

UACM

Universidad Autónoma
de la Ciudad de México

Nada humano me es ajeno

COLEGIO DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES

LICENCIATURA EN CREACIÓN LITERARIA

*La dama de los flabelos y otros cuentos
(un paseo por lo fantástico y lo realista)*

TRABAJO RECEPCIONAL

PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADA EN
CREACIÓN LITERARIA

PRESENTA

SANDY MARTÍNEZ LUNA

Directora del trabajo recepcional

Lic. Mónica Lavín Maroto

México, D.F., junio de 2015.

SISTEMA BIBLIOTECARIO DE INFORMACIÓN Y DOCUMENTACIÓN



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE LA CIUDAD DE MÉXICO COORDINACIÓN ACADÉMICA

RESTRICCIONES DE USO PARA LAS TESIS DIGITALES

DERECHOS RESERVADOS ©

La presente obra y cada uno de sus elementos está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor; por la Ley de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, así como lo dispuesto por el Estatuto General Orgánico de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México; del mismo modo por lo establecido en el Acuerdo por el cual se aprueba la Norma mediante la que se Modifican, Adicionan y Derogan Diversas Disposiciones del Estatuto Orgánico de la Universidad de la Ciudad de México, aprobado por el Consejo de Gobierno el 29 de enero de 2002, con el objeto de definir las atribuciones de las diferentes unidades que forman la estructura de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México como organismo público autónomo y lo establecido en el Reglamento de Titulación de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Por lo que el uso de su contenido, así como cada una de las partes que lo integran y que están bajo la tutela de la Ley Federal de Derecho de Autor, obliga a quien haga uso de la presente obra a considerar que solo lo realizará si es para fines educativos, académicos, de investigación o informativos y se compromete a citar esta fuente, así como a su autor ó autores. Por lo tanto, queda prohibida su reproducción total o parcial y cualquier uso diferente a los ya mencionados, los cuales serán reclamados por el titular de los derechos y sancionados conforme a la legislación aplicable.

La dama de los flabelos y otros cuentos

(un paseo por lo fantástico y lo realista)

Sandy Martínez Luna

Este trabajo recepcional se imprimió y empastó con el apoyo de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

La dama de los flabelos y otros cuentos (un paseo por lo fantástico y lo realista)

fue inscrita en el Registro Público del Derecho de Autor

el día 29 de mayo de 2015 en México, D.F.,

con número de registro: 03-2015-052910481500-01

Para su composición tipográfica se empleó la fuente Garamond de 10, 11, 12, 14, 16, 20, 22 y 28 pts.

Ninguna parte de esta obra puede ser reproducida, registrada o transmitida por ningún medio, ya sea eléctrico, químico, mecánico, óptico, de grabación, de fotocopia o cualquier otro, sin autorización por escrito de la autora.

La dama de los flabelos y otros cuentos

Prólogo

Que yo sepa, ningún autor se ha aventurado a escribir al azar el nombre de su libro porque el título es tan importante que, puede llegar a fungir como carta de presentación de una obra, es quien, cuando el escritor no es conocido, puede influir en si el lector lo compra, lo hojea o lo lee; por ello, todo título debe ser pensado, por lo menos, más de dos veces antes de saber que realmente es el que se desea poner. En mi caso, decidí que *La dama de los flabelos y otros cuentos* sería el nombre de mi libro, pero ¿por qué “la dama de los flabelos”? y ¿por qué “y otros cuentos”? “La dama de los flabelos” por tres motivos; primero, porque es el título que retomé de uno de los relatos que escribí, segundo, porque de todas las narraciones es el que más me gustó y tercero, porque considero que puede ser sugerente para el lector. El “y otros cuentos” es para anunciar que existen otros cuentos dentro del libro; es una frase que han usado escritores como Ray Bradbury en *La bruja de abril y otros cuentos*, Yukio Mishima en *La perla y otros cuentos*, José Emilio Pacheco en *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales*, Katherine Mansfield en *Felicidad y otros cuentos*.

Lo que mis historias tienen en común son los temas: la muerte y la violencia, además del comportamiento de los personajes que son: rebeldes, indomables e inconformistas; son quienes cometerán acciones en contra de la moral social porque están desencantados del mundo que les tocó habitar y son personajes a los que no les importa romper con las reglas que la sociedad les impone. Antes de seguir, debo aclarar que, en mi escritura se notan los rastros de narradores como: Flannery O’Connor, Rubem Fonseca, Villiers de L’Isle-Adam y Antonio Tabucchi.

El libro está organizado en dos partes: cinco cuentos realistas y cinco fantásticos. El recurso que utilicé para ordenarlos fue los meses del año, pues en cada narración hice alusión a un mes. Inicié con los relatos realistas, “En salsa roquefort” transcurre en febrero, “La muerte de Aurora” en marzo, “La fotografía” en abril, “La tía Musaki” en mayo, “Los diamantes” en

junio. Concluí con los cuentos fantásticos, “Carnaval en el hotel Xibalbá” sucede en julio, “El diario de Santiago” arranca en agosto, “Tatuaje de alcatraz” ocurre en septiembre, “El último gran maestro de la orden del templo” en octubre, y “La dama de los flabelos” en noviembre.

La organización de las historias propone una lectura secuencial para que, a medida que el lector avance sienta que por cada relato leído ha transcurrido un mes, al finalizar tendrá la sensación de haber visto pasar diez meses. Sin embargo, es importante señalar que el lector no debe leer más de un cuento por día para que acoja el efecto que, yo escritora quise provocar con cada narración. Por último, es obligatorio que cada historia sea leída de un tirón para que pueda provocar en el receptor un efecto de impresión (de él hablaré en la poética).

Primera parte

Febrero

EN SALSA ROQUEFORT

La primera vez que mi espada se llenó de sangre fue cuando le corté la cabeza a mi socio. Aquel día llegué a la oficina con abrigo, bufanda, guantes y portafolio a medio cerrar por el exceso de contratos, actas, solicitudes, autorizaciones, avisos y circulares mal ordenados. En mi escritorio estaba sentado el patético de mi socio, parecía muy entretenido revisando no sé qué documentos. Sin decir una palabra entré y lo seguí observando, usaba un saco blanco del que salían mangas negras ahorcadas por mancuernillas doradas, los tirantes, corbata y calcetines eran verde manzana —¡qué ridículo! —pensé mientras del portafolio saqué una cajetilla de cigarros y encendí el menos aplastado.

—¡Maldita perra, me has estado robando! —dijo sin mover los ojos de los papeles— te vas arrepentir el resto de tu miserable vida —esta vez me volteó a ver y su voz se quedó haciendo eco en la oficina.

—¿No vas a decir nada? —preguntó. Ahora mismo voy a llamar a la policía—volvió a gritar.

El rancio poseía el setenta por ciento de acciones de la empresa, el treinta me pertenecía. Tenía lujosas casas de verano, yates y una colección de Mercedes Benz. Lo observé con rabia y sin contestar una sola palabra salí de la oficina con una serenidad impenetrable. Al marcharme pude ver que el señor de mantenimiento había estado escuchando detrás de la ventana. Bajé por la escalera de caracol. Caminé por Gutenberg, di vuelta a la derecha y luego continué por Descartes. Apenas si miraba de reojo que mi socio venía tras de mí a pasos agigantados.

—Detente ahora mismo —caminó más aprisa y yo aceleré el paso.

En unos minutos ya había llegado a casa, abrí de un tirón la puerta, la dejé entrecerrada y él me siguió.

—No creas que porque llegaste a tu casa la policía no va a venir —agregó.

Con paso firme me dirigí a la recámara y me acerqué a la ventana desde la que pude ver el jardín. Traté de guardar la calma, de mantener la cabeza fría, de concentrar la mirada en las violetas moradas que el viento meneaba de un lado a otro y que el rocío cubría con gotitas de agua; todo mientras pensaba cómo resolver la situación.

—Eres una ratera —escuché.

—¡Cállate! —lo señalé con el dedo índice.

—Seguramente usaste el dinero para comprar todo esto: jardín, recámara, zapatos, ropa, perfumes, motocicletas Ducati. ¿Te debieron haber costado una fortuna, no...?

—¡Cállate!

—Te molesta que te diga ladrona. Eso es lo que eres. Le voy a marcar a la policía para que te encarcelen y me devuelvas cada peso hurtado.

—¡Que te calles!

El viejo sudaba como si le quisiera dar un infarto y en repetidas ocasiones se limpió el rostro con el puño del saco.

—Se suponía que eras mi socia, yo confíé en ti...

Con discreción me intenté mover hasta la pared en donde estaba empotrada la base de la katana. Fue inútil porque el viejo me cerró el paso con el cuerpo. Yo sabía que mi complexión delgada no lo intimidaba, pero también reconocía que no podía ir a la cárcel. Decidida a todo metí la mano a la bolsa del abrigo y con rapidez extrema le lancé las llaves a la cara. Le pegué en la nariz y mientras se dolía cogí la katana y la desenfundé. Me quedé parada frente a él en posición de ataque. Nuestras miradas chocaron y mi odio aumentó.

—¿Qué tal si te degüello?—asentí.

Se quedó inmóvil, con la cara pálida y las venas azules saltándole en la frente. Cuando le toqué el cuello con el filo sentí mi respirar agitado, el hiato se humedeció con el sudor que me corría entre las palmas y el olor a aceite de clavo me elevó la adrenalina. El corazón me retumbaba, entonces pude ver en sus ojos un miedo inacabable.

—¿Crees que tu muerte valga más que el dinero que me gasté en el jardín, en esta recámara, zapatos, ropa, perfumes, Ducatis?

Él ni siquiera intentó moverse, sus manos estaban aferradas a las bolsas de su pantalón, su cuerpo encorvado y los ojos cerrados.

—Vuélveme a llamar ladrona.

—¿Qué me vas a hacer?

—Arrodíllate —le dije.

—No puedes asesinarme, cómo lo justificarás...

—Arrodíllate o aquí mismo te degüello.

El viejo se agachó. Me miraba intranquilo, como queriéndome sorprender. En repetidas ocasiones me pareció que me embestiría con la cabeza, que me la clavaría en el abdomen para quitarme el arma. Me hubiera gustado que lo hiciera para cortarle la cara en pedacitos.

—Ya de aquí no vas a salir —le aseguré.

—¿Me vas a cortar la cabeza? —dijo mientras se cubría el cuello con las manos.

—Baja las manos —le ordené.

—No lo hagas, por favor, no.

Subí la katana y la moví en diagonal. Le di en el cuello, a la mitad de la garganta. Pude escuchar el “fiu” cuando le partí la tráquea. La cabeza calló al piso como pelota de frontón y

brotó sangre a presión como el agua del asensor del jardín. Cuando disminuyó el flujo se escuchó como un glu, glu, glu.

—A mí nadie me da órdenes.

De la percha tomé un paño y tarareando “Sympathy for the devil” de los Rolling Stones, me limpié la cara. Sacudí el exceso de sangre de la hoja. Examiné el filo, no había sido mellado.

—El corte fue perfecto —me dije.

Me senté en el sillón y con un pañuelo húmedo con aceite de clavo lo corrí sobre la hoja una y otra vez como queriendo acariciarle el alma. Luego me llevé arrastrando el cadáver hasta el cuarto de baño, con dificultad lo metí a la bañera y lo cubrí con hielo.

—En este febrero hace tanto frío que el hielo tardará más horas en derretirse —le dije.

Recogí la cabeza del piso y la llevé a la cocina. Por un largo rato me quedé mirándola para aumentar mi odio. Creo que si no la hubiera visto frente a frente mi cólera hubiera disminuido y las ganas de odiar al viejo se habrían marchado.

—“Please allow me to introduce myself I’m a man of wealth and taste, I’ve been around for a long, long year, stole many a man’s soul and faith” — le canté cerca del oído y entonces me percaté que la sangre había desprendido un olor dulzón, férreo.

Tenía los ojos abiertos, parecía que estaba vivo, que el rancio quería conversar conmigo, reclamarme por su dinero y meterme a la cárcel. La cara le quedó salpicada de sangre como las violetas del jardín manchadas con gotitas de agua. Los dientes chuecos y amarillos, las orejas puntiagudas y los pómulos bien carnosos. Me hubiera gustado comérmela al roquefort pero no tenía los ingredientes, así que resolví cocinarla con champiñones y salsa de soya. Si mañana tengo suerte comeré la cabeza del señor de limpieza en salsa roquefort.

Marzo

LA MUERTE DE AURORA

Estaba leyendo junto a la cama de mi esposa cuando su voz tan leve me hizo dejar a un lado el periódico. Por algunos segundos retuve el nombre del encabezado “Tengo la rabia de un leopardo”. En efecto, mi mujer me seguía llamando con ansiedad. Cuando me acerqué, me tomó la mano, sin fuerza la apretó y la dejó caer sobre las sábanas.

—Hay varias cosas que me preocupan —clamó medio moribunda— ¿tú serás quien embalsame mi cuerpo y lo prepare para el funeral en el que sólo estaremos tú y yo?, ¿me enterrarás en el jardín, cerca de los rosales que plantamos hace un año?, ¿me recordarás hasta que mueras?

—Aurora, sabes que todo será como me lo pidas, no te olvidaré.

—¿Lo juras por tu vida? —preguntó con voz cada vez más ausente.

—Por mi vida —contesté, mientras le masajé las manos huesudas.

—Sabes que temo que mi cadáver sea llevado a una funeraria en donde un extraño lo prepare sin esmero. No quiero ser enterrada en un panteón lleno de ratas y muertos desconocidos. ¿Me pondrás el vestido que usé en nuestra boda?

—Sí te vestiré con él y te verás tan hermosa como aquel día —le contesté con voz entrecortada.

