ladrones, estudian para ladrones y finalmente salen con ser ladrones? (...) Milan, ante la cita cervantina, hizo un gesto amargo que yo no entendería hasta el día siguiente...*”<sup>206</sup> Efectivamente, después del concierto, durante la secuencia del almuerzo en La Cueva de los Urquizú, Eduardo conoce un poco más sobre el pasado del enigmático pianista, y llega a comprender el trasfondo de su gesto, ya que la frase, para él, aludía a su condición frustrada de músico y gitano, que anhela tocar como su padre acordeonista pero se ve encerrado por los límites y esquemas de la música clásica.

También bajo la dinámica de prolepsis interna repetitiva, Eduardo dilucida, empezando el relato, sus motivos para viajar a Belgrado, concluyendo que le empuja un deseo irracional: “*Me sentía seducido, supongo, seducido por su música, seducido por sus postales, seducido por su historia, seducido por los sismos revolucionarios de su espíritu, seducido por una ahumada y erótica imagen que no distinguiría sino hasta el final de mi estancia en Belgrado.*”<sup>207</sup> Es apenas la primera parte de la novela y ya hace alusión al desenlace, si bien no le describe explícitamente. Es un anuncio interno repetitivo pues el narrador se adelanta a los hechos, y prácticamente sintetiza la historia amarrando un cabo al otro. ¿Será esta frase una señal temprana de la inconclusividad y apertura que impera al relato, desde esa estructura de bucle, espiral y pirueta? En relación a esto, dentro del mismo monólogo inicial que aviva la pregunta de Lía, el narrador reflexiona: “*Nunca le contesté. No sé si había una sola respuesta. No lo creo.*”<sup>208</sup> Esta frase incorpora una anticipación del resto de la historia: y es

---

<sup>206</sup> *Ibíd.*, 26.

<sup>207</sup> *Ibíd.*, 15.

<sup>208</sup> *Ibíd.*

que no fue únicamente a Lía a quien Eduardo quedó debiendo explicaciones, sino fue consigo mismo y con su lector. El uso del “nunca” da a la afirmación un dejo de sentencia, abriendo pauta a la incerteza para que empape la historia.

Poco después de ese fragmento dentro del relato primario, Eduardo rememora, mientras empaca sus pertenencias: “*Para todo siempre existe más de una verdad, me había escrito Milan en alguna de sus postales.*”<sup>209</sup> En el tercer capítulo, dicha frase está trazada por la letra diminuta e infantil de Milan en el reverso de la primera postal de Orlando, que cuenta el argumento de una película sobre Liszt y Josy, el pequeño violinista gitano: “*Vos me preguntaste en aquel extraño comedor de Antigua por qué sentía yo tanta atracción por la música de Liszt. ¿Lo recordás?*”<sup>210</sup> *Y yo te contesté algunas tonteras sobre la improvisación, lo cual supongo que es cierto. Pero para todo siempre existe más de una verdad.*”<sup>211</sup> Si, como sugiere Genette, la linealidad de la obra se desprende del acto de lectura por metonimia, la aparición temprana de la frase se consideraría una prolepsis interna repetitiva; sin embargo, bajo la lógica del orden lineal de los acontecimientos, el envío de las postales fue anterior a la decisión de viajar, y Eduardo menciona explícitamente que la frase proviene de una de las postales. Por ende, se trata en realidad de una analepsis interna repetitiva, si bien el lector no lo descubre hasta leer la melancólica postal del Pato Donald.

Previo a concluir el apartado sobre anacronías, es necesario detenerse en un elemento del texto que ya ha hecho varias apariciones en el análisis: las postales. En una analepsis interna completiva, Eduardo recuerda que Milan alguna vez le comentó que las postales eran su “patrin”, término gitano que significa “señales en el camino”. Son, por tanto, un indicador de su peregrinaje por las grandes ciudades norteamericanas, y que sin embargo nunca son certeros, pues cuando el guatemalteco las recibe, seguramente ya se encuentra en otra parte. Lo más curioso: las mismas postales colman el resto de la historia de “patrines”, ya que Eduardo comienza a advertir, estando en Belgrado, indicios que le recuerdan a las anécdotas y leyendas gitanas de Milan, y que interpreta desesperadamente como prueba de su

---

<sup>209</sup> *Ibíd.*

<sup>210</sup> Aquí, en el dominio de sus postales, Milan se asume como narrador provisional del relato, realizando una analepsis interna repetitiva en la que reanuda la escena del almuerzo y su discusión con Eduardo.

<sup>211</sup> *Ibíd.*, 63.

proximidad. De esa forma, se establece un nexo temporal tenue pero infranqueable, que une el relato mediante analepsis y prolepsis suscitadas por ciertos motivos recurrentes de las postales: la noción de la pirueta, el estuche del trompetista Gyorgy tapizado de fotografías de mujeres orientales desnudas que el narrador recuerda en la cafetería de Gardoš, la frase de Jean Cocteau en la postal sobre Django que resuena en su visita a Sremčica, o la expresión “I phuv kheldias” de la postal de Golden Gate, que admite a Eduardo en la casa gitana.

El estudio de la **duración** en el relato se vincula con la amplitud interna de éste. Pues bien, la segunda y tercera parte de la novela presentaban una anacronía de mayor amplitud, debido a la duración que ocupan en el tiempo total de la historia. Y es que los hechos en conjunto que narran estas páginas suceden en el transcurso de años, asumiendo que hay una elipsis entre el día que el pianista parte de Guatemala y la primera postal que recibe Eduardo, y el año que pasa entre la última postal y la decisión de visitar Serbia. Curiosamente, la cuarta y última parte del relato, que corresponde a la estadía de Eduardo en la región balcánica, pese a ocupar una amplitud menor, de siete días, es la que ocupa mayor cantidad de páginas en el texto. Dicho esto, comparar la extensión de cada parte del relato contribuye a explicitar la relación de velocidad de los hechos que albergan: así, la primera parte comprende seis páginas (p. 9-15), la segunda abarca veintiséis páginas (p. 19-45), la tercera se extiende veintiocho páginas (p. 49-77), y la cuarta, la más extensa, se alarga sesenta y cuatro páginas (p. 81-145). Si la longitud se equipara a prioridad, el narrador dedica mayor contemplación a la última parte, seguida por el intercambio de las postales, luego la anécdota de su primer encuentro con Milan, finalizando por el primer capítulo donde hace los preparativos del viaje.

La atención brindada a cada segmento del relato guarda relevancia en tanto sirve como indicador del ritmo de la narración. Para delimitarle, podría emprenderse una comparación entre cuánto tiempo tardan los acontecimientos, y el espacio que se le presta a su presentación en el relato. Si bien este es un método que Genette sugiere aplicar para el análisis general de la obra (él mismo lo hace de manera exhaustiva con *En busca del tiempo perdido*), es más ilustrativo desglosar la duración allende la longitud del texto, analizándola desde las variantes de velocidad en el relato. Y es que la mayoría de veces, el transcurso temporal se manifiesta directamente en el relato, con mención de los días, meses y años que

acaecen entre cada evento. Así, Eduardo detalla las dos semanas que tardó Danica en contestar a su petición, los diez días antes de partir que pasó un mal rato con la embajada en México, el año en el que Milan se sumió en total mutismo, cada una de las siete noches que pasaron en Los Albores haciendo el amor en distintas posiciones, o hace mención del amanecer y anochecer de cada día que transcurre en Belgrado. Sin embargo, esto no dice nada respecto a la duración del acto narrativo en sí, solamente de los hechos narrados. El interés, entonces, debe volcarse hacia el ritmo, estrechamente relacionado con la técnica de escritura tan particular del autor, además de la disposición de las secuencias temporales.

Empezando con las **elipsis**, hay un gran salto entre el final de la segunda parte, que concluye con el almuerzo en La Cueva de los Urquizú, y el inicio de la tercera parte, que arroja a la postal de Florida. Se trata de una elipsis implícita pues únicamente se infiere de la continuidad de los hechos, aunque el narrador jamás dice cuánto tiempo pasó, ni menciona siquiera en qué momento le dio su dirección a Milan. No obstante, en un intervalo entre postales, añade que Milan le comentó que nunca le ha gustado recibir postales, solo enviarlas: *“Su principal manía, me había advertido Milan en algún momento, eran las postales.”*<sup>212</sup> Dicha frase sugiere que ese “algún momento” refiere a un diálogo que transcurrió fuera de las líneas fronterizas del relato, que necesariamente fue antes que Eduardo recibiese la primera postal y que muy probablemente se ubica dentro de esa elipsis implícita. En oposición, la narración presenta una elipsis explícita del lapso que transcurre entre la última postal de Milan y el impulso del viaje: *“Quizás la idea empezó a gestarse en mí a través de tantas postales, a través de tantas historias que de algún modo llegué a considerar también mías. Y quizás continuó incubándose durante el año entero que llevaba ya sin recibir ninguna noticia de Milan.”*<sup>213</sup> Ojo, es explícita ya que aclara la duración del hiato entre los dos eventos, mas los acontecimientos de ese período siguen siendo desconocidos para el lector.

También hay una laguna entre la partida de Eduardo de Guatemala, y el momento en el que ya se encuentra en el avión, de Madrid hacia Belgrado: la última vez que el lector supo de él, en el relato primario, estaba terminando de empacar. Empero, es una elipsis hipotética

---

<sup>212</sup> *Ibíd.*, 51.

<sup>213</sup> *Ibíd.*, 11.

pues, como se mencionó, este instante oculto será develado a posteriori por una analepsis interna completiva: cuando Eduardo encuentra la ilustración del orgasmo de Lía, ya en Belgrado, evoca su último encuentro sexual, poco antes de salir hacia el aeropuerto. Además, la historia inicia con la escena de Eduardo alistando su maleta acompañado de Lía, quien “*en su trajecito celeste de doctora, seguía echada boca arriba en el suelo*<sup>214</sup>”, inquiriéndole por qué quería encontrar a Milan. Más adelante, le repite la pregunta, pero “*ya despojada de su trajecito de doctora mientras, junto a la foto de un Milan Rakić muy serio que recortamos de la prensa guatemalteca, iba metiendo todas las postales en un viejo sobre amarillo*.”<sup>215</sup> El uniforme es un indicador clave tanto porque comprueba que se trata del mismo día en el que Eduardo deja el país, rellenando así esa laguna hipotética de sus últimas horas en Guatemala, como también porque el hecho que Lía ya no lo estuviera usando refiere al orgasmo que Eduardo halla entre las postales (y que seguramente ella introdujo en ese sobre amarillo sin que él lo notase).

El narrador incurre en **pausas descriptivas** en situaciones muy específicas que le obligan a detenerse, o que demandan ser detalladas para mayor enriquecimiento del relato. Esto ocurre, por ejemplo, con la descripción de la apariencia física de Milan, objeto de la obsesión del narrador, en su primer encuentro:

*“Un tipo de pelo largo estaba tomando vino tinto al otro extremo de la barra. Solo. Como olvidado entre tanto desmadre. (...) Le calculé más o menos mi edad. Llevaba puesta una ligera camisola color tortilla y sus dedos estaban colmados de gruesos anillos de plata. Su pelo negro y lacio le tapaba casi todo el rostro, y yo, por alguna razón, me puse a pensar en los velos de novia que tanto le gustaban a Lía. Quizá por la forma de sus ojos, quizás por algo mucho menos nombrable, me pareció que tenía una mirada noctámbula. La mirada de alguien que sólo puede ver bien de noche o que sólo quiere ver bien de noche, no sé. La mirada de un vampiro, pero un vampiro benévolo y triste que ya no necesita más sangre, sino largos chapoteos en agua bendita.”*<sup>216</sup>

---

<sup>214</sup> *Ibíd.*, 13.

<sup>215</sup> *Ibíd.*, 14-5.

<sup>216</sup> *Ibíd.*, 23-4.

Otro elemento que merece el detenimiento del narrador son los dibujos de Lía, los cuales, si bien Eduardo los describe una sola vez en el relato, representan una gran fascinación para él porque le aproximan, aunque sea de forma graficada, al insondable mundo del orgasmo femenino:

*“con todo y convulsiones, culminaciones, espasmos, síncope, cambios de temperatura y derrames líquidos. Generalmente, esbozaba una línea que parecía una montaña o una cadena de montañas con diferentes alturas y grosores. A veces la meseta era breve; a veces era redonda; a veces se extendía horizontalmente por lo que figuraban ser varios kilómetros. Chorros fluviales a menudo explotaban de alguna parte, casi siempre (pero no siempre) del cráter (...) Otras veces el dibujo parecía un ramito de uvas ya sin uvas. Otras veces: un abalorio de cables eléctricos encima de un poste. Otras veces: un fósil espinudo. Otras veces: el mapa de algún país africano, creo que Angola o Namibia.”<sup>217</sup>*

Resulta en suma interesante equiparar a este segmento la forma como Eduardo escribe sobre la música, ya que pareciera que guarda en análoga estima el placer que despierta el sexo con el placer que suscitan las melodías de Milan. Hasta las palabras que utiliza, “chorrear”, “gotear”, “explosión” y “rapidez” aluden más bien a una sensualidad que abraza ambos elementos. Por ejemplo, se detiene (ocupando cuatro páginas) a describir, una a una, las canciones que improvisa el pianista en su concierto, ante el desconcierto del público:

*“El piano empezó a gotear como agua de una lenta cascada. Demasiado suave y dulce y sereno para ser –según anunciaba el programa– una mazurca de Chopin. Lía apretó mi brazo. Es la Pathétique de Beethoven, me susurró con la frente fruncida (...) A mí, por alguna razón, las sonatas de Beethoven siempre me dan ganas de cambiar el mundo o al menos de cambiarme de mundo. (...) Rápido. Intenso. Perfectamente ordenado. Como el céfiro imparable de un huracán o el mar enfurecido de Lía, pensé (quizás sentí) ...”<sup>218</sup>*

Gracias a estas pausas, se aprecia cómo el ritmo del relato se ralentiza durante las escenas de sexo y las apreciaciones musicales del protagonista, ambos arrebatos extrasensoriales y

---

<sup>217</sup> *Ibíd.*, 31-2.

<sup>218</sup> *Ibíd.*, 35-7.

lentos de complejidad, solícitos a ser plasmados en toda su solemnidad. Posteriormente, el relato recobra su velocidad al volverse hacia la enunciación de lo rutinario y las escenas dialogadas.

Luego, la narración incurre en pausas necesarias para la exposición de ciertos escenarios y paisajes. Por ejemplo, la concurrencia de personas de la élite intelectual en el concierto en Mesón Panza Verde, la flora y fauna en Los Albores, y los sitios en Belgrado, sus cafés, calles, parques, barrios y rincones: todos son elementos que el lector descubre de la mano de Eduardo. Cuando arriba al aeropuerto de Belgrado, si bien alterna entre la pausa descriptiva y la escena (no tan dialogada, por la brecha del idioma, pero sí colmada de acciones), es perceptible que el ritmo de la lectura disminuye. Esta cualidad de la técnica narrativa del autor asemeja, mediante la prolongación de las oraciones y la saturación de detalles, el tedio y lentitud que conllevan los trámites burocráticos, además de la angustia del protagonista de saberse extranjero, ajeno, sin entender el idioma o siquiera el alfabeto de los serbios. Su recorrido entre el aeropuerto, con Zdena y Marko, hacia el cuartel policial rosa mantiene esta velocidad, para finalmente calmarse y retomar una isocronía en la conversación de la cena.

Así pues, las **escenas** son los únicos segmentos del relato donde la duración de la narración coincide con la duración de lo narrado.<sup>219</sup> Compuestas por diálogos y acciones inmediatas, las escenas en *La pirueta* son fragmentos en los que la narración se torna pintoresca, dinámica y musical. Asimismo, ocupan gran fracción de lo narrado, independientemente si ocurren dentro de anacronías o en el presente. Por ejemplo, los únicos dos encuentros físicos entre Eduardo y Milan (la noche que se conocen, en Mesón Panza Verde, y el almuerzo que comparten al día siguiente) son casi en totalidad escenas dialogadas, interrumpidas aquí y allá por algún gesto o intervención de Lía, la señorita de la barra o el mesero, o una vaga indicación del transcurso del tiempo (conversaban a medida que se servían y probaban la comida en el restaurante, y ordenaban más). La relevancia de estas escenas radica en que toda conversación que entabla Eduardo sienta un ritmo interno del

---

<sup>219</sup> Esto es, porque la escena dialogada comprende un relato de palabras y no de acontecimientos, aproximándose más a la mimesis opuesta a la diégesis. Esto se desarrollará con mayor detalle en la sección “Modo”.



discurso, que en ocasiones pareciera metonímico o heredado del mismo fondo musical que atraviesa, transversal, la novela. Este estilo define la escritura de Eduardo Halfon, y se aprecia en los diálogos de *La pirueta*, mediante la traducción de lo dicho por los personajes a un orden que adopta cierta musicalidad: “*Hizo Milan una breve pausa y se me ocurrió que hasta hablaba musicalmente Dijo: Existen cosas que no tienen ningún significado y que igualmente son bellas. Epistrophy, dijo, y la palabra cayó como una libélula muerta sobre una tibia sopa de lentejas.*”<sup>220</sup>”

En cuanto a las diecinueve postales, resulta difícil clasificarlas como pausa o como escenas, puesto que su duración dentro del relato es bastante imprecisa. Si bien temporalmente siguen siendo anteriores al momento “presente” del relato primario, y se les estimó una amplitud de dos meses aproximadamente, la narración de su contenido deviene de la lectura que Eduardo hace de las palabras de Milan. Así pues, ya que esto sucede en el momento que el narrador las recibe, las postales representan lo más cercano a un tiempo lineal, coincidente, entre la narración y lo narrado, similar al ritmo de las escenas dialogadas, aunque se trate de un monólogo epistolar.

Finalmente, el relato **sumario** resume lapsos extensos de sucesos en párrafos o frases cortas, acelerando la historia cuando surgen detalles que no son tan importantes para su desarrollo. Según se expuso, la primera parte de la novela es la de menor longitud, quizá porque la materia en la que se detiene aún no profundiza en esos “bemoles de la necesidad” que agobian a Eduardo a lo largo de la novela. Por ejemplo, el tiempo se empieza a condensar poco después que solicita ayuda a Danica, mediante una elipsis de dos semanas: “*Danica me dijo que le diera un par de días, que me llamaría de vuelta. Llamó dos semanas después. Todo arreglado, me dijo.*”<sup>221</sup>” Asimismo, el protagonista explica los pormenores de su viaje, el conflicto con la embajada, la negativa de Slavko en su español macarrónico vía correo electrónico, y la sorpresiva resolución por intercesión de Vesna Pesić, todo esto presentado únicamente en dos páginas, cuando la duración de lo narrado demoró casi diez días. La posible interpretación es que el presente del relato primario que transcurre en Guatemala no

---

<sup>220</sup> *Ibíd.*, 26-7.

<sup>221</sup> *Ibíd.*, 12.

es de tanto interés o importancia como la narración en tiempo pasado, que presenta al personaje de Milan, ni las peripecias que Eduardo atraviesa más adelante en Belgrado buscándole.

Otro sumario se da durante el viaje en el avión, cuya narración sucede demasiado rápido. Y es que, entre Guatemala y Madrid, hay aproximadamente doce horas de vuelo que son completamente omitidas en el relato, en un salto acelerado de elipsis implícita. A estas horas se les suma el trecho más corto entre la segunda ciudad y Belgrado (que no tardará más de dos horas), cuya exposición transcurre en una sola página sin mayor incidente. La única impresión que Eduardo menciona de la experiencia es la presencia de los hermanos franceses asustados, y la chica guapa con pies sucios. La razón por la que el tan anhelado viaje se ve retratado de forma tan somera y breve apunta, probablemente, a la incredulidad del protagonista, sumido en el ambiente onírico e irreal que envuelve toda la situación: “*Como drogado en pleno Barajas, como flotando en un sueño soñado por otra persona que se sorprende al verme pero igual le doy lástima y permite que me quede flotando por allí, me subí a un avión de Swiss Air en ruta de Madrid a Belgrado.*”<sup>222</sup>

El sexto y penúltimo día de su estancia en Belgrado, Eduardo se entera, al despertar, que la ciudad es azotada por una fuerte tormenta de nieve. Después de salir a caminar y encontrar todos los negocios cerrados, regresa al apartamento de Slavko, abatido por la fiebre y la terrible sospecha de que Milan le mintió, de que el acordeonista gitano de apellido Rakić no existe, de que hacer una pirueta y toda su pesquisa no significa nada. Este es el único día, de todos los que se narran en la cuarta parte, que ocupa únicamente dos páginas, y coincidentemente es el día de mayor inactividad, donde el desánimo del protagonista se refleja en su brevedad al narrar: “*y un día menos, un día perdido, un día más lejos de todo y más cerca de nada, mientras las horas no avanzaban sino que eran de pronto una sola hora, una sola hora estática como de sábana sin pliegues, una maldita hora de mierda y tremendamente eterna y tan oscura y solitaria y con sabor a pájaros muertos.*”<sup>223</sup> Por otra

---

<sup>222</sup> *Ibíd.*, 81.

<sup>223</sup> *Ibíd.*, 124

parte, este segmento representa la calma antes de la tormenta, la antesala a la explosión, a la revelación de la verdad, al (in)cumplimiento del deseo de Eduardo.

En cuanto a la **frecuencia** en *La pirueta*, a manera de cerrar el tema del ritmo, alterna entre relato singulativo, repetitivo e iterativo. El **singulativo** es el más empleado por el narrador para conseguir el avance de su historia mediante la mención única de los hechos. Acorde a Genette, la repetición en el relato anula la identidad de sus elementos y da lugar a lo general y monótono; evidentemente, el narrador no desea eso para su receptor, al menos no al nivel de relato de acontecimientos. Es decir, Eduardo sigue una estructura de presentación, de introducir los elementos, personajes y eventos como únicos: se maravilla ante lo nuevo de la misma manera (o quizá intentando revivir esa facultad perdida) que se asombra el niño en la vieja iglesia cuando escucha a Milan y observa a los pajaritos, o construyendo su realidad a partir de lo que conoce, como los nativos de la leyenda de Lía ante los galeones. Considerando que se trata de un relato en primera persona, las acciones y descripciones se enuncian a medida que el narrador las enfrenta y registra, coincidiendo la economía de la narración con el orden de la acción (lo cual se enlaza más adelante con la focalización del relato).

Sin embargo, resulta interesantísimo analizar el empleo del relato **repetitivo**, pues éste se adecúa más al estilo global del escritor, reconocido por volver constantemente a los mismos motivos, hechos e ideas, así como de incidir en ciertas figuras retóricas de repetición en su discurso y técnica:

*“O quizás pude haber dicho: A mi abuelo probablemente lo entrenó un boxeador polaco, en Auschwitz. O quizás pude haber dicho: De nuevo estoy metido en el pequeño frasco de vidrio (..) O quizás pude haber dicho: Había una vez un chico mitad serbio y mitad gitano que quería convertirse en un músico gitano, y entonces se despidió de su familia, hizo una pirueta en medio de un bosque y desapareció para siempre entre los árboles de Belgrado. O quizás pude haber dicho: Epistrophy en realidad no significa un carajo.”<sup>224</sup>*

---

<sup>224</sup> *Ibíd.*, 101.

A lo largo de la historia, es posible señalar algunos hechos que, pese a acontecer una sola vez, se mencionan y enfatizan continuamente. El momento, localizado gracias al análisis de las anacronías, en el que Eduardo y Lía tienen relaciones sexuales previo a que éste parta, mientras hace su maleta y guarda las postales, es referido tres veces en la historia. La primera mención ocurre al principio de la novela, luego poco después cuando Lía (sin su uniforme) le repite la pregunta, y finalmente cuando Eduardo está en Kalemegdan y encuentra el dibujo entre las postales, recordando sus últimas horas en casa. Además, Lía añade otro detalle a la ilustración: “Saudade”. Este concepto portugués apela a la nostalgia por algo o alguien que se encuentra lejos física y emocionalmente, una tristeza agri dulce que apremia a Lía, consciente de que las cosas nunca volverán a ser como antes después de esa experiencia. Probablemente, es debido a esto que el narrador regresa a la escena inicial, que representa el preludeo a la aventura, un adiós mustio y, sobre todo, la imposibilidad absurda de justificarse; de ahí que la interrogación de Lía resuena dos veces: “¿Por qué quieres encontrarlo, Dudú?”

Otro acontecimiento al que regresa Eduardo es la presencia de las palomas y su algarabía durante el concierto de Milan. Lo menciona por vez primera al inicio de la segunda parte, rememorando la atmósfera que imperaba en San José el Viejo: “Una paloma gris había aterrizado sobre su nido en la parte más alta del antiguo techo cóncavo...”<sup>225</sup> Luego, describe nuevamente la figura del ave, ahora con mayor detalle, unas páginas después: “y en ese momento, como invocada por silenciosas plegarias de un nigromante, entró volando a las ruinas una paloma gris, quizás gris blanca, y se dirigió hacia la parte más alta del techo cóncavo, justo encima del escenario.”<sup>226</sup> La intrusión sin invitación alguna de la paloma y la algarabía que provocan los pichones que llega a alimentar irrumpe de forma paralela a la escena, guardando un significado trascendental. Y es que, para Eduardo, todo el estrépito del escenario fomenta el juego de la improvisación, la arbitrariedad y el caos, una amalgama justa que posibilita el goce y arrebató estético: “pensé que aquella música parecía cabalmente un enjambre perturbado de palomas o de pericas o de cacatúas azules (...)

---

<sup>225</sup> Ibíd., 19.

<sup>226</sup> Ibíd., 36.

*volando dócil y berreando con una lógica precisa que de lejos simula ser tan caótica, tan temeraria, tan patéticamente fortuita.*<sup>227</sup>”

Un elemento que tiene múltiples apariciones en el relato – desde distintos ángulos, pero siendo siempre el mismo – es el trasfondo biográfico de Milan Rakić, fundamental para la comprensión global del texto. Por ejemplo, la noche en que se conocen, mientras Lía se excusa y va al baño, Milan le cuenta a Eduardo sobre sus estudios a cargo de Lazar Berman, cuando vivió en Italia, y que actualmente reside en Nueva York. Estos datos se repiten desordenadamente en boca del esnobísimo presentador del concierto al día siguiente, en San José el Viejo, ante un público “demasiado cobarde”, para deleite de los protagonistas: “*Dijo que el señor Rakic era de Belfast, que había estudiado con Bazar Lerman en Nueva York y que ahora vivía en Italia.*”<sup>228</sup> El desliz es retomado por Eduardo, cuando progresa el concierto: “*Está decidiendo qué tocar (...) Será cualquier cosa, menos Saint-Saëns, le aseguraré. ¿Cómo sabes? Bazar Lerman, dije...*”<sup>229</sup>; así como por Milan, jocosamente: “*Le pregunté acerca de la última pieza (...) Una vez se la toqué a Berman, o Lerman, como lo llaman por acá, y él me confesó que jamás la había escuchado.*”<sup>230</sup>

Por otra parte, el conflicto interior del pianista frente a la antinomia entre la música clásica y su sangre gitana (acentuado también por su manía de improvisar) se narra a través de varias anécdotas. Al cuestionarle Eduardo, durante su almuerzo en La Antigua, sobre este afán de empujar los esquemas de la música, Milan le confiesa su origen: “*¿Sabés vos qué hace mi padre? (...) Es un acordeonista, dijo. Es un acordeonista gitano, dijo. Yo soy hijo de un acordeonista gitano, dijo (...) Solo mi padre es gitano. Mi madre no. Yo me parezco más a ella, es decir, mis facciones son más serbias que gitanas.*”<sup>231</sup> En la tercera parte, repite su frustración por la identidad escindida en la postal de Savannah: “*La familia de mi madre siempre nos rechazó. La familia de mi padre siempre nos rechazó. Soy un gitano que no puede ser un gitano y también soy un serbio que no puede ser un serbio.*”<sup>232</sup> En la última

---

<sup>227</sup> *Ibíd.*, 37.

<sup>228</sup> *Ibíd.*, 34.

<sup>229</sup> *Ibíd.*, 36.

<sup>230</sup> *Ibíd.*, 39-40

<sup>231</sup> *Ibíd.*, 43.

<sup>232</sup> *Ibíd.*, 67.

postal, enviada desde Belgrado y que revela la ubicación del pianista, no solo repite su condición híbrida, sino entremezcla (¿quizá reflejo de su locura?) una leyenda sobre el origen ancestral de los gitanos y su descubrimiento de la música, ahora adaptada a la historia de un niño tentado por el diablo que debe dejar a su familia y su país para ser músico: “*Una vez, querido Eduardito, había un niño mitad serbio y mitad gitano que quería ser un músico gitano y viajar en una caravana...*”<sup>233</sup> Esta cualidad recalcitrante del pianista cala en el relato, pues ayuda a Eduardo más adelante, después de charlar con los gitanos en el café de Skadarlija, para consolarse ante el creciente temor respecto a la veracidad o siquiera existencia de Milan: “*No parece un gitano porque tiene los rasgos serbios de su madre, dije en voz alta como para calmarme un poco, como para romper el hechizo, como para ahuyentar la duda que empezaba a asomarse...*”<sup>234</sup>

Son pocos los casos de relato **iterativo** y pseudoiterativo, que cuenta una vez algo que ocurre siempre, sin ninguna alteración. Por ejemplo, Eduardo aturde la credulidad del lector cuando describe el acto sexual con Lía como una práctica íntima o ritual de siempre, invariable: “*Antes de llegar a la habitación, Lía ya se había quitado el sostén. Le gustaba quitárselo mientras caminábamos o conducíamos en el auto porque sabía que a mí me gustaba imaginármela repentinamente sin sostén.*”<sup>235</sup> Ligado a esto, la costumbre de dibujar los orgasmos también se explica a modo iterativo, pues Eduardo expone la secuencia, inclusive la postura, en que ella los garabatea: “*Desde la primera vez, al terminar, ella se ponía de pie, caminaba a algún lado completamente desnuda y volvía a la cama con un pequeño cuaderno color almendra. Luego, apoyada en un codo o bien sentada o en ocasiones arrodillada, se ponía a dibujar el orgasmo o los orgasmos que había experimentado...*”<sup>236</sup> Sin embargo, contradiciendo esta pretensión generalizadora del relato iterativo, el protagonista prosigue a especificar los diversos diseños, trazos, formas y variantes de cada ilustración. Así, en su afán por abarcarlo todo, el iterativo se torna singulativo, ya que rescata lo particular de cada una de las ocasiones que intenta englobar; esto se evidencia en los nexos

---

<sup>233</sup> *Ibíd.*, 77.

<sup>234</sup> *Ibíd.*, 106.

<sup>235</sup> *Ibíd.*, 30.

<sup>236</sup> *Ibíd.*, 31.

temporales que emplea: “generalmente”, “a veces”, “a menudo”, “muy esporádicamente”, “otras veces”, “una sola noche”, etcétera.

Otra ocasión que recae en relato iterativo, es el viaje de los amantes a Los Albores. Resulta interesante el peso que este segmento cobra en relación al resto de la historia, puesto que representa un hiato de la acción central. Es más, el término que mejor le resume – pese a no convencer a Eduardo – es “paréntesis”: un paréntesis de la rutina, de las postales, de música gitana y de orgasmos (“*Siete páginas de su cuaderno color almendra que no tenían ninguna relación con todas las páginas anteriores y que tampoco tendrían relación con todas las páginas que vinieron después.*”<sup>237</sup>). La narración de estos días aísla lo ocurrido por la noche de las actividades diurnas, las cuales según indica Eduardo, realizaban con la exactitud y precisión de dos autómatas huyendo de la ciudad: “*Todas las mañanas, mientras tomábamos el primer café, una turba de urracas azules desayunaba con nosotros en el balcón de la cabaña, recogiendo del suelo y de la mesa y a veces de nuestra propia mano cualquier migaja de comida.*”<sup>238</sup> Asimismo, son iterativas las coincidencias que Eduardo descubre entre las posiciones sexuales de Lía y las melodías que suenan: “*Cambiaba la música y Lía, igual de rápido, me rotaba o me empujaba o me brincaba encima con la impulsiva agilidad de una joven gacela.*”<sup>239</sup> Siempre puntual, ella cambiaba la posición, lo que llevó a Eduardo a descubrir los siguientes patrones (aunque lo llega a confirmar en la quinta noche, cuando comparte su hipótesis con Lía, rompe la secuencia): en los kolos ella arriba, mientras con las sambas invertían la posición, durante las rumbas de costado, ambos sentados si sonaba un olahs, etcétera.

A fin de cerrar el tema del manejo del tiempo y el orden en el relato, es evidente que hay una coincidencia entre la forma en la que se presenta la historia y el estilo de la narración, y el fondo de la misma, la relación entre personajes, lugares y temáticas. En definitiva, no existe isocronía entre la disposición de la historia y la cronología real de la fábula, sino se

---

<sup>237</sup> *Ibíd.*, 75.

<sup>238</sup> *Ibíd.*, 73.

<sup>239</sup> *Ibíd.*, 75.

construye a base de anacronías: esto es, porque se trata, verdaderamente, de un tiempo subjetivo determinado por el narrador.

### 5.1.1.2 Modo

En cuanto al modo del relato, la narración oscila entre la exposición diegética de acontecimientos y una exposición mimética de palabras. En *La pirueta*, considerando su índole autobiográfica, el relato de acontecimientos espolea el desarrollo de la historia; no obstante, nunca hay un olvido del informador, Eduardo, pues él mismo se encarga de adornar el discurso de impresiones, recuerdos o pensamientos suyos: “[Slobodan] insistía en mantener un aire estoico e indiferente mientras se mordía las uñas, y observándolo me dio la impresión de ser alguien que aún no ha entendido que el mar es sin duda el cementerio perfecto, y que los vaqueros siempre ganan porque tienen rifles, y que en realidad los vaqueros siempre pierden porque tienen rifles, y que la miel debe tomarse pura y con el dedo y preferiblemente a solas, y que la forma del pezón es mucho más importante que la forma del pecho.<sup>240</sup>” Governa la realidad, sí, pero una realidad personalizada de Eduardo, una realidad permeada y filtrada por su percepción de los otros, de los eventos y lugares. De esa forma, aun cuando el segmento narrativo ocupa su extensión total en la descripción minuciosa de, por ejemplo, un paisaje en Belgrado que es desconocido para el lector, la presencia de Eduardo es tácita, pues es él quien observa, como personaje, dicho escenario y es el que lo cuenta, como narrador. Esto se ilustrará en mejor medida en el relato de palabras, con las conversaciones que el narrador sostiene con otros actores.

De acuerdo a las categorías del análisis narratológico, el relato intercala entre el discurso **narrativizado** y el discurso **transpuesto**, evidente desde la técnica narrativa. Ahora bien, esto no quiere decir que la novela se constituya solamente por una abigarrada exposición de elementos, monólogos tediosos y carezca de conversaciones: en efecto, según el análisis del orden, hay numerosas escenas dialogadas. En estas, se justificaría el uso del discurso restituído, en tanto las intervenciones del relato de palabras imitan el momento y condiciones de su pronunciación, ya sea Milan, Lía, Slobodan o cualquier otro el emisor.

---

<sup>240</sup> *Ibíd.*, 105.



Mas, esto no es del todo cierto, y he aquí por qué: el estilo particular del discurso, sumado a la naturaleza autobiográfica de la obra – donde narrador y personaje son uno mismo – dictamina que la voz de Eduardo sea la única que oriente y construya la narración.<sup>241</sup> Constantemente, como efecto del ritmo, se reiteran ciertos eventos, hechos o palabras sueltas a lo largo del texto; ello concierne al discurso del narrador, caracterizado por el uso repetitivo del “dijo”: nunca cede directamente la palabra a los otros personajes ni les da espacio para que expresen de forma exacta lo que dijeron. De hacerlo, implicaría un discurso restituido, lo más semejante a la mimesis; mas, en lugar de ello, incurre en un discurso transpuesto, próximo a la diégesis, que en ningún momento se concede al otro: “*Milan pareció no entender la referencia. Me gusta su cuello largo, dijo. Como de cisne, dijo. Como una de las mujeres de Modigliani, dijo.*”<sup>242</sup>

Pues bien, esta aparente traducción de todo lo dicho por cualquier otro personaje que no sea Eduardo a sus propios términos se entiende como cierta tiranía de la narración, o un capricho por no ceder el micrófono. A nivel formal, dificulta un poco la lectura pues no explicita cuándo inicia la participación de su interlocutor, hasta que añade el “dijo”; mas esto es parte de su técnica creativa y, como ya se mencionó, aporta al ritmo y musicalidad de la narración. En el plano del contenido, según la teoría de Genette, el imperio del discurso transpuesto influye respecto a la falta de garantía de la identidad literal de las palabras: ¿cómo puede el lector comprobar que el registro que Eduardo hace de lo que dicen los otros es certero y fiel? Y es curioso, pues este velo de duda que ciñe al relato es bilateral: ni el mismo Eduardo puede acceder al pensamiento y la verdad de los otros. La distancia inaccesible entre los actores se acentúa cuando, estando en Serbia, Eduardo cae en la cuenta que todo lo que alguna vez le dijo Milan podía no ser cierto.

En cuanto a la pregunta por quien ve y habla en el relato, este gobierno absolutista del narrador contribuye a afianzar el punto de vista del relato como algo exclusivo, hermético e inmanente a Eduardo: es su voz la que deviene de la lectura, y es bajo su óptica, antojo y

---

<sup>241</sup> Genette menciona que el discurso restituido es un afán del autor o narrador por salvaguardarse en la piel del personaje de ficción: esto resulta de suma interesante cuando las tres instancias resultan ser la misma, como en el caso de esta novela autoficcional, lo cual coarta cualquier intento de mimesis del otro que no sea el “yo”.

<sup>242</sup> *Ibíd.*, 28.

voluntad, que los acontecimientos se presentan ante el lector en el orden previamente definido. Se trabaja, pues, una **focalización interna fija**, limitada, ya que el narrador reconoce expresiones y gestos de otros personajes, mas nunca llega a comprender el trasfondo psicológico de ellos: “*Abrió la boca, pero igual de rápido la cerró –supongo que arrepentido–. (...) Eso me dijo Milan, aunque estoy seguro de que en realidad quiso decirme otra cosa.*”<sup>243</sup> Siendo un relato de índole autobiográfica, es imposible que la narración acceda a la mente y motivos de los demás mediante una focalización múltiple, puesto que ello traicionaría la licencia narrativa que compromete al narrador en primera persona: “*¿Qué es esta música?, me preguntó mientras se sentaba. Le dije que una ranchera y Milan frunció la frente, pero no supe por qué.*”<sup>244</sup> Además, uno de los puntos esenciales que se inscribe a lo largo de la historia es precisamente esa incompreensión, el misterio e incerteza, la puesta en duda de lo dicho y lo no dicho por Milan, y la multiplicidad de hipótesis y conjeturas que bailan en la cabeza de Eduardo (ésas sí, al alcance del lector).

Por otro lado, una cualidad narrativa que se desprende del punto de vista interno fijo es la coincidencia entre el movimiento físico y desplazamiento espacial del protagonista, y el desarrollo del discurso: es decir, narra lo que ve, o, a medida que observa, lo cuenta. Estas descripciones son mucho más frecuentes en la cuarta parte del relato, llevada a cabo en tiempo presente, que comprende el recorrido de Eduardo por las desconocidas calles de Belgrado (quizá el cuadro más completo ocurra cuando visita Kalemegdan, el sitio de la última postal de Rakić). Esto se vincula estrechamente con otros elementos del tiempo, como las pausas descriptivas, la desaceleración del ritmo y el relato singulativo. Todo ello apunta al manejo de la focalización fija, ya que Eduardo es el origen de la enunciación, el punto de partida para la progresión de los hechos en el discurso narrativo. Incluso en los fragmentos donde los demás personajes hablan, o en la parte de las anécdotas de Milan al revés de sus postales, este “ojo” del narrador permanece implícito, siendo Eduardo quien escucha, el que lee, el que interpreta y, finalmente, el que crea esta realidad al contarla: “*Sus manos me parecieron demasiado pequeñas, luego me parecieron dos terrosas estrellitas de mar, luego*

---

<sup>243</sup> *Ibíd.*, 40.

<sup>244</sup> *Ibíd.*, 39.

*me parecieron dos tarántulas hinchadas y tristes en una lucha territorial que ninguna de las dos jamás ganaría.*<sup>245</sup>”

Según las categorías que trabaja Genette, *La pirueta* maneja un narrador presente en la acción como personaje. Ojo, no es cualquier actor, sino encarna al mismísimo protagonista: Eduardo es tanto el “héroe” que cuenta su propia historia, así como también desempeña el papel de testigo que cuenta la historia de otro, la de Milan. La novela, entonces, se enuncia desde lo que Genette llama “**polimodalidad**”, es decir, un discurso en primera persona que deriva de la identidad entre narrador y protagonista. Ello justifica y requiere el gobierno del punto de vista de Eduardo, y que cualquier otro indicio de focalización externa se reduzca a mera suposición e interpretación del protagonista: “*Una señorita muy morena nos preguntó qué tipo de tequila. Hay de todo, remató con una sonrisa de clandestina camaradería, como diciendo en ésta morimos juntos, compadres.*”<sup>246</sup>”

### 5.1.1.3 Voz

¿Quién enuncia la narración en *La pirueta*? Evidentemente, el protagonista, un yo ficticio de nombre Eduardo Halfon. Pese a ser siempre el mismo “yo”, no es un personaje plano sino redondo, sujeto a las adversidades y golpes de los sucesos. Ello rememora la imagen cronotópica del héroe en la novela antigua de pruebas, cuya cualidad principal era permanecer impasible ante las desventuras del suceso y salir de ellas triunfante. El “yo” de *La pirueta*, en cambio, se acopla más a la figura que traza Bajtín del héroe biográfico apuleyano que es pura apertura, que se deja afectar y transformar por las circunstancias históricas. Lo que se conserva o trasciende es el discurso narrativo, mientras su carácter se transforma gradualmente, hasta caer irremisiblemente en el desasosiego. Es un **narrador homodiegético**, que cuenta la historia desde adentro, como actor que padece la trama, y **autodiegético**, pues es el protagonista de lo que relata. De ahí la relevancia de analizar el bagaje subjetivo en el relato, para entender cómo el sujeto narrante imprime su interioridad en el texto, constriñéndole y determinándole. Y es que gran porcentaje de la narración es introspectiva, conformada por monólogos, flujo de conciencia y cavilaciones de Eduardo que

---

<sup>245</sup> *Ibíd.*, 22.

<sup>246</sup> *Ibíd.*, 22.

permiten al lector acceder a su interior, a lo no dicho. Por otro lado, esta cualidad del texto levanta una barrera que aísla al lector del resto de personajes, posicionándolo a la misma altura restringida del narrador, y contagiándole la duda y el extravío.

En cuanto a los **niveles narrativos** presentes en el texto, el nivel extradiegético abarca toda la narración de Eduardo sobre las circunstancias en las que conoció a Milan, su relación con Lía, las conversaciones que sostiene con ellos, y su experiencia en Belgrado. A simple vista, se podría afirmar que el relato se mueve únicamente en el plano extradiegético: es una conclusión lógica que se desprende de lo expuesto en la sección de “Modo”, en torno al monopolio narrativo de la voz de Eduardo. Sin embargo, al leer detenidamente la secuencia de las postales en la tercera parte, se aprecia finalmente un respiro de parte del narrador: en cada uno de los mensajes de este intercambio (o más bien soliloquio) epistolar, Milan ocupa el rol de narrador. Hay, entonces, un nivel intradiegético en el relato, siendo el único momento de la narración en el cual Eduardo da lugar a la voz (o más bien la letra) de otro personaje, en un discurso intradiegético, sentando la única excepción de narrador mixto. Ahora, que el lector confíe que lo relatado se está transcribiendo de forma literal a medida que Eduardo lee las postales se conecta con la técnica del discurso transpuesto, y en nada afecta la existencia de este nivel. Eduardo es narrador cuando describe las imágenes y procedencia de cada postal, y deja de serlo cuando permite que el serbio relate su contenido; de ahí que la mayoría de estos párrafos inicia con Eduardo diciendo: “*Me llegó una postal (...) Escribió Milan:...*” Además, en ese nivel intradiegético, el lector deja de ser remitente del mensaje, ahora dirigido a Eduardo como narratario: el cambio de roles se restituye en el momento en que Milan interrumpe sus envíos, retomando el guatemalteco la batuta del relato.

En relación a los cuatro tipos de relatos que Genette clasifica según el narrador y los niveles narrativos, *La pirueta* constituye un relato extradiegético-homodiegético, pues los acontecimientos se cuentan por mediación de un narrador en primer grado cuyo objeto es su propia historia. Empero, como se desglosó en materia de los niveles narrativos, a ratos se está narrando la historia de alguien más, la de Milan: debido a esto, se torna momentáneamente (nunca en totalidad) un relato intradiegético-heterodiegético, específicamente en la sección

de las postales, e inclusive intradieгético-homodieгético, cuando se concede el discurso a Milan para que hable de sí.

Vinculado a esto, las **funciones** que desempeña el narrador en el relato oscilan entre la narrativa, claramente, y la función testimonial emotiva. La segunda, propia de una obra de carácter autobiográfico que deja entrever la figura fantasmal del autor, se evidencia en esa orientación del narrador hacia sí mismo, además de las intervenciones en el relato que expresan su sentir, pensar y postura personal respecto a ciertos temas, por ejemplo, el judaísmo y la política: “*y luego, como sucede siempre que alguien se tira a hablarme de política y políticos y politiqueros, me puse a pensar en mujeres desnudas. No sé por qué lo hago, tal vez por hábito, tal vez por entretenerme, tal vez porque relaciono el acto de poder con el acto sexual, o qué se yo, tal vez tiene algo que ver con que soy judío.*”<sup>247</sup> La otra función que se cumple es la de comunicación fáctica, que retrotrae al narratario al mismo nivel dieгético que el narrador. Esto ocurre únicamente en la narración en segundo grado que enuncian las postales: siendo un nivel narrativo contenido en el relato primario, en el cual se da una inversión de los roles, Eduardo es receptor de las postales, de cuyas anécdotas Milan es autor. La función fáctica entra en vigor cuando el músico apela directamente a su lector (cosa que Eduardo nunca hace a lo largo de su historia) atravesando así los niveles narrativos: “*¿No te parece increíble, Eduardito, que los gitanos siempre terminan cumpliendo sus apodos, como si éstos fuesen órdenes providenciales o mandatos divinos? ¿Cuál será mi apodo, viejo? ¿Cuál será mi mandato divino?*”<sup>248</sup>, o “*Vos me preguntaste en aquel extraño comedor de Antigua por qué sentía yo tanta atracción por la música de Liszt. ¿Lo recordás?*”<sup>249</sup>.

El **tiempo** en la narración, que es muy distinto de las relaciones de orden entre los segmentos de la historia, se estipula según la posición temporal que el narrador guarda con respecto a los acontecimientos que relata. Pues bien, el relato en *La pirueta* oscila entre tiempo ulterior, simultáneo y anterior. ¿Cómo es posible que los tres tipos de narración

---

<sup>247</sup> Ibíd., 88.

<sup>248</sup> Ibíd., 55.

<sup>249</sup> Ibíd., 63.

confluyan, y bajo qué técnica logra esto el autor? Para encontrar la respuesta – tomando como base el análisis de las anacronías – es menester desglosar las capas del relato en las cuales se refugia su emisor, además de establecer la separación entre el yo-narrante y el yo-narrado, fundamental en el estudio de una novela autobiográfica.

Retomando: Eduardo es un personaje redondo, esto quiere decir que sufre cierta evolución o maduración a lo largo de la historia que le distingue de la ingenuidad del Eduardo inicial, incluso del Eduardo intermedio que lidera el relato desde la primera parte y continúa su trayecto en Belgrado, así como del Eduardo desintegrado de la escena final, cuyo paradero ulterior desconoce el lector. Y, sin embargo, este último es el Eduardo que en primera instancia narra el relato, desde un tiempo presente primario, podría llamársele “actual”, cuya ubicación espacio-temporal nunca se revela en la historia. ¿Cómo es esto posible y manifiesto en el texto? Desde el único indicio del lugar y momento de enunciación que deja entrever: el uso del “ahora” refiere explícitamente al instante presente de la narración (no necesariamente la escritura) del relato. Es esta la prueba esencial de que el Eduardo que narra el relato lo hace en un tiempo indefinido posterior, ya concluida la serie de eventos relativos al pianista: “*El porqué de un acto es una especie de crucigrama intelectual, se me ocurrió entonces o se me ocurre ahora...*”<sup>250</sup> Pues bien, este narrador *podría ser* el Eduardo-autor hipotético, oculto en un plano biográfico real, responsable de la escritura de *La pirueta*, posible protagonista de los hechos, y cuya técnica narrativa es objeto de este análisis.

Entonces, si se acoge a este Eduardo como un pilar del relato, como un elemento intrínsecamente literario y necesario para su reconstrucción, esto implicaría que todos los sucesos de la historia, sean segmentos de analepsis, prolepsis o del relato primario, están siendo narrados en un instante presente, después de su acontecer, instaurándose así un **tiempo ulterior**. La dinámica de rememoración abre pauta al narrador para emitir una valoración de lo sucedido, o modificar su parecer y sentir inicial hacia algo o alguien: el ejemplo más importante es la admiración, no, la *fascinación* que Eduardo siente por Milan al conocerle y su avidez por encontrarlo, transformada paulatinamente en obsesión, incertidumbre,

---

<sup>250</sup> *Ibíd.*, 15.

desconfianza y temor. Además, ya que este Eduardo ulterior conoce los hechos, tiene permitido adelantarse en ocasiones y hacer pequeñas afirmaciones que incurren en un relato predictivo: “*Me detuve y absurdamente volví la vista y creí que no había nadie, aunque ahora sé muy bien que sí.*”<sup>251</sup> Respecto a los términos que se pretendía aclarar, este Eduardo representa al yo-narrante.

En la segunda capa, coincidiendo con los hechos que anteriormente se habían adjudicado al relato primario, se encuentra otro Eduardo, portavoz del discurso mas no quien lo escribe. Se trata del yo-narrado que es objeto de la acción, protagonista de todas las peripecias: es quien cuenta cómo conoció a Milan en La Antigua Guatemala, el que lee y describe las postales, quien hace el amor con Lía, quien realiza todos los trámites requeridos para viajar a Belgrado, el que recorre territorio serbio y gitano sin éxito en busca de Milan, y quien finalmente ingresa a la casa misteriosa. Todo lo que acontece antes del viaje se desenvuelve en una suerte de **tiempo ulterior secundario**, en función al tiempo “presente” dentro de la historia, que empieza en la escena en la que Eduardo empaca sus pertenencias y se retoma cuando ya está en el avión. Después de este punto, a lo largo de la cuarta parte de la novela, se vuelve un supuesto **tiempo simultáneo**, pues los siete días que Eduardo permanece en Belgrado se presentan en un discurso contemporáneo a la acción. Este pináculo de la instancia narrativa nuevamente se asocia con la categoría de frecuencia, en relación al relato singulativo y el uso de pausas descriptivas, y la perspectiva, dado que se persigue una técnica en la que el protagonista narre a medida que ve y conoce su mundo.

De esa forma, pese a existir dos planos narrativos que alteran la temporalidad de la novela, la presencia del primer Eduardo (que, de nuevo, aún no se equipara plenamente con la figura del autor) permanece en una posición tácita en relación al resto de la historia. De ahí que, a pesar de las intromisiones o deslices del discurso que delatan su existencia, en realidad no representa un obstáculo para el flujo del relato: más que servir como referencia de las etapas de madurez del personaje, es una especie de demiurgo que dispone tal y como se presentan los elementos del texto. Y es que, al final, se trata de un solo Eduardo, escindido:

---

<sup>251</sup> *Ibíd.*, 130.

uno más cándido, receptáculo del deseo, y el otro más fantasmagórico, sobreviviente incompleto al caos del desenlace.

A manera de concluir el análisis narratológico y dar cabida al estudio del carácter autoficcional de *La pirueta*, es preciso detenerse en la “metalepsis narrativa” de la que habla Genette. Este término comprende el salto del nivel extradiegético del narrador (o narratario, en algunos casos) hacia la diégesis misma, es decir, la narración. Es, en otras palabras, la intromisión del narrador en el mundo que éste relata. Acorde a la dualidad temporal y ontológica que caracteriza a Eduardo en la novela, es plausible hablar de un narrador metafictional, que existe en una temporalidad externa al universo del relato, y sin embargo arroja sus impresiones en el discurso, aprovechando la coincidencia de que él como narrador es (o fue, en algún momento) el mismo protagonista de los hechos. Asimismo, el Eduardo personaje, entendido como una versión inmadura del primer Eduardo, inevitablemente se inmiscuye en el nivel diegético como actor y portavoz del relato de palabras de los demás personajes (tal como se expresó en el análisis del discurso transpuesto). Ojo, la metalepsis según la noción clásica confiere al narrador la responsabilidad causal de cualquier cosa, buena o mala, que afecte a los personajes: sin embargo, dada la focalización del narrador en *La pirueta*, resulta inadmisibles a la licencia narrativa que Eduardo ejerciera influencia alguna en lo que hacen los otros.

Ahora bien, ¿en qué se distingue la metalepsis narrativa del yo autoficcional? Puede ser que el Eduardo que simboliza al yo-narrante, situado en ese recóndito primer plano, sea el mismo que el Eduardo real, autor de la novela. Si vivió o no los hechos relatados, si tiene una novia llamada Lía que es enfermera y su cuello parece de cisne, si conoció a un pianista serbio de apellido Rakić amante del jazz y la improvisación a quien posteriormente fue a buscar entre la comunidad gitana en Belgrado, o siquiera si ese viaje realmente sucedió, todo esto no es relevante a la discusión de la novela. El foco del análisis es la transgresión diegética que emprende Eduardo Halfon, escritor guatemalteco de ascendencia judía que estudió ingeniería industrial y es autor de cuentos y novelas, entre ellas, *La pirueta*, en la cual coincidentemente es narrador y protagonista. Al dar este salto, el autor ya no se limita a descansar, tangencial a la elaboración de la obra, en una especie de cronotopo histórico



bajtiniano. La actividad creadora bajo la clave metaficticia es el motivo subyacente de la novela: es decir, la obra en su totalidad ya no tiene como fin poner en duda la existencia narrada ni problematizarla, sino se vuelca hacia ese adquirir consciencia de su carácter ficticio y autobiográfico. Es aquí, pues, donde entran en vigor los postulados de autoficción.

### 5.1.2 La obra como autoficción

De acuerdo a la definición que Manuel Alberca propone de la autoficción, una novela se clasifica como tal cuando existe una identificación onomástica entre el personaje, el narrador y el autor de la obra. Quien firma *La pirueta* y cuyo nombre y biografía figuran en el paratexto es Eduardo Halfon. Quien protagoniza *La pirueta* es un sujeto que reside en Guatemala, que es reconocido entre el gremio de escritores e intelectuales que asistieron al concierto en Mesón Panza Verde, que es judío, y que también se llama Eduardo. Quien narra *La pirueta* es este mismo Eduardo. Si bien el narrador nunca se presenta por iniciativa propia, la certeza de que se trata de la misma persona y, por ende, del cumplimiento del principio de identidad del pacto autobiográfico se sustenta de las múltiples menciones o alusiones a su nombre que hacen otros personajes, incluyendo el hipocorístico Dudú o Eduardito.

El tipo de autoficción que se fabrica en *La pirueta* es la **autobioficción**: una ficción personal de Eduardo Halfon. Se descarta que sea una autoficción biográfica pues los detalles personales de la vida del autor no tienen mayor mención dentro de la narración; además, la poca documentación que Eduardo podría brindar para dotar de veracidad a su odisea balcánica – ya sean detalles de los boletos, o fotografías de las postales de Milan – no está al alcance del lector. Ni tampoco interesa: la historia sostiene su encanto en sí misma, en su artificio, seduciendo y atrapando al lector con su trama y la magistral escritura del autor, sin requerir una autorización factual. En *La pirueta*, no importan los límites y disidencias de la memoria porque su contenido no se ciñe a la biografía de Eduardo: el motivo central es la historia de Milan, ante la cual protagonista y lector se hallan igual de conquistados. El segundo tipo, la autoficción fantástica, tampoco se ajusta al carácter de la novela porque, así como el oficio de Eduardo es real (como escritor y profesor de universidad), y las referencias al abuelo y el boxeador polaco o a los sitios visitados son reales, la existencia de Milan y la travesía balcánica pudieron haber sucedido. No es, entonces, una historia sobre eventos

extraordinarios, mágicos o fantásticos, si bien hay algo de extraordinario, mágico e inverosímil en las anécdotas que alberga. He ahí, pues, la característica primordial de una autobioficción: es imposible para el lector (e irrelevante para su goce estético) discernir qué es real y qué es invención.

Ahora, para medir el grado de ambigüedad en un relato autoficcional, Alberca propone dos vías. El primer tipo de ambigüedad es el que se yace abierto al público en el paratexto. En el caso de *La pirueta*, el paratexto incluye una biografía sintetizada de Eduardo Halfon que brinda información asequible en la obra – ¡empezando por su identidad! –, y además impone el género del libro al encasillarle como “novela corta”. No obstante, esto no representa un obstáculo para aquel que insista en el bagaje autobiográfico de la historia: por ello entra en vigor la segunda vía de ambigüedad, que requiere un análisis de la presencia y peso que cobran tres elementos en la construcción narrativa del texto. Dichos elementos son: aspectos inequívocamente autobiográficos y reales, aspectos que se presentan de manera simultánea como reales e inventados, y aspectos totalmente fantásticos.

Partiendo de la primera categoría, una de las claves más importantes que brinda el relato (y que probablemente el lector no se percata en una lectura superficial) surge a propósito de la invitación que se extiende a Eduardo para viajar a Póvoa de Varzim, Portugal. Claro está, este viaje vendrá a ser la excusa perfecta que aprovechará Eduardo para su parada en Belgrado y buscar a Milan; no es por esto que el detalle es relevante. El texto dice así: “*Con suficiente anticipación, entonces, notifiqué en la universidad que me tomaría dos semanas de vacaciones, acepté la invitación a Portugal por puro pretexto (escribí mi «Discurso de Póvoa» unos días antes de partir, tras una eterna noche de Bergman e insomnio), y sin pensarlo mucho compré un complicado boleto aéreo con estadía de una semana en Belgrado.*”<sup>252</sup> De este fragmento se extraen dos elementos que, contrastados con los datos biográficos ya conocidos del autor, fungen como clarísima evidencia de que el narrador es Eduardo Halfon, el escritor. Para empezar, hace mención de su oficio como catedrático de la universidad: nunca advierte el nombre, pero es de saber general que Eduardo dio clases de literatura en la Universidad Francisco Marroquín. Luego, el mismo narrador se

---

<sup>252</sup> *Ibíd.*, 13.

presenta como el autor del relato “Discurso de Póvoa”, escrito “*unos días antes de partir*”: este texto fue publicado, junto a otros cuentos, en *El boxeador polaco*, en el año 2008. He aquí, pues, no un guiño, sino una auténtica muela de la referencialidad autoficcional en la novela, ya que el Eduardo ficticio no solo aduce a un título de su corpus literario, sino asume su autoría. Asimismo, este dato contribuye a situar aproximadamente en qué período pudieron llevarse a cabo los hechos de *La pirueta*: si el viaje a Serbia fue antes de su visita a Portugal, y previo a ésta escribió el texto publicado en el 2008, la amplitud estimada del relato pudo acaecer dos años antes. Claro, el lector no puede comprobar esto de ninguna forma, mas resulta en extremo curioso que en esa misma antología de cuentos figure el texto *Epístrofe*, en el cual ya aparecía el personaje de Milan y ya había sucedido el encuentro en La Antigua.

Los espacios y escenarios donde se desarrolla la acción también son elementos inequívocamente reales. Al inicio, Eduardo y Lía se mueven por lugares y restaurantes en Guatemala que existen, al alcance de cualquier turista o extranjero: en Antigua Guatemala, visitan el Café del Conde, el Mesón Panza Verde (el narrador se detiene a explicar el origen folclórico de tan curioso nombre), las ruinas de San José el Viejo y el restaurante La Cueva de los Urquizú. El sitio turístico Los Albores está ubicado en el departamento de El Progreso, en plena cadena montañosa de la Sierra de las Minas, y es en efecto un área protegida del bosque nuboso. La misma verosimilitud aplica para los sitios que explora Eduardo en Belgrado: la calle donde queda el apartamento de Slavko, Nedeljka Čabrinovića, la calle Puškinova donde viven los Lecic, Skadarlija, el barrio bohemio, la localidad suburbana de Sremčica, donde se encuentra el campamento gitano, el barrio Gardoš y la torre que Zdena aconseja visitar, ¡inclusive, por increíble que parezca, el cuartel policial rosado! Todos estos son sitios reales, históricos, y resultaría en extremo complicado describirlos con tanta exactitud y color, como lo hace Eduardo, para alguien que nunca ha estado allí: de nuevo, se realza la ambigüedad del relato.

Sumado a lo expuesto, el narrador hace varias referencias a elementos de la cultura popular, a partir de las cuales es admisible inferir que el microuniverso que habitan los personajes literarios de *La pirueta* es el mismo universo histórico compartido con el lector (o al menos, ostentan bastantes aspectos en común). El bagaje de Eduardo, combinado con

el de Lía, Milan y demás actores secundarios, termina por ilustrar un vasto cuadro misceláneo integrado por directores de cine, compositores, músicos, políticos, escritores, pintores y actores de la vida real. Entre algunos se encuentra Emir Kusturica, Mozart, Ingmar Bergman, Julio Cortázar, Stravinsky, Tim Burton, Franz Liszt, Hugo Chávez, Charlie Parker, Rigoberta Menchú, Thelonious Monk, Natalie Portman, Ernest Hemingway, el “Che” Guevara, Lee Marvin, Slobodan Milošević, Beethoven, Modigliani, así como los músicos gitanos (Boban Marković, Oláh Vince, etcétera).