—Sabes, en la madrugada soñé con la muerte, ella cabalgaba y yo...

Los músculos de su rostro se tensaron y de su garganta dejó escapar un último soplo. Sus ojos quedaron abiertos, vidriosos y cansados. Aún muerta, era bella, una sonrisa ligeramente pintada se veía entre sus labios. Por un rato me recosté junto a ella y le mojé los cabellos con mi llanto. Le besé la frente.

Cerré las cortinas, la envolví entre las sábanas y me la llevé cargando hasta el cuarto de baño. Con energía metí el cadáver en la bañera y fui en busca de los materiales que ocuparía. Cogí un par de cuchillos, tijeras, *bowls* de acero, hilo, agujas, franelas, un martillo, una sierra de mano...

Hacía meses que no ejercía como médico patólogo, que ya no recordaba el olor de los muertos. Sabía que sería difícil, nunca antes había asistido a un familiar. Me enfundé el babero verde, guantes, botas de plástico y un tapaboca. Con cuidado desnudé su cuerpo, estaba rígido como un tronco al que das vuelta y no se deforma. Los ojos seguían abiertos, grandes y hundidos, se los cerré. Tomé el cuchillo y con un leve temblor rasgué la piel desde la tráquea hasta el pubis, respetando el ombligo. Abrí espacio para quitar la parrilla costal, corté los cartílagos hasta la segunda costilla y la extraje. Deposité el corazón y los pulmones en los *bowls*. Con el mismo cucharón con el que durante años Aurora me había servido la sopa saqué la sangre que se había acumulado en la cavidad del cuerpo, la vertí en una jarra y con una franela sequé el hueco.

De la sábana que la cubría de la cintura hacia abajo se asomaba la prótesis que sustituía a su pie derecho, hacía años que la usaba a causa de la maldita diabetes que la mató. Le quité los riñones y los corté por la mitad para examinarlos, estaban en mal estado, múltiples quistes, obstrucción del uréter con dilatación. Saqué las vísceras que faltaban y las coloqué en *bowls*. Sentí mis manos heladas y la boca seca.

Para la apertura del cráneo apoyé su cuello en una almohada. El temblor en mis manos era cada vez más fuerte y gotas de sudor me escurrieron por el cuello. Hice un corte a la piel, inicié detrás del oído derecho, rodeé el cráneo en forma coronal hasta llegar al oído izquierdo, después, separé el cuero cabelludo de la cabeza como si le estuviera arrancando la piel a una pierna de pollo, no lo desprendí en su totalidad. Con una sierra de mano abrí el cráneo y con la

ayuda de la uña de un martillo separé los polos frontales, luego, desprendí el cerebro y lo puse en un *bowl*. Con una franela sequé la poca sangre que se había acumulado.

No me sentía cansado, ni siquiera un poco fatigado porque lo estaba haciendo con esmero, cuidando hasta el último detalle. Para cerrarle el cuerpo tomé hilo y aguja. Coloqué la parrilla costal en su lugar y comencé a suturar desde la pelvis hasta la tráquea. Recordé los días en los que llegaba del trabajo y me decía que le ayudara a bajar la cremallera de su vestido, desnuda se tendía sobre la cama y me decía “ven, bésame justo aquí” y con el índice se señalaba el cuello.

Le cosí la cabeza. Regresé el cráneo hasta su lugar de origen, lo envolví de nuevo con el cuero cabelludo y lo suturé con finas puntadas. Cuando terminé, le desprendí la prótesis. Abrí la llave del agua y la bañé. La sequé y envolví su cabello plateado en una toalla. Le lavé los dientes y le cosí las encías. Le coloqué algodón en los oídos, la nariz, el estómago, la vagina y el recto. Después, la cargué hasta el comedor. Sin prisa, le desenredé el cabello y la peiné.

—La piel se ve totalmente amarilla, —me dije.

Le apliqué crema hasta que su rostro quedó suave, pintura de color marrón en los párpados. Con la brocha le difuminé el color hasta que no quedaron manchas. Los labios los retoqué con lápiz labial rojo. Del clóset saqué el vestido de bodas y le hice una abertura vertical en la espalda, de arriba hasta abajo.

—Así será más fácil enfundárselo —me dije. Luego le puse medias y zapatillas.

*

Cuando salí a comprar el féretro ya era de mañana, hacía viento y estaba nublado, así es marzo, me dije. Reforma estaba casi desierta. Tratando de ocultar las ojeras me puse los lentes para sol y entré a la funeraria.

—Deseo comprar un ataúd a mi gusto para guardarlo hasta el día de mi muerte —dije.

Los empleados se echaron a reír.

—Nadie compra un féretro antes de que se muera, pero si así lo pide el cliente se lo llevaremos hasta su casa. En dos horas...

—No es necesario, pónganlo en la *Armada* que está allá afuera.

*

Con dificultad guardé a mi esposa en el féretro, le acomodé el vestido blanco y coloqué la bolsa de las vísceras junto a sus pies. Le volví a besar los labios cuidando que el maquillaje no se le desprendiera, le di un apretón de manos y por un rato me quedé contemplando lo hermosa que se veía, luego cerré el ataúd. Encendí una veladora y recé un padre nuestro y un ave maría. A las diez de la mañana salí al jardín y cavé un hoyo cerca de los rosales. Fue un trabajo que me llevó más de cuatro horas, terminé rendido, con el aliento entrecortado, lleno de sudor y tierra. Para llevar la caja al jardín tuve que arrastrarla, luego la deslicé hasta la sepultura por la rampa de tierra que improvisé. Sobre la tapa del ataúd coloqué un par de rosas durazno y comencé a palear la tierra.

*

Un mes después, sobre la sepultura, en donde erigí un monumento ornado con su nombre en versales y versalitas coloqué un par de rosas durazno. Con esfuerzo me agaché y con voz queda le dije:

—Me corté la pierna para poder usar tu prótesis, ahora sabes que jamás te olvidaré.

Abril

LA FOTOGRAFÍA

Todas las noches me invade el mismo pensamiento y cierro los ojos para contar hasta cien. Cuando termino, a pesar del largo proceso que he usado para tratar de dormir, la misma duda me guiña el ojo y regreso a los números. Hay noches en que cuento diez, once, doce veces, hasta que finalmente me quedo dormida. Hoy, por ejemplo, ya me he preguntado más de seis veces si debo inscribirme a la convocatoria de foto. ¿Qué haría con diez mil euros en el bolsillo?

En el trabajo, leo y releo la convocatoria. Parece dirigida a mí, a nadie más. World Press Photo invita a participar en la quincuagésima sexta edición del concurso de fotoperiodismo anual. A la mitad de la página sigo leyendo: El ganador del premio absoluto recibirá diez mil euros en metálico. Además, *Canon* donará una cámara réflex profesional y un *kit* de lentes.

La alarma del celular suena y sin mirarlo sé que son las seis de la tarde. Recojo mi bolsa y pienso que no hay tiempo para seguir haciéndome falsas ilusiones. Tengo que correr por Miguel Ángel de Quevedo para alcanzar el camión. Meto la mano a la bolsa y entre papeles busco cuatro monedas de a peso como queriendo no encontrarlas, las aprieto fuerte y las deposito en el tragamonedas. Durante el trayecto de casi dos horas de tráfico pego mi cara a la ventanilla y pienso en que tal vez puedo ganar el concurso con una fotografía bien lograda. Entonces, una señora con bolsa de mano grande se sienta a mi lado derecho y me hace recordar que por la mañana Inés me invitó a su fiesta de cumpleaños. “Sábado 12 de abril, restaurante 1943 en el Hipódromo de las Américas, no faltes. A las tres de la tarde correrá Terry, mi caballo favorito”, había dicho por la mañana.

—Quizá en esa fiesta pueda hacer la foto —murmuro en voz baja.

—Doctor Pasteur —grita el chofer.

Camino con pasos largos y doy vuelta en Vértiz. Gotas de lluvia caen sobre mis hombros, alargó los pasos, casi corro. Al llegar a casa, como cada tarde, me siento detrás de la ventana circular con vista a la pared de una fábrica de llantas y contemplo cada uno de esos ladrillos chuecamente acomodados. Me decepciona pensar que solo sé tomar fotos. No sé dibujar, pitar, tocar algún instrumento musical o escribir. Hasta la comida me queda salada. Me siento hecha para casi nada, mi única dote es pintar con luz.

Por la noche llega puntual la duda de todos los días. Así que después de meditarlo mato la incertidumbre que tanto me ha atormentado y decido ir a la fiesta.

*

A las tres y media de la tarde, en el hipódromo, Inés nos invita a pasar al palco para ver la carrera de Terry. Las carreras de caballos nunca me han interesado, ni siquiera las entiendo. Así que casi la ignoro por completo. Mi vista sigue en busca del motivo a fotografiar.

En el restaurante Jockey Club, ubico a una familia que parece de dinero. Están felices, disfrutan del trote de los caballos. El hijo parece tener cuatro o cinco años, constantemente le levanta la blusa a su madre en un tono juguetón, como si le pareciera gracioso verle el corsé. El padre disfruta de la carrera a través de binoculares.

Coloco a la cámara el lente más largo que poseo, la alzo y enfoco. Disparo varias veces el obturador. Cuando las reviso ninguna es perfecta, tal vez porque en el cielo hay una nube que tapa la luz. Cuando la nube se ha marchado la luz comienza a jugar con sus miles de tonalidades, entonces puedo ver hasta las sombras de la familia que se proyectan en el palco. No me incomoda alzar la cámara y disparar el obturador justo cuando el niño vuelve a levantarle la blusa a su madre. Reviso la toma y me doy cuenta de que es perfecta: la familia luce con claridad de las rodillas hacia arriba, hacia abajo una sombra negra los contornea y no

se distingue el piso sobre el que están parados, con fortuna la luz negra que cayó en esa área ayuda a que parezca que están parados sobre el contorno de la Muralla China. Es tan clara la imagen que incluso logré captar el logotipo de la escuela del niño que está bordado en la playera con hilos azules.

*

Los resultados del concurso World Press Photo se dieron a conocer hoy 15 de junio. Con alegría descubrí que soy la ganadora del premio absoluto y que mi imagen se exhibirá en una exhibición que recorrerá más de cien ciudades en más de cuarenta y cinco países. Ya tengo diez mil euros y la Canon con todo y kit de lentes.

*

En la televisión veo que un hombre está declarando el crimen que ha cometido: “Me pagaron para que afuera del colegio asesinara al niño”. Luego explica que el padre del infante había sido jefe de seguridad de un narcotraficante a quien traicionó cuando decidió formar su propio cártel. “Al ver la fotografía del concurso que está recorriendo el mundo entero identificamos a la familia. La clave estuvo en la imagen que muestra con claridad el logotipo de la escuela, entonces supimos dónde encontrarlo”, dijo el asesino.

—Sólo se trató de un ajuste de cuentas —concluyó.

Apenas puedo jalar aire muy, muy lento, luego un grito estridente. Sin pensarlo y con la culpa apuñalándome cojo un cuchillo y con fuerza lo clavo en mi garganta.

Mi celular está sonando. Desubicada me despierto y entre sudor reconozco el número de Inés. Son las tres de la tarde. Tal vez, Terry ya está corriendo y yo aún estoy entre sábanas.

Mayo

LA TÍA MUSAKI

Corría detrás de Miguel y Carlo, los miraba avanzar con rapidez, Miguel con las piernas beis de un tinte marrón, Carlo con los calcetines gris que le ahorcaban la piel blanca y pecosa. La neblina subía por mis caderas y el sol reflejaba la sombra de los tres.

—Apúrate ma, ya estás vieja para salir a correr —gritó Miguel.

—Ya casi los alcanzo —les dije.

Carlo levantaba en exceso la planta de los pies, casi podía tocarse las nalgas. Miguel había bajado los brazos a la altura de los muslos, parecía cansado pero seguía junto a su primo. El golpeteo de sus pies en el asfalto se fue alejando. Mientras a distancia los veía correr, la nostalgia me invadió, pensé en Carlo, en el día en que nació y mi hermana murió, en el padre que lo abandonó, en los veinte años que ya habían pasado.

Regresamos a casa en el auto. Carlo cantaba “she’s like the wind” de Patrick Swayze, y Miguel se burlaba de él.

—Eres un cursi —le dijo mi hijo y le golpeó la cabeza.

Por el espejo retrovisor vi que Carlo me miró y se sonrojó, sacudió la cabeza como cada vez que se ponía nervioso y siguió cantando.

*

Por la tarde, Miguel y Carlo se fueron a la facultad. Me senté frente al escritorio que era de mi marido y cogí la pipa, separé el tabaco y la empaqué. Encendí un cerillo de madera y, cuando el azufre se había quemado, moví la llama alrededor de la superficie del tabaco, con ritmo de suaves caladas. El humo tenía un sabor picante, fuerte, a perique. El estudio se llenó de humo y el aire cálido bailó con las cortinas de shantung. Por un largo rato me quedé mirando el

retrato de Miguel y mi marido, eran tan parecidos: mismos labios, pómulos, frente, mismo todo, excepto el color de los ojos, Miguel azules, Yutaka café claro. La saqué del portarretrato para tenerla entre las manos, olerla y sentirlos más cerca. Las puntas de los dedos me quedaron amarillas por la fuerza que ejercí al apretarla.

—Desde que moriste me siento sola, estoy cansada de parecer que soy fuerte, de no mostrar tristeza, de no expresar nada —le dije a mi marido.

—Ma, ya llegamos —me gritó Miguel.

—Tía Musaki, ya llegamos —dijo Carlo con voz ronca.

—Enseguida estoy con ustedes —les dije mientras me limpié las lágrimas.