Todos estos elementos que atañen al autor biográfico y a la realidad extraliteraria en la cual fue gestada la obra son, efectivamente, reales. Inequívocos. Sin embargo, en la misma medida que representan un lado autobiográfico del relato y están comprometidos con la externalidad de la obra, alimentan su carácter ficticio. ¿Cómo entender esta paradoja? Hay que recordar que, si bien estos aspectos pueden servir como criterios de la “realidad” que permea y atraviesa el relato, no hay que olvidar que siguen siendo signos literarios desde el momento en el que fueron traducidos por la escritura de Eduardo-autor y enunciados por la voz de Eduardo-narrador-personaje. Claro, el proceso creativo no despoja por completo la referencialidad de dichos elementos, sino les dota simultáneamente de realidad e invención, dándoles el carácter de la segunda clase de aspectos de la que hablaba Alberca.

Luego, en torno al tercer tipo de aspectos, aquellos inequívocamente irreales y fantásticos intervienen en la novela bajo distintas intensidades. Es este velo el que cubre los hechos y personajes contenidos en la novela: puede que tanto Lía como Milan sean una invención de Eduardo, que las postales fueran nada más un ejercicio creativo, y que el viaje a Belgrado (y Slobodan, Petar, Slavko, Zdena y demás) sean producto de su inusitada imaginación. Posiblemente la escena más inverosímil, que pareciera producto de un mal sueño, fiebre elevadísima o desenfrenada alucinación, es cuando Eduardo ingresa al burdel de los gitanos, transgrediendo todos los límites y fronteras, pendiendo de un solo hilo, débil y lejano: la música del piano de Milan (la cual tampoco está seguro de haber escuchado).

### 5.1.3 Discusión

Del análisis narratológico de la obra y su grado de ambigüedad se extrae una conclusión fundamental, y es la convergencia entre la forma (estructura y discurso) y el fondo (trama y temáticas abordadas) del relato. De estas coincidencias se desprenden algunos temas y subtemas recurrentes a lo largo de la novela que incorporan variables de interés hermenéutico, y que necesariamente deben ser sujetas a discusión. Dichos motivos se presentan en concatenación, en un entramado simbiótico, construyéndose gradualmente con el transcurso de la historia hasta desembocar, violentos, junto al deseo del protagonista en la última escena.

Como punto de partida se encuentran las variables que, de acuerdo al artículo de Barchino, funcionan como “vasos comunicantes” entre toda la producción literaria de Eduardo Halfon. Son temas generales que no pueden faltar en sus obras, y que representan otro guiño autoficcional hacia un lector modelo familiarizado con la narrativa del autor y que conoce el trasfondo de estos aspectos. El más amplio y frecuente es el tema del judaísmo, que se ramifica en otros elementos semánticos dentro del texto. La figura del abuelo y la historia del boxeador polaco se menciona en dos ocasiones en *La pirueta*: “*pues el whisky, como todos saben, en especial mi abuelo polaco, aumenta los bemoles de la necesidad*<sup>253</sup>” y “*yo de inmediato desordené sus palabras y pensé en el boxeador polaco peleando cada noche, luego pensé en mi abuelo peleando con las palabras polacas.*<sup>254</sup>” Asimismo, de su negación del ser judío resulta el desfase de identidades, desarraigo y desterritorialización que empujan a Eduardo a una vida cosmopolita, de viajes y excursiones. Esto se manifiesta a nivel de contenido del texto en las constantes descripciones de espacios exteriores y el desplazamiento nómada del protagonista, caminando y observando su alrededor, mas siempre como un testigo o fantasma (¡el talento gitano!) que permanece afuera y le es imposible echar raíces.

---

<sup>253</sup> *Ibíd.*, 12.

<sup>254</sup> *Ibíd.*, 28.

Esto último establece cierto paralelismo entre el personaje de Milan y el narrador. Ambos llevan vidas nómadas, comparten un conflicto interno de identidades, de hibridez y oposiciones sin conciliar. En la postal de Savannah, el músico narra su tragedia personal, una lucha que Eduardo siente en carne propia: “*Para los serbios siempre he sido un gitano de mierda, un gitano sucio que no vale nada. Y para los gitanos siempre he sido un gadje de mierda, un no-gitano de mierda. La familia de mi madre siempre nos rechazó. La familia de mi padre siempre nos rechazó. Soy un gitano que no puede ser un gitano y también soy un serbio que no puede ser un serbio.*”<sup>255</sup> Paradójicamente, a los dos sujetos les define lo indefinido de su carácter. A esto se añade la relación tumultuosa con la figura paterna: “*Es que en el fondo, igual que ellos, yo también soy un nómada, aunque mi padre no quiera aceptarlo. Y a un nómada no le vienen muy bien los límites.*”<sup>256</sup> Eduardo descubre esta nueva afinidad con Milan cuando éste, entre tímido y agresivo, le confiesa sobre su verdadera pasión, la música gitana, la del padre: “*sólo podía pensar en cómo algunos huyen de sus antepasados mientras que otros los añoran de una forma casi visceral (...) en cómo yo no podría situarme lo suficientemente lejos del judaísmo, mientras que Milan jamás estaría lo suficientemente cerca de los gitanos.*”<sup>257</sup> Puede ser, entonces, que esta empatía que Eduardo siente por el pianista, el verse reflejado en su propio rostro, sea el porqué de su obsesión por encontrarlo, pues a la larga, simboliza la búsqueda de sí mismo.

No obstante, el gran *leitmotiv* de *La pirueta* es la música, pues se exhibe a lo largo de la historia como el núcleo alrededor del cual se acomodan y disponen los acontecimientos; además, funge como origen de otros temas que atraviesan el relato de manera transversal. Para empezar, la música denota ritmo, cadencia, armonía y movimiento. Sobre todo, es un fenómeno sensorial (entra por el oído y termina contagiando todo el cuerpo<sup>258</sup>) que se experimenta subjetivamente, y nunca es el mismo para dos personas: “*A veces, cuando reina la confusión, uno nada más puede escuchar la música que ya tiene dentro.*”<sup>259</sup> Escuchar una

---

<sup>255</sup> *Ibíd.*, 67.

<sup>256</sup> *Ibíd.*, 43-4.

<sup>257</sup> *Ibíd.*

<sup>258</sup> Si bien no son vinculantes a este estudio, resultan interesantísimos ciertos hallazgos científicos que comprueban la relación entre la música y la frecuencia cardíaca: el corazón de una persona llega a adaptar sus latidos, acelerando o frenando su ritmo, según el tempo de la melodía que escucha.

<sup>259</sup> *Ibíd.*, 38.

melodía, según los fenomenólogos, es siempre una experiencia contigua de su unidad, ya que es imposible percibir cada uno de los tonos que la integran por separado. Se trata, pues, de unir puntos y buscar figuras, evocar sentimientos que tal vez nunca lleguen a expresarse, pero que contienen un sentido íntimo, articulado desde lo propio. Pues bien, ¿qué música lleva dentro Eduardo Halfon, en *La pirueta*?

El lector puede notar asomos de esta música interna a nivel estructural de la obra. Después de todo, uno de los hallazgos más importantes del análisis del ritmo y modo del relato fue la musicalidad que permea el discurso de Eduardo. No es novedad que una de las cualidades más reconocidas de su estilo narrativo sean las reiteraciones o repeticiones de frases, palabras y sintagmas. Según dictaminaba Genette en torno a la frecuencia, el relato repetitivo anula la identidad particular de lo narrado al hacer mención de ello múltiples veces; sin embargo, este no es el caso en *La pirueta*. Cuando Eduardo hace eco de una palabra, persigue un fin ornamental: es como si el fondo de la palabra no fuera relevante, pues importa más la experiencia estética de su pronunciación. Esto, a su vez, se puede interpretar como un intento de asemejar, sentando un ritmo constante en el relato, a su objeto de deseo: las notas que “gotean” del piano de Milan. La escritura de Halfon es su medio para acceder a la música haciéndola palabra, imitando así la misma epístrofe (cuál, si la figura retórica de repetición o la de Thelonious Monk, no se sabe): “*Existen cosas que no tienen ningún significado y que igualmente son bellas.*”<sup>260</sup>

Ahora, a raíz de las connotaciones que despierta la música en el relato, sobre todo el género del jazz, surge el complejo tema de la improvisación, entendida como la técnica que practica Milan (en función de si llueve o no, diría Berman), así como una auténtica actitud filosófica y estilo de vida. El epígrafe, figurado en el exordio de la novela, es una frase pronunciada por el saxofonista Charlie Parker, célebre personaje en el mundo del jazz, que reza así: “*They teach you there’s a boundary line to music. But, man, ain’t no boundary line to art.*” Vinculándose a esta idea, cuando el protagonista almuerza junto al pianista rebelde, este le cuenta su verdad a medias respecto a su afinidad por Liszt y la improvisación (el verdadero motivo lo confiesa en la postal de Orlando, con la historia de Josy):

---

<sup>260</sup> *Ibíd.*, 26-7.

*“Su música es una estructura abierta (...) es como poder jugar y estirar y volar dentro de un almacén hecho de aire. (...) El músico, dijo, no puede ser un autómatas. Hay ciertos límites trazados en alguna parte que al mismo tiempo no están allí o que no deberían estar allí. Por ejemplo, límites dentro de una pieza, o límites entre técnicas interpretativas, o inclusive límites entre géneros. ¿Por qué trazar límites entre géneros? ¿Por qué diferenciar entre un tipo de música y otro? Igual da. Música es música.<sup>261</sup>”*

No es casualidad, pues, que el contexto y contenido de ambas sentencias permeen la historia de cabo a rabo: estas líneas expresan el denuedo del artista, ya sea Liszt, Parker, Milan o el mismo Eduardo, no solo por superar los límites de la música, el lenguaje, la estructura, sino por reformularlos en esta misma transgresión. ¿No es esto, finalmente, lo que hace el género literario de la autoficción? ¿No se asemeja esta manipulación de límites musicales a la instalación entre fronteras ficcionales de aquella área gris que habita la escritura de Halfon? El autor autoficcional requiere la reafirmación de la norma, límite o frontera al mismo tiempo que le pretende cruzar; de ahí que Eduardo entienda (o crea entender) el ímpetu nómada del serbio: *“Claro, Milan, le dije sin entender muy bien de qué me estaba hablando o quizás entendiéndolo demasiado bien. Pero por qué te interesa tanto empujar esos límites, ignorarlos, hacerlos desaparecer, y por qué te interesa tanto la música de alguien que invita a moverlos y a hacerlos desaparecer. (...) ¿Por qué no acceder a esos límites? ¿Por qué la terca necesidad de esquivarlos o de rebelarse ante ellos?<sup>262</sup>”*

A partir de la música e improvisación surge la pregunta por las fronteras y límites, que a su vez se amarra con lo que se discutía previamente sobre el nomadismo de los personajes. Quien es nómada, por principio, no siente apego por ninguna tierra, patria o identidad. El nómada se define, al igual que la obra autoficcional, por su ambigüedad, porque siente un rechazo intrínseco hacia los conceptos y categorías que le aprisionan: *“Había adoptado de él, en la medida de lo posible, una vida de nómada, pero nómada moderno, nómada metafórico, nómada postal, nómada ululando por un mundo donde ya está prohibido*

---

<sup>261</sup> *Ibíd.*, 40-1.

<sup>262</sup> *Ibíd.*



*ser un verdadero nómada.*<sup>263</sup>” Y al final, este desarraigo no es propio de Eduardo o de Milan, únicamente. Todos los actores con los que se encuentra en Belgrado participan de esta misma dinámica, sean serbios o gitanos, muchos de ellos sin darse cuenta, habiendo ya abrazado la indeterminación en sus vidas públicas y privadas; tal como lo expresa, muy bella y elocuentemente, el joven Slobodan: “*En las escuelas de toda la región balcánica enseñan a trazar las fronteras de un mapa con una pluma sin tinta.*”<sup>264</sup>”

Así, entra en juego la naturaleza de los gitanos, que alberga en sí el desapego, la música y la transgresión de fronteras. Ligado a ello, el ímpetu creador del gitano, de acuerdo al influjo folclórico que denotan las postales de Milan, se desarrolla análogo al concepto de la pirueta, pues ésta se relaciona con la improvisación, con esa fuerza salvaje e intuitiva que derriba al jinete para dar rienda suelta al deseo. El tercer talento gitano, que es un secreto, es el que Eduardo descubre en Milan cuando le escucha, seduciéndole fatalmente: y como él mismo declara al inicio, “*un hombre seducido ya no mide nada de la misma manera, ni el tiempo ni la fuerza de la gravedad ni mucho menos los kilómetros.*”<sup>265</sup>”

Asimismo, a propósito de la última postal que envía Milan, Eduardo constantemente pregunta a los gitanos de la historia qué significa hacer una pirueta, aunque ninguna respuesta le satisface. Es más, el concepto va evolucionando análogo al ánimo del protagonista: según la serie de cuentos de la tradición gitana que se citan en casa de Petar, hacer una pirueta puede ser un gesto que expresa alegría ante la fortuna, o el último acto de un gitano antes de morir, o la antesala a una transformación mágica y aterradora. Natalja, la amante de Slobodan, confiesa más adelante a Eduardo que para los gitanos, hacer una pirueta no significa nada. Finalmente, para Bebo y sus compañeros músicos, en Gardoš, hacer una pirueta no tiene explicación, y “*si un gitano hace una pirueta es que ese gitano está loco.*”<sup>266</sup>” Locura, vacío y sinsentido son, pues, lo que resume el estado final de la historia y sus personajes, tanto Eduardo como Milan, que poco a poco se van perdiendo, desmoronando.

---

<sup>263</sup> *Ibíd.*, 55-6.

<sup>264</sup> *Ibíd.*, 100.

<sup>265</sup> *Ibíd.*, 15.

<sup>266</sup> *Ibíd.*, 135.

Por último, la música eleva al sujeto a un plano extrasensorial, más allá de lo racional y convencional. Es el mismo plano que residen las melodías del piano de Milan, el sexo “primitivo” con Lía en la cabaña campestre al ritmo de las cítaras y tambores gitanos, y los trazos eróticos en el cuaderno almendra: para Eduardo, todo esto queda insondable, cognoscible más allá de lo contingente. Esto contribuye a comprender mejor el episodio del burdel, que llega a confluir en sí toda la sensualidad anunciada en el relato. No es de extrañar, pues, que la escena final del libro, en la que una joven gitana aparentemente le da sexo oral al protagonista, transcurra en una secuencia vertiginosa, rápida y confusa, cuya técnica narrativa mimetiza el ritmo del acto sexual o de las brutales melodías del serbio, alcanzando el clímax en medio del caos. Por esto, es imperativo expresar finalmente lo que simboliza este segmento, para dar un cierre al análisis.

Y es que cuando Eduardo por fin logra acceder al edificio, luego de balbucear la frase que le sirvió de contraseña ante el guardia, le recibe y constriñe una oscuridad holística: *“Podía intuir el insondable vacío a mi alrededor. La ausencia absoluta de todo.”*<sup>267</sup> Cuando logra abrir la segunda puerta, se halla ante una habitación cubierta de humo, que en la misma medida que le dificulta ver y entender lo que está pasando, entorpece su volición, ya que es incapaz de actuar o tomar una decisión: *“Me sentía hipnotizado. Quizás comatoso, fuera de mí mismo. A caballo sobre alguna frontera inexistente y en rigor peligrosa. Pero seguía sonando el piano.”*<sup>268</sup> Lo único que atraviesa con alucinada claridad el desorden y perplejidad de la escena es la música, que quizá está tocando Milan, que empujó a Eduardo durante todo el viaje balcánico y le invita a adentrarse más a este mundo.

Se trata de su ingreso tan ansiado al reino gitano, que simboliza lo limítrofe, el salto o pirueta a la otra orilla. Sin embargo, para ingresar, primero debe sufrir una pérdida del yo, de la identidad, que dé lugar al gobierno desenfrenado de aquello que está “más allá del lenguaje”: *“Quería hablar, decir algo, como para sentirme de nuevo parte del mundo, pero las palabras, en esa situación, ya no me pertenecían. Estaba más allá del lenguaje. Más allá de cualquier concepto racional. Más allá de mí mismo. Más allá de lograr comprender lo*

---

<sup>267</sup> *Ibíd.*, 138.

<sup>268</sup> *Ibíd.*, 142.

*que me estaba ocurriendo. Más allá de un dios o de una doctrina o de un evangelio o de una frontera límite entre una cosa y otra. Más allá, y punto.*<sup>269</sup>” Los primeros síntomas advienen cuando Eduardo, después de hablar por última vez con Bebo, se queda solo con los músicos gitanos que le llevan allí. La inutilidad de su lengua continúa dentro: no puede hablar con nadie, literalmente le resulta imposible formular un enunciado, que de igual manera no le ayudaría, pues ninguno de los gitanos entiende su idioma.

Después de todo, resulta lógico que, en este mundo de formas puras y sensaciones, que irrespeta cualquier norma y límite, se encontrase Milan, o al menos, su fantasma. Ni Eduardo ni el lector llegan a comprobarlo, pues éste entra a la habitación de la mujer de ojos celestes que le seduce (¡nuevamente, el tercer talento!) y ya no le interesa seguir. Porque, en el fondo, ya encontró lo que buscaba. Porque un hombre seducido ya no mide nada, ya no es él mismo. Porque el “yo” del relato se desvanece, momentáneamente, y se entrega todo a la experiencia estética y extática. El deseo de Eduardo era experimentar la vivencia plena, sentir en cada poro de su piel lo sublime y sensual de la música o el sexo, deseaba para sí lo que Milan anhelaba cuando confiesa que quiere renunciar a la música clásica y dedicarse a tocar música gitana. Al final, parece que ambos lo logran. Pero para todo siempre hay una condición, dice el diablo (o dice Milan, o dice Eduardo), siempre hay un sacrificio, siempre hay que ceder al abandono y siempre hay que hacer una sola pirueta.

## **5.2 *Monasterio* (2014)**

El argumento de la obra se desarrolla a raíz del viaje de dos hermanos guatemaltecos a Israel, para asistir a la boda de su hermana menor, en Jerusalén. Eduardo, el protagonista de la historia y el mayor de los tres hermanos (cuyos nombres jamás se mencionan), desentona con la actitud resignada y aquiescente del resto de su familia. A lo largo de los tres días de su visita, permanece renuente a la unión de su hermana, así como a toda la simbología, rituales, fanatismo y geopolítica que exude el judaísmo en la región. Gracias a un fortuito encuentro en el aeropuerto con Tamara, una conocida israelí que le retrotrae a cierta noche

---

<sup>269</sup> *Ibíd.*, 139.

lejana en Antigua Guatemala, y el subterfugio en recuerdos, el narrador alcanza cierto divertimento durante su estadía. No obstante, la interacción con su futuro cuñado, un judío ortodoxo norteamericano que encarna en sí todo dogmatismo, junto a la atmósfera claustrofóbica que estruja a Israel, dispara en el protagonista una serie de reflexiones y juicios sobre la familia, sus abuelos, el Holocausto, la muerte y el luto; religión, intolerancia y muros: en fin, sobre ser judío (aun jubilado o “a veces”). De manera paralela a su descontento y la remembranza de años pasados, Eduardo describe mediante cuatro anécdotas su deambular por Varsovia, Polonia, vestido en un ridículo gabán rosa mientras espera su maleta extraviada, visitando vestigios de la guerra previo a dirigirse a Auschwitz. El tercer día, Eduardo se fuga del itinerario familiar para estar con Tamara: en su recorrido, observa a lo lejos el muro de Palestina, y mientras nadan y se asolean en el litoral del Mar Muerto, conversan melancólicos sobre condenas y salvación.

De esa forma, pasado y presente se entretajan en una sola narración, construyendo un relato a toda luz autobiográfico y, en cierta medida, de formación. Y es que no es nada más una historia sobre una boda, sino varias historias: la historia de su familia nuclear, la historia de los abuelos árabes que migraron a Centroamérica, la historia del abuelo polaco que padeció los horrores de los campos de exterminio nazis; en fin, la historia de todo un pueblo y al mismo tiempo la historia personal de Eduardo Halfon.

Es relevante mencionar que, al igual que la novela precursora, una porción de la trama de *Monasterio* ya figura en un relato previo del escritor guatemalteco. El encuentro fugaz de Eduardo y Tamara en un bar escocés genérico ubicado en La Antigua se desarrolla en el cuento “Fumata blanca”, de *El boxeador polaco* (2008). Asimismo, los motivos literarios particulares de esta obra (que se abordarán en el apartado de “Discusión”) guardan intertextualidad con el cuento que da título a la antología del escritor, “El boxeador polaco”, así como la mención (ya un aliciente en la narrativa del autor) de la anécdota del abuelo polaco, sobre cómo fue entrenado por un boxeador, en 1942, en el Bloque Once de Auschwitz.

### 5.2.1 Análisis narratológico

La obra está dividida en cuatro capítulos, designados por palabras: “Uno”, “Dos”, “Tres” y “Cuatro”. Cada título se ramifica en secciones indicadas por un rosetón que separa un bloque del otro: la primera parte comprende veintitrés secciones, la segunda se fracciona en cuatro, la tercera en seis, mientras la cuarta parte se distribuye en trece. Si bien esta partición pudiera responder a algún designio intencional de la lógica del autor, a simple vista resulta difícil discernir el porqué de la disposición del texto. Algunas veces, el fin de un segmento e inicio del siguiente representa la progresión de episodios ocurridos en un mismo día, el desplazamiento de los personajes de un escenario a otro, separa los recuerdos del narrador del relato principal, en tiempo presente, o sirve cual punto y aparte para representar la transición de temas en una misma conversación o reflexión.

Evidentemente, se trata de una novela con bastante carga subjetiva a nivel de temática. Resulta en suma interesante, pues, analizar a un nivel formal aquellas categorías que postula la narratología del manejo de orden, modo y voz para develar de qué manera la estructura del relato y la técnica narrativa refleja dicha subjetividad.

#### 5.2.1.1 Orden

El tiempo del relato en *Monasterio* es un elemento crucial, puesto que está incrustado profundamente en la memoria del protagonista, un Eduardo más pasivo y contemplativo, que se deja llevar por el flujo de los recuerdos e imágenes. Inicialmente, es necesario identificar el orden de los acontecimientos según se mencionan en el texto, ya que éste no obedece ninguna ley de cronología e intercala eventos del pasado con el presente del narrador. A raíz de esa secuencia, es posible emprender un estudio de la amplitud, anacronías y ritmo del relato, para posteriormente hacer un análisis del lugar y tiempo de enunciación del discurso, ya vinculado a la instancia narrativa.

La primera parte inicia con la escena de Eduardo y su hermano arribando al aeropuerto Ben Gurión, en Tel Aviv, irritados por el calor, por las horas de vuelo desde Frankfurt, y porque ninguno quiere estar allí realmente. Según indica el narrador, es casi

medianoche: comparten un cigarro mientras esperan a que salgan sus maletas. Luego, explica la razón de su viaje: es la boda de su hermana menor, quien lleva dos años viviendo en una yeshivá de mujeres en Jerusalén y, transformada totalmente por la religión, contraerá matrimonio con un judío ortodoxo. Transcurrida una hora de espera, los hermanos observan callados el altercado entre soldados israelíes y un pasajero; finalmente, Eduardo reconoce entre las aeromozas de Lufthansa a Tamara. A la una de la mañana, una furgoneta roja (“sherut”) les conduce al hotel en Jerusalén mientras charlan sobre el encuentro entre Eduardo y Tamara, sin mención alguna de la boda. Después de una hora llegan, fatigados, al hotel: son las tres de la madrugada y, antes de dormir, Eduardo escucha unos gemidos lejanos.

Horas después, a mediodía, Eduardo baja a desayunar al restaurante del hotel. Sale y toma un taxi cuyo piloto es antipático y racista: le hace pensar en sus abuelos árabes. Repugnado, se baja a caminar, toma una cerveza en una tienda, y llega al Muro de los Lamentos (Kotel): al contemplarlo, emprende una retrospectiva de la ocasión en la que visitó el muro del gueto de Varsovia. Esa misma noche, acude a una cena familiar fallida donde finalmente conocen al novio, seguida de una noche de insomnio y más gemidos. Al día siguiente, los dos hermanos se encuentran con su cuñado, después de esperarle una hora, a petición de la hermana: el judío los lleva a conocer la yeshivá donde estudió, y al rabino Scheinberg, cubierto de talit, en el vecindario Kiryat Mattersdorf, a pocas horas del shabbos. Esa misma tarde, Eduardo decide que no irá a la boda. A las ocho de la mañana del tercer día, cancela sus planes con la familia y se reúne con Tamara.

En el segundo capítulo, como trasfondo a este encuentro, Eduardo rememora la noche en que conoció a la israelí, en un bar escocés en La Antigua. Nunca expresa exactamente cuántos años hay de por medio entre esa velada y la medianoche del reencuentro en el aeropuerto: “*retroceder todos esos años*”, “*después de tantos años*”, “*resumir tantos años en unos cuantos segundos*”. Después de un sutil coqueteo, descubrir que comparten apellido con la mesera, Yael, y el parloteo sobre drogas de Tamara, Eduardo se excusa y va al baño. Allí, ve unas palabras tachadas sobre la pared que le recuerdan al tatuaje en el antebrazo de su abuelo polaco, y el resentimiento que sentía hacia los polacos que le traicionaron. A su vez, recuerda otra escena en Varsovia, en una cafetería donde no entendía nada, ajeno y rosado

en esa misma tierra de polacos aborrecida por el abuelo, y donde una amable pareja le ayudó a ordenar su almuerzo. De regreso al bar y el flirteo, Eduardo se ve obligado a despedirse de Tamara, acordando reunirse al día siguiente, cosa que según da a entender, nunca sucede.

Bajo la misma dinámica reminiscente, la tercera parte trata sobre la muerte del abuelo polaco, León, en la madrugada de un sábado. En compañía de su abuela, Matilde, y Shlomo, un rabino de barba desaliñada que insiste en hablarle, Eduardo emprende una serie de reflexiones y escarba recuerdos suyos, y de su abuelo. Entre estos, realiza una breve descripción de la escena judía en Guatemala, enlistando a los rabinos “importados” que desfilaron por la sinagoga; además, recuerda su primer contacto con el luto entre judíos, así como su visita a la tumba del corazón de Chopin, en la Iglesia de la Santa Cruz, en Varsovia. También piensa en la última vez que vio a su abuelo, moribundo, cuando entra Julie, la empleada doméstica, a la habitación. Finalmente, el diálogo incesante, inapropiado y desesperante de Shlomo sobre su viaje a Tikal, y la entrada de dos viejos amigos de León, permiten a Eduardo alejarse de la escena, alejarse de la muerte, alejarse de todos esos recuerdos que le agobian y que realmente nunca lo abandonaron.

Logra alejarse, puesto que en el cuarto capítulo la narración retoma ese momento en el que Eduardo y Tamara se desplazan en su Citroën marrón por las calles de Jerusalén. Ella hace una parada para mostrarle unas fotografías y recoger hachís: mientras le espera, Eduardo observa a unas niñas haciendo piruetas entre la multitud indiferente, y se alarma ante la figura inerte de un gato. Después de un malentendido con un grupo de soldados israelíes, los dos siguen su camino, alejándose, hacia una playa privada en el Mar Muerto. A su paso, observan fugazmente el Muro del Apartheid de Palestina. Al llegar, nadan en sal y Tamara continúa el coqueteo, mientras Eduardo se ve asediado por pensamientos más oscuros. Recuerda nuevamente su estadía en Varsovia, revelando que fue una parada previo a visitar Auschwitz, después que su abuelo le entregase, semanas antes de su muerte, su dirección en Łódź, Polonia. En la orilla, carcomido por el deseo, el protagonista conversa con Tamara sobre sueños e historias, identidad y salvación.

A fin de designar las relaciones temporales entre los sucesos de la historia y calcular la amplitud total del relato, se deben reconstruir cronológicamente los acontecimientos referidos:

1. Registro de la ascendencia de los tres abuelos árabes de Eduardo, su abuelo judío y la llegada de todos a Centroamérica: la abuela materna Matilde, hija de padres sirios que huyeron de Alepo, y quien solo tenía permitido besar la mano de su padre; el abuelo materno León, “Leibele”, polaco, que creció en un apartamento en Łódź y fue capturado por soldados de la Gestapo, a los dieciséis años, junto a su familia y amigos una tarde de noviembre de 1939, y que al finalizar la guerra en 1945 partió de Polonia para nunca regresar; su abuelo paterno, libanés, que huyó junto a sus siete hermanos de Beirut y cada quien se instaló en distintas ciudades, él en Guatemala donde abrió una tienda en el Portal del Comercio; y la abuela paterna, de Alejandría, cuya familia llegó en barco a Guatemala por accidente, por azar, creyendo que era Panamá.
2. Holocausto judío durante la Segunda Guerra Mundial (1941-1945). En este período se sitúa la experiencia de León en Auschwitz, la anécdota del boxeador polaco, la hazaña del prisionero Kazimierz Piechowski, encargado de retirar los cadáveres fusilados y que escapó disfrazado de subteniente de la SS, y el relato del viejo judío que para salvarse se hizo pasar por una niña católica, en un convento de Varsovia.
3. Eventos de la niñez de Eduardo que recuerda: el beso de buenas noches de la madre que recibían su hermano y él después de decir sus rezos en hebreo; la inutilidad de las clases de hebreo que recibió antes de los trece años; la vez que botó su talit en pleno rezo, en la sinagoga sefardí de Guatemala y la reprimenda que le dio su padre; la imagen de su hermana, de niña, y sus visitas a Disney, en Orlando, y el Winter Garden Theatre de Broadway; la justificación del número tatuado en su antebrazo que le daba el abuelo polaco, “para no olvidar su teléfono”; la noche del concierto en el que tocó, durante su adolescencia, sin saber que portaba una esvástica en su gorro; la retahíla de rabinos extranjeros; y la familia de luto tumbada en el colchón sucio.
4. Encuentro con Tamara en un bar escocés en la Antigua Guatemala.
5. Posiblemente en este intervalo sucede la única visita de la hermana de Eduardo a Guatemala, durante los dos años que llevaba viviendo en Jerusalén, ya como devota militante.



6. Última vez que Eduardo habla con su abuelo, y le entrega un papel amarillo con su dirección exacta en Polonia.
7. Eduardo viaja (acorde a una breve mención en el texto) a los Balcanes y a Portugal.
8. Última vez que el protagonista ve a su abuelo con vida, muy enfermo, delirante y casi inconsciente, acompañado de Julie, mientras sus tíos toman café y los primos vociferan ante un partido de la Liga Española.
9. León muere un sábado por la madrugada: Eduardo llega, solo, y se queda con su abuela Matilde y Shlomo.
10. Estadía transitoria de Eduardo en Varsovia, debido al extravío de su equipaje: visita los vestigios del muro del gueto, almuerza en un Bar Mleczny Familijny (milk bar), visita la iglesia de la Santa Cruz donde reposa el corazón del compositor polaco Frédéric Chopin, camina por las grises calles donde nadie baja la mirada, hasta pasar la noche en el hotel. Al día siguiente, viaja en tren hacia el sur, supuestamente hacia Auschwitz.
11. Eduardo y su hermano llegan a Israel durante la madrugada del primer día: más tarde, se sube al taxi conducido por el hombre intolerante y racista, visita el Muro de los Lamentos y cena con el resto de su familia y su futuro cuñado. El segundo día, se reúnen los dos hermanos con el judío para visitar su yeshivá, exasperando a Eduardo. Al día siguiente, pasea con Tamara en su Citroën marrón, y visitan la playa. Al día siguiente es la boda, a la que Eduardo decidió no asistir: el texto deja el final abierto.

Así, se rescatan múltiples líneas temporales que no están aisladas, sino se desarrollan de forma perpendicular, pese a que algunas refieran a hechos ocurridos en la infancia, adolescencia o adultez del narrador, y otras ni siquiera atañen a su persona y rebasan los límites temporales de su existencia. Por un lado, podrían englobarse todas las memorias que dotan a la narración de un tono autobiográfico, tanto las propias de Eduardo como las de sus familiares; en contraste al viaje a Jerusalén, que a simple vista es el tema central de la obra y se lleva a cabo en el “presente”. De ese modo, la **amplitud** de la historia abarcaría, más allá de los tres días que permanece Eduardo en el Mediterráneo, un período de aproximadamente treinta años de la vida del autor, e incorporando la historia de los abuelos, el lapso total del relato comprendería casi cien años. Por extrema que parezca esta estimación, se debe asumir

una visión integral de la novela, en la que sean admisibles, coherentes y cargados de significado los saltos del narrador al pasado, tanto el propio como el ajeno que le permea hondamente. Hilvana, pues, varias historias, pero al final es una sola historia, producto de casualidades y coincidencias.

Ahora bien, para un análisis de las **anacronías** en *Monasterio*, es preciso acordar cuál es el relato primario, frente al cual se confronta un evento narrado, clasificándolo como retrospectión o anticipación, y llega a formar parte de un relato secundario. Según la exposición cronológica, es plausible asumir que el relato primario está conformado por toda la narración que domina la primera y cuarta parte del texto: esto es, las acciones, pensamientos y caminatas que Eduardo realiza desde el momento en el que pone un pie en el aeropuerto de Tel Aviv, hasta llegar a Jerusalén. Partiendo de ello, es comprensible que el resto de la historia se desprenda de este nivel temporal ya que tanto el contenido de las anacronías, como el tono general del relato responde en cierta forma a la inconformidad y hastío que siente el protagonista estando en Israel. Predomina, pues, un carácter reflexivo del discurso, junto a cierta melancolía, nostalgia y apego hacia algunos recuerdos e ideas relacionados al judaísmo, que el narrador invariablemente asocia con su niñez y la familia.

Así pues, es consecuente asumir que el resto de episodios descritos en las subdivisiones y a lo largo de los capítulos “Dos” y “Tres” son, en relación a este relato primario, **analepsis**. Previa a la exposición de los ejemplos de esta modalidad de orden, es preciso señalar que la técnica que el narrador emplea para realizar estos saltos temporales es el contrapunto. Esto implica que los saltos en el nivel temporal del relato suelen enraizarse en algún elemento que Eduardo percibe en el tiempo presente (o incluso dentro de las mismas analepsis introduce más recuerdos) y que dispara una imagen similar o sentimiento del suceso en tiempo pasado. Cabe mencionar que más que representar un hilo de conciencia abigarrado y arbitrario, o una sucesión inconexa de eventos, estos *flashbacks* dentro del relato se amarran entre sí, estableciendo una relación causal, directa.

La primera analepsis interna completiva que el protagonista introduce es, precisamente, la que sustenta el motivo de su viaje a Israel: la proximidad ineludible de la

boda de su hermana. Inicia por explicar la súbita decisión de la joven de contraer matrimonio con un judío ortodoxo norteamericano, que comunica a su familia días antes del evento: *“Nuestra hermana menor había decidido casarse. Nos llamó a Guatemala desde un teléfono público (...) Mi papá agarró el teléfono, gritó un rato, intentó disuadirla otro rato, y después, resignado, le pidió o suplicó que nos esperara, que íbamos en camino.”*<sup>270</sup> Luego, tras una retrospección explícita de dos años, también interna y completiva, el protagonista ahonda un poco más en el contexto de la violenta transformación que sufrió la joven con su fiebre hebraica: *“Llevaba ella casi dos años viviendo y estudiando la Torá y otros textos rabínicos en una yeshivá de mujeres en Jerusalén. (...) pronto empezó a cambiar su discurso. En cartas, en llamadas, sus palabras ya no eran suyas.”*<sup>271</sup> De esa forma, Eduardo enlista los cambios graduales en su estilo de vida, su apariencia, e incluso su cambio de nombre a la versión en hebreo; cuando llega de visita a Guatemala, la hermana es una persona totalmente distinta e irreconocible. Con esta breve descripción analítica enunciada en el presente, el narrador presenta una imagen de la hermana poco afectiva, más bien amargo y molesto, quizá por la elevada temperatura, el cansancio o “jetlag”, la tensión que se respira en el aeropuerto Ben Gurión o por el viaje repentino e irracional.

El siguiente asomo de retroceso temporal en el relato es sutil, y tiene que ver con Tamara, una vieja conocida que Eduardo tarda en reconocer en el aeropuerto, deslumbrado por su uniforme de Lufthansa. El narrador obvia los detalles del encuentro en el instante, dejando unos párrafos de suspenso para el lector y retomando el hecho, a través de una pequeña analepsis interna completiva, horas después, ya en la furgoneta roja en dirección al hotel, conversando con su hermano: *“supe que Tamara finalmente me había reconocido al ver desaparecer, en un repentino torrente escarlata, las minúsculas pecas de sus mejillas. Pero después todo fue torpeza.”*<sup>272</sup> Después de la dificultad de reconocerla, probablemente por los años de por medio, Eduardo se arma de valor y se acerca a saludarla. El diálogo superfluo e incómodo deja entrever ciertos destellos de imágenes de la noche en que se conocieron: *“Luego callamos con la misma torpeza, ambos quizás pensando en un encuentro*

---

<sup>270</sup> Eduardo Halfon, *Monasterio* (Barcelona: Libros del Asteroide, 2016), 14.

<sup>271</sup> *Ibíd.*

<sup>272</sup> *Ibíd.*, 20.

*breve y pasado que creíamos haber dejado atrás pero que de pronto volvía y explotaba con la potencia de un volcán. (...) lanzándome fugazmente hacia un bar escocés y unas cuantas cervezas y una boca en forma de corazón y pezones que se muerden duro o se muerden suave, todo depende.*<sup>273</sup> Claro, en relación al relato primario, se trata de una analepsis interna de un episodio ya ocurrido, remoto; sin embargo, acorde al orden temporal que adviene de la lectura, podría clasificarse como la anticipación de una anécdota por contar. Efectivamente, hasta el inicio del capítulo “Dos”, después que “Uno” concluyese con Eduardo y Tamara saliendo del hotel tomados de la mano, el narrador se encarga de contar al lector cómo fue la primera vez que vio a la israelí, con una analepsis externa completiva: *“Cuando la conocí, en un bar escocés, tras no sé cuántas cervezas y casi una cajetilla de Camel sin filtro, Tamara me había dicho que a ella le gustaba que le mordieran los pezones, y duro.*<sup>274</sup>”

Ahora, resulta interesante detenerse en la narración de la cena en el restaurante, en la cual los hermanos conocen al novio, durante la primera noche de su estadía. Esta escena se presenta bajo una secuencia dialogada en desorden, probablemente mimetizando el estado de ánimo alborotado de los participantes. Comienza con la retahíla del judío sobre las aves abominables, ya sentados todos en la mesa: *“Entre las aves tendréis por abominables, y no se comerán por ser abominación, las siguientes. El novio de mi hermana, en saco negro y camisa blanca, hizo una pausa.*<sup>275</sup>” Le sigue un pequeño retroceso al momento de su presentación, para luego retomar la lista: *“Que era de Brooklyn. Eso nos dijo al nomás sentarse. (...) Nos dijo que él era un alcohólico anónimo, que le gustaba decirlo así, de entrada, de frente. No tenía por qué esconderlo. Ése era él. Que nadie de su familia, nos dijo, asistiría a la boda. El águila, el quebrantahuesos, el azor, empezó a enumerar.*<sup>276</sup>” Luego, Eduardo le espeta un comentario sobre el murciélago, considerado ave en el libro del Levítico, generando así un divertido intercambio de datos curiosos sobre el mamífero que el protagonista y su hermano arrojan a diestra y siniestra con sorna. A manera de justificación de por qué ambos sabían información tan extravagante sobre el *myotis lucifugus*, Eduardo emprende una corta analepsis interna completiva a esa tarde, probablemente después de haber

---

<sup>273</sup> *Ibíd.*, 21.

<sup>274</sup> *Ibíd.*, 57.

<sup>275</sup> *Ibíd.*, 34.

<sup>276</sup> *Ibíd.*, 35.

paseado por las calles de Jerusalén, ya de regreso a su cuarto del hotel, donde juntos vieron un documental: “*Habíamos visto juntos un documental sobre murciélagos, esa tarde (...) mientras compartíamos en la angosta terraza un cigarro de hebras de tabaco...*”<sup>277</sup> Asimismo, menciona que el padre confunde ese mismo cigarro con marihuana; es otro elemento que interfiere en la narración en tanto lo trae a colación, a propósito de los giros de la plática: “*¿Pero de qué hablan?, preguntó mi mamá impaciente, casi exasperada. Sé que era marihuana, dijo mi papá, mitad bromeando, mitad ingenuo.*”<sup>278</sup>

Otra analepsis interna completiva interviene para rellenar una elipsis hipotética en el relato: después de esa noche, la primera escena del segundo día de su estadía muestra a Eduardo y su hermano esperando, exasperados, al cuñado para que les dé un recorrido por su yeshivá. Dentro de esta espera, Eduardo explica que la noche anterior, después de finalizada la cena desastrosa, su hermana les pidió que acompañaran al novio a su yeshivá; ante la esperada negativa de los jóvenes, intercede la madre: “*Pero al día siguiente (...) mi mamá llegó a la habitación a despertarnos: su mirada perdida, su tono de súplica, que por favor fuéramos, que no nos costaba nada, que sólo un rato, que por el bien de nuestra hermana y de nuestro cuñado.*”<sup>279</sup> Regresando a la espera, ya justificada, en la entrada del vecindario Kiryat Mattersdorf, Eduardo observa a dos soldados jóvenes israelíes, uniformados de verde; la imagen de estos jóvenes suscita una analepsis externa sobre su adolescencia: “*y viéndolos, acaso ya aburrido de tanto esperar, recordé de pronto la única vez que toqué en un concierto de heavy metal. Tenía quince o dieciséis años.*”<sup>280</sup> Al igual que los soldados, en esa ocasión el protagonista se disfrazó bajo un uniforme de punk, con “*una boina verde militar*” que, más adelante, descubriría tenía grabada una esvástica: “*Mojé una toalla y me acerqué al espejo para quitarme la pintura negra de los ojos y descubrí que en la boina verde, justo en medio de mi frente, había una enorme esvástica negra. Una esvástica nazi.*”<sup>281</sup>

---

<sup>277</sup> *Ibíd.*, 36-7.

<sup>278</sup> *Ibíd.*, 37.

<sup>279</sup> *Ibíd.*, 40.

<sup>280</sup> *Ibíd.*, 41.

<sup>281</sup> *Ibíd.*

Una de las analepsis más relevantes para la historia es la externa que enuncia cuando recuerda el origen de sus tres abuelos árabes, cuando cobra consciencia de sus tres partes árabes: “*Pensando en mi abuela materna. Hija de padres sirios, quienes huyeron de Alepo y llegaron a América (...) Pensando en mi abuelo paterno. De Libano. Él y sus siete hermanos y hermanas habían huido de Beirut a principios del siglo XX (...) Pensando en mi abuela paterna. Nacida en Alejandría, Egipto. Con sus padres y hermanas, zarpó de Egipto cuando tenía siete años.*”<sup>282</sup> Claro, está contando la historia de cada uno, y sus familias, y de cómo diablos terminaron coincidiendo en Guatemala, de ahí que sea un contenido diegético externo: sin embargo, se trata de sucesos que pertenecen a un pasado familiar, común, que atormenta la consciencia de Eduardo después de haberse bajado del taxi y haber permitido la perorata intolerante. Como se mencionó previamente, la inclusión de este segmento extiende la amplitud del relato por más de medio siglo. Se trata, pues, de una retrospección completiva que, si bien abarca hechos fuera del relato primario, e incluso acaecidos décadas antes de existir el narrador, funge como relleno significativo de su origen, su identidad y, sobre todo, del desarrollo de la fábula.

La tarde del primer día, al detenerse a tocar el Muro de los Lamentos, ávido de un sobrecogimiento o epifanía mística que nunca llega, Eduardo enuncia la primera analepsis de su paso por Varsovia. Observando la pared sin obtener ningún estímulo, realiza una analepsis externa completiva de la vez que tocó la pared restante de ladrillos rojos del muro del gueto judío, responsable de encerrar y liquidar a centenares de personas: “*En otro viaje, a otra ciudad (...) también toqué el último vestigio de lo que fue el muro del gueto de Varsovia. (...) Lo toqué varias veces, desde varios ángulos, de ambos extremos, con ambas manos. Y tampoco sentí nada. O quizás me resistí a sentir algo.*”<sup>283</sup> A lo largo de la novela, Eduardo enuncia cuatro anécdotas de escenas vividas en Varsovia, que complementan o contrastan con lo que está percibiendo en el relato primario; en este caso, se trata de dos muros, ambos de connotación abismalmente disímil para con el pueblo judío. A un nivel discursivo, estas remembranzas guardan en común cierto elemento que suscitó el recuerdo de una imagen o

---

<sup>282</sup> *Ibíd.*, 28-9.

<sup>283</sup> *Ibíd.*, 33.

vivencia análoga de Eduardo desfilando rosa por la ciudad polaca, dispuestas en la narración mediante un contrapunto.

Asimismo, en el mismo conjunto de analepsis externas que se enraízan en algún elemento del relato primario, se insertan todos los recuerdos que Eduardo rescata de su niñez. Así como las reflexiones en torno a la religión, el fanatismo y la intolerancia se ven marcadas por una visión pesimista y crítica, estos saltos al pasado personal representan un respiro en el relato, en tanto el protagonista toma las escenas, las desempolva cuidadosamente y se afana por presentarlas en toda su candidez y claridad infantil. Por ejemplo, durante la segunda noche, agobiado por el insomnio y compartiendo la cama matrimonial con su hermano, el narrador recuerda la oración que solían repetir de pequeños, cuando dormían en la misma habitación y su madre llegaba a besarles: *“Entonces cada uno, bien metido entre sus sábanas, repetía aquellas seis palabras en hebreo, aquel mismo rezo en hebreo. (...) Las mismas seis palabras en hebreo que para nosotros no significaban nada, que no tenían ningún sentido más allá de invocar la presencia de mi mamá (...) No puedo imaginarme que un rezo, cualquier rezo, tenga un sentido más profundo que un beso materno en la noche.”*<sup>284</sup> Por otra parte, la tarde que, acompañados del cuñado, ingresan al apartamento hacinado, Eduardo observa al rabino cubierto de tales, rememorando su propio talit y una anécdota ligeramente traumática: *“Recordé el mío de niño, lleno de delgadas líneas celestes y doradas. Recordé su funda de gamuza color corinto. Recordé una vez que lo boté a medio rezo (...) y mi papá me riñó como si hubiese quebrado algo valiosísimo y luego me obligó a recogerlo del suelo y besarlo.”*<sup>285</sup>

Al inicio de esta sección figura la primera descripción que hace Eduardo de su hermana, indignado por el inoportuno matrimonio, incrédulo ante el cambio radical al que fue sometida, y en general con poca carga emocional, puesto que ya no le reconoce: *“Esa mujer ortodoxa, en atuendo y peluca y prédica, no era mi hermana. No sabía quién era. Pero no era mi hermana.”*<sup>286</sup> Más adelante en la historia, en la noche del segundo día y horas

---

<sup>284</sup> *Ibíd.*, 38.

<sup>285</sup> *Ibíd.*, 46.

<sup>286</sup> *Ibíd.*, 49.

después de tomar la decisión de no asistir a la boda, este resentimiento se derrite (no gracias a su interacción presente, en definitiva) y los recuerdos de la hermana se suavizan. Así, Eduardo emprende una analepsis externa complementaria conmovedora, desde la ternura que los años nunca terminan de arrebatar, y en la que describe a su hermana de manera mucho más íntima: “*La recordé de niña. Su mirada enorme de niña, su nariz pequeña y respingada, sus lindos rizos negros. (...) a mi hermana, tan tímida en público, escondida tras las piernas de mi papá (...) a mi hermana chupándose el pulgar hasta los diez u once años. (...) la reacción de mi hermana cuando finalmente, tras años de admirarlo, conoció en persona a Mickey Mouse (...) a mi hermana en el regazo de mi mamá, en un balcón privado del Winter Garden Theatre...*”<sup>287</sup> Gracias a esta imagen, tanto narrador como lector obtienen un cuadro mucho más amplio, siquiera de varios años atrás, de la identidad perdida de la joven, acentuándose así el tono dulce y melancólico del relato.

El segundo capítulo del texto comprende una analepsis imprecisa, de “tantos años”, hacia aquella noche en La Antigua en la que Eduardo y Tamara se encuentran por primera vez, en un bar escocés atendido por su amiga, Yael. Se trata de una analepsis externa complementaria, que sirve como relleno explicativo de todos esos años de por medio, y en cierta forma justifica la emoción (o tensión) de ambos al reencontrarse en el aeropuerto: “*Tamara sonrió, me dijo que sus padres eran doctores, que ella también escribía poemas de vez en cuando (...) Y ya no soltó mi mano.*”<sup>288</sup>

En esa misma escena, Eduardo emprende, mientras va al baño, una analepsis externa completiva al ver unos signos en la pared que le recuerdan a los números tatuados en el antebrazo del abuelo polaco, y le hacen recordar su tortuosa historia: “*Y pensé en el rostro entre cínico y desilusionado de mi abuelo cada vez que yo le decía que quería viajar a Polonia (...) donde aquella tarde él vio por última vez a sus hermanos y padres y adonde, desde aquella interrumpida partida de dominó, en noviembre del 39, él ya jamás volvería.*”<sup>289</sup> Piensa en los polacos, aunque no logra pensarlos como traidores, según les tachó el abuelo.

---

<sup>287</sup> *Ibíd.*, 49-50.

<sup>288</sup> *Ibíd.*, 59.

<sup>289</sup> *Ibíd.*, 62.



Como explicación, da el segundo salto de regreso a Varsovia (o adelantándose, dependiendo de qué posición temporal de enunciación se adjudique al narrador, si es el Eduardo recordando desde Israel al ver a Tamara o es el Eduardo en el baño del bar escocés), con el recuerdo de la escena del milk bar donde es auxiliado por una pareja polaca para ordenar su cena: “*Bar Mleczny Familijny. Eso vi en otra ciudad, ante otro bar, pintado en letras de oro en el vidrio de la puerta principal.*”<sup>290</sup> Cuando Eduardo regresa del baño (y, por ende, de ese recuerdo) retoma el flirteo con Tamara; lastimosamente, debe partir, y aunque promete volver, el lector sabe que ya no regresaría.

En contraposición a esta anécdota salaz, colmada de sensualidad y anhelo, la sección “Tres” abarca todo lo relativo a la muerte del abuelo León. Nuevamente, se trata de una analepsis externa completiva: “*Era sábado. Había muerto esa madrugada de sábado, mientras él y mi abuela dormían. Prohibido, hasta el crepúsculo, hasta el final del día, mover ese pequeño bulto sobre la cama que unas horas antes había sido mi abuelo.*”<sup>291</sup> En esta ocasión, el lector conoce directamente, por vez primera, a la abuela materna de Halfon, Matilde, la misma de familia siria que jamás besó o abrazó a su padre. En este tercer capítulo, se retoma la historia personal del abuelo, ya mencionada previamente y a la que más adelante Eduardo regresará, en el aeropuerto de Varsovia. Al presentarse Shlomo, el rabino, para acompañarlos en el proceso de duelo y verificar que los rituales se estén cumpliendo, Eduardo recuerda, en otra evocación externa, la hilera de rabinos que conoció durante su niñez y adultez en Guatemala: “*Recuerdo de niño a un rabino de Miami Beach (...) A un rabino de Panamá que se fugó con dinero robado. A uno de México que solo venía de vez en cuando (...) Pero la gran mayoría de los rabinos, según mi memoria, eran de Argentina.*”<sup>292</sup>

A esto le sigue la tercera analepsis externa completiva de Varsovia, hallándose Eduardo en la iglesia de la Santa Cruz: “*Allí, ante mí, en otra ciudad, en un monumental pilar blanco de la iglesia de la Santa Cruz, estaba el corazón de Chopin.*”<sup>293</sup> Se trata de uno de los fragmentos más cargados de niveles diegéticos en toda la novela. Dentro del relato

---

<sup>290</sup> *Ibíd.*, 63.

<sup>291</sup> *Ibíd.*, 69.

<sup>292</sup> *Ibíd.*, 72.

<sup>293</sup> *Ibíd.*, 73.

secundario, introduce otra línea narrativa, con sustento histórico, en donde expone cómo llegó allí el órgano, oculto en la entrepierna de la hermana del compositor, y cómo sobrevivió a la Segunda Guerra Mundial, específicamente al levantamiento de Varsovia, en 1944, gracias a la intervención de un general nazi de apellido Zelewski. Después de estas cavilaciones, Eduardo sale a caminar por la helada calle Nowy Świat, pensando en el pianista de jazz Dave Brubeck y su gira por Polonia, en la que reconoce cuán influido estaba por Chopin. Al sentarse en una banca, se aproxima una pequeña que presiona un botón, culminando y clausurando el recuerdo con la melodía de Chopin: “*Yo me quedé sentado unos minutos (...) escuchando cómo emanaba, desde las profundidades del granito negro, acaso desde las profundidades de Varsovia misma, una pésima grabación de la marcha fúnebre de Chopin.*”<sup>294</sup>

Siguiendo el movimiento del contrapunto, a la escucha del rumor de las primeras visitas que llegan al hogar de los abuelos maternos, Eduardo emprende una analepsis externa completiva de su niñez, del momento en el que reflexiona por primera vez en torno al concepto de “luto”: “*Recuerdo cuando de niño le pregunté a mi papá qué hacían esas personas tumbadas sobre un viejo colchón. (...) Su respuesta me llegó en un hilo susurrado, frío, cauteloso, bien dirigido y hermosamente entonado para que sólo yo lo percibiera: Están de luto.*”<sup>295</sup> Se trata de una aproximación muy judía a la muerte, en la que describe algunos detalles del cuarto de la familia doliente que, según verifica, también se encuentran en la habitación de sus abuelos (la ventana abierta, los espejos cubiertos y la candela). De vuelta a la escena del cuarto, el protagonista recuerda la última vez que expresó al abuelo su deseo de viajar a Polonia: “*y su reacción casi violenta, y para qué quiere usted ir a Polonia, me dijo, y no debe usted ir a Polonia, me dijo, pero luego me anotó en un pequeño papel amarillo su dirección exacta...*”<sup>296</sup> De vuelta al relato secundario, el ingreso de Julie, la empleada, al cuarto trae a la mente de Eduardo la última vez que vio al abuelo con vida, en una analepsis interna completiva de lapso indeterminado: “*y yo recordé la última vez que vi a mi abuelo con vida, o bueno, con un soplo de vida (...) Me asomé despacio al dormitorio y me quedé*

---

<sup>294</sup> *Ibíd.*, 76.

<sup>295</sup> *Ibíd.*, 77-8.

<sup>296</sup> *Ibíd.*, 80.

*en el umbral, observando a Julie al lado de la cama, arrodillada sobre la alfombra, acariciando la calvicie de mi abuelo.*<sup>297</sup>”

Finalmente, en el capítulo “Cuatro”, donde predomina el relato primario sobre la narración, se da la última analepsis del viaje de Varsovia: “*Nadie baja la mirada. Eso pensé en otro viaje, caminando mi primera tarde por las grises calles de Varsovia, vestido con un gabán color rosa, aún desvelado, aún con la misma ropa arrugada y sucia – bajo ese horrible y deslumbrante gabán color rosa – en que había viajado desde Guatemala.*”<sup>298</sup> Esta es una analepsis explicativa que da cierre a las tres enunciadas previamente y llena la elipsis hipotética en torno al motivo de la presencia de Halfon allí (hasta entonces, únicamente se sabe que su maleta está perdida): quiere ir a Auschwitz. Dentro del recuerdo, circulan imágenes y memorias cruentas de la experiencia del abuelo, a través de una analepsis externa repetitiva (ya que el relato contiene múltiples menciones de ello) en la que, moribundo, le entrega al nieto el papelito con su dirección: “*Pero unas semanas antes de que muriera, ya débil y raquítico y hasta delirando (...) mi abuelo me escribió su dirección completa en un pequeño papel amarillo...*”<sup>299</sup> Regresa una y otra vez a la historia de León, a su tatuaje, a la entrega final del papel con las indicaciones para llegar al apartamento de Polonia: con esta retrospección reiterada, Eduardo busca aceptar y asumir el pasado familiar como propio, como presente.

En este mismo segmento, estando en la playa con Tamara, Eduardo le confiesa sobre su sueño recurrente. Está en un avión secuestrado por terroristas que le acusan de ser judío, que le amenazan por ser judío, y dentro del pasmo onírico, el narrador sabe que su herencia árabe es su única salvación. Por ello, según relata a Tamara, recita a los extremistas las pocas palabras árabes que recuerda, gracias al abuelo libanés (el mismo que vino a rescatar a su hermano de la bancarrota, en Guatemala): “*Shesh besh. Seis cinco. Es lo que gritaba mi abuelo libanés cuando jugábamos backgammon en una soberbia mesa de concha y perla que había traído de Damasco, en los años veinte, y él tiraba los dados y salía un seis y un cinco,*

---

<sup>297</sup> *Ibíd.*, 84.

<sup>298</sup> *Ibíd.*, 105.

<sup>299</sup> *Ibíd.*, 108.

y *shesh besh, gritaba*.<sup>300</sup> Después de todo, es gracias a esta anécdota que se genera la discusión medular, ya dando sus primeros estertores de muerte la obra, sobre las distintas formas en las que puede esconderse y renegarse (sin nunca llegar a anularse) la identidad.

A manera de dar cierre a esta exposición de las analepsis en *Monasterio*, es evidente la presencia de un tiempo narrativo elíptico, en continuo movimiento y vaivenes, que emprende su curso a partir de ciertas imágenes que no son fortuitas, sino sirven para reafirmar una idea en el texto. Así pues, la gran mayoría de analepsis hasta ahora expuestas se clasifican como *completivas*, en tanto rellenan lagunas en la historia sobre los motivos de ciertas acciones o actores. Sin embargo, bajo un ángulo integral que engloba toda la obra, se trata realmente de analepsis *repetitivas*, en las que el relato regresa sobre sus pasos a personajes, escenarios y elementos previamente mencionados, que en conjunto son portadores de un mismo mensaje y fin: la construcción fraccionada de la historia de Eduardo.

En relación a esta interferencia que representan para el desarrollo de la trama, ninguna de las analepsis es totalmente externa, sino son más bien *internas*: aunque retrocedan a eventos que no intervienen en la cronología del relato primario ni forman parte de sus acontecimientos, el narrador que las invoca se deja tocar por ellas, sujetándolas a las permutaciones de su ánimo. A su vez, esta afirmación hace hincapié en la vasta amplitud del relato, que abarca desde los recuerdos de la niñez y juventud de Eduardo, algunas de sus andanzas ya de adulto, su interacción con la familia e inclusive el origen de sus abuelos. En relación a ello, las analepsis que el protagonista emprende son totalmente personales, íntimas, a simple vista intrascendentes o poco significativas: por ejemplo, cuando se detiene ante el Muro de los Lamentos, intenta recordar lo que ha leído sobre su significado bíblico, sin éxito; en su lugar, la mente se ocupa por la melodía de The Cure. No hay, pues, un relato primario y otro secundario, sino un relato global. Es decir, a lo largo de la novela, hallándose frente a la historia misma, o al menos ante los vestigios de esta, el protagonista siente poco o nada, mientras que es su historia personal subyace como el verdadero motor del relato.

---

<sup>300</sup> *Ibíd*, 111-12.

En cuanto a las **prolepsis**, su uso es menos frecuente en la narración, en concordancia con la naturaleza e intención del relato: al narrador se afana por evaluar el paso de los años, aquellos recuerdos escondidos en los recovecos de su memoria, en fin, la reflexión y autocrítica de todo aquello que hace ser a Eduardo. Lo que le siga, inclusive si asiste o no al evento principal, la boda de su hermana, no guarda relevancia para la historia. A un nivel técnico, es un relato vuelto en dirección o alcance hacia atrás. Cualquier empleo explícito de prolepsis únicamente podría darse en el relato primario, lo cual no sucede: es decir, el narrador en ningún momento se adelanta a los hechos. Más que enraizarse a los límites físicos y temporales del personaje que narra a medida que vive el relato en tiempo presente, esto responde a una motivación interna del relato en donde el futuro sigue siendo una variable indiferente.

No obstante, sí hay indicios que apuntan a un momento posterior al acto de la elocución del relato: al ser una novela autobiográfica, el “yo” que narra su propia historia lo hace, invariablemente, vuelto hacia atrás. Por ende, no hay isocronía entre lo narrado y la narración, lo cual autoriza al narrador a incurrir en adelantos temporales. Al inicio, hay una leve sugestión, que podría catalogarse como prolepsis externa, de un momento subsiguiente a la temporalidad de las acciones del relato primario en Jerusalén, posiblemente asentándose en el cronotopo creador de la enunciación y escritura del relato<sup>301</sup>: “*Nunca supe si en el aeropuerto Ben Gurión no había aire acondicionado o si ese día no estaba funcionando o si tal vez alguien había decidido no encenderlo para que así los turistas nos adaptáramos rápido a la pastosa humedad del Mediterráneo.*”<sup>302</sup> Bajo esta misma lógica de proyección se admite la siguiente afirmación en torno a la boda de la hermana menor: “*y que habían tomado la decisión – nunca entendí quiénes, si los rabinos o ellos dos – de casarse.*”<sup>303</sup> Y es que la connotación que posee la afirmación del “nunca” alberga en sí todo instante pasado, presente y futuro, adquiriendo un tono de sentencia absoluta e irremisible.

---

<sup>301</sup> El nivel temporal de enunciación se abarcará en la categoría de “Voz”, específicamente bajo la modalidad del relato en tiempo ulterior.

<sup>302</sup> *Ibíd.*, 13.

<sup>303</sup> *Ibíd.*, 14.

De nuevo en la escena inaugural del aeropuerto, cuando Eduardo se despidió de Tamara tiene lugar el siguiente diálogo que asemeja a una prolepsis de la noche en que se conocieron: “¿Llamarás?, retrocediendo unos pasos. Le dije que seguro, que esta vez sí, que contara conmigo...”<sup>304</sup> Con su respuesta, Eduardo alude a la promesa rota, a la cita a la que nunca acudió al día siguiente del coqueteo en el bar. Pues bien, bajo la lógica y orden metonímico de la lectura de la obra, se trata de una prolepsis externa puesto que el lector aún no sabe lo que ocurrió esa noche, años atrás; sin embargo, dentro del orden cronológico de los hechos, se trataría de una suerte de analepsis o guiño retrospectivo, en el que Eduardo reconoce su desliz y asegura no repetirlo esta vez. Luego, finalizando el capítulo “Dos”, al despedirse de Tamara dentro de la misma anécdota en la ciudad colonial, el protagonista enuncia una prolepsis interna repetitiva: “La abracé fuerte, sintiendo algo que no se puede nombrar pero que es tan recio y tan obvio como la fumata blanca del pontificado en una oscura noche de invierno, y sabiendo muy bien que yo no regresaría al día siguiente.”<sup>305</sup> Anticipa lo que el lector había comprobado con sus palabras anteriores: que nunca volvió a ver a Tamara sino hasta esa noche calurosa en el aeropuerto de Tel Aviv.