Jalé el humo con fuerza y volví a enmarcar la imagen. Salí con la pipa en la mano. Carlo me miró con esas pupilas profundas con las que solía verme.

—¿Tía, estuviste llorando?

—¿Qué pasó ma?

—Nada. ¿Bajamos a cenar?, hay ternera.

*

—Esta katana, wakizashi, tanto y armadura samurái son herencia de tu padre y de tu tío. Nuestros ancestros han cuidado estas reliquias y las han venerado de generación en generación. Desde que Yutaka murió, todos los días rezo frente a la armadura, medito, pongo incienso, veladoras y limpio las armas con aceite de clavo. Esta katana mide un metro, la wakizashi setenta y cinco centímetros y el tanto cuarenta y cinco. El Bushido dice que el alma del samurái está en la katana. Una vez, Yutaka me contó que una espada debía ser capaz de cortar siete

cuerpos apilados, uno encima del otro y para ello debía estar bien afilada —les dije a Miguel y Carlo.

—Tía, enséñanos a manejar la espada —dijo Carlo.

—Sí, ma... por favor —dijo Miguel.

—No, hoy meditaremos.

Mientras meditábamos sentí que Carlo me miraba, pude escuchar su respiración agitada y el movimiento de sus dedos bailoteando sobre su pierna... No pude seguir y salí del recinto. Camino a la cocina pude escuchar que Carlo me seguía.

—¿Qué pasa, no pudiste concentrarte? —me dijo y se ruborizó.

—Es que estoy un poco cansada.

Miguel entró a la cocina y me preguntó si me había sentido mal.

—No, solo me sentí un poco cansada, además ya estábamos terminando la clase, ya es hora de que se vayan a la facultad.

*

Como todos los mayos, el calor de la tarde era insoportable. Abrí una botella de *Grans Muralles* y me puse a retratar la armadura y las armas. Quería pintar, liberar, a través de la brocha, los pensamientos que me invadían. Para sentirme más fresca me desnudé y dejé que el calor saliera poco a poco por los poros de la piel. Mientras caminaba con dirección al recinto vi cómo el sudor de las plantas de los pies dibujó mi andar sobre el mármol. Deseaba estar sola, expresar mis sentimientos sin miedo a reprimirlos. Me moví con libertad, con soltura, me sentía ligera, casi como una pompa de jabón. Por un rato me quedé sentada en un banco con las piernas abiertas, contemplando el traje. La armadura estaba montada sobre un tronco que imitaba el cuerpo de un samurái: el ropaje era de placas de hierro lacado en forma de escamas sujetas a

una tela de cuero. Las mangas con protector en la parte de la axila. Un peto azul marino cubría parte del faldón con franjas rojas. El cuello estaba tapado por un collar de hierro, la cabeza con un casco metálico con la figura de un demonio y cuernos en forma de media luna. La cara cubierta por una máscara de hierro. A los pies del samurái, las tres espadas en una base de madera negra. Mirarlas con detalle me dejó melancólica, inevitablemente recordé a mi marido y no pude dejar de pensar en Miguel.

—Nunca podré superar tu muerte —exclamé en voz alta.

Tomé el pincel e hice trazos de colores. Puse la mirada fija en el lienzo, en cada línea que dibujé. Entre mis dedos, el pincel se movía con soltura. Cuando terminé me di cuenta que había dibujado a Yutaka con los ojos azules de Miguel. No lo podía creer, en qué momento había sucedido. Me ruboricé y me quedé contemplando la obra con la cola de la brocha entre los dientes y la planta del pie sobre el labio de la botella. Un chorro de sudor frío me recorrió el cuello. Con las manos mezclé todos los tonos de pintura fresca que habían sobrado y con impaciencia los embarré sobre mi pecho y muslos. Con más calma enlodé pintura en medio de los dedos de los pies. Me sentí aliviada, fresca como cuando por la mañana piso el rocío del pasto con la suela desnuda. ¡Piiii!, ¡piiii!, ¡piiii! sonó el claxon del auto de los muchachos. Cogí la bata de seda y corrí al cuarto de baño.

*

Estaba dormitando boca abajo con el cuerpo semidesnudo, cuando sentí la presencia de alguien, no quise mirar quién era, no hacía falta. Sabía que era Carlo. Su respiración era agitada y sabía que me estaba contemplando. No me tocó, sólo jaló la sábana para que cayera al piso. Cuando se fue me quedé con la cara aferrada a la almohada escuchando el ¡tic tac, tic tac! de las manecillas del reloj.

*

Al otro día, por la tarde me senté frente a la armadura con las piernas en flor de loto, erguí la columna y en la mano izquierda sostuve la pulsera mala, comencé a recitar con voz interna “Om tare tuttare ture soha”, iba y venía por las veintisiete cuentas. Oí que alguien entró, cerró la puerta y puso el seguro. Sus pasos eran silenciosos, casi flotaban, los percibí con claridad, pero no me moví. Sabía que era él. Inútilmente traté de seguir con el mantra.

—“Om tare tuttare ture soha”, “Om tare tuttare ture soha”, “Om tare tuttare ture soha” —recité en voz alta.

Detrás de mí escuché que él respiraba, su pecho estaba agitado como cuando vamos a correr al Parque hundido. Cuando me tocó los hombros me puse tensa como si aquella caricia fuera del que deseaba. Subió su mano por mi cuello y comenzó a besarme. Yo, cerré los ojos y dejé que me recorriera con su inexperiencia. No quise mirarlo, pero tampoco hacía falta porque él estaba detrás de mí. Cuando por fin me penetró, por un momento se quedó inmóvil, luego comenzó a menearse. Cuando Carlo terminó, se fue sin decirme nada. Yo me quedé tallando con las yemas las piedras de la pulsera mala.

*

Después de la medianoche preparé la tina de baño con agua caliente, añadí ocho gotas de aceite de lavanda y dos tazas de sales de baño. Encendí una veladora e incienso, me quité la sortija de matrimonio para depositarla en el joyero. Me metí a la tina con el vestido rojo, me recogí el cabello y encendí la pipa, le di dos caladas para saborear el humo con la lengua. Sabía que el amor carnal que sentía por Miguel no podía seguir palpitando. Abrí la regadera que estaba arriba, a un metro de mi cabeza, extendí el paraguas blanco y sentí estar bajo la lluvia. Mis abuelos decían que los paraguas te ayudan a protegerte del clima en el sendero de la

muerte. Cogí el tanto y con el filo rasgué la piel de mis muñecas. El vestido rojo flotaba y con paciencia poco a poco se tiñó de sangre. “Om tare tuttare ture soha”, clamé en voz alta.

Junio

LOS DIAMANTES

Eran cerca de las doce del día. El colombiano, mi hermano y yo estábamos parados bajo el intenso sol de junio en una lancha de motor a uno o dos kilómetros de Guerrero, en la presa de Infiernillo. El ambiente era tenso como cuando una bala está a punto de salir por el cañón de una pistola. A kilómetros a la redonda el Cruces y yo teníamos colocados tres anillos de seguridad. Todos estábamos bien armados. Los minutos de la negociación me parecían eternos a pesar de que mi hermano y yo habíamos planeado hasta el último detalle. Sabía que lo que estábamos adquiriendo no era cualquier cosa, los federales o un cártel enemigo podían llegar en cualquier momento. El Cruces señaló media tonelada de coca que traía en la lancha. Abrió un paquete e Isidro la paladeó.

—Pásenla a una de nuestras lanchas y llévenla hasta la camioneta —asintió mi hermano.

—Fue un placer haber hecho trato con ustedes —dijo el colombiano, luego extendió la mano a Isidro y sin que nadie lo notara le entregó una pequeña bolsa.

—El placer es mío, nos vemos el mes siguiente.

—¡Vaya que nos salió bien la vuelta mi amigo, resultó ser usted un man bien verraco!, hasta luego —contestó el colombiano con una sonrisa que dejó entrever parte de su dentadura de oro.

Isidro y yo subimos a la *Yukon*, la media tonelada se fue en otra camioneta y los gatilleros nos escoltaron. Antes de salir de Michoacán, Isidro me pidió que me parara en una gasolinera para lavarse las manos y guardarse los diamantes que el Cruces le había entregado con discreción.

Después de la gasolinera, a pocos kilómetros me incorporé a la carretera que lleva a Zapotlanejo, siempre sigo esta ruta cuando vengo de Infiernillo y quiero llegar rápido a casa, por aquí hay menos tráfico.

—Baja la velocidad, ya casi vamos a llegar a la caseta —me dijo mi hermano.

Reduje la velocidad y busqué un billete. Al acercarme vi que no había cobrador y que del otro lado de la pluma estaban cuatro patrullas de federales. El corazón me palpitó fuerte y me sentí lleno de rabia.

—Es una emboscada. Fierro, cabrones —grité por el radio.

Abrí la puerta y con la *Uzi* comencé el intercambio de balas con esos hijos de puta. El calor seguía desbocado. Yo sudaba y mientras solté plomo no dejé de apretar la mandíbula. En media hora el asfalto estaba lleno de sangre, casquillos, vidrios y muertos. Cuando todo parecía terminar dejé de escuchar el cuerno de Isidro, ya no lo vi de pie. Corrí hasta donde había quedado tirado, allí estaba, con la camisa vino desfajada y más de setenta balazos incrustados en el cuerpo. Inútilmente traté de taponar algunos orificios de bala.

—No te mueras carnal, resiste... —le grité, pero ya no respondió.

Lo siguiente que escuché fueron varias ráfagas que me pasaron cerca de la cabeza, luego el estallar de una granada que El voltaje les lanzó a los federales. El piso se sacudió. Tomé la uzi, la recargué y con rabia disparé hacia el lugar del que venían las balas.

—Patrón, tenemos que irnos, ya están llegando —me dijo La mojarra.

Los federales ya habían avanzado, nos estaban rodeando. Corrí hacia una de las camionetas que no había sido baleada. De la prisa me tropecé pero instintivamente me levanté, cogí la *Uzi* y me subí a la troca. Isidro se quedó solo, desprotegido y en manos de esos malditos.

Horas más tarde supe que el cuerpo había sido llevado al Servicio Médico Forense de Guadalajara y que la coca la tenían resguardada en la Procuraduría. Cerca de las tres de la mañana reuní a más de sesenta hombres, todos con armas largas semiautomáticas. Nos distribuimos en once camionetas y salimos con dirección al SEMEFO. Entramos con violencia, sacamos el cuerpo y tomamos como rehenes a dos empleados. Cuando íbamos hacia el aeropuerto, agentes municipales nos interceptaron. Los recibimos a tiros y los matamos. A los secuestrados les metimos un tiro en la cabeza y otro en el pecho, luego los aventamos de la camioneta. Camino al aeropuerto metimos a Isidro en un ataúd gris de titanio. Su cuerpo estaba pálido, rígido y frío. La nariz ganchuda como la de mi padre. Siempre supe que uno de los dos se iba a ir primero, pero no creí que fuera tan pronto.

En el aeropuerto nos esperaba el *King air 300* que nos llevaría hasta Culiacán. Un ligero viento pegó con insistencia sobre el féretro, los grillos corearon el cortejo fúnebre y pareció que las turbinas se escandalizaron con la llegada de Isidro. Al tratar de meter el ataúd en el avión nos dimos cuenta de que no cabía. Muy a mi pesar, los gatilleros lo metieron en una bolsa negra y lo subieron al avión. La cabina se impregnó con un olor a perro muerto.

Al llegar a Culiacán lo metimos en otro féretro y partimos en la *Cadillac* rumbo a casa, a Cosalá. El trayecto me pareció eterno, el día no se iluminaba, las siete de la mañana estaban próximas y aún parecía de madrugada. Pensaba en eso, en el dolor que sentía mi madre, en la última vez que Isidro me invitó un trago y en que yo sería el nuevo jefe del cártel, entonces, la camioneta se quedó varada a la mitad del camino.

Una desgracia más —me dije.

La manecilla de la gasolina estaba marcando *empty*. Trasladamos a mi hermano a otra camioneta. Al llegar a casa, mi madre, recargada en su bastón y vestida de negro, nos esperaba

en la entrada. La sonrisa que siempre tenía se había desdibujado. ¿Qué sentía al saber que su hijo mayor había sido asesinado? —me pregunté mientras la abracé y ella me golpeó el pecho.

—¿Por qué no lo cuidaste? —me reprochó.

Mi hermano tuvo un funeral reservado para los grandes, todo transcurrió bajo estrictas medidas de seguridad y un calor que rondaba los cuarenta grados centígrados. A la casa asistieron familiares, vecinos, amigos y dueños de cárteles amigos. El cadáver fue velado entre coronas de amapolas, rezos, llantos y corridos. No dejé que ningún extraño se acercara a ver su rostro. El ambiente olía a ceras quemadas, a inciensos luctuosos, a flores putrefactas, a cebollas fermentadas y a una tensión que reinaba en todo Cosalá.

Hacia mediodía ocurrió la ceremonia fúnebre. El ataúd salió de la casa para ser conducido hasta el mausoleo familiar donde el cura ofició una ceremonia y regó agua bendita. Mi madre, mis hermanas, sobrinos e hijos lloraron desgarradoramente. Yo tenía la boca como nunca la había tenido. Cuando el féretro entró a tierra lo cubrieron docenas de amapolas rojas y chorros de tequila. Por un rato se oyeron balazos y corridos, después poco a poco la gente se retiró.

—Aún no lo cubran con tierra, que sea hasta mañana, quiero estar con él otro día —les dije a los sepultureros.

Por la noche, cuando la familia dormía abrí el ataúd y por unos minutos lo volví a contemplar a solas. El olor a perro muerto era más intenso. Contra mi voluntad lo desnudé y miré su cuerpo destrozado, las mejillas pálidas, las manos con manchas de sangre, era una masa de carne baleada y deforme.