Por otra parte, una señal de adelanto que excede los límites temporales del relato y va más allá del momento de enunciación de la historia es esta frase sobre su recuerdo polaco: “Yo seguía de pie en la calle Nowy Świat – Nuevo Mundo, en polaco, me enteraría después...”<sup>306</sup> Por lo que resta de la narración, en ningún momento Eduardo manifiesta cuál fue ese momento “después” al que alude, ni cómo descubrió el significado de la calle. Otra prolepsis externa que trasciende al texto se da cuando Eduardo contempla, ardiendo dentro del Citroën marrón de Tamara, a una niña haciendo piruetas en plena calle. Aún con el eco de la historia que le relató la israelí unos minutos antes sobre el fotógrafo ciego, Eduardo siente un sobrecogimiento, y de súbito sabe con certeza que esa escena será importante. Cuándo y por qué no lo llega a comprobar ni verbalizar dentro de la amplitud del relato, ni vuelve a retomar la idea; sin embargo, la narración cobra, momentáneamente y por vez primera, una actitud optimista hacia el futuro incierto: “Luego se me ocurrió algo extraño:

---

<sup>304</sup> *Ibíd.*, 22.

<sup>305</sup> *Ibíd.*, 66.

<sup>306</sup> *Ibíd.*, 63.

*que no debía olvidar esa escena; que debía hacer un esfuerzo por recordar la escena de la niña caminando de cabeza en una acera de Jerusalén, patas arriba en Jerusalén, patas arriba entre israelíes; que debía buscar el detalle más bello y hacerle una foto mental, una foto de ciego; que algún día entendería yo por qué.*<sup>307</sup>”

Ahora bien, para el estudio de la **duración** del relato, es necesario designarla en función a la amplitud de los hechos. En el nivel primario, la duración de los hechos narrados comprende los tres días en Jerusalén (al cuarto día es la boda, pero este hecho ya excede la amplitud del texto) y a lo largo de este intervalo, el narrador se encarga de registrar puntualmente las horas y momentos exactos que transcurren: “*Era casi medianoche*”, “*Llevaba ella casi dos años viviendo y estudiando la Torá*”, “*casi una hora esperando*”, “*eran las tres de la madrugada*”, “*A mediodía finalmente me bañé*”, “*Llevaba ya un par de horas dando vueltas*”, etcétera. Asimismo, Eduardo suele indicar mediante aproximaciones la edad que tenía al momento de sus recuerdos: “*de niño, antes de cumplir trece años*”, “*Tenía quince o dieciséis años*”, “*Y recordé esto: a mi hermana chupándose el pulgar hasta los diez u once años*”, entre otros. En contraposición, hay ciertos eventos narrados que, como se comprobó en la reconstrucción del orden cronológico, es imposible situar de manera fiel en esta línea de tiempo: la muerte del abuelo polaco, el viaje a Varsovia, o el encuentro seductor con Tamara. Para asimilar la duración del relato, entendida como una cualidad de ritmo, se debe estudiar el acto narrativo que expresa dichas amplitudes, y su disposición particular dentro del texto.

Partiendo de la división por extensión de cada capítulo, se observa la siguiente distribución de páginas: “Uno” posee cuarenta y una páginas (p. 13-54), “Dos” consiste en nueve (p. 57-66), “Tres” abarca dieciocho (p. 69-87), y finalmente “Cuatro” se extiende veinticinco páginas (p. 91-122). Ante esto, la primera parte es la de mayor longitud, seguida de la última, luego la tercera, siendo la segunda la más corta. No es de extrañar que las dos secciones más extensas sean las que están colmadas de alteraciones entre la acción del relato primario, las reflexiones del narrador y sus recuerdos íntimos: “Uno” y “Cuatro” juegan con

---

<sup>307</sup> *Ibíd.*, 96.

la amplitud del relato, estirándola y estrechándola entre esos tres días y los cien años. Mientras, “Dos” y “Tres” son los segmentos más cortos, y ambos coinciden en ser analepsis completivas volcadas hacia unos años atrás, sobre cómo conoció a Tamara, su estadía en Varsovia, el día de la muerte del abuelo y otras anécdotas sobre la vida de León y la infancia de Eduardo. A fin de descubrir el manejo del ritmo en la historia, además de contraponer la longitud del texto con el contenido temporal que alberga, Genette postula un análisis de las variantes de velocidad en el relato, mediante el uso de elipsis, sumario, escenas y pausas descriptivas.

Como ya se expuso en el estudio de las anacronías, las **elipsis** en el relato suelen intervenir para adelantar los hechos, y posteriormente brindar una explicación o relleno; se trata, pues, de una aceleración y atropello en el ritmo del discurso. Para empezar, hay una pequeña elipsis entre la visita de Eduardo al Muro de los Lamentos, su respectivo recuerdo de Varsovia, para luego arrojar a la escena de la cena *in media res*. Sin embargo, es una elipsis hipotética, pues lo acontecido esa misma tarde entre ambos eventos se aclara más adelante, ante la oportuna discusión sobre si el murciélago es ave: “*Habíamos visto juntos un documental sobre murciélagos, esa tarde, cuando yo volví a la habitación del hotel, mientras compartíamos en la angosta terraza un cigarro de hebras de tabaco (...) y que mi papá (...) había creído un porro de marihuana.*”<sup>308</sup> De igual forma, se da una elipsis hipotética entre el momento en el que Eduardo cae dormido, el primer día después de la cena, y la espera frente al barrio Kiryat Mattersdorf; se trata de una laguna breve, pues el narrador explica que fue por la súplica de la madre, esa misma madrugada, que ambos accedieron a ir (además de añadir información diegética sobre su insomnio y los gemidos): “*Pero al día siguiente (de nuevo, en la madrugada, yo había oído o soñado los mismos gritos o gemidos) mi mamá llegó a la habitación a despertarnos...*”<sup>309</sup>

Por otra parte, las elipsis explícitas suelen otorgar inscripciones cronológicas respecto a cuánto tiempo transcurre entre un hecho y otro: particularmente en esta novela, esta clase de elipsis impelen la historia en tanto la retoman en el punto donde el narrador la dejó, previo

---

<sup>308</sup> *Ibíd.*, 37.

<sup>309</sup> *Ibíd.*, 40.



a divagar en sus analepsis. Por ejemplo, al inicio, cuando él y su hermano abordan la furgoneta, éste le pregunta sobre Tamara: Eduardo aparentemente le contesta (*“Escarlata, le dije.”*<sup>310</sup>) mas, en realidad, se queda pensando en ella y su deseo. Este silencio, más adelante, se toma como una elipsis del recorrido de una hora en el auto, únicamente indicado de forma directa con una nueva intervención del hermano: *“¿Llamará?, me preguntó mi hermano, quien llevaba más de una hora durmiéndose y despertándose y maldiciéndome a mí...”*<sup>311</sup> Por la tarde de ese mismo día, después de interactuar con el conductor racista, Eduardo camina por Jerusalén y piensa en sus abuelos árabes; esta breve retrospectiva de la historia personal de cada uno, bajo el gerundio *“Pensando...”* que implica continuidad, ocupa cierta duración en el relato, similar a la pausa descriptiva, que se concreta más adelante, tanto desde el lapso transcurrido como por el cambio en su ánimo: *“Llevaba ya un par de horas dando vueltas en no sé qué calles y callejones repletos de gente. La caminata, o el sudor, o la nostalgia, o el simple paso del tiempo me fue calmando un poco.”*<sup>312</sup>

También se trabaja una elipsis calificada que amplía información diegética dentro del relato secundario. En la segunda retrospectiva del paso de Eduardo por Varsovia, dentro de la cafetería socialista, éste expone una explicación provisional de por qué está tan solo, tan perdido y rosa en ese “nuevo” mundo: *“Se quedó mirando mi enorme gabán rosado, tal vez confundido por mi enorme gabán rosado (...) y estuve a punto de gritarle al tipo que por favor, que tenía hambre, que mi maleta de mierda seguía perdida.”*<sup>313</sup> Sin embargo, el extravío de la maleta es una desavenencia contingente, ornamental; el verdadero motivo de su viaje se expone cuando rememora, en la cuarta y última parte, la interrogación del oficial del aeropuerto, y finalmente confiesa (¿al lector o a sí mismo?) que quería ir a Auschwitz: *“Empecé a balbucearle que sólo estaría una noche en ese hotel, que sólo estaría una noche en Varsovia, que al día siguiente viajaría en tren, y aquí, a media frase, me interrumpí un segundo mientras medía mis palabras, mientras decidía en ese vasto segundo si decirlo o no*

---

<sup>310</sup> *Ibíd.*, 20.

<sup>311</sup> *Ibíd.*, 22.

<sup>312</sup> *Ibíd.*, 30.

<sup>313</sup> *Ibíd.*, 64.

*al oficial que iría en tren a Auschwitz; o si quizás decidía en ese segundo si iría o no en tren a Auschwitz, al Bloque Once de Auschwitz, donde había estado preso mi abuelo, en el 42.*<sup>314</sup>”

En cuanto a la segunda categoría de duración, el narrador de *Monasterio* cae en **pausas descriptivas** al hallarse frente a algún elemento innovador, del que no había hecho mención previa dentro del relato. Así, Eduardo realiza largas y detalladas descripciones de los sitios que visita en distintas temporalidades, ya sea en Polonia, Jerusalén o Guatemala, de otros personajes, de objetos y comida, que guardan en común cierto carácter de sorpresa, curiosidad o interés por lo desconocido.<sup>315</sup> Este detenimiento del narrador contribuye a dar más color, vivacidad y realismo al relato. Como el mismo término denota, las pausas representan un enlentecimiento del ritmo del relato ante algún aspecto que demanda a gritos ser descrito minuciosamente, llegando a ocupar en algunos casos más de una página: no implican un avance temporal, si bien uno espacial del personaje que narra a medida que ve, que ilustra el escenario o fondo de la historia, sin por ello intervenir con el desarrollo de la narración.

Por ejemplo, su primer día en Jerusalén queda registrado escrupulosamente, reflejando su desplazamiento por las calles, tiendas y lugares concurridos: “*Caminé por calles estrechas y empolvadas, por grandes avenidas comerciales, al lado de vendedores de higos y dátiles y vendedores de shawarma y vendedores de falafel, frente a demasiadas tiendas con porquerías para demasiados turistas.*”<sup>316</sup> Su descripción del Muro de los Lamentos, asediado por mercaderes, devotos y turistas, es una de las más completas del relato; contradictoriamente, esta objetividad quisquillosa manifiesta la enajenación que Eduardo padece, ante su carente identificación con uno de los elementos más representativos de la cosmogonía judía:

*“Pasé al lado de un tipo arrodillado y pidiendo limosna. Pasé al lado de otro tipo que parecía estar gritándole a la ciudad entera, con furia y quizás hasta con lágrimas*

---

<sup>314</sup> *Ibíd.*, 106.

<sup>315</sup> Las pausas descriptivas, junto a las anacronías y la frecuencia del relato, están determinadas por la focalización o perspectiva de la narración, la cual se funde con la visión del protagonista y se desarrollará en la sección de “Modo”.

<sup>316</sup> *Ibíd.*, 31.

*(...) Vi a personas rezando en voz alta, y a personas rezando en silencio, y a personas rezando mientras se hamaqueaban, y a personas rezando escondidas bajo un gran manto blanco (talit, en hebrero), y a personas rezando con cajitas negras sobre sus frentes y filacterias enrolladas alrededor de sus antebrazos (tefilín, en hebreo). Vi a personas tomándole fotos al muro, y a personas besándolo, y a personas metiendo papelitos doblados entre las grietas y ranuras. Vi los matorrales que brotaban a lo largo y alto del muro: secos, escasos, decaídos. Se me ocurrió, viéndolo todo, que jamás el nombre de un muro había sido más exacto.<sup>317</sup>”*

En relación a esta escena, el día que el novio de la hermana les guía en el recorrido por el vecindario ultraortodoxo y los lleva a conocer al rabino, Eduardo empieza a sentirse intranquilo y frustrado ante tanta exposición, a sus ojos, innecesaria y absurda de fe: *“El apartamento olía a sudor, a tafetán, a gente encerrada. La puerta principal se mantenía abierta, y hombres trajeados de negro iban y venían. Algunos llevaban puesta una ligera gabardina negra. Algunos usaban sombrero de fieltro negro. Algunos tenían la barba greñuda mientras que otros la tenían más fina y recortada. Algunos nos saludaban con un gesto pomposo o nos susurraban algo en hebreo o en yídish.<sup>318</sup>”* Estos episodios que ilustran los rituales del judaísmo comprueban que las pausas descriptivas también condensan el pasmo y falta de pertenencia de Eduardo, que los percibe no como un judío fervoroso, sino como un testigo externo, ajeno, que los ve inadmisibles, risibles, casi ridículos y sin ningún significado mayor. También en las memorias de su niñez se presenta este foco exteriorizado ante las manifestaciones religiosas, variando únicamente en el tono crítico y sesgado, en ese entonces más puro, colmado de simple curiosidad e ingenuidad:

*“Todo en aquella casa ajena me pareció demasiado oscuro. Los espejos estaban tapados con sábanas blancas. Sobre el mantel blanco de una mesita había una candela encendida, roscas, sandwichitos de queso, polvorosas de anís y vainilla. En el suelo de la sala había un colchón viejo, endeble, lleno de manchas amarillas y terrosas, como de café chorreado. Los miembros de la familia directa llevaban siete días sentados sobre ese inmundo colchón (...) Las camisas de los hombres estaban*

---

<sup>317</sup> *Ibíd.*, 32.

<sup>318</sup> *Ibíd.*, 44-5.

*rasgadas, es decir, los bolsillos de sus camisas estaban arrancados, deshilachados sobre el corazón, y para mí eso era a la vez horrible y fascinante, como si estuvieran viviendo con las tripas de fuera.<sup>319</sup>”*

De ello se infiere que, inclusive dentro de las analepsis del relato secundario, el narrador incurre en pausas descriptivas. Entre ellas, se destaca el episodio de la muerte del abuelo, que transcurre con bastante parsimonia y sin mayor acción central, más que Eduardo, su abuela y Shlomo conversando en la habitación, con algunas interrupciones de otros invitados. En ese relato, el narrador recuerda y describe su visita a la iglesia de la Santa Cruz, en Varsovia (dentro de ella, cual muñeca rusa, encaja la anécdota del corazón de Chopin y de Brubeck), los distintos rabinos que conoció en la sinagoga y sus respectivas aficiones o peculiaridades, la familia enlutada en el viejo colchón, y en ese instante presente observa la fotografía de la familia del abuelo en la habitación, todos asesinados durante el Holocausto: *“Allí, junto a la cama, seguía colgada la única foto que mi abuelo logró conservar de su familia en Polonia, en Łódź, muertos todos en guetos o campos de concentración: sus hermanas Raquel (Ula) y Raizel (Rushka), su hermano menor Salomón (Zalman), sus padres Samuel (sastre) y Masha (lavandera). Rostros grises, insulsos, para mí demasiado distantes.<sup>320</sup>”* Todo esto va alimentando paulatinamente su tensión hasta que finalmente llega a un punto de quiebre y abandona la escena.

Por aparte, algunas pausas descriptivas se enlazan directamente con las analepsis en tanto representan un paréntesis real en la acción primaria, entre escenas: ocupan un tiempo de espera, que marcha sin ninguna alteración relevante en la trama. Y es que el discurso narrativo en una novela constituida sobre un fondo autobiográfico simboliza, en cierta forma, el hilo de pensamiento actual del protagonista. Los recuerdos expuestos obligan a Eduardo a detenerse, a dejar de implicarse en el momento presente, como si de verdad olvidase lo que está haciendo para relatar lo acontecido. Esto ocurre cuando está junto a su hermano aguardando al cuñado, frente a Kiryat Mattersdorf, y se detiene a pensar en la noche del concierto: *“y viéndolos, acaso ya aburrido de tanto esperar, recordé de pronto la única vez*

---

<sup>319</sup> *Ibíd.*, 77-8.

<sup>320</sup> *Ibíd.*, 80.

*que toqué en un concierto de heavy metal.*<sup>321</sup>” O cuando va al baño del bar escocés, y observando los garabatos de la pared, piensa en el brazo del abuelo (y esto lleva a un recuerdo de Varsovia, en otro bar): “*Luego me lavé las manos pensando en mi abuelo, en Auschwitz, en los cinco dígitos verdes tatuados en su antebrazo que durante toda mi niñez creí que estaban allí para que, como él mismo me decía, no olvidara su número de teléfono.*”<sup>322</sup> La escena, que no debería tomar más de cinco minutos, se prolonga cinco páginas gracias a esta pausa descriptiva analítica.

Además, las descripciones en el relato (como se comprobó con los recuerdos de la hermana) enriquecen la figura de los personajes, en tanto Eduardo traza un retrato físico y psicológico de ellos. Por ejemplo, la primera descripción de Tamara es impersonal, enunciada a medida que el narrador la observa, ataviada con su uniforme de Lufthansa: “*me quedé estudiando un poco sus ojos y sus labios y sus mejillas pálidas y pecosas y su pelo color castaño cobre y apenas salpimentado de canas...*”<sup>323</sup> Esta imagen parece no hacer justicia a la joven israelí, ni tampoco lo hace la primera impresión que le provoca, la noche que se encuentran en el bar: “*Llevaba puesta una blusa tipo hindú de liviano algodón blanco, jeans gastado y unas alpargatas amarillas. Su cabella era castaño y tenía los ojos azul esmeralda, si es que existe el azul esmeralda.*”<sup>324</sup> Cuando llega a buscarle al hotel, en el tercer día, ya tiene otra apariencia, bajo la mirada cargada de sentimiento y anhelo del protagonista: “*Iba vestida con una vieja pantaloneta caqui, rasgada, muy corta; sandalias de cuero; una blusa de lino blanco, floja, transparente, que dejaba ver la parte superior de sus hombros pecosos y un sostén rojizo. Nada más. Nada de maquillaje. Su pelo cobrizo alborotado y greñado, como si se acabara de despertar. Su mirada más azul de lo que yo recordaba.*”<sup>325</sup>

Es importante añadir, según él mismo reconoce, que Eduardo es un narrador que prefiere describir a los otros por sus gestos, por esos pequeños gestos que llegan a definir a una persona. Bajo esa modalidad híbrida que más bien se asocia a la acción de las escenas y

---

<sup>321</sup> *Ibíd.*, 41.

<sup>322</sup> *Ibíd.*, 62.

<sup>323</sup> *Ibíd.*, 19.

<sup>324</sup> *Ibíd.*, 58.

<sup>325</sup> *Ibíd.*, 53.

no implica una pausa del ritmo, describe al resto de su familia sin mencionar en ningún momento su apariencia física. Por ejemplo, el lector termina por conocer al hermano por su humor explosivo e irritable: “*Soltó un suspiro de humo entre indignado y rabioso y murmuró alguna injuria*”, “*preguntó mi hermano con los ojos medio cerrados y tono bravucón*”, y “*Mi hermano, furioso, estaba sentado en la acera*”. A la madre, cariñosa y celestial en sus recuerdos infantiles, Eduardo la captura por su modo ansioso y frágil: “*Mi mamá se puso de pie y se marchó llorando*”, “*Mi mamá, quizás para no echarse a llorar, sólo le daba sorbos rápidos a su té verde con azúcar*”, y “*su mirada perdida, su tono de súplica, que por favor fuéramos, que no nos costaba nada, que sólo un rato, que por el bien de nuestra hermana*”. Asimismo, el retrato de la hermana menor es mucho más real, mucho más humano, bajo la memoria anteriormente citada de las pequeñas acciones que le caracterizaban de pequeña, que con la descripción de su aspecto físico transfigurado por el judaísmo.

Respecto a la tercera dimensión de ritmo, las **escenas** son segmentos donde lo diegético cede su dominio para dar cabida a una pretensión de mimesis, en la cual el tiempo de la narración y lo narrado encajaría simultáneamente. En su gran mayoría, el relato primario se desarrolla, allende la irrupción de retrospectivas, en escenas dialogadas y acciones inmediatas de los personajes. De igual forma, las analepsis contienen escenas de recuerdos, que si bien no figuran una isocronía narrativa – a diferencia de los hechos acaecidos en Israel, que coincidirían con el acto elocutivo por darse en tiempo “presente” – presentan una secuencia de la historia con velocidad constante y uniforme. Los diálogos en la obra son breves, concisos y cimentados en una economía equilibrada de caracteres. Entre algunos de los casos, se encuentra la cena familiar en el restaurante chino: “*El murciélago es un mamífero, le dije. Pues así está escrito en el libro de Levítico, repitió ignorándome, parapetándose en esa lectura siempre literal de los religiosos. Vuela, le dije, parece un ave, le dije, pero no es un ave. Ésas, dice en el Levítico, me dijo, son las aves abominables, que no se comerán. Silencio.*<sup>326</sup>” Bajo esta misma producción verbal se construye la escena del bar escocés con Tamara y Yael, liderada por un diálogo superficial y poco comprometido, en contraste (tanto discursivo como semántico) con las imágenes relacionadas al abuelo y

---

<sup>326</sup> *Ibíd.*, 36.

Varsovia que aparecen en la historia lentamente, así como la mañana de la muerte del abuelo, acompañada del parloteo incesante del rabino.

Sería erróneo concluir que las escenas están determinadas por la exterioridad o implicación del protagonista para con los otros, o que su contenido y presentación dentro del relato se limita en función de conversaciones y hechos liderados por los actores. Esto es, porque como se ha ido afirmando a lo largo de esta investigación, es una obra autobiográfica, influida tremendamente por la psicología del protagonista: de ahí que interese también la inmanencia, el diálogo introspectivo y articulado de Eduardo que a ratos oscila en un monólogo. Conforme se aproxima al desenlace del relato, su tono se torna más reflexivo, más para sí: inicialmente, la mente de Eduardo se veía invadida de recuerdos; ahora, en el tiempo presente, mientras se transportan con Tamara por el Citroën marrón y contemplan el oleaje del Mar Muerto, la narración se enfoca en un discurrir filosófico. En relación al ritmo, esta parte se construye desde la alternancia entre pausas descriptivas y escenas; por ejemplo, en la secuencia del auto, Tamara habla sobre el Muro del apartheid, ambos lo observan a la lejanía, Eduardo discurre sobre el significado ético y ontológico de los muros, el yo y la otredad, contemplan más cambios en el paisaje hasta que llegan a la playa y se bañan en sal.

El desenlace de la novela guarda especial relevancia pues el ritmo del relato es lento, sensual y complicado, como postergando el punto final. Primero, Eduardo informa despreocupadamente a Tamara el origen del bikini, y ella le responde con datos sobre el significado y valor de la sal en diferentes culturas y tiempos. También, en su calidad de guía, le señala a Eduardo los lugares sagrados y bíblicos que los rodean: las montañas de Jordania, el sitio donde la mujer de Lot se transfiguró en una estatua de sal, y la fortificación de Masada. Luego de la última analepsis a Varsovia, Eduardo confiesa a la israelí su sueño recurrente, en el que traiciona su herencia judía. Ante la reacción desaprobatoria de ella, empieza a justificarse, aunque eventualmente se desvía y empieza a relatar los casos de otros judíos que mintieron para salvarse. Conforme habla, recorre con su mirada el cuerpo de Tamara y lo describe por pausas, fragmentándolo; así, el ritmo del relato evidencia de manera magistral cómo Eduardo se consume, cada vez más y más, por el ansia de tocarla:

*“Había un judío en Guatemala que se llamaba Peter, le dije a Tamara intentando no mirar sus nalgas tan blancas (...) El bisabuelo judío de un amigo, le dije a Tamara intentando no mirar sus pantorrillas redondas y suaves (...) La familia del escritor polaco Jerzy Kosinski, le dije a Tamara intentando no mirar el costado expuesto de su pecho (...) Mi abuelo polaco, mientras estaba preso en el Bloque Once de Auschwitz, le dije a Tamara intentando no mirar el lunar en la curvatura baja de su espalda (...) Hace algunos años, le dije a Tamara intentando no mirar el leve montículo rojo entre sus muslos...”<sup>327</sup>”*

Si la narración incurre en el relato **sumario**, suele ser para enunciar eventos o información irrelevante para el avance de la historia; esto es, con el fin de acelerar el ritmo del relato (al contrario de las pausas, que lo desaceleran) contando intervalos largos en pocas líneas o frases. Por ejemplo, al inicio, Eduardo resume la transformación de su hermana, que ocupó dos años, en nada más dos páginas; quizá porque no le interesa, porque sabe que no vale la pena profundizar en eso, pues en el fondo ya no la reconoce como su hermana (a diferencia de los recuerdos que enuncia de su niñez): *“Llevaba ella casi dos años viviendo y estudiando la Torá y otros textos rabínicos (...) Al principio todos pensamos que era nada más una fiebre sionista o hebraica (...) Pero pronto empezó a cambiar su discurso. (...) Cambió legalmente su nombre a la versión en hebreo. Empezó a enviarnos fotos donde salía tapándose – a veces con un pañuelo, a veces con una peluca...”<sup>328</sup>”* Por otro lado, el evento que impulsa la trama de la historia es la boda, por lo que el narrador da prioridad a todo lo que trae consigo ese viaje a Israel, dejando fuera de la amplitud del relato aquello que él y su hermano hicieran antes de arribar al aeropuerto Ben Gurión. Así pues, solo hay una breve mención resumida de las horas previas que pasaron en el avión: *“Nosotros habíamos volado en Lufthansa, vía Frankfurt, donde el avión, primero estacionado en la puerta de embarque y luego en su recorrido lento hacia el despegue, fue vigilado y escoltado por dos patrullas de la policía alemana y una tanqueta militar.”<sup>329</sup>”*

---

<sup>327</sup> *Ibíd.*, 114-16.

<sup>328</sup> *Ibíd.*, 14.

<sup>329</sup> *Ibíd.*, 16.



Otro caso de aceleración del relato sumario se da durante la primera madrugada que Eduardo y su hermano pasan en el Hotel Kadima. Las diez horas en las que el protagonista permanece durmiendo, incluidas las interrupciones de los gemidos y su despertar a mediodía, se sintetizan en este párrafo: “*Pero igual, echado al lado de mi hermano, dormí mal. En algún momento de la madrugada me despertaron unos gritos o gemidos, como los de un bebé llorando, o como los de una mujer en pleno orgasmo. (...) A mediodía finalmente me bañé, me vestí – mi hermano dormía profundo –, y bajé a desayunar al lobby.*”<sup>330</sup> En contraste a las primeras once páginas de la novela, que relatan las tres horas estimadas que los hermanos esperaron en el aeropuerto de Tel Aviv, el consiguiente recorrido en bus y su llegada a Jerusalén, es bastante evidente el aumento de velocidad que se da en este segmento.

En última instancia, el análisis del orden del relato se orienta a la **frecuencia** de la historia, entendida como otro fenómeno de ritmo. En la misma línea de los hallazgos obtenidos del estudio de las anacronías, se trata de un relato **repetitivo**, que regresa temporal y discursivamente a ciertas imágenes, frases, nociones y lugares. Entonces, el narrador opta por contar varias veces algo que ocurrió una vez, o reiterar en cierto aspecto que ya había abordado para ponderar y desglosar su verdadero significado, bajo distintas concepciones circunstanciales del instante de evocación. En otras palabras, dentro de *Monasterio*, la repetición reafirma la identidad en tanto repostula un mismo evento bajo distintos ángulos e interpretaciones. Con ello, se opone a la afirmación de Genette en torno al relato repetitivo como una anulación de la identidad, en el cual lo ocurrido pierde su sentido unívoco al generalizarse.

Previo a enumerar los elementos que aparecen inmutables una y otra vez en la historia, es valioso señalar algunos gestos de Eduardo que, si bien no ocurren necesariamente de la misma forma siempre, contienen en sí un mismo ánimo o intención del protagonista, acaeciendo de forma análoga. Por ejemplo, cada noche, asediado por el insomnio en la habitación del hotel, escucha sin falta unos gemidos. Al inicio, los confunde con el grito de una mujer llegando al orgasmo, o berridos de bebés; sin embargo, durante la tercera velada,

---

<sup>330</sup> *Ibíd.*, 23.

su percepción de los gemidos cambia radicalmente, acaso alterada por los eventos de ese día (la visita a Kiryat Mattersdorf, la discusión con su hermano, el recuerdo de la esvástica nazi y su hermana de pequeña). De esa forma, el evento cobra una nueva connotación, alineándose con la creciente agitación del protagonista y el tono y fondo del relato: “*Unos gritos agudos, fuertes, horribles, sufridos. Aunque por ratos parecían más los gritos de un animal o de un grupo de animales, quizás asustados, quizás muriendo o por morir. Pensé en los gritos de los corderos. Pensé en una matanza de corderos. Pensé en corderos sacrificados. Ni modo, estaba en Jerusalén. (...) No sabía qué hacer. No lograba entenderlos. No lograba ver nada.*”<sup>331</sup>”

Asimismo, otro acto que reaparece y enriquece la comprensión del carácter del protagonista, es su apretar del puño. A lo largo del relato primario y secundario ejecuta este gesto cuatro veces, todas sin darse cuenta, como reacción inconsciente a una situación particular. Para empezar, cuando le sigue el juego al taxista de nuca grotesca sobre asesinar a todos los árabes, avergonzado de su respuesta, descubre: “*Tardé en darme cuenta del cigarro aplastado en mi puño.*”<sup>332</sup> Luego, menciona otra ocasión, en otra ciudad, al verse indeciso de explicar al agente del aeropuerto el motivo de su visita a Polonia y resguardándose en el papel amarillo con la dirección de Łódź: “*Metí rápido la mano en el bolsillo de mi pantalón y sentí la frialdad del papel amarillo (...) Allí, en ese doblado papel amarillo, en esos últimos garabatos de su puño y letra que yo ahora – de pie en el aeropuerto de Varsovia – aferraba como un talismán (...) Y entonces reuní fuerzas y apreté el papel amarillo en mi puño y me paré recto...*”<sup>333</sup> En esta ocasión, representa el gesto del pusilánime, como él mismo se denomina, pues es incapaz de verbalizar sus razones, de reconocer y asumir, aunque fuese ante ese indiferente oficial, el encargo legado por su abuelo. Más adelante, al hallarse solo con Tamara en la playa, repite el ademán, mientras se arma de valor para desvestirse: “*Mi mano derecha de pronto encontró un pequeño papel. (...) seguí balbuceando, el papel apretado en mi puño derecho, mi puño derecho apretado dentro del bolsillo del pantalón. (...) Apreté más el papel, contemplando las líneas de sus piernas (...)*

---

<sup>331</sup> *Ibíd.*, 51.

<sup>332</sup> *Ibíd.*, 27.

<sup>333</sup> *Ibíd.*, 107-9.