—¡Mira cómo te dejaron!... —le dije.

Desenfundé la navaja y con espanto se la clavé a la altura de la garganta, la deslicé rompiendo la piel hasta el estómago. El olor que despidió me mareó. Contuve el vómito y

soporté el hedor que se me metió hasta el cerebro. Fue como estar cerca de una manada de perros muertos. Cuando me repuse busqué los treinta diamantes en el pecho, y el estómago. Recordé el momento en que el Cruces, al despedirse, se los había dado con discreción. Cerré el ataúd y lo cubrí con tierra.

—Perdóname, hermano. Ahora me toca alimentar a los tuyos.

Segunda parte

Julio

CARNAVAL EN EL HOTEL XIBALBÁ

Estaba allí, en el hotel Xibalbá, dormitando entre sábanas frescas y el sonido de trompetas, trombones, clarinetes, tubas y tambores que se oían a lo lejos. A media noche el ruido se fue acercando hasta posarse con violencia en la calle del hotel. Me revolví entre las sábanas y forcejé con el sueño para no despertarme. Fue inútil. Me senté sobre la orilla de la cama y con recelo miré la luz de la luna que se había colado por la rendija de una cortina mal cerrada. Allá arriba, la luna se revolcaba entre las nubes que se fundían como olas del mar: del blanco al amarillo pálido, del amarillo pálido al azul oscuro y del azul oscuro al plata. Estiré los brazos y malhumorada caminé hacia la ventana con vista a la avenida Venustiano Carranza.

—¿Un carnaval a esta hora? —me pregunté y fruncí el ceño.

Desde arriba vi que la acera era una alfombra de pétalos de cempasúchil sobre la que desfilaba un grupo de personas vestidas con colores llamativos. Alguien bailaba bajo la máscara de una cabeza de toro, los cuernos negros, la frente roja y los pómulos amarillos. La calle desparramaba alegría como si no quisiera que aquella cálida noche de julio terminara.

Un grupo de ancianos con traje morado y sombrero rosa paseaban un racimo de globos: verdes, azules, amarillos y rojos al ritmo de la música de viento. Detrás de ellos venía un hombre con penacho de tres colores: negro, beis y naranja, la cara esquelética, con matices blancos y detalles rojos; en las piernas traía cascabeles, saltaba y daba giros alrededor de un hombre de lengua roja, rostro teñido de negro, sombrero de palma con adornos amarillos y azules. Los músicos bailoteaban y con fuerza retumbaban las trompetas, trombones, y tambores. De la muchedumbre emanaban gritos y los concurrentes bebían grandes sorbos de cerveza, tequila, aguardiente, era como si no les importara emborracharse.

Una arlequín con cara blanca, traje con losanges verdes, rosas, y vino se equilibraba en zancos cubiertos por pantalones a rayas, sacudía la negra cabellera al son de la música mientras un verdugo con capucha negra agitaba un mástil con vísceras detrás de ella. Lo seguían hombres que empujaban una estructura de madera con llantas, traían una res muerta que había sido desollada y abierta en canal, la sangre aún le germinaba por el hocico.

Yo aguantaba de pie, tratando de esperar a que todos pasaran, me sostenía del borde de la cortina y me equilibraba en un pie para descansar el otro. Movía la cabeza de derecha a izquierda y disfrutaba el desfile. Cuando el vidrio se empañó lo limpié y mi rostro quedó reflejado: el mentón pronunciado, los labios teñidos de marrón rosáceo, los ojos azules — hundidos por la edad— y la piel oscura como el tabaco. Entonces abrí la ventana y pude oler el humo que despedía la pólvora de los cohetes que quemaban cada fracción de segundo.

La multitud marchaba sin demostrar cansancio. Miré a un niño con zapatos de charol negros y peluca plateada, llevaba entre las manos un paraguas de colores: verde, morado, naranja y azul al que le llovían serpentinas y confeti. En otro grupo desfilaba un par de mujeres con vestidos de telas brillosas en color naranja y un cordón blanco atado a la cintura, sus caras iban cubiertas con máscaras esqueléticas, en la mano derecha sostenían un mástil con un cráneo, en la izquierda un cirio. En medio de ellas avanzaba una mujer con falda morada, blusa blanca con encajes en el busto, mandil negro, sombrero verde con la orilla oscura y la cara cubierta con máscara huesuda.

Las hojas de los árboles revolotearon y alguien lanzó pétalos de cempasúchil que cayeron en el asfalto azulado. En medio del humo que desprendían los cirios y la pólvora que explotaba me saludó la mujer del vestido morado, levantó la mano y la agitó, yo respondí inclinando la cabeza. Pasé la mirada por el largo de la calle que parecía interminable y el aire me olió a una mezcla de salitre y arena mojada. Una brisa fría y callada me entró por los poros,

entonces cogí la bata que estaba sobre la cama y, al ponérmela, oí que golpearon la puerta. El llamado fue débil, apenas pude oírlo, pero antes de que lograra preguntar quién era, la puerta se abrió y avanzó hacia mí el grupo de mujeres esqueléticas. La habitación se iluminó con la luz de los cirios y la mujer del vestido morado encabezó el desfile; en la palma de la mano traía un cráneo de amaranto: los dientes de cacahuete, la nariz con nuez, los ojos con aceitunas negras y las facciones de amaranto. La mujer me sonrió, bailaba meneando las caderas en círculo, a la derecha y a la izquierda. Los músicos se instalaron en la suite y todo retumbó. Brincaban, danzaban y me incitaban a bailar.

—¿Qué hacen en mi habitación y cómo entraron? —les pregunté con acento nada cortés.

—Soy la muerte —prosiguió sonriendo y me tendió la mano huesuda, los falanges temblorosos bailotearon entre sí. Pegué un grito cuando miré que la mano esquelética era real y el disfraz de la cara no era una máscara.

*

Abrí los ojos y escuché música de viento: trompetas, tambores, clarinetes, tubas y tamboras. Me senté sobre la orilla de la cama y miré con recelo la luz de la luna que se había colado por la rendija de una cortina mal cerrada. No quise saber si la luna se revolcaba entre nubes que se fundían como olas del mar. Encendí la lámpara, y con horror miré que una calavera de amaranto estaba en el buró. La puse sobre la palma de mi mano y la apreté con fuerza esperando que solo fuera aire. Me quedé con surcos de amaranto.

Agosto

FRAGMENTOS DEL DIARIO DE SANTIAGO

19 de agosto de 1999

Hoy cumplí doce años y sigo siendo débil, pequeño y feo como un aye-aye, pero lo que más me preocupa es mi atracción por la carne humana.

25 de agosto de 1999

Esta mañana cogí una bolsa de plástico y salí a caminar por el parque en busca de algún animal muerto. Hallé una paloma en una charca: con el plumaje mojado. Al llegar a casa me escondí entre los árboles de membrillo para diseccionarla. Con el cuchillo hice un corte a cada una de las extremidades de los muslos y los desarticulé. Luego, retiré la piel desde la cloaca hasta el pico. Los músculos abdominales los encontré delgados y gelatinosos. Para extraer los pulmones hice un corte en ambos lados de la mandíbula y seguí cortando en dirección caudal hacia las costillas, jalé los pulmones, los despegué y con el dedo los aplasté hasta que salió un líquido blanco. Cuando me sentí saciado, recosté la cara sobre el piso y fijé los ojos en los de la paloma, me quedé contemplándola por largo rato.

3 de septiembre de 1999

La idea de morder carne humana me sobrecoge.

19 de septiembre de 1999

Nada tengo a mi favor. Mi aspecto no es el de un adolescente bello. Mis compañeras de clase dicen que soy feo y enano. No dejo de pensar en las chicas morenas, con cabello negro, altas y esbeltas, con las nalgas firmes y redondas.

5 de noviembre de 1999

Anoche escuché las voces de mis padres que discutían, objetos que aventaron, palabras obscenas, el llanto de mi madre. Me tapé los oídos y apreté los ojos hasta que me quedé dormido.

6 de noviembre de 1999

En el recreo, mientras Lulú jugaba a saltar la cuerda, le vi las piernas morenas: con las calcetas blancas al tobillo y el short azul a la mitad del muslo. En cada salto los músculos se le tensaban y se le destensaban. El sudor que le germinaba por los poros me hizo imaginar que podía morderlas, bañarlas con néctar de mango, salsa tabasco y comérmelas. El miércoles pasado sentí la misma sensación cuando vi correr a Natalie en clase de educación física.

29 de enero de 2000

Melancolía por la ausencia de mi madre, hace dos semanas se marchó de la casa: nos abandonó. Sentí tanta rabia que por la tarde les pegué a los membrillos con un palo. Nada importa.

19 de agosto de 2009

Hoy cumplí veintidós años.

25 de agosto de 2009

El objeto de mis deseos siguen siendo las mujeres morenas, con cabello negro o castaño, nalgas grandes, piernas firmes y caderas anchas. Imagino que puedo saborear su carne.

05 de septiembre de 2009

Y heme aquí en el jardín. Este apetito brotó repentinamente. Al ver a mi vecina con esa minifalda sentí ganas de comerme sus piernas. Para reprimir el deseo maté a mi gato. Lo degollé y desollé, luego le clavé los dientes en los muslos y me tragué un trozo de carne cruda. Abrir animales muertos y comer un trozo de proteína me ayuda a relajarme.

07 de septiembre de 2009

Este no poder hablar, esta imposibilidad de contar mis deseos. Quisiera morder nalgas y piernas firmes de mujeres vivas o muertas. He llegado a los veintidós años y nada sé aún del sabor de una mujer. Tengo el presentimiento de que algún día lo haré. El miedo es fuerte, no cabe duda, pero los instintos me quitan el sueño.

14 de octubre 2009

Me miro en el espejo y mis facciones siguen siendo las de un adolescente con años de adulto. Sigo siendo feo.

9 de enero de 2010

Noche de insomnio sin saber adónde ir. Hoy conocí a una mujer, estaba sentada en el área de consulta general de la biblioteca de la facultad. Lo que yo quise fue saludarla, conocer su nombre, presentarme, que notara que existo. Su belleza es excepcional: alta, esbelta, cabello castaño, tez morena, ojos azules, cara con corte diamante, piernas largas y delgadas, zapatos de tacón anudados al tobillo en color verde arce...

10 de enero de 2010

La volví a mirar en la biblioteca, allí estaba, frente al anaquel de libros y con el dedo índice buscando un ejemplar. Sus piernas lucían tal como las recordaba: largas, flacas, morenas, con los zapatos verde arce. Su belleza femenina enmarcada por sus ojos azules, labios carnosos con un tinte marrón y el pelo castaño cayéndole sobre los hombros esbeltos y jugosos, casi podía saborearla. Me escondí detrás de una columna para desearla...

15 de enero de 2010

Odio mi cara, parezco un niño: *brackets* en la dentadura, estrabismo en los ojos, pecas en la cara, nariz aguileña, cabello rojizo y orejas de macaco. ¡Joder! ¿Qué puedo hacer con este pinche odio?

23 de febrero de 2010

Hoy supe su nombre: Roxana. En la biblioteca se acercó para pedirme una calculadora, dijo que era para sacar unas potencias, luego me invitó a desayunar a la cafetería. Más tarde me aclaró que era en agradecimiento al favor que le había hecho. Me siento terriblemente atraído por su belleza.

1 de marzo de 2010

Roxana es amable, me inspira confianza. Pasé la mañana con ella, desayunamos y luego fuimos a la universidad, ella a Economía, yo a Medicina. Estos encuentros han significado mucho más que tener una amiga. Han sido días especiales, creo que estoy enamorado. Pero cómo explicarle que no quiero matarla, que sólo quiero devorar su trasero, sus bíceps, sus piernas...

5 de marzo de 2010

Ansiedad: estoy recostado boca abajo, con la cara hundida entre las sábanas, dándome golpes en las nalgas e imaginando el sabor, aroma y textura de la carne de Roxana: dulzoso, intenso, fragancia penetrante a sangre fresca, los tejidos correosos. No dejo de pensar en sus piernas.

30 de marzo de 2010

No quiero matarla, pero se trata de un amor insaciable, de un apetito insatisfecho. No puedo explicármelo.

6 de abril de 2010

He resuelto devorarla. Le diré que la quiero invitar a cenar, que deseo que vaya a mi departamento para darle una sorpresa. Cuando estemos cenando le clavaré un trinche para carne en la arteria femoral. No tengo el valor de pegarle un escopetazo en la cabeza, sería un desastre: pedazos de carne en la pared, el piso y sangre por todas partes, no, la cabeza se le reventaría. No puedo...

8 de abril de 2010

El trinche para carne estaba camuflado entre el villagodio, los champiñones, los pimientos de gernika fritos y las papas cambray al romero. Roxana comía con tranquilidad y sin prisa, parecía que el menú le había agradado. Yo estaba sentado junto a ella, nervioso y excitado, apretando los dedos en la servilleta que tenía sobre la pierna, y contándole sobre el ritual de luto que los Chiitas realizan el primer mes del calendario musulmán. En un punto de la conversación sentí tanto miedo de seguir con el plan que no supe si avanzar o retroceder. Con naturalidad tomé el trinche con la mano derecha y le expliqué: lo extraño es cuando los participantes se golpean el

pecho con las manos y luego se cortan con un cuchillo... Justo aquí, le dije, y le clavé el trinche en la ingle. Su primera reacción fue gritar y arrancárselo. Entonces, yo le rompí una botella de espumoso en la cabeza. Se quedó inconsciente. Con ansia le quité la falda, de la femoral le brotó sangre como de un grifo, bebí un poco. Luego esperé a que terminara de salir todo el líquido rojo. Decidí que el primer bocado sería de sus nalgas. Era la primera vez que hacía esto, me sentí inexperto. Sumergí el tenedor en la nalga y con el filo del cuchillo intenté cortar un trozo de carne, la grasa me lo impidió. Con desesperación metí los dedos en la ranura del corte y desgarré la piel, como no pude extraer carne magra me quedé chupándome los dedos para sentir el sabor de Roxana. Corté un trocito de grasa y con el tenedor me lo llevé a la boca. La sensación fue extraña, era como masticar gelatina viscosa, un sabor dulce y grasoso. Por fin la estaba amando de verdad. Con una sierra le corté la cabeza, los brazos, las piernas, las costillas..., fue como serruchar madera. Vertí agua caliente sobre los trozos de carne y, mientras los lavé, canté: bebo el agua de tus caderas, acecho a ciegas los colores, los poros de tus nalgas. Juego con la mortaja de la muerte y estrecho los espejos de las tinieblas mientras el diablo nada en un vaso, mientras el aire roza tu cuerpo, mientras un trueno refleja el color de tu vientre... Luego, almacené el cuerpo en bolsas de plástico. Antes de guardar la cabeza le cerré los ojos azules y la metí al congelador. Esta noche ha sido especial, no la olvidaré.

9 de abril de 2010

Desperté con mucha hambre. Me acerqué al espejo y vi mi cara de adolescente. Sigo siendo muy feo, me dije. Me quedé observando mis rasgos hasta que me aburrí. Del refrigerador saqué los bíceps y el corazón, estaban helados, rojo escarlata. Los fileteé, y les puse un ablandador de carnes, luego los freí en una sartén. Mientras la carne se estaba cociendo despidió un olor picante, como azufre pero más suave, luego se mezcló con el de la pimienta y los ajos. Me

mordí los labios y no supe qué hacer, estaba excitado. La carne la acompañé con patatas, col de Bruselas, nueces y rebanadas de naranja. Descorché una botella de vino tinto. Con suavidad hundí el tenedor sobre el trozo de carne, lo saboreé: estaba jugoso y un tanto fibroso. En un inicio el sabor me pareció dulzoso, luego, al paladearlo con más calma se volvió ferroso. Cuando comí el último trozo de carne que estaba en la sartén, por primera vez pude decirle en voz alta: te quiero. Me sentí estremecer.

11 de abril de 2010

En la universidad todos murmuran que Roxana ha desaparecido. Sus padres fueron a la escuela e interrogaron a todos sus amigos, también a mí. Yo les aseguré no saber nada de ella.

22 de abril de 2010

Los periódicos reportan a Roxana como desaparecida.

24 de diciembre de 2010

Es el último trozo de carne que como, ya he devorado todo el cuerpo de Roxana. Al comerla se ha convertido en parte de mí. Siento un gran placer sexual.

8 de abril de 2013

Aniversario de la muerte de Roxana. Hoy se cumplen tres años de que la asesiné. No me siento culpable por haberlo hecho, después de todo, la comunión lleva siglos enseñándonos el canibalismo. Los sacerdotes hacen el ritual: “el cuerpo de Cristo”, y luego depositan la hostia sobre la lengua de los creyentes. La ingestión del cuerpo y la sangre de Cristo son canibalismo...

10 de abril de 2013

El primer asesinato es como tu primer amor, nunca lo olvidas.

15 de abril de 2013

Acaricié el sueño de vivir sin asesinar para comer carne humana, pero cada vez que veo las piernas de una mujer hermosa me gustaría comérmelas. Me excita la idea de volver a comer carne humana. He cometido el error de buscar ayuda con un siquiatra, de contarle que maté a Roxana. El idiota se aterró: las manos artríticas le temblaron y no sé de dónde cogió valor para correrme del consultorio, aún recuerdo cómo agitó su dedo de espátula mientras me amenazó: “lárgate de aquí y no vuelvas”.

20 de mayo de 2013

Miré por largo rato los zapatos verdes de Roxana y recordé cuando los anudaba a sus tobillos, a esas piernas largas y flacas. Es el único objeto que conservo de ella, siempre me gustaron.

11 de junio de 2013

Fuertes deseos de comer carne humana. Siento tensión y tengo conflictos con los pensamientos. Lo que me asusta es la idea de volver a matar a alguien. Me masturbo para quitarme las ganas de comer carne humana, para alejar los pensamientos.

18 de julio de 2014

Hoy conocí a una mujer que me atrajo de inmediato. Tengo deseos de comérmela, de morderla.

19 de agosto de 2014

Por la noche, cuando dormía, me despertó el ruido de un fuerte taconeo. Las pisadas se escucharon en la cocina. Con miedo fui a echar un vistazo, junto al refrigerador encontré los zapatos de tacón color verde arce; la última vez que los había visto los metí en el clóset.

Septiembre

TATUAJE DE ALCATRAZ

Aquella mañana de septiembre no debí haber fornicado con la Virgen de la luz. Me bastó llegar a la iglesia al cuarto para las siete y no ver a nadie en los reclinatorios. Todo parecía estar en orden: el piso encerado, las lámparas encendidas, las columnas romanas y los arcos entrecruzados bien alineados, la Virgen descansaba en la urna de vidrio, en el jarrón los alcatraces estaban desmayados, olí a petróleo y a ceras quemadas.

—Llegar antes que los feligreses no es fácil, abrirme paso entre los comerciantes que, tan temprano arman sus puestos es difícil.

Tomé la escoba y comencé a barrer el polvo que se había acumulado en el mármol, mientras la meneaba de un lado a otro reviví el día en que conseguí este empleo.

—Si estás dispuesto a llegar temprano para limpiar la casa del señor, el empleo es tuyo —asintió el sacerdote aquel día.

En esa época me había divorciado de Luisa y no tenía trabajo. Limpiar la iglesia a cambio de un salario mínimo me ayudaría a mantener los gastos de la casa. Aún puedo evocar la mañana en que terminamos.

—Es un alivio haberme encontrado con alguien que no toma las cosas tan enserio, que nunca se queja, que no hace peticiones de dinero y que es un buen amante, sí, Jack, ahora tengo un amante —me dijo Luisa, mientras con fuerza se cepillaba frente al espejo.

El reloj marcaba las siete y media y ya estaba limpiando las primeras bancas. Lustrar el roble me parecía una tarea interminable. Si no fuera por la Virgen habría renunciado a este maldito trabajo desde hace tiempo —rezongué mientras seguí pasando el paño sobre la madera. A las ocho sonó la alarma del celular y aún no había terminado de limpiar los reclinatorios, nada me importaba, nada que no fuera limpiar el nicho de la Virgen. Con

nerviosismo me acerqué a la urna e hice el mismo ritual de siempre: tomé entre las manos el jarrón con flores, coloqué nuevos alcatraces y los dejé como ofrenda. Introduje la llave en la cerradura y abrí la urna, la Virgen de la paz estaba recostada sobre un colchón con forro rojo, la cabeza redonda la tenía hundida sobre una almohada de seda beis, las manos delgadas sobre el estómago. Con un plumero le quité el polvo de la cara, del vestido y de las sandalias. Le removí la corona de oro para peinarle el cabello, estaba sedoso como si fuera de verdad, largo, negro y brillante como los ojos de mi mujer. Entonces, el pensamiento llegó puntual, como cada vez que la tenía entre mis manos.

—No seas cobarde —me dije en voz queda, nadie viene a misa tan temprano, nadie lo sabrá.

Tomé entre mis manos un alcatraz, era el mejor: hojas coriáceas, grandes, color verde oscuro y bordes ondulados; la flor blanca en forma de cucurucho y una varita amarilla clavada en el centro. Caminé por el pasillo de un lado a otro, con la flor en la mano.

—Será hoy —me dije.

De la urna saqué su cuerpo, tal vez pesaba cincuenta kilos. A pesar de que estaba policromada pude saber que era de pino porque olía a resina. La llevé a un rincón y la recosté sobre el mármol. Con extremo cuidado le quité el vestido, miré que no llevaba sostén: los pechos pálidos y firmes, los pezones como la punta de un limón, los muslos rígidos, sin arrugas, en nada se parecían a los de mi mujer, flácidos y con celulitis. Mientras con lujuria la observaba, me di cuenta de lo hermoso de su cuerpo, sentí la garganta subyugada, los ojos se me llenaron con lágrimas y las piernas me temblaron. Me desnudé con prisa y me eché encima de ella, coloqué las rodillas en sus cuádriceps y deseé abrirla las piernas blancas y rígidas. No tenía vello púbico. Estaba quieta, con los ojos inmóviles. Su vagina no estaba borbollada, tibia, ni húmeda; yacía seca y apretada, imposible entrar en ella. Mientras fingí penetrarla le besé el

cuello y la boca, le pasé la lengua por los pechos, las orejas, las mejillas. Con el pétalo de un alcatraz le acaricié el ombligo, el cuello, las manos, las mejillas.

—Tus ojos son una copia de los de mi mujer, tal vez por eso siento esta maldita obsesión —le dije.

Fue como tener entre las manos a una de esas bailarinas de ballet que salen en televisión: cabello arreglado, muslos apretados, tórax esbelto, músculos trabajados, caderas afiladas. Luego, me quedé recostado junto a ella, satisfecho, con una sensación de triunfo, de felicidad. Me dieron ganas de bailar como una serpentina de papel.

*

El tipo de la tienda de bellas artes y manualidades ya había regresado con todo el material que le pedí.

—Dos lápices, un difumino, seis gubias, cuatro limas, tres escofinas, pinturas, yeso y siete láminas de pan de oro de veintidós quilates, creo que es todo lo que me pidió.

—Envuélvalas por favor, me las llevo.

—Esta es la nota para que pague en caja —añadió el vendedor mientras levantaba el meñique sobre el mostrador.

Maldita la hora en la que me excomulgaron. Siempre supe que algún día nos descubrirían fornicando, me quedé pensando mientras recibí el cambio.

*

Durante el día, tras hacer unos primeros tanteos y bocetos me decidí a plasmar el dibujo en papel. Corregí una y otra vez perfiles, añadí algo de color para darle leves toques de luz y subrayé las sombras.

Una vez que terminé el boceto, moldeé la cabeza. Sobre un vástago acumulé barro hasta lograr el volumen deseado, agregué fragmentos de masa, lo formé con las manos. Con la parte punzante de un palillo profundicé el barro, eliminé pequeños fragmentos de los ojos, acaricié la superficie de la nariz, hice correcciones con los dedos, zanjas en el cabello y cejas. La pieza que había formado era una réplica exacta del rostro de la Virgen que tantas veces miré en la parroquia.

—De aquí saldrá el modelo final para pasarlo a la madera —susurré mientras di suaves caladas al cigarrillo.

La sala estaba hecha un desastre: un banco, cepillos, prensas, sierras, tenazas, gubias, limas, martillos, escofinas y objetos con los que daría vida a mi Virgen.

Por la noche me decidí a moldear la cabeza en la madera. Con una gubia de boca curva y ayudándome de una masa comencé a restar madera en todos sus frentes hasta que brotó la frente, los ojos, la nariz y los labios... Con una gubia fina hundí los párpados y marqué el lagrimal.

—Si mi mujer viera estos ojos diría que copié los de ella —murmuré.

La expresión de la boca entreabierta la profundicé con una gubia curva para proyectar una sombra cerrada. El caballete de la nariz lo detallé una y otra vez hasta que quedó perfecto, recto como el que tantas veces limpié. Con escofinas le di suavidad al rostro para borrarle los arañazos que la gubia le había dejado. Al terminar los detalles de la cabeza labré los brazos, las manos, el dorso..., todas las piezas por separado, y una vez esculpidas las ensamblé y tuve entre mis manos una escultura completa, única.

En un florero puse agua y tres alcatraces. Preparé una mezcla de yeso y agua de cola para cubrir los poros de la madera. Cuando la mezcla secó añadí pintura. Manejé los pinceles y los colores como si estuviera pintando con acuarelas. Logré dibujar en su mirada una expresión

de felicidad, de alegría. Mientras movía el pincel, recordé: el olor a copal y petróleo, la luz de las velas que iluminaban a mi Virgen.

Los labios fueron lo último que decoré, puse en ellos rojo carmesí y un pequeño toque de luz blanca. Cubrí su cuerpo con ropa que mi esposa dejó en el closet. Vestido estilo toga de un hombro: blanco, recto y largo. Entre los dedos de su mano puse el rosario que un día la abuela me obsequió. Con una flor de alcatraz le acaricié las mejillas, el cuello y el pecho. Sabía que ella estaba deseosa de mí. Allí, recostada sobre la cama e imitando la mirada de mi mujer la santa me invitaba a poseerla. Me eché encima de ella y por minutos se apoderó de mí un éxtasis en el que se mezclaron, por primera vez, nuestros deseos. Escuché que un objeto calló al suelo. Me puse de pie y miré que en el suelo estaba el rosario de vidrio. Los alcatraces estaban marchitos y los labios de la Virgen pálidos. No me importó, me volví a echar encima de ella y le besé el cuello, al bajar por su clavícula vi, con asombro, que en el hombro tenía dibujado algo que yo no pinté. ¡Era un alcatraz, un tatuaje en forma de roncha!

Octubre

EL ÚLTIMO GRAN MAESTRO DE LA ORDEN DEL TEMPLO

Cerca de las seis y media de la tarde llegué a la calle de Donceles. Caminé sin prisa, con el cuerpo relajado y bajo una ola de calor que me destensó los músculos de la espalda. La gente transitaba tranquila, algunos se detenían a observar libros de segunda mano en locales de viejo, otros entraban a tiendas fotográficas, tal vez preguntaban por alguna lentilla, un trípode o una réflex.