*Solo permanecí quieto unos segundos, el papel bien apretado en mi mano...*<sup>334</sup> Al final del relato, el narrador reflexiona, a propósito de la anécdota del monasterio, sobre su propio nombre, oculto metafóricamente en su puño izquierdo, como imitando al niño disfrazado en el convento: *“De pronto percibí un leve dolor en la mano izquierda. No me había dado cuenta de que hacía rato la tenía cerrada, bien apretada, empuñada con demasiada fuerza. (...) Quizás por miedo de que al abrirla encontrase allí – escrito entre las líneas de mi palma con tinta negra – mi otro nombre, mi nombre hebreo...”*<sup>335</sup> A un nivel alegórico, estrujar el puño es ocultar algo, refrenarse: y es que todos los casos en los que Eduardo lo hace, guardan en común una traición simbólica a los árabes, a los judíos, al abuelo y, por qué no, a sí mismo.

De igual forma, se establece un paralelismo entre dos elementos: el gorro del concierto punk y la kipá. Y es que, al rechazarlos seguidos de un gesto similar, pese a pertenecer a distintos momentos de la vida de Eduardo y cada uno guardar un valor antinómico, el narrador les rehúye. La noche del concierto, sus compañeros lo adornaron con un conjunto más adecuado a la ocasión, incluyendo una boina que, cuando regresa a casa más tarde, descubre que tenía una esvástica nazi; horrorizado y sintiéndose enfermo, el joven Eduardo se aleja para deshacerse cuanto antes de la prenda: *“Caminé varias cuerdas hasta distanciarme lo suficiente de mi casa. Llegué a un terreno baldío y lancé la boina entre unos arbustos, lejos, con fuerza, como si estuviese lanzando hacia la noche mi honor o mi culpa.”*<sup>336</sup> Bajo una resolución similar, el día de la muerte de León, Eduardo abandona la habitación a punto de quebrarse en llanto, huyendo de los invitados y de Shlomo y del cadáver descomponiéndose internamente del abuelo, y termina deshaciéndose del accesorio que para él ya no guarda ningún sentido trascendental: *“y salía corriendo del cuarto y de la casa y ya afuera en la calle, ya muy lejos de todo, por fin me quitaba la gorrita blanca y la dejaba tirada en un basurero.”*<sup>337</sup>

Ahora, ya no a nivel semántico sino formal, dentro de la repetición discursiva característica del estilo de Eduardo Halfon, hay varios elementos que estampan una y otra

---

<sup>334</sup> *Ibíd.*, 102.

<sup>335</sup> *Ibíd.*, 121.

<sup>336</sup> *Ibíd.*, 42.

<sup>337</sup> *Ibíd.*, 87.

vez el relato. Por ejemplo, en sus cuatro analepsis a Varsovia, menciona quince veces su inusual indumentaria, el gabán rosado. Esto es, en tanto el verse “*desentonando de rosa*” entre los polacos agrava la sensación de desterritorialización y alienación del personaje, de sentirse tan extranjero y ajeno por las calles polacas con palabras que no entiende, con vestigios de guerra y habitantes que tanto significaron para el abuelo, y que para él parecen no significar nada. Entre algunas de las múltiples descripciones enfatizando el atuendo, están: “*disfrazado en un femenino gabán color rosa*<sup>338</sup>”, “*helándome color rosa en la noche prematura*<sup>339</sup>”, “*vi un espectro rosado en el vidrio, y tardé en comprender que ese espectro era yo, aún vestido con el gabán rosado*<sup>340</sup>”, “*me seguía sonriendo con picardía y a lo mejor también con pasmo ante mi enorme y afeminado gabán color rosa (...) me quedé sentado unos minutos, viéndola desaparecer entre el bullicio de peatones, fumando en mi gabán color rosa, y escuchando*<sup>341</sup>”, “*vestido con un gabán color rosa, aún desvelado, aún con la misma ropa arrugada y sucia – bajo ese horrible y deslumbrante gabán color rosa (...) todos me miraban de vuelta con firmeza pero sin juicio alguno en sus miradas, y sin emoción, y sin curiosidad, y hasta sin realmente verme desentonando de rosa*<sup>342</sup>”, e “*histriónico peatón rosado en una ciudad abismalmente gris*<sup>343</sup>”.

Otra conmovedora anécdota de la cual hace mención más de una vez es la de la explicación que el abuelo le daba, de niño, sobre el número tatuado en su antebrazo. Lo recuerda primero mientras está en el baño del bar escocés de La Antigua y Tamara lo espera en la barra: “*Luego me lavé las manos pensando en mi abuelo, en Auschwitz, en los cinco dígitos verdes tatuados en su antebrazo que durante toda mi niñez creí que estaban allí para que, como él mismo me decía, no olvidara su número de teléfono.*<sup>344</sup>” En el capítulo “Tres”, retoma esa imagen, como parte de todas las reflexiones emotivas que evoca aquel sábado que murió su abuelo: “*Y pensé en el número tatuado en el antebrazo de mi abuelo, 69752, número verde y gastado que de niños nos decía era su número de teléfono, y sonreía, y que lo tenía*

---

<sup>338</sup> *Ibíd.*, 33.

<sup>339</sup> *Ibíd.*, 63.

<sup>340</sup> *Ibíd.*, 64.

<sup>341</sup> *Ibíd.*, 76.

<sup>342</sup> *Ibíd.*, 105.

<sup>343</sup> *Ibíd.*, 106.

<sup>344</sup> *Ibíd.*, 62.

*tatuado allí para no olvidarlo.*<sup>345</sup> Al escapar de la habitación, de esos recuerdos, del bagaje del judaísmo y de la historia con la cual su abuelo era el último contacto directo, Eduardo piensa en ese rasgo tan forzoso y fatal: “*Pensé en los cinco dígitos verdes y gastados y ya muriéndose en el antebrazo de mi abuelo, bajo aquel grueso edredón negro y corinto. Pensé en Auschwitz. Pensé en tatuajes, en números, en dibujos, en templos, en ocasos*<sup>346</sup>.”

Por otra parte, el narrador recrea una conversación con el abuelo, que supuestamente ocurría siempre igual, lo cual podría adjudicar el segmento a un relato **seudoiterativo**: “*Y pensé en el rostro entre cínico y desilusionado de mi abuelo cada vez que yo le decía que quería viajar a Polonia, a Łódź, al mercado Zielony Rynek, al edificio número 16 en la esquina de las calles Żeromskiego y Persego Maja*<sup>347</sup>”. Sin embargo, más adelante se retomará la escena, aproximándola al relato repetitivo, y el lector comprueba que finalmente en una sola ocasión, la última, esa respuesta del abuelo cambió, y Eduardo logró convencerle de que le entregara el papel amarillo con su dirección, abriendo pauta a que se llevara a cabo el viaje a Varsovia: “*Pensé en la última vez que le había dicho a mi abuelo que quería viajar a Polonia, a Łódź, y en su reacción casi violenta, y para qué quiere usted ir a Polonia, me dijo, y no debe usted ir a Polonia, me dijo, pero luego me anotó en un pequeño papel amarillo su dirección exacta...*<sup>348</sup>”

En relación a esto último, la relevancia de esa ceremonial entrega del papelito amarillo insignificante se manifiesta en tanto el narrador la introduce en otras dos ocasiones en la historia: “*Metí rápido la mano en el bolsillo de mi pantalón y sentí la frialdad del papel amarillo y pensé en las manos de mi abuelo, pálidas y pulcras y dibujando sombreros y jugando con piezas de dominó.*<sup>349</sup>” Y luego, a manera de cierre de esa fracción de la historia:

*“mi abuelo me escribió su dirección completa en un pequeño papel amarillo (...) Como un pequeño testimonio amarillo. O como un pequeño mapa del tesoro familiar. O como una pequeña herencia a un nieto. Yo recibí ese papel amarillo de su mano*

---

<sup>345</sup> *Ibíd.*, 80.

<sup>346</sup> *Ibíd.*, 87.

<sup>347</sup> *Ibíd.*, 62.

<sup>348</sup> *Ibíd.*, 80.

<sup>349</sup> *Ibíd.*, 107.

*trémula y lo doblé en dos y supe de inmediato que mi abuelo me había dado mucho más que un pequeño y arrugado papel amarillo. Era un mandato. Una orden. Un dictamen. Un itinerario. Una guía de viaje. Unas coordenadas en el oculto y accidentado mapa familiar. Era, en fin, una plegaria. Su última plegaria.*<sup>350</sup>”

Lo más inédito es que, en contraste a la fuerza que cobra el discurso e ímpetu del protagonista en este momento, esa visita a Auschwitz trasciende la amplitud del relato. Así, el lector nunca comprueba si Eduardo logró armarse de valor y visitar el Bloque Once, o si llegó a Łódź a la planta baja del edificio de apartamentos; en fin, si fue capaz de enfrentar la historia del abuelo. De igual forma, lo que es pertinente a la novela, según discurre el narrador al ser cuestionado en el aeropuerto de Varsovia, es toda una reflexión reiterada de la historia del abuelo y cómo esa herencia lo llevó a ese punto, y cómo Eduardo encara o traiciona ese mandato: “*Y entonces reuní fuerzas y apreté el papel amarillo en mi puño y me paré recto y me apresuré a completarla. Que al día siguiente, le dije, viajaría en tren, le dije, al sur, le dije. Sentí algo amargo en la boca. El sabor, se me ocurrió al marcharme, del pusilánime.*”<sup>351</sup>”

Claro, la modalidad repetitiva del texto no excluye el uso de relato **singulativo**, sobre todo en el relato primario que retrata la estadía de Eduardo y su familia en Jerusalén. También los recuerdos infantiles y su paso por Polonia se mencionan una sola vez, pues dicha narración singular asiste a la presentación constante y acelerada de los eventos del relato; de lo contrario, se trataría de una historia en la que no ocurre nada. Además, ello se sustenta del género de la novela, que siendo autobiográfica posee un narrador en primera persona encargado de informar al lector lo que percibe y lo que piensa; asimismo, atañe al tema de la focalización del relato, ya que este desarrollo singular de los hechos se da a medida que el protagonista los enfrenta o los recuerda.

El empleo de relato **iterativo** es menos común que los anteriores, pues representa un afán deductivo de contar una vez lo que ocurre en varias ocasiones. En *Monasterio*, el narrador lo utiliza al describir secuencias rutinarias, como en la analepsis del rezo y el beso

---

<sup>350</sup> *Ibíd.*, 108.

<sup>351</sup> *Ibíd.*, 109.

de buenas noches: *“Todas las noches, tras lavarnos los dientes y meternos entre las sábanas, por fin llegaba mi mamá, y recogía nuestra ropa, y ordenaba un poco nuestros juguetes tirados en el suelo, y ¿ya rezaron?, nos preguntaba.*<sup>352</sup>” El segundo día, ante el desconcierto de los hermanos guatemaltecos, el novio de la hermana les explica por qué el rabí se cubre, siempre, de tantos tales para rezar: *“Rabí Scheinberg, dijo, quiere respetar todas las opiniones de cómo hacer un tales y cómo amarrar un tzitzit, y por eso cuando reza se pone tantos tales, dijo, muchos tales, dijo, un tales por cada opinión.*<sup>353</sup>” Entonces, tanto la rutina cotidiana como lo ritual aparecen de forma iterativa en el relato; al morir el abuelo, Eduardo pregunta a Shlomo el porqué de la disposición particular de los elementos del cuarto: *“Me explicó en susurros que cuando muere un judío se enciende una candela en su casa porque la llama ahuyenta energías negativas; que cuando muere un judío se cubren todos los espejos de su casa para así eliminar vanidades; que cuando muere un judío se abre la ventana del cuarto donde yace su cuerpo, simbólicamente, para así, como dice la Torá, en el libro de Daniel, asistir a su alma a ascender al cielo.*<sup>354</sup>” También bajo este retrato genérico el narrador describe a los polacos: *“Nadie baja la mirada. (...) Como si para los polacos bajar la mirada fuese una señal de cobardía. Como si para los polacos el último en bajar la mirada, el último en parpadear, fuese declarado el ganador del juego.*<sup>355</sup>”

Retratado de la misma manera se halla el sueño periódico del protagonista que, pese a algunas variantes en la respuesta que balbucea al terrorista, siempre es igual: *“A veces, le dije nervioso, sueño que estoy en un avión secuestrado por terroristas árabes. (...) Es un sueño recurrente (...) Uno de los terroristas árabes en el avión se me planta enfrente, le dije, y yo, con pánico, empiezo a recitarle las pocas palabras en árabe que recuerdo decía mi abuelo libanés. (...) El terrorista árabe entonces me ensarta una pistola en la cara y me grita que me vaya a la mierda, que parezco un judío, que soy un judío, y acerca más su pistola. (...) y entonces le digo que no, que se equivoca, que yo no soy judío.*<sup>356</sup>” Realmente, resulta inverosímil que una imagen, por onírica y exenta de las leyes de la lógica que sea, se sujete

---

<sup>352</sup> *Ibíd.*, 38.

<sup>353</sup> *Ibíd.*, 47.

<sup>354</sup> *Ibíd.*, 82.

<sup>355</sup> *Ibíd.*, 105.

<sup>356</sup> *Ibíd.*, 111.

a un guion predeterminado. Dicha presentación iterativa de la situación realza lo fatal de que esta anécdota sea siempre la misma, cual eterno retorno nietzscheano, y que Eduardo niegue una y otra vez su ascendencia judía; ello motiva la reflexión final del libro.

Al ser una novela con tintes biográficos, liderada por un narrador en primera persona, *Monasterio* privilegia un tiempo subjetivo, colmado de reminiscencias e impresiones que ralentizan el ritmo y desarrollo de la narración. A modo de conclusión del análisis del orden en el relato, se destaca la sorprendente facilidad y naturalidad con la que el narrador juega y altera el tiempo de la historia, dando saltos entre pasado, presente y futuro como si se tratase de un único cuadro. Demuestra que por debajo del aparente caos que incitan estas anacronías y reiteraciones, subyace un motivo englobante. De ahí que, en lugar de emprender una interpretación de cada parte por separado, el texto exige un análisis unificador, que tome los segmentos temporales cual cadena de signos e imágenes que se enriquecen entre sí para constituir el significado global de la historia. La presentación puntual de los hechos y motivos de los otros actores se adecúa a la visión de alguien que les enfrenta por primera vez, aun si se trata de revisitarlos nuevamente: y es que nada es siempre igual, nada permanece intacto, todo se ve alterado en el más mínimo detalle a los ojos de Eduardo; es un relato repetitivo bajo la aproximación singulativa del narrador. Además, el ritmo y contenido del relato coinciden, a través de los temas recurrentes y el discurso recalcitrante, cual retahíla infantil, que asume el narrador.

### **5.2.1.2 Modo**

La distancia desde la cual se representa la historia en la narración intercala el relato diegético de acontecimientos, con el relato mimético de palabras. El primero se manifiesta debido al fondo autobiográfico y de formación del personaje, quien se encarga de narrar los elementos y hechos como son o sucedieron, permitiendo que la realidad tome las riendas del relato. Esto influye en las variables de ritmo y velocidad, en tanto la narración de acontecimientos suele ser más extendida y detallada, representando una desaceleración del relato. Sin embargo, se debe tomar en cuenta que, en gran medida, el contenido diegético de *Monasterio* se conforma por recuerdos íntimos de Eduardo, además de bastantes diálogos entre los actores y, sobre todo, monólogos ensimismados del narrador; resulta casi imposible,



pues, que Eduardo no se involucre en lo dicho, tanto en su rol de personaje y narrador. De ahí que el texto dé primacía al discurso de palabras, tomando como presupuesto un gobierno del “yo” tácito que siempre está enunciando y trasladando contenido a la narración.

Este relato de palabras, de acuerdo a Genette, puede expresarse desde tres estilos del discurso: narrativizado, restituido o transpuesto. El **narrativizado** predomina en aquellas escenas que se componen de descripciones largas, usualmente de escenarios, y no requieren una acción externa del protagonista, sino se cierne hacia su contemplación e introspección.

Ahora bien, el discurso restituido y transpuesto, que refieren a los fragmentos dialogados del relato, ostentan una cualidad primordial de la técnica narrativa del autor. Así como ciertos motivos figuran en casi todas las obras del escritor guatemalteco y su narrativa se caracteriza por un estilo particular y audible, en la presente novela se evidencia otro aspecto característico: el bosquejo de los diálogos, a nivel formal y textual, que los incorpora a un discurso **transpuesto**. Esto es, ya que el narrador no emplea acotaciones, comillas, signos de citación o cualquier otro esfuerzo gráfico que refleje un intento de reproducir tal como se pronunció el discurso de los demás actores: *“Dijo que un judío jamás pregunta el porqué de algo escrito en los textos sagrados, pues ésas son las leyes del Todopoderoso. Dijo que por ser viernes había mucha actividad. Ya cae el shabbos, dijo. Ya preparándonos para el shabbos, dijo con la vista hacia el cielo, que empieza en media hora.”*<sup>357</sup> El único indicio tambaleante de que lo escrito corresponde a lo articulado por alguien más es ese “dijo”, propio del estilo discursivo de la obra. Una justificación posible sería la del patrocinio egoísta del narrador, Eduardo, quien, como portador y punto de partida del relato, le colma de subjetividad y emotividad. Con ello, desafía y pone a prueba la credulidad del lector, pues el misterio que engloba los segmentos dialogados se extiende a toda la narración retrospectiva, poniendo en duda su veracidad: ¿los hechos sucedieron tal como los retrata Eduardo? ¿Lo dicho por otros personajes es realmente lo que querían decir, y no lo que él querría?<sup>358</sup>

---

<sup>357</sup> *Ibíd.*, 43.

<sup>358</sup> De esa forma, a partir de la técnica narrativa y alteraciones en el pacto de lectura autobiográfico se empieza a vislumbrar grados de ambigüedad, propios del intersticio autoficcional que habita la novela de Halfon.

Como aparente discurso **restituido**, el narrador se desdibuja parcialmente (sin nunca desaparecer en su totalidad) para permitir que los actores hablen, o siquiera imitar sus palabras (como acto culmen de la instancia mimética) acorde al supuesto instante de enunciación. Contradictoriamente, combina dicho estilo con el transpuesto, resultando una traducción o interpretación de Eduardo sobre lo dicho por otros, integrándolo al conjunto de la diégesis que forman las escenas dialogadas: “*Suspiró. Estuve caminando toda la mañana, por el mercado de artesanías, por algunas ruinas, por todas partes, y cuando me senté en una banca del parque central (así le dicen los antigüeños, a pesar de que es en realidad una plaza), me di cuenta de que alguien había rasgado mi bolsón con un cuchillo. Me explicó que había perdido un poco de dinero y también algunos papeles. Yael dijo algo en hebrero y ambas se rieron. Qué, interrumpí curioso...*”<sup>359</sup> Este fragmento, específicamente la frase entre paréntesis, ejemplifica con claridad las intervenciones que realiza Eduardo como narrador y como el origen de esa analepsis, interrumpiendo el parloteo de Tamara; además, representa un salto entre el discurso mimético enunciado por ella, para aterrizar en una traducción de lo que ella dijo (“*Me explicó...*”). Se trata, pues, de un narrador que irrespeta los límites entre su narración y el discurso de palabras: “*Mi abuela ajustó la bolsa de hielos sobre su rodilla y el rabino apretó mi hombro y captó mi atención y entonces, dijo, subimos hasta arriba del templo en Tikal, dijo, a ver el atardecer.*”<sup>360</sup>

Ahora bien, el narrador, Eduardo, está presente en la historia como su “héroe” y protagonista, y también como testigo, en tanto es el encargado de transmitir las historias de otros. Esto último se vincula con la perspectiva del relato, determinada por aquel que ve y habla en el relato, y quien consecuentemente le ordena. Como obra autobiográfica, en *Monasterio* impera una **focalización interna fija**, pues todos los acontecimientos de la historia se construyen a partir del campo de percepción de Eduardo: “*El cuerpo de mi abuelo era un bulto sobre la cama. Yo podía verlo desde el umbral, rígido, boca arriba, pequeño, tapado de pies a cabeza con su propio edredón cuadriculado negro y corinto.*”<sup>361</sup> El narrador en un relato focalizado de tal manera posee un saber limitado, volcado hacia sí, hacia sus

---

<sup>359</sup> *Ibíd.*, 60.

<sup>360</sup> *Ibíd.*, 85.

<sup>361</sup> *Ibíd.*, 70.

sentimientos y pensamientos; el mundo que presenta al lector es el mundo al que él accede a través de sus sentidos y recuerdos, hasta donde sus límites físicos le permiten. Esta característica se aprecia principalmente en la interacción con los demás personajes, pues Eduardo solo puede adivinar sus pensamientos, registrar sus acciones y gestos, y hacer conjeturas sobre su significado o motivaciones: “*Mi hermano me miraba con los ojos muy abiertos mientras movía la cabeza. Quizás pensando: linda bienvenida. O quizás pensando: a dónde mierdas nos han traído. Alcé los hombros. Qué más podía decirle.*”<sup>362</sup> Naturalmente, esta alienación del protagonista se agrava cuando se halla en suelo extranjero, tanto en Varsovia como Israel. Por ejemplo, cuando arriban a Tel Aviv, los hermanos contemplan una disputa entre las aeromozas y un pasajero, de la cual Eduardo solo puede inferir las razones al desconocer el idioma en el que se expresan ambos bandos: “*Uno de los soldados insistía en quitarle su mochila, pero el señor la tenía aferrada contra el pecho y parecía estar gritándole que no estaba dispuesto a cederla vivo o, cuando menos, sin una buena pelea.*”<sup>363</sup> La obra está colmada de situaciones en las que el narrador se ve impedido por el idioma, las costumbres o la apatía, y le atormenta un sentimiento de desasosiego: “*pude oír la voz de Tamara calmando a los soldados en hebreo. Algo así, supuse: que perdonaran, que era su Citroën marrón, que el idiota allí parado con los brazos en alto era su amigo guatemalteco que no sabía que en Israel no se dejan autos abandonados a media calle.*”<sup>364</sup>

Vinculado a la perspectiva subjetiva de la narración, el desorden temporal en el que se presentan los acontecimientos responde a una lógica interna que poco a poco descubre el lector, cual rompecabezas cuya forma o modelo solo conoce Eduardo. Asimismo, desde este punto de vista focalizado se registran los eventos y sitios respectivos del tiempo presente en convergencia con el desplazamiento y actuar del protagonista; lo mismo sucede con las imágenes y recuerdos que amarra hacia su pasado personal. Cuando Tamara llega al hotel de Eduardo en el tercer día, el narrador entremezcla en una breve secuencia su ruido interno con lo que sucede en el exterior, siendo el punto de partida la mirada de Eduardo, que baja a contemplar las manos de la israelí, se desvía de la imagen para cuestionarse la ausencia del

---

<sup>362</sup> *Ibíd.*, 18.

<sup>363</sup> *Ibíd.*, 17.

<sup>364</sup> *Ibíd.*, 98.

anillo, y finalmente se vuelve de nuevo hacia Tamara (narración que en su completitud abarca apenas segundos): “*se quedó con mis manos en las suyas, nuestros dedos enlazados, y noté con deleite que no llevaba puesto ningún anillo. Pero creí descubrir muy tenue, muy fugazmente, una argolla de piel pálida en su anular izquierdo. ¿Tal vez me había imaginado su anillo de boda, en el caos y calor del aeropuerto? ¿O tal vez ella se lo había quitado esa mañana? ¿Tal vez lo había dejado en casa, bien escondido en algún cajón o cofre o joyero? Subí la mirada. Mejor no saber.*”<sup>365</sup>

No obstante, cabe resaltar que la información a la que accede el lector no es la que brinda Eduardo-protagonista a medida que actúa en el relato, sino la que focaliza el Eduardo que narra, entendido como el sujeto de enunciación que será abordado en el análisis de “Voz”. Esto es, ya que las impresiones no se dan de manera inmediata en el momento de la historia, sino que se despliegan como un pergamino que el narrador desenvuelve, o un libro cuyas páginas va desempolvando y volteando poco a poco, aún en desorden, a medida que recorre los vericuetos de su memoria. Por lo pronto, al igual que otras novelas y relatos cortos del autor, *Monasterio* es una novela que, debido a la intervención directa del narrador como personaje y protagonista de la historia, se enuncia en la **polimodalidad**. A nivel formal, el elemento que sustenta esta afirmación es el uso de la primera persona en una narración que se cuenta en retrospectiva, como reflexión del proceso de formación y maduración del personaje: de esa forma, Eduardo se autoriza a hablar sobre sí y a relatar la historia como el yo que sobrevino, ya sea victorioso o derrotado, a estos sucesos.

### 5.2.1.3 Voz

En *Monasterio*, quien habla en el relato es Eduardo Halfon, un “yo” que habla sobre sí y sobre otros, con suficiente bagaje y experiencia para inundar al lector de anécdotas y datos misceláneos extravagantes. Se trata de un personaje redondo que, a diferencia del Eduardo de *La pirueta*, no se transforma tanto por el suceso, sino por las reflexiones y recuerdos que se suscitan en la acción. En relación con la historia y su trama, la persona que habla es un **narrador homodiegético y autodiegético**, pues Eduardo cuenta, en primera

---

<sup>365</sup> *Ibíd.*, 53-4.

persona, una historia de la que él participa como protagonista: además, según se concluyó del análisis de las relaciones de orden y tiempo, la historia de los abuelos, de los hermanos, del pueblo árabe, palestino, guatemalteco y judío es, después de todo, su propia historia. El relato se construye bajo un amplio sesgo subjetivo e ideológico del autor, cualidad ligada con las funciones del narrador; por lo pronto, en el plano de signos literarios, interesa la abundancia de introspecciones, soliloquios y lo no dicho en el discurso, que igual le dota de valor diegético: “*Mi hermana es la más intrépida, pude haberle dicho. Mi hermana es la más etérea, pude haberle dicho, pero etérea de mercurio, etérea de una hoja seca en la brisa, etérea de esos pequeños gestos, como tronarse los nudillos o pasarse la lengua por el labio superior, que no dicen nada y a la vez dicen todo. ¿Cuándo es la boda?, preguntó Tamara.*”<sup>366</sup> El narrador tiñe el relato de su inmanencia, contagiándole de neurastenia, tornando la descripción más objetiva en una colorida impresión personalizada; tal es el caso de este cuadro del Mar Muerto: “*algo más bajo que el punto más bajo del planeta y más ambiguo que un muro imponente e invisible en medio del mar, entre dos países, entre dos culturas, separadas y unidas por esa agua tan muerta y tan salada y de la cual todos venimos y hacia la cual todos vamos, todos salados con fuego, y todos salados con sal.*”<sup>367</sup>

Cabe mencionar que, en ciertas ocasiones excepcionales dentro de la novela, la narración se centra en la historia de alguien más. Y es que, a lo largo del relato, si no se encuentra hablando sobre sí, el protagonista se encarga de contar la historia de su hermana y su experiencia en la yeshivá, o la vida de su abuelo polaco que creció en Polonia, una tarde de 1939 fue llevado a Auschwitz donde lo entrenó un boxeador polaco, y murió en Guatemala un sábado por la madrugada, o cualquier otra anécdota que comparte. En todos estos segmentos, si bien Eduardo continúa en su rol de narrador tácito, es lícito afirmar que ocupa un plano secundario, tornándose momentáneamente en un **narrador heterodiegético**, ausente del relato que cuenta.

En la sección de “Modo” se reveló la focalización interna fija del relato: esta no se traiciona en ningún momento, pues el narrador nunca afirma saber lo que piensan otros

---

<sup>366</sup> *Ibíd.*, 92.

<sup>367</sup> *Ibíd.*, 112.

(habilidad que correspondería al papel del narrador omnisciente). Resulta admisible, pues, establecer un paralelismo entre los muros físicos descritos en el relato y el mismo discurso hermético y fronterizo de Eduardo que le aísla de otros individuos. Claro, en una novela autobiográfica redactada en primera persona, es de esperar que el foco y eje de la acción sea el protagonista, y nadie más. No obstante, tal y como el protagonista reflexiona excitado por el letargo del hachís, ningún muro es infranqueable, y su misma existencia requiere la presencia del otro que se está negando. Así, el muro que erige Eduardo para con los demás actores tiene pequeñas aberturas en las que el lector puede deslizarse, y llegar a conocer, siempre a través de los ojos de Eduardo, a ese otro. Es una visión limitada, de pequeños gestos, cualidades y rasgos que delinean, por lo pronto, un rostro. Esto se debe a los poderosos nexos emocionales de Eduardo que abrazan todo el relato, potencian las travesías narradas, y que permanecen latentes, aun cuando simula indiferencia, en su interacción con el hermano, la hermana, Tamara, los padres y sus abuelos.

En cuanto al **nivel narrativo** del relato, en función al acto de enunciación, el protagonista es un narrador extradiegético que da forma al relato primero, productor, en el cual crea ese mundo, ya sea desde ficciones o realidades biográficas e históricas, donde se desplaza temporal y espacialmente. Por ser un relato en primera persona, Eduardo se obstina de ceder la voz a alguien más que a sí mismo; si bien hay múltiples intervenciones de otros actores, nunca se vuelven agentes intradieгéticos. Así pues, el protagonista es embajador y emisario de otros testimonios, desde el del abuelo León, los abuelos árabes, el de Dave Brubeck al llegar a Polonia, la hermana en sus cándidos años de niñez, el escritor Jerzy Kosinski, el judío camuflado con el nombre Peter Zsanowky, el hombre que se disfrazó de su verdugo alemán Neuman para escapar del campo de concentración, el viejo polaco que olvidó su nombre e identidad entre su puño, vestido como niña en aquel viejo monasterio de Varsovia, y muchos otros más. Todos estos son relatos intradieгéticos, dentro de la misma historia, que Eduardo lidera; además, por supuesto, intervienen sus propias experiencias pretéritas. En relación a ello, sí es notable la variación en la intención o tono del discurso en estos recuerdos: se trata del mismo narrador, en distintos niveles intradieгéticos y temporales, pero difiere la voz del Eduardo niño rememorado a la del Eduardo adulto que recuerda. Ello responde a la concepción autobiográfica de la obra como un relato de formación.

Hay dos episodios dentro de la historia que son quizá la única excepción de narración mixta, pues en ambas ocasiones el “yo” narrante deja de ser Eduardo, confiando el relato a alguien más. El primero es cuando él y Tamara se encuentran dentro del auto mal parqueado, con ese calor mediterráneo infernal, y ella le muestra unas fotografías mientras cuenta la historia del fotógrafo ciego:

*“Él viaja a ciudades y pueblos palestinos, y toma fotos a niños palestinos. Una vez, dijo, fui con él y mi padre a Ramala. Él se sentaba en una banca o a veces se sentaba en el suelo y esperaba a que se le acercara un niño o una niña, y de inmediato, así nomás, les daba su cámara, una antigua Leica. Los niños se fascinaban tanto con su cámara como con su confianza, y con su ceguera. Y mientras ellos tocaban la cámara, él estiraba una mano y empezaba a tocarlos a ellos. (...) le pregunté cómo decidía qué detalle fotografiar. (...) Después de pensarlo un rato me dijo que siempre el detalle más bello, por supuesto. Después de pensarlo otro rato, ya sonriendo, me dijo que la mirada siempre sabe encontrar el detalle más bello.”<sup>368</sup>*

En este breve instante en donde Eduardo calla como interlocutor y escucha una historia de la cual no es partícipe ni creador, Tamara se vuelve el yo narrante, siendo ella la narradora intradieгética de una anécdota homodieгética; en similar dinámica se desenvuelve el monólogo inoportuno de Shlomo sobre su viaje a Tikal.

Por ende, acorde a la instancia narrativa y los niveles narrativos en el texto, *Monasterio* es primordialmente un relato extradieгético-homodieгético, seguido de algunas excepciones de narración intradieгética-heterodieгética, cuando Eduardo relata la historia de alguien más, y una narración intradieгética-homodieгética, bajo el supuesto de que el narrador cede la voz a otros actores.

Las **funciones** que desempeña el narrador guardan como precedente necesario la función narrativa, pues, ante todo, cuenta una historia. Luego, ejecuta la función testimonial emotiva en tanto responde al mandato autobiográfico, a la presencia del yo que habla, que siente y que ordena el relato: *“Se me ocurrió, viendo a mi hermano (...) que ese discurso del*

---

<sup>368</sup> *Ibíd.*, 92-3.

*judaísmo llevado en la sangre, que ese discurso del judaísmo no como religión sino como genética, sonaba igual al discurso de Hitler. Hay pensamientos que brincan oscuros, viscosos, como ranitas.*<sup>369</sup> Asimismo, *Monasterio* posee una distintiva e inusual desviación hacia meditaciones filosóficas, de la que otras obras de Halfon carecen. Por ello, también presenta un discurso auctorial que indica, no solo que el autor biográfico real se inmiscuye en la voz del narrador, sino que comparten una misma convicción: “*por más alto y grueso que se edifique, por más largo e imponente que se construya, un muro nunca es infranqueable. Un muro nunca es más grande que el espíritu del hombre que éste encierra. Pues el otro sigue allí. El otro no desaparece. El otro nunca desaparece. El otro del otro soy yo. Yo, y mi espíritu. Yo, y mi imaginación. Yo, y mi racimo de globos negros.*”<sup>370</sup> Más que buscar adoctrinar al lector, esta función es un intento de plasmar la ideología propia, utilizando al Eduardo-personaje-narrador como portavoz del Eduardo que escribe la novela: “*Cada persona decide cómo quiere salvarse, le dije. Si con una doctrina fundamentalista, o con una serie de fábulas y alegorías, o con un libro de reglas y normas y prohibiciones, o con un disfraz de leñador polaco o de soldado alemán o de niña católica o de judío ortodoxo, o con una mentira cobarde y soñada en un avión.*”<sup>371</sup>

De parte de Eduardo, en ningún momento del texto apela directamente a su interlocutor, ni reconoce o cobra conciencia de su condición de narrador; no cumple, pues, la función de comunicación fática o conativa. En ocasiones, arroja datos aleatorios o banales, como justificándose ante algún oyente o juez invisible: “*Prefiero la cerveza oscura. Me hace pensar en tabernas antiguas y duelos de sables.*”<sup>372</sup> Sin embargo, esto se inscribe en un mismo nivel diegético, pues el acto no busca generar alguna reacción o suscitar empatía del otro lado del papel, sino forma parte de la dinámica introspectiva del narrador autodiegético con focalización interna. Ligado a esto, quizá lo más cercano a un diálogo extraliterario sean algunas preguntas con juicio de valor que enuncia a un público inexistente dentro de la historia. Son cuestionamientos que Eduardo deja sin respuesta, como mera exteriorización de su conciencia moral frente a lo narrado: “*jamás supe que había tocado frente al público*

---

<sup>369</sup> *Ibíd.*, 48-9.

<sup>370</sup> *Ibíd.*, 100.

<sup>371</sup> *Ibíd.*, 120.

<sup>372</sup> *Ibíd.*, 58.



*durante dos horas disfrazado de punk nazi. ¿Eso me hacía un nazi, al menos durante esas dos horas, al menos a los ojos de aquellos adolescentes?*<sup>373</sup>” Rememorando al hombre biográfico, esencialmente cronotópico, que es juzgado por el ágora, ante la colectividad, podría decirse que el cronotopo que habita el Eduardo de *Monasterio* es uno abierto a la esfera pública, pero ya sin interés alguno por ser evaluado por los otros, sino motivado nada más por el acto de la declamación en sí.

En torno a la posición temporal desde la cual la instancia narrativa dispone el relato, se trata de un **tiempo ulterior** englobante, pues marca una distancia o período indefinido entre la historia y el momento de su narración: “*Nunca supe si en el aeropuerto Ben Gurión no había aire acondicionado o si ese día no estaba funcionando o si tal vez alguien había decidido no encenderlo para que así los turistas nos adaptáramos rápido a la pastosa humedad del Mediterráneo.*”<sup>374</sup>” Es importante señalar que los sucesos referidos no se dan en el momento que se cuentan: algo que resulta obvio con los segmentos de analepsis, pero también aplica a todo el relato primario. La principal prueba de este momento de enunciación subyacente y fuera de lo narrado es el manejo del tiempo pretérito, incluso en la narración de acciones del protagonista en tiempo “presente”: “*Y tampoco sé por qué – acaso influyó el brillo de su uniforme amarillo – había tardado tanto en reconocerla.*”<sup>375</sup>” La voz que enuncia el relato está vuelta hacia atrás, respaldándose en la licencia que otorga la identidad entre narrador y personaje: esto es, dado que cuenta su propia historia bajo su óptica particular, a partir de sus experiencias familiares y su enamoramiento de Tamara, además de asumir una actitud omnisciente, en tanto son eventos pasados. Ello explicaría por qué a la escena del bar escocés, inserta en una analepsis externa, le sigue el recuerdo de la cafetería en Varsovia, acontecido años después: es el Eduardo oculto en un tiempo ulterior de enunciación el que (des)ordena estas secuencias. Con ello, se retoma nuevamente la escisión del protagonista que ya se discutía en la polimodalidad, entre el Eduardo-narrador, real, y el Eduardo-narrado, personaje. Asimismo, el tiempo narrativo responde a la ciclicidad del relato y su sentido de

---

<sup>373</sup> *Ibíd.*, 42.

<sup>374</sup> *Ibíd.*, 13.

<sup>375</sup> *Ibíd.*, 18.

formación, tomando la fe de Eduardo como hilo conductor entre sus años de infancia, de rebeldía adolescente y de adultez; es una historia abierta, sin cierre ni conciliación.

Allende esta dualidad temporal del sujeto que narra, a nivel estructural del relato se maneja un **tiempo ulterior secundario**, al cual se adjudican todas las analepsis en función al relato primario “presente”. En este tiempo entran los eventos, personajes, sucesos y recuerdos cuya amplitud es previa a los tres días que Eduardo y su familia permanecen en Jerusalén, para la boda. Ante esto, es plausible concluir que los sucesos acaecidos en el capítulo “Uno” y “Cuatro” se desarrollan en un supuesto **tiempo simultáneo** que, vinculándose a la focalización y la frecuencia que establece el relato singulativo, presenta los hechos y escenarios a medida que el protagonista los conoce. Sin embargo, desde un análisis holístico del texto, nunca deja de ser un relato estancado, vuelto hacia el pasado.

Ahora bien, retomando la figura del Eduardo-narrador, éste no interviene en el relato como actor sino como fuente de experiencias y sensaciones, además de asumir el carácter de hado determinante. En ese sentido, la metalepsis narrativa que discute Genette no se da explícitamente en tanto Eduardo-narrador evita saltar dentro de su relato y salpimentarlo de impresiones o adelantos del desenlace que revelen su locus periférico de enunciación; permite, pues, que el Eduardo-personaje se desenvuelva acorde a su presente particular. No obstante, en algunas ocasiones la distancia se acorta y quien habla no es el Eduardo del recuerdo ni el Eduardo que recuerda desde el relato primario, sino este Eduardo demiurgo; la siguiente frase, por ejemplo, inicia con la voz de Eduardo-narrador, y luego regresa al Eduardo-personaje que cuestiona a Tamara en ese bar escocés: *“Me parece recordar que dijo Dios, en español, aunque también pudo haber dicho Hashem o God o Adonái o YHVH, el tetragrámaton impronunciable de cuatro consonantes. No supe si réirme y sólo le pregunté cómo era el rostro de Dios.”*<sup>376</sup>

Asimismo, la metalepsis suele darse cuando se interpela directamente al lector como parte del universo extraliterario, fuera de la obra, pues realzaría el carácter autorreferencial

---

<sup>376</sup> *Ibíd.*, 61.

de la misma: no obstante, según se verificó, en ningún momento Eduardo cumple una función fáctica ni conativa. Esto no significa que el libro no tenga referencialidad externa: conforme al análisis bajo los preceptos de autoficción presentado a continuación, se descubren signos y referentes literarios y autobiográficos que comunican la obra, casi de forma vital, necesaria, con el mundo histórico que habita Eduardo Halfon y su lector. Tal análisis se atrevería a discutir y contradecir a Barthes, en tanto atestigua que quien habla en el relato *es* quien existe.

### 5.2.2 La obra como autoficción

Para que una obra literaria califique como autoficción, su contenido debe destacar la coincidencia onomástica entre el autor, el narrador y el personaje del relato: dicha intrusión metadieгética del autor histórico en su obra, acorde al principio de identidad de las novelas autobiográficas, da pauta a cierta juntura entre las tres instancias. Pues bien, en *Monasterio* este elemento atraviesa el relato de cabo a rabo, como pilar fundamental de la significación de la obra. Para empezar, se sabe que el nombre del protagonista es Eduardo, según le llaman los demás actores; inclusive, el narrador da un paso más (cosa que no hace en *La pirueta*) y se presenta con todo y sus dos apellidos, ante los otros personajes y ante el mismo lector: “*Halfon es libanés, dije, pero mi apellido materno, Tenenbaum, es polaco*<sup>377</sup>”. ¿A qué se debe esta franqueza y desnudez nominal?

Conforme se construye la historia, la noción del nombre, cual roca de Sísifo o bola de nieve en pendiente resbaladiza, es la carga creciente en los hombros de Eduardo, que simboliza y encarna su desfase de identidad, nomadismo cosmopolita y extrañeza territorial. La primera vez dentro de la novela en que otro personaje, Tamara, se dirige a él llamándolo por su nombre, el narrador se siente dissociado del sonido, del conjunto de signos que constituyen la palabra y cuyo sentido insólito se deriva de la voz de la aeromoza: “*¿De acuerdo, Eduardo?, pronunciando mi nombre como si no fuera mi nombre o como si fuera una versión de mi nombre sólo para ella*<sup>378</sup>”. En contraste, el diminutivo cariñoso que caracterizaba su interacción con el abuelo fallecido está henchido de sentimiento e historia:

---

<sup>377</sup> *Ibíd.*, 58.

<sup>378</sup> *Ibíd.*, 21.

“Ay, Eduardito, susurró, y después, con una mediana sonrisa, añadió: Así le decía su abuelo, ¿verdad?<sup>379</sup>”. Ambos representan extremos dicotómicos de su identidad, a veces tan abstracta y lejana, otras demasiado palpable y dolorosa.

A medida que se aproxima el desenlace de la obra, el monólogo interno del narrador empieza a brotar a borbotones de sus labios: el diálogo final con Tamara sintetiza su molestia ante las prácticas de judaísmo, la inevitable boda de su hermana a la que nadie se atreve a oponerse, y su culpa ante las manifestaciones de odio e intolerancia hacia el otro que ha observado, en silencio e impasible, en Israel, Varsovia, y en sí mismo y su historia. Como un vano intento de justificarse – y así quizá justificar a toda la humanidad –, Eduardo narra la serie de anécdotas de judíos que lograron salvarse del Holocausto negando su origen; la última (de la cual aparentemente se desprende el título de la novela) sobre el niño polaco disfrazado de nena católica en un monasterio, da cierre a la discusión y al tópico del nombre. Según le relató en una ocasión el viejo judío sobreviviente, este sacrificio de infinito amor de sus padres para salvarlo le costó la hombría, la identidad, e incluso el nombre: “*Me dijo que justo antes de llegar al monasterio, su padre, hincado en la nieve del bosque, había tomado su mano izquierda y le había escrito allí, en su palma, con tinta negra, su nombre verdadero. Su nombre de niño. Su nombre en hebreo. Su nombre judío. Para que no lo olvidara. Para que lo guardara en secreto.*<sup>380</sup>”

Así pues, Eduardo se ve reflejado en esta historia, en tanto él también renunció a su herencia y a su religión para salvarse, figurativa e históricamente. No obstante, de forma análoga al niño del relato, el narrador revela en esta última escena, contemplando la inmensidad del Mar Muerto, su verdadero nombre, en hebreo, que llevaba oculto en su puño a lo largo de la historia. El reconocimiento del nombre, abriendo el puño como gesto fatal de renuncia a la absolución, así como reacción y distensión de aquel que suelta y deja ir algo, es un auténtico acto ético y ontológico del autor, siquiera dentro del universo ficticio de *Monasterio*. Con ello, Eduardo afianza de forma profunda y absoluta el principio de identidad en todas sus ramificaciones, en una suerte de tributo solemne a su pasado, presente, y al

---

<sup>379</sup> *Ibíd.*, 76.

<sup>380</sup> *Ibíd.*, 118.

futuro imaginado de su persona autoficcional: “A los ocho días de haber nacido, según dicta la tradición judía, y como Eduardo no era un nombre hebreo, mi padre, en hebreo, me nombró Nissim. O milagros. (...) Pero mirando mi puño apretado se me ocurrió que ese nombre, mi otro nombre, mi nombre judío, el nombre que mi padre algún día escribió con tinta negra sobre mi pequeña palma de recién nacido, con el tiempo también se había borrado.”<sup>381</sup>”

En cuanto a las clases de novelas del yo que Manuel Alberca propone, a diferencia de *La pirueta* que se construye en la hibridez plena de la autobioficción, *Monasterio* posee mayor semejanza con la **autoficción biográfica**. En este tipo de obras, la ambigüedad se deriva del plano formal, en tanto la presentación novelesca de lo relatado resalta el sustrato inventivo del autor. No obstante, a nivel de contenido, el punto de partida sigue siendo la vida de Eduardo Halfon: el relato posee una tremenda carga personal y emocional, además que aborda extensas escenas analíticas de recuerdos de infancia del autor y anécdotas familiares cuya veracidad depende de la memoria del escritor; dichos elementos son característicos de la autoficción biográfica. Claro, en ningún momento provee alguna documentación real que respalde estas referencias históricas (como, por ejemplo, una copia de la fotografía que encontró en la habitación del abuelo, o detalles de los boletos del avión); empero, el lector no puede evitar confiar en la historia de Eduardo, gracias al predominio del pacto autobiográfico. Respecto a los eventos que se desarrollan en el relato primario, también se cubren de este velo biográfico, dado que giran en torno a un acontecimiento familiar, la boda de la hermana, y a partir de ello se despiertan los sentimientos y reflexiones de Eduardo sobre la familia, el judaísmo, el luto y la negación del otro. Algunos elementos presentes en la historia, como el personaje de Tamara o la niña haciendo piruetas en la calle, poseen más carácter ficticio que biográfico, dado que no hay manera de comprobar si son reales; ello aproxima a ratos la novela a una autobioficción.

Retomando los grados de ambigüedad de los relatos autoficticios, Alberca sugiere partir del estudio del paratexto. La edición citada de *Monasterio* cuenta con dos indicadores

---

<sup>381</sup> *Ibíd.*, 121.

verídicos de datos del autor: una breve biografía de Eduardo Halfon, acompañada de su fotografía. Además, el texto de la contraportada repone que se trata de una obra ubicada “*a medio camino entre novela y autobiografía*”; es decir, en los linderos de la autoficción. Sin embargo, el elemento que verdaderamente encauza la hibridez ficcional en torno a los hechos y personajes contenidos en el texto, es la dedicatoria del exordio, tan breve como significativa: “*Para mi hermana, para mi hermano*”. Con ello, el libro instaura el tono íntimo, confesional y familiar de la narración, simulando alimentar la certeza de que se trata de un relato verídico, sobre una boda real, entre la verdadera hermana de Halfon y un judío ortodoxo. A esta duda se añade el que, oportunamente, jamás sean mencionados los nombres del resto de la familia nuclear de Eduardo: de ese modo, *Monasterio* sería el molde vacío e idóneo de la historia de un par de hermanos cualquiera que arriban a Israel para la boda de una hermana cualquiera, dejando aquí y allá vestigios de una supuesta memoria familiar. Así, esta aseveración paratextual, que brinda tanta particularidad como universalidad al relato, representa el origen de su ambigüedad.

Luego, el autor de *El pacto ambiguo* propone indagar en tres elementos de la obra, precisos para medir lo ambiguo: los aspectos inequívocamente biográficos y reales, aspectos que puedan ser simultáneamente invención y realidad, y aquellos aspectos completamente fantásticos e irreales.

Pues bien, *Monasterio* posee una amplia gama de elementos que se inscriben dentro la primera categoría. Entre los aspectos biográficos más evidentes, está la genealogía que Eduardo traza de sus abuelos árabes (de Siria, Egipto, Líbano y Polonia), y los recuerdos aún tiernos e inocentes de su niñez. Luego, el pintoresco cuadro que dibuja de la escena judía en Guatemala únicamente puede provenir de alguien que estuvo dentro y practicó la religión en algún momento, hecho que reafirma una y otra vez a lo largo de la narrativa del autor, y está presente en sus recuerdos infantiles. En cuanto a la auto-referencialidad del narrador, uno de los deslices que revela su identidad autoficticia es la mención de sus estudios universitarios, que según se aprecia en la hoja de vida del autor, se especializó en Ingeniería Industrial: “*Quizás por novedoso, quizás porque el ingeniero que aún soy se deslumbra con ese tipo de*

*mecanismos, ese primer café israelí me pareció exquisito.*<sup>382</sup> Es importante destacar de este fragmento el uso del tiempo presente para hablar de sí, a diferencia del resto de la historia primaria que está enunciada en pretérito: con ello, se alude a la permanencia de ese Eduardo-narrador externo y extratemporal descrito en la sección de “Voz”, quien “aún es” ingeniero y quien, seguramente, es el autor real. Asimismo, en la analepsis de la noche en La Antigua, el narrador hace otro guiño frontal en tanto se refiere a su oficio actual de escritor, asumiéndose enteramente como el creador y personaje de esa frase: “*me imaginé una novela entera sobre dos hermanos polacos que creían a toda su familia exterminada, pero que de pronto se encontraban, tras sesenta años sin verse, gracias a dos de sus nietos, un escritor guatemalteco y una hippie israelí*”<sup>383</sup>.

Por aparte, dentro de los aspectos inequívocamente reales se incluyen todos los sitios mencionados en el relato, que trasladan los hechos a un tiempo contemporáneo. El aeropuerto Ben Gurión en Tel Aviv, el Muro de los Lamentos, el vecindario Kiryat Mattersdorf sobre la calle Panim Meiroth, el Mar Muerto, el muro de Palestina y la ciudad de Ramala, el muro del gueto de Varsovia, la calle Nowy Świat, la iglesia de la Santa Cruz, el parque Poniatowski en Łódź, así como La Antigua Guatemala y Tikal; todos estos son escenarios que figuran en el relato, ya sea porque el protagonista los visitó o porque alguien más le habló de ellos. Lo importante es que, al igual que ocurre con las descripciones de Serbia en la obra precedente, los lugares que concurre Eduardo se ilustran de tal manera que resultaría una proeza creativa partir de algo más que su experiencia propia: es decir, cabe la posibilidad de que ambos viajes, a Israel y Polonia, sí hayan sucedido, debido al registro fidedigno y meticuloso con el que sus paisajes se plasman en la narración.

Finalmente, junto a estos aspectos se equiparan todas las referencias a la cultura popular, puesto que establecen un terreno común, un pequeño puente entre el lector y la obra que le hace creer que comparten un mismo universo. Según relata Eduardo, de niños sus papás los llevaron al Disney de Orlando, Florida, donde la hermana pequeña conoció a Mickey Mouse; también visitaron el Winter Garden Theatre, en Broadway, para ver el

---

<sup>382</sup> *Ibíd.*, 25.

<sup>383</sup> *Ibíd.*, 59.

musical “Cats”, basado en el poemario de T.S. Eliot, *El libro de los gatos habilidosos del viejo Possum*. Tamara trabaja en la aerolínea Lufthansa, según indica su uniforme amarillo, y maneja un Citroën marrón. Otro conjunto de referencias extraliterarias que hace Eduardo como producto de sus gustos y conocimientos, abarca a artistas y compositores musicales: la canción de The Cure, “Wailing Wall”, resuena en su cabeza cuando lo visita, la música de Bob Dylan y Bob Marley en el bar escocés de La Antigua, las melodías de Frédéric Chopin y Dave Brubeck, Beethoven, Thelonious Monk, Ravel, Strauss, entre otros. También habla sobre otros personajes históricos, como el filósofo Ludwig Wittgenstein y su hermano Paul, e.e cummings y Woody Allen, Jean-Michel Basquiat, y el artista callejero Banksy, autor de la niña de los globos y otros murales que estampan el muro del Apartheid.

Los otros dos aspectos, aquellos que podrían o no ser reales y los que son totalmente fantásticos, tienen menor incidencia en el texto, ya que no ostenta mayor grado de ambigüedad como otras obras autoficcionales. Para empezar, la misma boda de la hermana es un hecho que no tiene ninguna vía de comprobación, al igual que los pormenores de la estadía en Israel: el lector no sabe si confiar que los eventos sucedieron al pie de la letra, o siquiera si sucedieron realmente. Vinculado a ello, el personaje de Tamara parece a ratos inventado, conveniente e idealizado (como suele retratar a sus mujeres el autor), quizá fungiendo como excusa necesaria para que el narrador maquine su discurso, mediante conversaciones demasiado elevadas y naturales como para fluir con tanta facilidad entre dos viejos conocidos. Si bien no es posible verificar ni refutar por completo la existencia de los actores y los acontecimientos (pues el lector desconoce el respectivo referente histórico), es lícito entenderlos como el eje sobre el cual se erige la crítica socio-histórica del relato, además de la propia duda del protagonista. Así pues, pese a dar tantas señales de habitar el área gris de la autoficción, quizá ayude, para aminorar la incertidumbre del receptor del relato, recuperar el pacto de lectura autobiográfico, fundamentado en primacía explícita y descarada del principio de identidad en la obra, y el lector deba, ingenuo o resignado, confiar y entregarse al placer de la lectura de lo que este Eduardo Halfon de papel está contando.

A manera de concluir este segmento, es pertinente rescatar la conversación entre Shlomo y Eduardo, el día que fallece el abuelo polaco. Pese a que el protagonista no muestra



ningún interés en la cháchara incesante e insensible del rabino, enfrascado en su propio dolor y torrente de recuerdos, da un desliz que podría comprenderse como un salto metadieético y autoficcional de la narración. Mientras describe su viaje a Tikal del día anterior, con el guía Juan y el panorama de la selva y templos mayas, el rabino llega a la escena culminante: cuando él y otro grupo de turistas escalan el templo más grande para ver el atardecer, encuentran en la cima a un hombre indígena sentado, pintando con crayones aceleradamente cada momento del atardecer: “*Increíble, ¿no? Para nosotros se volvió más interesante el artista y su arte del ocaso que el ocaso mismo. (...) Usted entiende eso, ¿verdad? Usted tiene que entender eso.*”<sup>384</sup> Por razones obvias, Eduardo ignora esta anécdota y aprovecha la llegada de otras visitas para abandonar el cuarto, exasperado: sin embargo, ¿no podría equipararse este relato a la enunciación narrativa de *Monasterio*, y esta partida de Eduardo como huida a la revelación que acaba de hacer? Según se concluyó del análisis de los niveles narrativos, la experiencia de Shlomo es una excepción de narración intradieética, mas podría ser que el mismo Eduardo-narrador-autor esté ocultándose en la piel del rabino para hacer este guiño ambiguo al lector, dándole a entender que el indígena pintando el cielo es él, y que sus pinturas atropelladas son la narración. Y es que, la pregunta que Shlomo increpa a Eduardo condensa en sí la misma duda del lector respecto a la predominancia del artificio, la invención, lo creado y ficticio, y que finalmente interesa más que lo real en la historia.

### 5.2.3 Discusión

A raíz del análisis narratológico de la estructura y técnica narrativa de *Monasterio*, aunándose a los hallazgos sobre el pacto autoficcional que la obra establece con el lector, se desprende una serie de motivos dominantes en el texto, que resultan valiosos a esta indagación desde su calidad semántica y hermenéutica. Expresándose desde los momentos de la historia, el discurso de los actores y la intención del autor/narrador/protagonista, estas temáticas fungen como hilo conductor del texto que habilita la vía para un análisis holístico del mismo, concibiéndole no solo como producto literario, sino ya portador de valor social, cultural y humano.

---

<sup>384</sup> *Ibíd.*, 86.

Empezando por las variables características de la producción del autor, esta novela desglosa a profundidad la historia del abuelo polaco, su origen, la ciudad donde vivió, su familia fallecida en campos de concentración, y la relación que sostenía con Eduardo durante sus últimos años. En obras anteriores, el personaje figuraba como un aliciente, y el interés literario giraba en torno, particularmente, a la anécdota del boxeador polaco. Ahora, el protagonista de *Monasterio* presenta una evolución de la identidad ficticia de Eduardo Halfon, en tanto está listo para contar más de sí y de sus antepasados a su público lector; presenta una franqueza y apertura propia del pacto autobiográfico. Ello coincide con el tono y fondo del texto, que muestra el proceso de formación personal del protagonista, y que lo lleva hasta desembocar en sus cavilaciones finales, en una secuencia distinta a la prosa fluida, breve e inteligente de su narrativa. El texto alcanza, pues, una madurez del personaje literario, del narrador y del autor.

Vinculado a la figura del abuelo, interviene el motivo del judaísmo, tan presente allí y tan palpable como los ladrillos del Muro de los Lamentos, la kipá que le imponen el sábado que muere León por respeto (nunca se aclara a quién), su talit y los rezos de la infancia, y el rabino de la yeshivá ortodoxa, y que aun así no suscitan ninguna empatía ni fervor en el protagonista: “*Estiré una mano con discreción, con cautela, como si estuviese haciendo algo prohibido, y lo toqué. Quería sentir algo, lo que fuera, cualquier cosa. No sentí más que piedra.*”<sup>385</sup> Eduardo se encuentra desvalido en esta tierra santa ante las manifestaciones intermitentes de fe y los rituales sinsentido (que adquieren un sentido unívoco, efímero y personal, para él) que pese a invitarle sugestivos, como una opción de vida y de salvación, él rechaza. De esa forma, el relato adquiere dotes de generalidad en tanto ilustra la búsqueda de todo hombre por la verdad, lo absoluto e inasible como Dios, o siquiera la certeza dogmática que otorga la religión. En contraste a este imperativo que al mismo tiempo elude y asume el personaje principal, entran en furor las analepsis personales de su propia historia, como último intento de consolidar la identidad a partir de lo que hereda, a partir de descubrir su nombre y rostro.

---

<sup>385</sup> *Ibíd.*, 32-3.

Ya se mencionaba otra de las principales unidades semánticas del relato, la identidad perdida del narrador, y su acercamiento fallido a ésta mediante mentiras, disfraces y salvación: “*Permanecí callado, viendo hacia la nada. Me sentía vacío. Pero vacío de palabras. Vacío de emociones. Vacío de color. Vacío de todo aquello que nos llena o que suponemos nos llena.*”<sup>386</sup> Mientras en sus demás historias Eduardo se aleja lo más que puede, tanto ideológica como espacialmente, de sus orígenes fragmentados, optando por la vida nómada y cosmopolita, en *Monasterio* sus raíces le abofetean desde Israel, desde los recuerdos y desde la mirada de los otros: “*Me quedé callado. Le guste o no, dijo, lo acepte o no, usted es tan judío como ellos. Dijo: Es así. Dijo: Ésa es su herencia. Dijo: Lo lleva en su sangre.*”<sup>387</sup> Conforme avanza el relato, al protagonista del presente le comienzan a afectar los sucesos del pasado, de los cuales intenta alejarse sin éxito, pues cada recuerdo del abuelo, de Varsovia, de su propia niñez, lo confronta a quien es realmente: “*Aunque la verdad es que son mentiras, le dije. Y todos nos creemos nuestra propia mentira, le dije. Y todos nos aferramos al nombre que más nos convenga, le dije. Y todos actuamos la parte de nuestro mejor disfraz, le dije. Pero ninguno importa, le dije. Al final nadie se salva.*”<sup>388</sup> Se encarga de admitir cuán marcados están él y los otros por su herencia, por las experiencias del abuelo polaco y los tres abuelos árabes, por sus recuerdos compartidos de la infancia, en fin, por una historia colectiva que les tiñe a todos por igual: “*Al final, nuestra historia es nuestro único patrimonio.*”<sup>389</sup>

En relación a la identidad del protagonista y el carácter autoficcional del texto, es interesante el uso de metáforas como el disfraz, la máscara, la simulación o actuación de una mentira, para salvarse: ¿no es esto lo que está haciendo Eduardo al encarnar un ser de papel, escondiendo su identidad? ¿Por qué esa necesidad constante e imperiosa de salvaguardarse entre sus páginas? Quizá sea por la gravedad de lo que abarca: es mucho más fácil hablar del judaísmo poniendo las palabras en boca de un Eduardo Halfon ficticio, que asumir las consecuencias que tal sentencia política y ética traería consigo. Sin embargo, como él mismo dictamina, “nadie se salva”, pese a su disfraz. Lo que le increpa Tamara mientras yacen en

---

<sup>386</sup> *Ibíd.*, 121.

<sup>387</sup> *Ibíd.*, 48.

<sup>388</sup> *Ibíd.*, 120.

<sup>389</sup> *Ibíd.*, 109.

la playa salada del Mar Muerto bien podría ser lo mismo que el lector, conocedor del pacto que rige la novela, le cuestionaría al autor: *“Entonces, me incitó Tamara, ¿en tu sueño niegas ser judío, niegas tus raíces, tu tradición, tu herencia, niegas todo con tal de salvarte?”*<sup>390</sup> Texto y sueño son lo mismo en este caso: en ambos, Eduardo se niega a sí en un intento por reconstruir otra imagen, por usar otra máscara, por borrar el nombre oculto en su puño izquierdo.

Como subtema del anterior, en *Monasterio* también se trabaja la desterritorialización a lo largo del desplazamiento del actor principal: evidente tanto durante el día que permaneció en Varsovia, como en los tres días que pasa junto a Tamara y su familia en Israel, o inclusive desde sus recuerdos e intercambios familiares. Eduardo se ve arrojado a una tierra que no conoce, interpretando idiomas y costumbres ajenas, replicando rituales que no significan nada para él, y finalmente resignado, derrotado, por un tremendo desapego hacia todo. Por otro lado, desde pequeño, el autor se vio obligado a dejar Guatemala, por la atmósfera violenta de represión del país, y viajar a Estados Unidos; asimismo, le ordenaron practicar una religión con la cual nunca se identificó, experimentando desde diversas esferas el sentir de una minoría. Esta desterritorialización no solo le exime de “echar raíces” en un solo sitio, sino lo torna habitante de un estado inexistente, ciudadano de ninguna nación: *“Sentí como si de repente hubiésemos entrado en otro país. En un país radicalmente distinto a aquel que habíamos dejado apenas unos pasos atrás, justo del otro lado de la talanquera amarilla. En un país físicamente aislado, decididamente encerrado en sí mismo, enclaustrado entre talanqueras amarillas y grandes muros invisibles.”*<sup>391</sup>

De estos dos motivos anteriores se construye el más poderoso en la obra: la presencia de muros imponentes, tanto físicos como ideológicos, que Eduardo descubre a lo largo del relato. Tanto el Muro de los Lamentos, elemento ritual para los pobladores creyentes, como el del gueto judío de Varsovia, herramienta de supresión de dicha población en Polonia, y el que aísla Israel de los palestinos, pretendiendo negar a quien está del otro lado; todos ellos se recubren de la misma connotación para el autor. Los muros son la máxima expresión del

---

<sup>390</sup> *Ibíd.*, 112.