A los pies de la calle el viento arrastraba basura, polvo y escasas hojas de color sepia que volaban como papalotes sobre los muros de los edificios viejos y cansados de permanecer en pie. Era tarde y algunas puertas levadizas de las librerías ya habían sido cerradas. Desde afuera se oía el ruido de las voces de los empleados que permanecían aprisionados del otro lado de la portezuela. Por minutos, personas, microbuses, autos y motocicletas se volvían escasos. Los faroles daban luz blanca y la tarde desmayaba como queriendo robar al tiempo unos cuantos segundos.

Yo salí de mi casa con la intención de robarle a la tarde unas cuantas horas. Hacía días se me había antojado comprar una novela histórica en donde se contaran las hazañas de una guerra o las tradiciones de algún pueblo, pero por lo visto, las posibilidades de encontrar una librería abierta eran escasas. Seguí caminando y me topé con la entrada de un desequilibrado edificio que parecía estar encorvado por el peso de los años. Era una librería que había brotado de la nada, y que a pesar del tambaleo de su arquitectura, de tener la ventana rota del primer piso y de estar pintada de color amarillo pastel, tuve que reconocer que tenía una esencia acogedora, un no sé qué, que me hizo entrar.

—Seguro que aquí encontraré la novela histórica que he estado buscando —me dije.

En la entrada había montones de libros con precio de cinco, diez y veinte pesos. Al fondo, en una mesita estaba sentado un viejo con lentes de fondo de botella, junto a él la caja registradora. El olor de aquel lugar de inmediato me recordó al de las bibliotecas, dulce y al mismo tiempo con fragancia a polvo, a humedad. Los anaqueles estaban bien formados: revistas, enciclopedias, diccionarios, libros de historia, poesía, biología...

Caminé por un pasillo, luego por otro que me llevó al área de novela histórica. Allí encontré un libro que de inmediato llamó mi atención. Era de aspecto muy viejo y en la portada decía: “Los secretos de Jacques Bernard de Molay”. En realidad, lo que me sedujo fue el apellido, Molay porque mi padre me heredó ese mismo. De inmediato supe que no era una novela histórica, más bien era un libro de historia. Me quedé en el pasillo para hojearlo: ilustraciones de Caballeros templarios, inscripciones en latín o griego, historias de Molay y su orden, dibujos, leyendas.

En el índice leí: “Apéndice: el collar de Molay, página 516”. En la 516 encontré un capítulo con la imagen de un medallón que parecía de plata; su forma no era simple, de base plana con cuatro piedras de color rojo en forma de cruz, paredes curvas de aproximadamente dos centímetros; al centro un relieve con dos círculos entrelazados, estos estaban penetrados por una pica; al reverso una inscripción que parecía estar en griego o latín. Al pie de foto leí: “Medallón destruido por los inquisidores, perteneció a Jacques Bernard de Molay, último Gran Maestro de la Orden del Temple”.

Después de leer aquello, me pareció que el libro adquirió mayor peso, casi se desplomó de mis manos, entonces, resolví dejarlo en el estante. El viejo con lentes de fondo de botella se apareció por el pasillo.

—Señorita, en cinco minutos vamos a cerrar —me dijo aquel hombre.

Salí con las manos vacías, no compré nada.

—Ya será en otra ocasión —me dije en voz alta.

La noche de octubre me pareció muy oscura, sin nubes, sin golpes de aire, sin estrellas. La luna estaba muy crecida, con tintes rojos y el conejo en el centro. Los edificios parecían guardaespaldas del centro de la Ciudad de México, daban la sensación de proteger joyas, un conocimiento oculto entre páginas viejas.

Seguí caminando por Donceles, luego por República de Chile y al llegar a Tacuba subí al metro. Mientras el tren rodaba rápidamente, por la ventana vi que el exterior era un lienzo al que se le había aplicado la técnica de velado, en él miré a una joven de cabello rubio que se quedó parada frente a un espejo, de la bolsa de su vestido sacó el collar con piedras rojas de Molay, se lo colgó. En segundos su cuerpo envejeció hasta convertirse en un esqueleto que con el peso del collar se hizo trizas, luego cayó al piso y desapareció. Entonces, el metro frenó con brusquedad. La gente comenzó a quejarse y yo me quedé pensando en el hecho. No sabía si me había quedado dormida o si lo que miré fue verdad. Me sentí confundida y resolví no pensar.

Al llegar a casa traté de abrir la cerradura y no pude recordar si tenía que girar la llave a la derecha o a la izquierda; fue como si una parte de mí se hubiera desvanecido. Al entrar, lo primero que hice fue mirar mi reflejo en el espejo y con agrado vi que era yo. Entonces me desparramé en el sofá, me descalcé y metí las manos en las bolsas del abrigo. Me quedé perpleja al sentir entre mis dedos un objeto con piedras incrustadas. Con horror lo aventé. ¡Era el medallón de Jacques Molay!

Noviembre

LA DAMA DE LOS FLABELOS

—¿Estás esperando el último tren?

Moví la cabeza para afirmar lo que la desconocida me había preguntado. Nunca había salido tan tarde del trabajo e ignoraba a qué hora pasaba el último tren. Estaba nerviosa, sacudía el talón en el aire y seguía viendo los números del reloj que colgaba en el pasillo. Marcaba las doce de la noche con números rojos.

Después de un rato, el sonido de las ruedas en el subterráneo se fue acercando. Por fuera, los vagones estaban tapizados con papel adherible y en ellos, la imagen de la Catrina me recordó al mural *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central*. Una de las puertas se abrió frente a la canaleta por donde corren los bastones que usan los ciegos y entonces subí con rapidez.

—Con calma —dijo la mujer.

Se sentó a mi lado derecho. Sonreí y me ajusté la bufanda roja.

—¿Vas a bajar en Panteones? Seguro visitarás algún mausoleo de la zona —me preguntó la desconocida.

—En Cuatro caminos.

—Desde hace muchos años, mi esposo está enterrado en el Panteón español. En este día, nunca he dejado de visitarlo, es una oportunidad para convivir con él. Cuando lo mataron casi me volví loca, fue un sábado por la noche, en una riña de cantina. Las heridas de su cuerpo me impresionaron mucho, tanto que...

La mujer hablaba con paciencia, como si disfrutara platicar conmigo. Tenía como sesenta y tantos años, vestía elegante pero extraño, como si trajera un disfraz. Su vestido era

rojo, aterciopelado, con adornos oro, encajes blancos en los puños, zapatillas elevadas y un sombrero negro con plumas grises como las de los dos flabelos que traía en las manos.

—¿Qué te pasa? —me preguntó mientras meneaba los flabelos de arriba hacia abajo.

—Nada —sentí vergüenza por la forma en la que la había observado.

Los vagones estaban desiertos, algunas ventanas abiertas, de las que prendían adornos de papel picado, un envase de refresco desmayado sobre el piso y los minutos parecían estar dormidos, cansados por la rutina que desempeñaban.

—¿Fuiste a visitar a los muertos? —me preguntó.

—No... —contesté con rapidez.

—Ellos sólo vienen una vez por año. Te invito a festejar, vamos al panteón. El ambiente es colorido, los mariachis cantan, las ofrendas son enormes y el lugar se impregna con muchos olores: mole, tequila, copal, cempasúchil...

—No puedo, tengo que ir a casa. En la oficina tuve un día muy pesado y además...

—Los muertos sí nos visitan, mucha gente los ha visto, son parte de nuestra tradición —la desconocida sonrió y dejó entrever parte de su dentadura podrida y desgastada.

Comprendí que era inútil intentar convencerla de lo contrario y me quedé en silencio. Eché un vistazo por la ventana y el vidrio se empañó con mi respiración. Todos los días recorría las mismas estaciones y el trayecto nunca me había parecido tan largo. Cerré los ojos e intenté dormir, pero el aire de los ventiladores siguió corriendo con fuerza, se me incrustó milimétricamente en la piel.

—Bajo en la siguiente estación. Me hubiera gustado que me acompañaras pero no importa...

— Estación Panteones, prepare su descenso —de las bocinas brotó una voz.

La señora se levantó y cogió sus hermosos flabelos de plumas grises y mango metálico. Luego bajó del tren. Antes de irse dijo algo que no entendí, entonces la gesticulación de sus labios dejó ver las arrugas de sus ochenta y tantos años. Me desparramé en el asiento y de la bolsa del abrigo saqué la fotografía de Rodolfo; la miré por largo rato y recordé la tarde en la que había muerto: fue en un día soleado, en la playa y sobre la arena. Habíamos estado tumbados bocabajo, lo vi contraerse y luego ya no se movió, se quedó rígido, pálido... Me hubiera gustado decírselo a la señora.

—Estación Cuatro caminos, prepare su descenso.

Salí a la calle. Caminé sin prisa por la acera y admiré el negro del cielo, parecía que no tardaría en llover, a lo lejos se veían rayos que lo pincelaban. Desde la oscuridad oí el canto intermitente de los grillos y el cascabeleo del viento. Avancé con prisa, casi corrí. Los perros ladraron con desesperación y las primeras gotas cayeron del cielo. Entonces, avancé lo más rápido que pude y el taconeo de mis zapatos me escoltó hasta la casa.

Al llegar busqué las llaves en la bolsa, abrí la puerta principal y con agilidad atravesé el jardín. Quise introducir la segunda llave en la cerradura pero no pude. Un rayo apagó la luz y enseguida iluminó la puerta. En la manija vi que un objeto estaba colgando... Las llaves cayeron de mis manos, retrocedí varios pasos y volví a fijar la mira en aquel objeto.

¡Del picaporte pendían dos objetos con plumas y mango metálico!

Un paseo por lo fantástico y lo realista

¿Debo acaso insistir en que [...]

este libro no es sino la confesión de un "practicante"?

MILAN KUNDERA

Introducción

Decidí titular a esta poética *Un paseo por lo fantástico y lo realista* porque en ella haré una reflexión en torno a los propósitos estéticos, los temas, y los procedimientos estilísticos que utilicé al escribir el libro *La dama de los flabelos y otros cuentos* que contiene relatos de corte realista y fantástico. Aquí no reflexionaré en torno a todos los recursos del cuento, solo consideraré aquellos que usé conscientemente. Al hablar de poética me refiero al estudio de la escritura de mis cuentos; Ígor Stravinski en la primera cátedra que dio a estudiantes de la Universidad de Harvard definió a la poética de la siguiente manera: “en el sentido exacto de la palabra, quiere decir el estudio de la obra que va a realizarse”¹.

Esta poética está dividida en seis capítulos. En el capítulo I expondré el cuento: sus raíces históricas y definición, ahondaré en el cuento realista: sus raíces históricas, definición y los elementos realistas en mis cuentos, también explicaré el cuento fantástico: sus raíces históricas, definición, lo fantástico extraño y lo fantástico maravilloso según Todorov, y los elementos fantásticos en mis cuentos. En el capítulo II referiré las partes del cuento, los temas y el tiempo que usé en cada uno. En el capítulo III abordaré lo referente al narrador, los personajes, los diálogos y las acotaciones. En el capítulo IV desarrollaré lo concerniente a la tensión narrativa, al ritmo, a la verosimilitud, al nada sobrar ni faltar en el cuento, al peso de cada palabra y al uso de adjetivos. En el capítulo V trataré el tema de las atmósferas que, en mis cuentos, está relacionado con las descripciones de espacios y onomatopeyas. Y en el capítulo VI explicaré las particularidades de mi escritura, es decir: las condiciones esenciales que necesito para escribir, de dónde provienen las ideas de mis cuentos, por qué escribo, y de la importancia de hacer correcciones.

¹ Stravinski, Ígor. *Poética musical*. [Versión electrónica], Trad. Eduardo Grau, (4ª Ed.), Acantilado, (Colección El acantilado, 124), Barcelona, 2006, p. 24.

Los criterios de selección y orden de estos capítulos serán: de lo general a lo particular; es decir, iniciaré con las raíces históricas del cuento y las definiciones en torno a él, continuaré con los recursos estilísticos, y concluiré con las particularidades de mi escritura, los llamados rituales del escritor.

Antes de finalizar esta introducción debo señalar que, me encargaré de abordar cada tema de acuerdo a las definiciones que algunos teóricos y escritores han dado al respecto, y de acuerdo a lo que yo definiré según mi experiencia en la escritura. También ilustraré cada tema con narraciones de autores que influyeron en mí escritura y con ejemplos de mis cuentos.

I. En torno al cuento

a) EL CUENTO

En este apartado hablaré del cuento porque en *La dama de los flabelos y otros cuentos* habitan diez narraciones, las primeras cinco son realistas y las últimas cinco son fantásticas. Primero daré las raíces históricas del cuento moderno y después precisaré qué es el cuento.

Las raíces históricas del cuento moderno

Somerset Maugham¹, en “Estudios sobre el cuento” afirma que antes del siglo XIX el cuento no era considerado como un género, pues no tenía una amplia difusión como para convertirlo en un aspecto importante de la creación literaria. —Agrega— que, antes de esa época se habían escrito y leído cuentos como: las narraciones de origen griego, los relatos de la Edad Media y las historias de *Las mil y una noches*. Pero fue hasta el siglo XIX cuando nació el cuento moderno: Alemania con los hermanos Grimm; Inglaterra con los relatos de Charles Dickens, Oscar Wilde; Francia con Stendhal, Honoré Balzac, Gustave Flaubert; España con Emilia Pardo, Leopoldo Alas “Clarín” y Juan Valera. A mitad del siglo XIX en Rusia y Estados Unidos, el cuento adquirió mayor fuerza y características que, determinaron una completa transformación de él. En Estados Unidos destacaron cuentistas como: Washington Irving autor de “Rip van winkle”, Nathaniel Hawthorne narrador de “El joven Goodman Brown” y Edgar Allan Poe escritor del ilustre relato “La carta robada”, quien, sin duda ejerció una enorme influencia en los posteriores cuentistas del mundo. En Rusia sobresalieron: Nikolái Gógol dueño de “Diario de un loco” y Antón Chéjov autor de “El beso”, este último fue considerado como uno de los escritores más importantes de cuento realista. Ya para el siglo XX el cuento fue cultivado por: Katherine Mansfield narradora del célebre cuento “El canario”, James Joyce de “Los muertos”, Franz Kafka escritor de “Manuscrito antiguo”, y

¹ Zavala, Lauro. *Teorías del cuento I: Teorías de los cuentistas*. Universidad Nacional Autónoma de México & Universidad Autónoma Metropolitana, (Serie El estudio), México, 1993, p. 79.

otros. En América Latina no apareció como modelo del cuento europeo sino con su propio estilo. Surgieron grandes cuentos y escritores, en Uruguay: “La gallina degollada” de Horacio Quiroga, “La casa inundada” de Felisberto Hernández, “El otro yo” de Mario Benedetti; en Argentina: “Margarita o el poder de la farmacopea” de Adolfo Bioy Casares, “La casa de Asterión” de Jorge Luis Borges, “Continuidad de los parques” de Julio Cortázar; en Colombia: “Sólo vine a hablar por teléfono” de Gabriel García Márquez; en México: “¡Diles que no me maten!” de Juan Rulfo, “El guardaguasas” de Juan José Arreola, “Chac Mool” de Carlos Fuentes, entre muchos otros, porque el cuento se convirtió en uno de los géneros más cultivados en América Latina.

¿Qué es el cuento?

Para contestar a tal pregunta, primero evocaré algunos rasgos del cuento que autores como Julio Cortázar, Mariano Baquero, Mónica Lavín, Víctor Montoya, Edgar Allan Poe, Julio Ramón Ribeyro, Bernardo Ruiz y Flannery O’Connor han referido, después, para los fines de esta poética expondré lo que para mí es el cuento.

He aquí, por ejemplo, lo que dijo Julio Cortázar² sobre la brevedad: el cuento contemporáneo trata de cumplir su misión narrativa con una máxima economía de medios. Sobre el mismo asunto Mariano Baquero refirió: “la brevedad es el rasgo más sobresaliente y característico del cuento”³. Mónica Lavín⁴: el cuento sólo cuenta un suceso, sin irse por las ramas, por ello no puede ser muy extenso. Víctor Montoya⁵ refiere: el cuento debe ser breve,

² Cortázar, Julio. (n.d.) “Sobre el cuento”. Obtenida el 05 de agosto de 2014 de Ciudad Seva: http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/sobre_el_cuento.htm

³ Baquero, Mariano. *¿Qué es la novela?; ¿Qué es el cuento?* (3ª. Ed.), Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, Murcia, 1998, p. 123.

⁴ Lavín, Mónica. *Cuento sobre cuento*. Lectorum, México, 2014, p. 69.

⁵ Claire, Javier. (n.d.) “Víctor Montoya: Sobre el cuento y el arte de escribir”. Obtenida el 05 de agosto de 2014 de Ciudad Seva: <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/hist/montoya7.htm>

narrar una historia completa en pocas páginas y en poco tiempo. Estos cuatro escritores están de acuerdo en que el cuento debe ser breve, saben que esa brevedad impone la omisión de detalles innecesarios, narrar una sola acción en un lugar determinado y durante un tiempo concreto.

En “Aspectos del cuento” Julio Cortázar⁶ habló del impacto que debe causar un buen cuento: en el combate que se entabla entre un texto y su lector, el cuento debe ganar por *knock-out* y la novela por puntos, agregó: “el buen cuentista es un boxeador muy astuto, y muchos de sus golpes iniciales pueden parecer poco eficaces cuando, en realidad, están minando ya las resistencias más sólidas del adversario”⁷. Es cierto, en la medida en que mientras la novela acumula progresivamente sus efectos en el lector, el cuento debe producir en él un impacto del que no pueda recuperarse, un efecto de *knock-out*. Pero también es cierto que el impacto no tiene por qué estar al final, puede darse desde las primeras líneas, pero debe mantenerse hasta el último momento. Cortázar no fue el único que dijo que el cuento debe producir un impacto en el lector, Edgar Allan Poe⁸ alguna vez escribió que todo buen cuento debe excitar o impresionar al lector, provocar un efecto que derive de una unidad de impresión. Este efecto —al que llamó de impresión— se da cuando la lectura de un cuento se hace de una sentada, de un tirón y sin interrupciones, el resultado debe ser el efecto que el escritor quiso dejar en el lector. Parece lógico apuntar que el impacto o unidad de efecto es una característica fundamental del cuento.

Otro rasgo importante del cuento es el equilibrio, de ello, Mónica Lavín nos dice: “Nada debe sobrar, nada debe faltar al cuento y sin embargo debe mostrar una prosa tersa y

⁶ Cortázar, Julio. (n.d.) “Aspectos del cuento”. Obtenida el 05 de agosto de 2014 de Ciudad Seva: http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/aspectos_del_cuento.htm

⁷ *Loc. cit.*

⁸ Zavala, *op. cit.*, pp. 13-18.

fluida”⁹. Sobre el mismo asunto Víctor Montoya¹⁰ expone: el cuento no permite malgastar las palabras, y Julio Ramón Ribeyro precisa: “En el cuento no deben haber tiempos muertos ni sobrar nada. Cada palabra es absolutamente imprescindible”¹¹. Estos tres autores coinciden en que el cuento debe buscar la palabra justa, la palabra necesaria para lo que se quiere expresar, debe evitar adornos de los que puede prescindir, pues todo importa en un cuento, por eso hay que medir cada palabra, cada coma, cada espacio en blanco.

Bernardo Ruiz¹² da otra de las características del cuento: el cuento desarrolla un tema por medio de una sola anécdota. Flannery O’Connor decía: “un cuento es un acontecimiento dramático que implica a una persona, en tanto comparte con nosotros una condición humana [...]”¹³. Lo evidente de ello es que, en el cuento se cuenta un solo acontecimiento que concierne a un solo personaje.

A la pregunta: ¿qué es el cuento?, he intentado dar respuesta a través de lo que han referido algunos autores: el cuento es brevedad, causa un impacto en el lector, es equilibrio porque nada sobra, ni nada falta en él, y debe narrar un solo suceso. Pero por extraño que pueda parecer, a pesar de lo mucho que se ha escrito acerca del cuento, no he podido encontrar una definición absoluta. Sin embargo, para los fines de esta poética, defino al cuento como el arte de contar un solo acontecimiento con brevedad e intensidad.

⁹ Lavín, *op. cit.*, p. 7.

¹⁰ Claire, *loc. cit.*

¹¹ Ribeyro, Julio. (n.d.) “Decálogo para cuentistas”. Obtenida el 05 de agosto de 2014 de Ciudad Seva: <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/ribeyro1.htm>

¹² Ruiz, Bernardo. *De escritura: El relato y la novela*. Plan C editores, (Colección La mosca muerta 17), México, 2006, p. 41.

¹³ O’Connor, Flannery. (n.d.) “El arte del cuento”. Obtenida el 05 de agosto de 2014 de Ciudad Seva: <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/oconnor1.htm>

b) EL CUENTO REALISTA

Cinco de los relatos de *La dama de los flabelos y otros cuentos* son realistas. Primero expondré las raíces históricas del realismo, luego diré qué es lo realista y después hablaré de los elementos realistas que hay en mis narraciones.

Las raíces históricas del cuento realista

De acuerdo con Leopoldo de Trazegnies¹⁴ el realismo fue un movimiento literario que se produjo en Francia durante la segunda mitad del siglo XIX. Surgió como una reacción ante el romanticismo, e intentaba describir la realidad de forma objetiva. Los escritores más destacados de este movimiento fueron, en España: Fernán Caballero, Pedro Antonio de Alarcón, Benito Pérez Galdós, Leopoldo Alas (Clarín); en Francia: Stendhal, Guy de Maupassant, Honoré de Balzac, Gustave Flaubert, Emile Zola, Alejandro Dumas, Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé; en Rusia: Fiódor Dostoyevski, León Tolstói, Antón Chéjov; en Noruega: Henrik Ibsen; en Inglaterra: Robert Louis Balfour Stevenson, Rudyard Kipling; en Estados Unidos: Mark Twain, Walt Whitman; en Cuba: Julián del Casal, José Martí; en Ecuador: Juan Montalvo; en Perú: Manuel González de Prada, Clorinda Matto de Turner, Mercedes Cabello, Enrique López Albújar, Ventura García Calderón; en México: Manuel Gutiérrez Nájera, Amado Nervo, Manuel Payno.

¿Qué es lo realista?

Para precisar qué es lo realista me centraré en referir citas de escritores como: Enrique Anderson Imbert y Mario Vargas Llosa, también aludiré al *Diccionario Akal de términos literarios* y

¹⁴ Trazegnies, Leopoldo. (n.d.) “Diccionario literario”. Obtenida el 05 de agosto de 2014 de: <http://www.trazegnies.arrakis.es/indexdi1.html>

al texto Anónimo “Estructura, desarrollo y panorama histórico del cuento” porque estas fuentes me ayudaron a entender el cuento realista.

Enrique Anderson Imbert, sobre el término señaló: “un cuento es realista si reproduce fielmente el mundo real en que vivimos prácticamente, y no realista si se aparta de las leyes de la naturaleza y las normas de la lógica”¹⁵, luego aclaró: “el cuento realista no nos da un conocimiento verídico de la realidad pero imita una realidad”¹⁶; y Mario Vargas Llosa dijo: “llamemos real o realista (como opuesto a fantástico) a toda persona, cosa o suceso reconocible y verificable por nuestra propia experiencia del mundo y fantástico a lo que no lo es”¹⁷. El texto Anónimo¹⁸ “Estructura, desarrollo y panorama histórico del cuento” ahondó más sobre el tema: el cuento realista refleja la observación directa de la vida en sus diversas modalidades: psicológica, religiosa, humorística, satírica, social, filosófica, histórica, costumbrista o regionalista. El *Diccionario Akal de términos literarios* refiere que, en uno de los números de la revista *Réalisme* que surgió en 1856 se podía leer: “El Realismo pretende la reproducción exacta, completa, sincera, del ambiente social y de la época en que vivimos”¹⁹. Estas citas coinciden en que, el cuento realista imita la realidad reproduciendo el ambiente social y la época en la que vivimos.

A la pregunta: ¿qué es lo realista? he intentado dar respuesta a través de lo que han referido algunos autores: lo realista reproduce fielmente el mundo en el que vivimos, imita una realidad, es un suceso reconocible y verificable por nuestra propia experiencia, refleja la

¹⁵ Anderson, Enrique. *Teoría y técnica del cuento*. [Versión electrónica], (4ª Ed.), Ariel, (Colección Letras), Barcelona, 2007, p. 144.

¹⁶ *Ibíd.*, p. 146.

¹⁷ Vargas, Mario. *Cartas a un joven novelista*. [Versión electrónica], Ariel & Planeta, Barcelona, 1997, p. 49.

¹⁸ Anónimo. (n.d.) “Estructura, desarrollo y panorama histórico del cuento”. Obtenida el 05 de agosto de 2014 de Ciudad Seva: <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/hist/anonimo.htm>

¹⁹ Ayuso, María, y otros. *Diccionario Akal de términos literarios*. [Versión electrónica], (2ª Ed.), Akal, Madrid, 1997, p. 317.

observación directa de la vida, y pretende la reproducción exacta del ambiente social y de la época en la que vivimos. Para los fines de esta poética, defino al cuento realista como una narración que imita la realidad, cuya principal condición es el reflejo de la vida cotidiana y la verosimilitud, es decir, crear el efecto de que lo que se cuenta puede ser cierto.

Los elementos realistas en mis cuentos

Una vez dadas las definiciones que me ayudaron a entender el cuento realista, pasaré a examinar mi obra. Los siguientes tres elementos aparecen como una constante en mis cuentos.

El primer elemento que está presente en mis cuentos realistas es el de los acontecimientos ordinarios, de la vida cotidiana. La intención fue que, el lector los reconozca porque ha visto otros semejantes o espera verlos en cualquier momento o ha escuchado que alguien los ha experimentado. Los temas que trato son: el asesinato, el incesto y el narcotráfico. Por ejemplo, en mi cuento “La tía Musaki” abordé el tema del incesto, en “Los diamantes” el narcotráfico.

El segundo elemento que está presente es el de los ambientes reconocibles para el lector. El espacio en donde se desarrollan las acciones de mis narraciones es el escenario en el que vive el ser humano, por ejemplo, en mi cuento “La muerte de Aurora” la mayoría de acciones se desarrollan en una casa cerca de Reforma, los lugares internos del domicilio son: una recámara, una bañera y un jardín, escenarios familiares para el lector. Antón Chéjov, en sus cuentos, siempre usó escenarios de la vida real, en “Un asesinato” empleó una habitación en la que dormía un bebé, es un lugar que el lector no puede dejar de asociar con su vida cotidiana.

El tercer elemento que está presente en mis cuentos realistas es el de la verosimilitud. Para lograr verosimilitud empleé descripciones de personajes, objetos y paisajes que reflejaron la realidad, procuré que los personajes se apropiaran del lenguaje del lugar que habitan. En mis

historias es probable que sucedan acontecimientos como los que narro, por ejemplo, en “La fotografía” y “En salsa de mango” es viable que una fotografía pueda ser la causa de un asesinato o que una mujer le robe a su socio y cuando la descubra le corte la cabeza y se la coma. En estos relatos no hay nada que no podamos reconocer a través de una experiencia que quizá no hemos vivido pero que podría suceder en este mundo. P. Montblanc también utilizó este recurso de verosimilitud en “El cerco”, en él es probable que alguien robe uranio y lo oculte dentro de una moneda falsa y más verosímil que, el falsificador se haga pasar por mesero del restaurante donde está comiendo el policía que investiga el caso, y que para deshacerse de la moneda falsa se la entregue al policía como sobrante del billete con el que pagó la cuenta.