<sup>391</sup> *Ibíd.*, 44.

odio, la discriminación y negación del otro: “*Se me ocurrió, con la cabeza medio de fuera y ya sintiendo el sabroso letargo del hachís, que un muro es la manifestación física del odio hacia el otro.*”<sup>392</sup> Eduardo logra descubrir, quizá por ese mismo desapego territorial que le permite analizar cada vivencia tan fría y objetivamente, que las tres estructuras se fundan en el mismo ímpetu intolerante. De ahí que otra temática latente en la obra sea producto de esta intolerancia: el racismo y la violencia étnica como mecanismo de anulación del otro. Ello se presenta desde las circunstancias históricas que obligaron a sus abuelos árabes a migrar de sus países, los crímenes hacia la humanidad que presenciaron y sufrieron los judíos durante la Segunda Guerra Mundial, la esvástica que el narrador porta, sin saberlo, en el concierto punk, la actitud elevada y desdeñosa de la hermana y su futuro esposo, y la desagradable perorata del taxista: todos estos eventos nacen y desembocan en un mismo odio.

Ahora bien, si el narrador de *La pirueta* desea transgredir las fronteras de la música y del lenguaje, el de *Monasterio* cobra consciencia de las fronteras territoriales, étnicas y políticas, demarcadas por estructuras imposibles de traspasar. Y no es que su rol como héroe sea atravesarlas: pese a las contadas oportunidades que tiene de alzar la voz, permanece, para su humillación, pusilánime. Su actividad se cierne a una hermenéutica de las fronteras y muros como prisiones, como encierro, como límites asfixiantes y, por qué no, salvaguarda. Desde el epígrafe kafkiano de la obra se venía anunciando este motivo: “*Una jaula salió en busca de un pájaro.*” Según Eduardo, su hermana está siendo prisionera de su expresión religiosa al igual que el abuelo fue prisionero en el Bloque Once de Auschwitz, al igual que los miles de judíos neutralizados en el gueto de Varsovia, y los habitantes de Palestina en eterna guerra con Israel; finalmente, todos ellos son prisioneros de sus propios muros y fronteras, todos buscan cómo salvarse y encuentran consuelo en otras jaulas, otros discursos, en otras fortalezas, como la misma que salvó la vida del viejo judío disfrazado de niña. De esa forma, la imagen cronotópica del hombre en la obra del guatemalteco se moldea como un ser incompleto, condenado a la búsqueda eterna e infructuosa de lo que le hace indestructible, sin por ello renunciar a una vida enferma de mortalidad. De esa forma, sería

---

<sup>392</sup> *Ibíd.*, 100.

lícito afirmar la actualidad que permea esta novela, sobre todo por el compromiso ético que el narrador se atreve a asumir con la referencialidad histórica que alimenta la historia.

### 5.3 Análisis comparativo entre las novelas

Del análisis narratológico de ambas novelas, se extraen algunas coincidencias y disidencias entre los relatos. Empezando con la categoría del **orden**, las historias se presentan en boca de un narrador acróbata, que ingenia maniobras anacrónicas en función del relato primario, suscrito al tiempo “presente”. Los dos textos están colmados de analepsis, mas *Monasterio* se caracteriza por integrar en el relato primario retrospectivas, a simple vista completivas y externas, pero que fungen un rol interno y repetitivo: para Eduardo, todo lo ocurrido en tiempo pasado es tan importante como el presente, en tanto interfiere o modifica el curso de la historia central (a través del ánimo del protagonista). La libertad temporal que se otorga al narrador le dota de cierta omnisciencia, plausible ya que, en ambos casos, se trata de su propia historia, o al menos, de una búsqueda o travesía de la que él es partícipe. Ello repercute directamente en los asomos de prolepsis o adelantos hacia un espacio y momento futuros: dado que es un relato autobiográfico, se refuerza la noción de que el narrador y el personaje son una misma persona, enunciando su discurso desde una actitud ulterior declarada. Según la delimitación de ambos lapsos o amplitudes de los relatos, se puede señalar un tiempo de lo narrado explícito, contrapuesto al tiempo de la narración que se derrite en los recovecos de la memoria y el discurso de Eduardo, concretamente en fenómenos del ritmo y la duración. Asimismo, es importante rescatar que en ambas narraciones hubo primacía del relato repetitivo, relegando el iterativo y singulativo como meros auxiliares: esto se alinea con el estilo discursivo del autor, y responde a la necesidad histórica de regresar una y otra vez a los mismos motivos. A grandes rasgos, mientras en *La pirueta* el tiempo es un poco más estructurado, expreso, cohesivo y cerrado, en *Monasterio* se trabaja un tiempo abierto, cuyos eventos se desenvuelven una y otra vez, derramándose en espiral.

Los hallazgos en torno al **modo** del relato en las dos novelas son unánimes: tras el discurso transpuesto, debido a la autocracia de Eduardo que no deja hablar al otro, y el mando

de una focalización interna fija, yace el compromiso de un narrador en primera persona protagonista, en comunión con la polimodalidad. Por otro lado, hay un claro dominio del relato de palabras, expresado mediante el ritmo isocrónico de las escenas dialogadas y la acción de los personajes, que aproxima ambas obras a la exposición mimética. Pues bien, ¿no es la autoficción una gran imitación o juego de espejos frente a la realidad? A través de esta presentación particular de sus historias, ¿no está Eduardo Halfon franqueando los límites genéricos, valiéndose de un fondo y forma autoficticio?

Respecto a la **voz** de la instancia narrativa del relato, en ambos casos domina un narrador homodiegético y autodiegético, Eduardo Halfon, que desempeña una función testimonial emotiva y deja entrever, sobre todo en la segunda obra, el discurso auctorial. Hay lapsos momentáneos de narrador mixto, heterodiegético (a través del personaje de Milan y Tamara) que no llegan a traicionar la licencia autobiográfica que rige los relatos. En relación a los niveles narrativos, influidos por la noción del modo, los dos son relatos extradiegéticos, con algunas excepciones pseudo-intradiegéticas que nunca se dan en totalidad (pues todo cabe dentro de la narración inmediata de Eduardo).

Asimismo, el análisis descubrió la separación entre el yo-narrante y el yo-narrado, lo cual posibilita el uso de un tiempo ulterior, posterior y simultáneo dentro del relato, pues por su índole, no se trata siempre del mismo protagonista: éste se ve afectado por lo que le circunda. La dualidad, entonces, es esa máscara en la que se refugia Eduardo Halfon como autor material, oculto en un presente que nunca llega en ninguna de las novelas. El hecho que la existencia del narrador y su acto de elocución se deslinde del tiempo del relato, situándose en un tiempo a posteriori o en el cronotopo creador del que hablaba Bajtín, le autoriza a incurrir en las anacronías que superan los límites físicos del personaje, ya que desde el inicio conoce el desenlace (aunque no se lo presente al lector) y configura ambas historias en clave de reflexión personal. El narrador está, simultáneamente, dentro y fuera del relato: es esta ecuación, de la cual Genette aún destierra al autor, el cimiento para hablar posteriormente de un narrador autoficcional.

Luego, en relación al carácter autobiográfico en ambas novelas, su presencia se mide por grados, limitando la incidencia de elementos autoficcionales dentro de la historia: mientras *La pirueta* se clasificó como una autobioficción, *Monasterio* asemeja más a una autoficción biográfica. Esto es, por el argumento central que hilvana cada historia: en *La pirueta*, los hechos giran en torno a la figura de Milan y la persecución balcánica que lleva a cabo Eduardo; mientras, *Monasterio* se centra en la boda de la hermana del protagonista, a medida que se ve inundado por memorias de un pasado reciente y familiar. Si bien ambos narradores son el mismo Eduardo Halfon como ser de papel, el de *La pirueta* se compromete más con la dinámica de la autoficción al poner en duda la historia de Milan y su identidad por sobre la del protagonista. En *Monasterio* sucede lo contrario: ya que aborda temas más personales, como las relaciones familiares, antepasados y herencias, posee mayor tono autobiográfico. ¿Esto quiere decir que el Eduardo de *La pirueta* es más ficticio que el de *Monasterio*, o que éste es más real que el anterior? No necesariamente. Se le puede analizar en un plano discursivo, determinado por la técnica narrativa del escritor: por ende, el elemento autoficcional está presente a nivel de forma o estructura, de manera análoga y metaliteraria en *La pirueta*, puesto que la búsqueda de Eduardo y su traspasar fronteras y límites es la misma autoficción; y en *Monasterio* se acentúa la ambigüedad en el fondo, desde las complejas circunstancias que aquejan la vida personal del autor, así como su contacto nómada con fronteras y muros reales.

Cabe hacer mención de la importancia que en ambas novelas llegan a ejercer los espacios exteriores, en tanto determinan un cronotopo “halfoniano” que forja la imagen del héroe. A lo largo de toda la cuentística y narrativa del guatemalteco, los espacios son importantes por su contenido semántico, es decir, lo que representan: además de ser un extenso territorio sobre el cual se desplaza y moviliza constantemente el protagonista, implicando así un constante cambio o nomadismo, también erigen fronteras espaciales, entre lugares y países. Según se señaló en numerosas ocasiones, el motivo de los límites y fronteras permanece latente desde distintas manifestaciones literarias en sus obras: su ludismo genérico que le embulle en la autoficción, como tema constante de sus novelas; la desterritorialización y desapego (en el caso de *La pirueta*, ser extranjero en Belgrado, ser extraño entre gitanos, y *Monasterio* sentirse enajenado como judío en Israel, como peatón



rosa en Varsovia); o evidente explícitamente como elemento del texto (los escenarios que describe y donde se lleva a cabo la acción suelen ser dinámicos, exteriores, suscitan sus paseos); y finalmente, en su escritura, en la técnica narrativa, presentando una obra que se construye desde el lindero, a base de la oposición. Asimismo, el movimiento implica siempre tomar distancia de algo, hasta cierto punto emprender una huida: Eduardo se aleja de su país natal, se aleja de la amalgama de identidades que le conforman y niega, se aleja de su familia y religión: “*Recién me había marchado de la casa de mi padre, de la religión de mi padre, del mundo acristalado de mi padre.*”<sup>393</sup> Irónicamente, con esto parece asumir el mandato divino legado a Abrahán, según se lo recuerda en *Monasterio* Carlos, el rabino argentino: “*Vete de tu tierra, y de tu familia, y de la casa de tu padre...*”<sup>394</sup>,

Por otro lado, sería valioso abordar el carácter metadieético entre las dos novelas, y descubrir si se da alguna intertextualidad o ecos dialógicos entre las historias: a un nivel cronológico, sería el eco *Monasterio*, escrito después de *La pirueta*, el grito original; no obstante, como se comprobará a continuación, ambas novelas integran una misma línea de tiempo dentro de la cosmogonía literaria de Eduardo Halfon. Para empezar, hay ciertas similitudes en las acciones del narrador: en separadas ocasiones, Eduardo ostenta sus conocimientos de otros idiomas para romper el hielo y entablar un diálogo con los otros personajes principales; instantáneamente, suscita familiaridad, confianza y amabilidad de parte de ellos, sacando provecho de su condición de ciudadano des-patriado. En *La pirueta*, cita una frase en serbio de una película de Emir Kusturica cuando se entera del origen de Milan: “*Gde si bre čoveče, le declamé. Hombre, ¿Sabés serbio?, dándome él una palmadita en la espalda.*”<sup>395</sup> En *Monasterio*, cuando Tamara le pide un cigarro y él ubica su acento israelí, saca provecho de sus “inútiles” clases de hebreo: “*Encendí un cigarro y ella, sentada en un banquito a mi derecha, me preguntó en inglés si le podía regalar uno. Adiviné por su acento que era israelí. Bevakashá, le dije, que significa de nada en hebreo, y le extendí la carterita de fósforos. Ella se puso amable de inmediato.*”<sup>396</sup> Por otra parte, en ambas obras hace una breve y ligera mención de un amigo misterioso, anónimo, tartamudo: “*La única*

---

<sup>393</sup> *Ibíd.*, 72.

<sup>394</sup> *Ibíd.*, 73.

<sup>395</sup> Halfon, *La pirueta*, 23.

<sup>396</sup> Halfon, *Monasterio*, 57.

*manera de contar una historia es tartamudeándola con elocuencia, o eso me solía repetir un amigo norteamericano que tartamudeaba sólo cuando le convenía.*<sup>397</sup>”, y “*Adopté un sutil tartamudeo (como me sugería hacer un amigo, en momentos de crisis) y empecé a balbucear alguna excusa...*”<sup>398</sup> Para un lector modelo del autor, este personaje o motivo es una referencia extraliteraria e intertextual que se presenta en su compendio de relatos cortos *Elocuencias de un tartamudo*, publicado en el año 2012.

Finalmente, es menester contemplar la prueba final, contundente, de que las dos novelas pertenecen a un mismo universo literario y autoficcional al que Eduardo aún no ha dado desenlace (lo cual explicaría el carácter abierto de cada obra). Durante la tercera parte de *Monasterio*, el día que muere el abuelo polaco, el narrador hace una referencia explícita, a primera vista inadvertida por el discurso críptico que asume, de “un viaje balcánico” que sin lugar a dudas es la misma travesía en la que buscó a Milan; ello se reafirma en tanto menciona, siempre enigmáticamente, su posterior asistencia a la conferencia en Póvoa: “y yo recordé la última vez que vi a mi abuelo con vida, o bueno, con un soplo de vida, unas semanas antes, al nomás volver yo de un largo viaje balcánico (persiguiendo fantasmas) y portugués (rasgando realidades).”<sup>399</sup> En el análisis de la “Voz” en *La pirueta*, se descubre la presencia de un Eduardo sobreviviente, en los confines de la narración, que es el que escribe: ahora, se sabe que este Eduardo es el mismo de *Monasterio*: efectivamente, sale con vida de la travesía balcánica, regresa de su extenuante viaje, y vio por última vez al abuelo León. Sin embargo, en *Monasterio* no hay asomo alguno de un Eduardo posterior: la única prolepsis, cuando ve a la niña caminando patas arriba en las calles de Jerusalén, alude a un instante fuera de la narración, de la fábula, del libro, ese “algún día” que advendrá probablemente con la escritura. En relación a ello, su reflexión frente a este episodio fugaz pareciera retomar y dar un cierre contundente a la divagación de la novela anterior, con esta breve sentencia: “y echando la colilla fuera, se me ocurrió que las piruetas de la gente son siempre incomprensibles.”<sup>400</sup>

---

<sup>397</sup> Halfon, *La pirueta*, 100.

<sup>398</sup> Halfon, *Monasterio*, 102.

<sup>399</sup> *Ibíd.*, 84.

<sup>400</sup> *Ibíd.*, 96.

Evidentemente, el narrador de Eduardo Halfon que a ratos es el mismo Eduardo Halfon se constituye a partir de un conflicto, una lucha por definirse y borrarse: el mismo conflicto, pues, que define a la autoficción y a las obras que se inscriben en ella. Esta fascinación por las dicotomías y lo limítrofe (¿simple irreverencia o búsqueda de conciliación?) posiciona las fronteras ideológicas, religiosas, geográficas – inclusive genéricas – como un aliciente en su trabajo. Ahora bien, ¿qué relación guardará el escritor con el “Eduardo” de sus relatos? ¿Se debe entender como un doppelgänger, una proyección, un disfraz, un clon o fortuita coincidencia?

Refutando a Barthes y a los estructuralistas, el autor no ha muerto: ha resucitado entre sus cenizas, a partir de las mismas líneas que escribe. Es otra versión artificial, ficticia, soñada de sí. En la discusión se demostró cómo el narrador insinúa al lector constantemente que habitan el mismo universo: la ambigüedad radica en que éste no tiene manera alguna de comprobar que lo que dice es verídico, al mismo tiempo que hay algunas pistas o guiños que sí pueden ser sujetos a verificación. ¿Bajo qué pacto, entonces, debe leerse la narrativa de Eduardo Halfon? Después de todo, si el lector desea creer o no lo que cuenta el narrador, queda a discreción suya y de nadie más. Esto significa que la obra no se puede leer completamente bajo un pacto autobiográfico, pues no hay un compromiso entre el autor y el yo que habla, es decir, no se cumple el principio de veracidad, si bien sí el de identidad. Sin embargo, tampoco se inaugura un pacto novelesco pleno puesto que no hay un principio de distanciamiento, anulado por la presencia del nombre, pese a que genéricamente, el lector se encuentra ante una novela de ficción. El principal aporte a extraer de la presente investigación es cómo se develó el proceso creativo y la técnica que persigue Eduardo Halfon, los temas recurrentes en sus novelas, además de manifestar expresamente que no es uno mismo con el narrador, al mismo tiempo que reconoce el autobiografismo en la obra y se apropia de las posturas y sentires que este personaje enuncia, acomodándose su máscara.

## VI. CONCLUSIONES

A manera de dar respuesta a las preguntas generadoras y los objetivos general y específicos de esta investigación, se profundizó en la técnica narrativa que Eduardo Halfon asumió en ambas novelas, mediante un estricto análisis de cada uno de los elementos del relato que forman parte de estos textos, para situar las líneas fronterizas entre la ficción y la autobiografía. Aplicando los postulados del método narratológico que establece Gérard Genette, en complementariedad con la teoría de los géneros literarios sondeada desde varios autores – desde Tzvetan Todorov, Mijaíl Bajtín, Roland Barthes hasta llegar a la autoficción trabajada por Manuel Alberca –, se dejó constancia del significado que adquieren los aspectos claves del relato como orden, modo y voz, aunados a los elementos biográficos y novelescos de ambas historias, dotando así un carácter híbrido a las obras en su totalidad.

Tomando como punto de partida un intercambio dialógico entre los autores referidos en el Marco Teórico, y los descubrimientos denotados en el análisis de las novelas, se desprenden las siguientes conclusiones:

Respecto al estudio narratológico aplicado a la técnica narrativa que englobó cada relato, se descubrieron notorias similitudes en la configuración y estructura de ambas novelas. Para empezar, tanto en *La pirueta* como *Monasterio*, el narrador se encargó de edificar con esmero un relato que, pese a las anacronías disruptivas del orden temporal, se presenta ante el lector como resultado de una subjetividad intencional, reflexiva y esencialmente literaria. Ello se complementa con los fenómenos de duración y frecuencia en el discurso, trazando los acontecimientos de la narración en alternancia de lo singulativo y repetitivo, en un constante vaivén de pausas, escenas y elipsis que responde a un designio englobante de toda la historia, a un ritmo o musicalidad internos que antes de contenerse, se desbordan al nivel de forma y fondo del relato. Por otra parte, el esfuerzo por reconstruir cronológicamente los hechos de cada novela, a fin de determinar el lapso o amplitud, contribuyó a constatar que los dos relatos forman parte de una sola historia, hallazgo de especial relevancia para el análisis autoficcional.

Luego, del estudio del modo y voz de cada relato se delineó la figura de un mismo sujeto enunciante, Eduardo Halfon: un solo narrador homodiegético y autodiegético que cuenta su propia historia, y excepcionalmente heterodiegético cuando relata la historia de otros, mas siempre yuxtaponiéndose a la propia, como *único patrimonio*. Son, pues, historias narradas desde la polimodalidad, en primera persona. Ello incide en la modalidad de la perspectiva, resultando en ambos casos un relato que muda entre acontecimientos y palabras, a través de una focalización interna fija que reafirma la primacía del sujeto narrante en tanto determina lo que ve y lo que se cuenta, además de impedir a otros actores cooptar la narración, legándoles únicamente un discurso transpuesto. Debido a este motivo, los niveles narrativos en ambos relatos no trascienden el extradiegético, pues aún cuando alguien más habla, sus palabras llegan al lector por mediación de Eduardo; de igual forma, no se registra ninguna interacción explícita y metadiegética con el narratario.

Por otra parte, la deconstrucción de la persona del narrador en *La pirueta* y *Monasterio* brindó información diegética en torno al momento de narración, apuntando ya a un locus de enunciación periférico posterior, extraliterario, que permitió develar la presencia tácita del autor histórico y su voz real detrás de la del personaje. Se trata, pues, de una instancia narrativa dual, escindida y oculta en los pliegues del tiempo ulterior del acto narrativo, diferenciándose del yo que protagoniza cada historia, pero simultáneamente siendo el mismo.

Otra conclusión que funge como repuesta a la relación simbiótica que entabla la novela con la realidad del autor, redime lo que ya anunciaba Tzvetan Todorov en su noción de géneros narrativos, y que Manuel Alberca respalda en su síntesis: el carácter de la obra se decreta a raíz de horizontes de lectura y modelos de escritura que devienen en una suerte de “pacto”. Ello influye en que las fronteras que separan las categorías genéricas sean tan fluctuantes, en tanto la norma se instaure en el mismo momento que se pretende desviar de la misma. De ahí que el esfuerzo por categorizar obras literarias sea tan complejo y a ratos, irrisorio, acentuándose más con los textos autoficcionales: bajo esta óptica y comprensión, se emprendió la aproximación a las novelas de Eduardo Halfon.

De igual forma, se determinó el dominio del tiempo y el espacio en la historia, es decir, la ampliación de un cronotopo de la figura del héroe halfoniano, diseñando un prototipo del sujeto autoficcional que se configura desde su propio contexto, proyectándose en la ficción sin sucumbir a la pérdida del yo. Gracias a esta tipificación, se recuperan motivos dominantes abordados de distintas formas en las dos novelas, que ya responden a una cosmogonía de la narrativa ambivalente del guatemalteco: la huida del protagonista del padre, de la familia, del país y la religión judía, refugiándose en una vida cosmopolita y nómada, asediado por fútiles asomos de identidad. Ahora, los hallazgos en torno al manejo de los límites como tema recurrente en ambas obras apuntan a que, mientras en *La pirueta* el protagonista desea profundizar en una transgresión de los límites de la música, de las reglas y del lenguaje, valiéndose del mismo discurso a un nivel *formal*, en *Monasterio* el narrador reflexiona sobre los límites físicos y reales, manifestados en muros, odio e intolerancia hacia el otro, presentes en la temática del relato, desde el *fondo*.

En relación a lo concluyente de la teoría autoficcional, específicamente en la tipificación de las novelas del yo y las clases de autoficción, la mayor distinción entre las dos novelas radica en la carga biográfica y grado de ambigüedad que ostenta cada relato. Se determinó que *La pirueta* se acoplaba más a las características de la autobioficción dado que abarca bajo igual estima hechos y elementos biográficos y fantásticos, mientras *Monasterio* se clasifica como autoficción biográfica, pues su sustancia y eje es la vida personal del escritor, transformada ligeramente por una estructura novelesca, pero sin perder la verosimilitud. En cuanto a las semejanzas, ambos relatos se construyen y lideran por un narrador cuya identidad coincide con la del protagonista y el autor histórico de la obra, cumpliendo así el principio de identidad nominal de las novelas autobiográficas, e integran hechos y actores que se suscriben a la transacción enunciativa de lo que “pudo ser”, asimilándose al pacto novelesco de la ficción.

Para finalizar, con esta indagación se pretendió, entre otros objetivos, delinear un boceto del arte poética de Eduardo Halfon mediante un registro puntual y sistemático de lo característico de sus novelas, de su estilo y temáticas. Ello, a fin de facilitar el paso de quien desee introducirse al estudio de su trabajo, sentando los preceptos de una suerte de

hermenéutica del acróbata, partiendo de la imagen de autor y lector balanceándose en la cuerda floja, oscilando continua y paradójicamente entre dos quicios de comprensión, entre dos modelos de lectura e interpretación que son, finalmente, las fronteras ficcionales de la narrativa de Eduardo Halfon.

Pues bien, la odisea del personaje Eduardo Halfon narrada por el autor Eduardo Halfon quien es, *a veces*, el mismo que el anterior, inició con la antología de cuentos de *El boxeador polaco*, retomándose en *La pirueta*, continuando con *Monasterio* y posiblemente en apertura a futuras producciones. En continuidad a una concepción de la narrativa del escritor como microuniversos ficcionales y entendiendo la figura de él cual demiurgo o pequeño dios huidobriano, esta evolución en el tono autoficticio representa un cambio de postura del autor hacia la verdad, hacia el acto de crear, de contar historias. De esa forma, dichos textos forman parte de una misma ficción personal de Eduardo Halfon, un universo literario paralelo a la realidad que él moldea, expande, conecta y alarga sin fin, sin reparo por colocar el punto final.

## VII. RECOMENDACIONES

A la luz de los resultados derivados de esta investigación, se sugiere rescatar y ampliar los métodos de crítica literaria que se emplearon, aplicados a otros estudios formales, puesto que contribuyen a trazar un procedimiento sistemático y efectivo para el análisis literario.

En relación a la narratología, tratándose de un método estructuralista que ya no está en auge en contraste a teorías contemporáneas, se destaca su utilidad en las investigaciones literarias en tanto delimita la universalidad del relato y contribuye a un análisis integral de los elementos de la historia, a partir del cual se constituye la significación global de la obra. Por otro lado, es menester resaltar la necesidad de abordar académicamente la autoficción, pues se trata de una tendencia latente y en ascenso frente al desarrollo del “yo virtual” y las posibilidades que la era tecnológica y globalizada presenta a la configuración de identidades. Asimismo, es un género que no se limita a la literatura, desarrollado en otras manifestaciones estéticas como el cine, la pintura y el performance: de ahí que un aporte valioso consistiría en perfilar dichas obras y dar a conocer aquellos rostros que se esconden tras la máscara de la ficción. Tanto en Guatemala como en otros países, es necesario el aprendizaje de este subgénero como pacto de lectura, a fin de evitar malentendidos éticos y comprender el compromiso ambiguo que estos textos asumen con la realidad histórica, analizándoles como un guiño estrictamente estético del autor.

Por otro lado, se recomienda continuar la indagación sistemática de la narrativa de Eduardo Halfon desde su contenido y forma, mediante otras visiones hermenéuticas y métodos críticos (psicocrítica, sociocrítica, estructural, incluso desde la teoría decolonial, bajo la corte globalizadora y la voz del subalterno). Hay, pues, terreno fértil, virgen, sin explorar, además de la tierra gris que ocupó a este estudio, que habita la narrativa del guatemalteco. Así pues, en general, se desea exhortar a otros críticos y académicos a ampliar el canon crítico profundizando en el estudio de Eduardo Halfon y otros autores guatemaltecos.



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Achaerandio, Luis. *Iniciación a la práctica de la investigación*. Guatemala: Instituto de Investigaciones Jurídicas, 2012.

Alberca, Manuel. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2013. Kindle PC.

Arias, Arturo. "Post-identidades post-nacionales. Transformaciones en la constitución de las subjetividades globalizadas". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm.69 (2009): 135-152.

Bajtín, Mijaíl. *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. Madrid: Taurus, 1989.

Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*. Madrid: Cátedra, 1985.

Barchino, Matías. "Los cuentos de Eduardo Halfon: hiperrelato y autoficción". *LEJANA. Revista Crítica de Narrativa Breve*, núm.6 (2013): 1-13.

Barthes, Roland. "Introducción al análisis estructural del relato". En *Análisis estructural del relato*, 9-43. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970.

----- . *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Paidós, 1994.

Chacón Flores, Humberto Alejandro. "Análisis del discurso de la novela de Mario Payeras Tz' Utz' Al este de la flora apacible, desde Gerard Genette". Tesis de maestría, Universidad Rafael Landívar, 2016.

Constales, Sofie. “Posmemoria y autoficción en Mañana nunca lo hablamos de Eduardo Halfon y Dios tenía miedo de Vanessa Núñez Handal”. Tesis de maestría, Universiteit Gent, 2015. Recuperada de [https://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/002/213/011/RUG01-002213011\\_2015\\_0001\\_AC.pdf](https://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/002/213/011/RUG01-002213011_2015_0001_AC.pdf)

Eagleton, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.

García, Claudia. “Narrativa guatemalteca y campo intelectual transnacional”. Tesis de doctorado, Universidad de Florida, 2007. Recuperada de [http://etd.fcla.edu/UF/UFE0021046/garcia\\_c.pdf](http://etd.fcla.edu/UF/UFE0021046/garcia_c.pdf)

Genette, Gérard. “Discurso del relato. Ensayo de método”. En *Figuras III*, 75-327. Barcelona: Editorial Lumen, 1989.

Guirao Goris, Silamani. “Utilidad y tipos de revisión de literatura”. *ENE, Revista de Enfermería*, núm.2 (2015). Recuperado de <http://ene-enfermeria.org/ojs/index.php/ENE/article/view/495/guirao>

Halfon, Eduardo. *La pirueta*. Valencia: Pre-Textos, 2010.

----- . *Monasterio*. Barcelona: Libros del Asteroide, 2016.

Laorden Albendea, María Teresa. “Lidiar con el pasado familiar. Posmemoria y trauma en El boxeador polaco de Eduardo Halfon”. En *Tuércete el cuello al cisne: Las expresiones de la violencia en la literatura hispánica contemporánea (Siglos XX y XXI)* 589-99. Sevilla: Editorial Renacimiento, 2016.

Mackenbach, Werner. “Realidad y ficción en el testimonio centroamericano”. *Istmo*, núm.2 (2001). Recuperado de <http://istmo.denison.edu/n02/articulos/realidad.html>

Mayayo Aranda, María Carmen. “Los géneros narrativos”. *Publicaciones Didácticas*, núm.49 (Agosto 2014): 27-34.

Ortiz Wallner, Alexandra. “Una escritura más allá de las fronteras: la narrativa f(r)iccional de Eduardo Halfon”. *Hispanorama*, núm.144 (2014): 34-8.

----- . “Unos escriben. Eduardo Halfon, Dossier”. *Otro Lunes, Revista Hispanoamericana de Cultura*, núm.35 (2015). Recuperado de <http://otrolunes.com/35/unos-escriben/eduardo-halfon-dossier/>

Poe Lang, Karen. “Escrituras autobiográficas: ¿Confesión o autoficción?”. *Istmo*, núm.16 (2008). Recuperado de <http://istmo.denison.edu/n16/articulos/poe.html>

Sánchez, María Teresa. “Augusto Monterroso. Los vínculos con la tradición desde las lecturas del yo”. *Espéculo, Revista de Estudios Literarios*. (2010). Recuperado de <http://biblioteca.org.ar/libros/150637.pdf>

Todorov, Tzvetan, Ch. Brooke Rose, P. Hernadi, A. Fowler, B. E. Rollin, J. M. Schaeffer, G. Genette, W. D. Stempel, M. L. Ryan, W. Raible y N. Salvador Miguel. *Teorías de los géneros literarios*. Compilación por Miguel A. Garrido Gallardo. Madrid: Arco Libros, 1988.