Después de escribir *La dama de los flabelos y otros cuentos* noté que la mayoría de mis narraciones realistas se parecen a los relatos de Flannery O’Connor y a los de Rubem Fonseca, tal vez porque los relatos de ellos dos me impresionaron por la forma en la que denuncian las acciones de la sociedad. Al igual que yo, ambos se preocuparon por narrar acontecimientos de la vida cotidiana; emplear escenarios en los que vive el ser humano; en poner como personajes principales a individuos que algunas sociedades suelen detestar: maniáticos, criminales, idiotas. Por ejemplo, en el cuento “La vida que salvéis puede ser la vuestra”, O’Connor relata a un vagabundo que se casa con una idiota para poder quedarse con el automóvil de la suegra, ya en el viaje de bodas la abandona en una cafetería que está cerca de la autopista y se marcha con el automóvil; este relato narra un suceso que puede suceder en la vida cotidiana. O por ejemplo, en “El cobrador” de Rubem Fonseca, un mediocre desequilibrado odia a la sociedad y busca vengarse lastimando, violando y asesinando, porque según él, le han quitado: escuela, novia, tocadiscos, respeto, sándwich de mortadela, helado...

c) EL CUENTO FANTÁSTICO

En este inciso precisaré lo fantástico porque cinco de los relatos de *La dama de los flabelos y otros cuentos* pertenecen a este género. Primero expondré las raíces históricas del cuento fantástico, después diré qué es lo fantástico, luego explicaré lo fantástico extraño y lo fantástico maravilloso según Todorov y, terminaré con los elementos fantásticos que hay en mis cuentos.

Las raíces históricas del cuento fantástico

De acuerdo con Italo Calvino²⁰, el cuento fantástico nació a principios del siglo XIX con el romanticismo alemán, sin embargo, ya en la segunda mitad del siglo XVIII la novela gótica inglesa había explorado un repertorio de motivos, de ambientes y de efectos macabros, crueles y pavorosos. No fue hasta principios del siglo XIX cuando E. T. A. Hoffmann se colocó como el precursor del cuento fantástico, entre sus cuentos memorables destacan: “El hombre de arena”, “El consejo Krespel” y “Las minas de Falún”. Sin duda, Hoffmann logró influir a grandes escritores, por ejemplo, en Rusia a Nikolái Gógol, autor del inolvidable cuento “El abrigo”; en Francia a Charles Nodier, escritor de “El tesoro del diablo”, a Honoré de Balzac, narrador de “El elixir de larga vida” y Théophile Gautier, dueño del célebre relato “El pie de la momia”. Tan grande fue su influjo que, según Italo Calvino: “al menos para la primera mitad del siglo XIX, cuento fantástico es sinónimo de cuento a lo Hoffmann”²¹. Después de Hoffmann, Edgar Allan Poe fue quien más influyó a otros en el género fantástico. Sin embargo, hay que aclarar que, un poco antes que Poe, Nathaniel Hawthorne cultivó el cuento fantástico en Estados Unidos; pero también hay que precisar que, antes de Hawthorne y Poe lo fantástico en la literatura de los Estados Unidos tenía ya su tradición y su clásico: Washington

²⁰ Calvino, Italo. (n.d.) “Cuentos fantásticos del siglo XIX-Introducción”. Obtenida el 05 de agosto de 2014 de Ciudad Seva: http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/cuentos_fantasticos_del_xix.htm

²¹ *Loc. cit.*

Irving autor de “Rip van winkle”. Ya para la segunda mitad del siglo XIX, el más interesante de los escritores de cuento fantástico fue el francés Villiers de L’Isle-Adam con su conocido relato “Vera”. Y para finales del siglo XIX los escritores como Robert Louis Stevenson, Rudyard Kipling y H. G. Wells fueron considerados los casos más extraordinarios de inventiva fantástica. Gracias al influjo de Hoffmann y Poe una extensa generación de autores del siglo XIX no pudieron resistirse a escribir cuento fantástico, destacaron: Guy de Maupassant, Walter Scott, William Austin, William Beckford, Bram Stoker, Ambrose Bierce, Henry James, Gérard de Nerval, Jacques Cazotte, Prosper Mérimée, Eugenio de Ochoa, José de Espronceda, John Sheridan Le Fanu, Fiódor Dostoievski, y muchos más.

En América Latina, traducciones como las de Hoffmann, Poe, Stevenson, Nodier, Gautier, Villiers, influyeron a escritores de finales del siglo XIX: Amado Nervo, Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Manuel Gutiérrez Nájera, Clemente Palma, Víctor Pérez Petit. Ya para el siglo XX, según Julio Cortázar²², Poe siguió influyendo a grandes escritores y América Latina se convirtió en una de las zonas culturales del mundo en donde el cuento fantástico alcanzó algunos de sus exponentes más altos. Se refería a tres de los mayores cuentistas de la literatura fantástica moderna: Horacio Quiroga, Jorge Luis Borges y Felisberto Hernández. Otros que cultivaron el género fantástico fueron: Alejo Carpentier, Gabriel García Márquez, Adolfo Bioy Casares, Augusto Monterroso, Juan Carlos Onetti y por supuesto Julio Cortázar.

En México, según Ana María Morales²³, el cuento fantástico asentó con gran fuerza y recurrencia desde el siglo XIX. Algunos ejemplos de cuentos fantásticos son: “Un estudiante” de Guillermo Prieto, “Lanchitas” de José María Roa Bárcena, “El matrimonio desigual” de

²² Cortázar, Julio. (n.d.) “El sentimiento de lo fantástico”. Obtenida el 05 de agosto de 2014 de Ciudad Seva: <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/cortaz5.htm>

²³ Morales, Ana María. *México fantástico. Antología del relato fantástico mexicano. El primer siglo*. Oro de la noche, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, y Coloquios Internacionales de Literatura Fantástica, México, 2008, p. xviii.

Vicente Riva Palacio, “La fiebre amarilla” de Justo Sierra, “Rip-rip el aparecido” de Manuel Gutiérrez Nájera, “La novia de Corinto” de Amado Nervo, “De ultratumba” de José Juan Tablada, “El fusilado” de José Vasconcelos, “La cena” de Alfonso Reyes, por mencionar algunos. Durante el siglo XX y, en especial, en la década de los cincuenta hubo destacadísimas obras de cuentistas que no dudaron en trabajar con este género: “La noche del féretro” de Francisco Tario, “Chac Mool” de Carlos Fuentes, “La mano del comandante Aranda” de Alfonso Reyes, “Historia de Mariquita” de Guadalupe Dueñas, “El viento distante” de José Emilio Pacheco, “La culpa es de los tlaxcaltecas” de Elena Garro, “El guardagujas” de Juan José Arreola, “Luvina” de Juan Rulfo, “El espejo” de Amparo Dávila, “La noche de Coatlicue” de Mauricio Molina, “Los conservadores” de Ana García Bergua, “Manda fuego” de Alberto Chimal, entre otras.

¿Qué es lo fantástico?

Definir lo fantástico no es una tarea fácil, pues sobre el tema se ha ahondado mucho. Únicamente, me centraré en referir citas de autores como: Charles Nodier, Guy de Maupassant, Julio Cortázar, Italo Calvino, Louis Vax, Roger Caillois y Tzvetan Todorov, que me ayudaron a entender este género. Tengo que precisar que, a partir de dichos conceptos pude escribir seis de los relatos que están en *La dama de los flabelos y otros cuentos*.

Charles Nodier²⁴, afirmó que: “la historia fantástica verdadera” es el relato de un hecho considerado materialmente imposible. Años más tarde Guy de Maupassant²⁵, refirió: el escritor de cuentos fantásticos debe buscar que el lector pierda el estribo, y como quien se mete en el agua y pierde pie se aferre afanosamente a la realidad, para luego, de repente hundirse otra vez,

²⁴ Ceserani, Remo. *Lo fantástico*. Trad. Juan Díaz de Atauri, Visor, (Colección La balsa de la medusa, 104), Madrid, 1999, p. 78.

²⁵ *Ibíd.*, p. 79.

debatándose de nuevo en una confusión aún más angustiosa y alucinante como en una pesadilla; todo —agrega— para generar una turbación en el lector, una turbación creada con hechos naturales en los que siempre quede algo inexplicado. En 1982, Julio Cortázar²⁶ precisó este término: lo fantástico es el sentimiento de que las leyes a las que se obedecen habitualmente no se cumplen del todo —luego puntualizó— es cuando se cuele un elemento que no puede explicarse con leyes, que no puede explicarse con lógica, que no puede explicarse con inteligencia razonante, es la presencia de algo diferente que consiste en el hecho de que las pautas de la lógica, de la casualidad del tiempo, del espacio, todo lo que nuestra inteligencia acepta como inamovible, seguro y tranquilizado se ve bruscamente sacudido. Pero, Italo Calvino, fue más allá que Nodier, Maupassant y Cortázar al atreverse a clasificar dentro de la literatura fantástica lo fantástico figurativo y fantástico abstracto. De lo fantástico figurativo decía: “lo extraordinario y lo sobrenatural se manifiestan en la evocación de visiones espectaculares, como alucinaciones o sueños”²⁷; de lo fantástico abstracto opinaba: “lo sobrenatural forma parte de una dimensión interior y, como tal, permanece invisible o tiene el mismo aspecto que la realidad más humilde”²⁸. Estos cuatro escritores están de acuerdo en que lo fantástico es un hecho imposible, sobrenatural, que no logra explicarse. Saben que en el cuento se instaura la presencia de algo diferente que bruscamente sacude la “realidad”.

Pero no solo estos escritores están de acuerdo en que lo fantástico es algo inexplicable. El crítico Louis Vax dijo: “El relato fantástico [...] nos presenta por lo general a hombres que, como nosotros, habitan el mundo real pero que de pronto, se encuentran ante lo inexplicable”²⁹. Y Roger Caillois afirmó: “Todo lo fantástico es una ruptura del orden

²⁶ Cortázar, *loc. cit.*

²⁷ Ceserani, *op. cit.*, p. 111.

²⁸ *Ibid.*, p. 112

²⁹ Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura Fantástica*. Trad. Silvia Delpy, (2ª Ed.), Premia, México, 1981, p. 25.

reconocido, una irrupción de lo inadmisible en el seno de la inalterable legalidad cotidiana”³⁰. Vax habla de lo inexplicable y Caillois de lo inadmisible, pero ambos críticos estaban de acuerdo en que algo irrumpe en el “mundo real” o en la “inalterable legalidad cotidiana”.

Cuando en 1970 Todorov formuló su definición de lo fantástico, admitió que se basó en algunas propuestas hechas por otros estudiosos. Tal vez por ello, considero que Todorov fue quien mejor definió la literatura fantástica, refiriendo que lo fantástico es una vacilación:

Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre. En cuanto se elige una de las dos respuestas, se deja el terreno de lo fantástico para entrar en un género vecino: lo extraño o lo maravilloso. Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural.³¹

Según Todorov³², se abandona la dimensión fantástica cuando se opta por causas lógicas o por lo irracional.

Lo fantástico extraño y lo fantástico maravilloso según Todorov

Teniendo en cuenta que, desde mi punto de vista, Todorov fue quien mejor definió la literatura fantástica y quien situó a este género en el límite de dos géneros: fantástico extraño y fantástico maravilloso, explicaré lo que para él eran estos géneros y diré a cuál de los dos pertenecen mis cuentos.

En el apartado anterior expresé que de acuerdo con Todorov, lo fantástico no dura más que el tiempo de una vacilación, en donde el personaje o lector deben decidir si lo que están mirando se puede explicar por la vía de la lógica o lo irracional. Si al finalizar el cuento no se ha tomado una decisión por parte del personaje, el lector debe tomarla y al optar por una u otra sale del terreno de lo fantástico. Solo si decide que las leyes de la realidad no fueron transgredidas y asume que no ocurrió algo sobrenatural, que el hecho que se le presentó tiene

³⁰ *Loc. cit.*

³¹ *Ibid.*, p. 24.

³² *Loc. cit.*

una explicación racional decimos que el cuento pasó a otro género: lo fantástico extraño. Tal es el caso del cuento “El almohadón de plumas” de Horacio Quiroga, en donde, Alicia, una mujer recién casada se enferma y cae en cama, el médico no puede explicar la gravedad y después de unos días la mujer fallece; cuando la sirvienta recoge la almohada en donde estuvo recostada la difunta mira que, el almohadón tiene rastros de sangre y le informa al viudo, quien al examinarlo advierte que entre las plumas anidaba un animal monstruoso; entonces, se da cuenta de que ese animal le extrajo la sangre a su esposa hasta causarle la muerte. Al final de este cuento, el narrador da una explicación racional cuando dice que no es raro hallar este tipo de animales en los almohadones de plumas, entonces, el cuento pasa al terreno de lo fantástico extraño. Sobre lo fantástico extraño, Todorov, decía: “Los acontecimientos que a lo largo del relato parecen sobrenaturales, reciben, [...] una explicación racional. El carácter insólito de esos acontecimientos es lo que permitió que [...] el personaje y el lector creyesen en la intervención de lo sobrenatural”³³.

Si por el contrario, el personaje o lector decide que el hecho que se le presentó transgredió las leyes de lo que conocía como realidad, y asume que ocurrió algo sobrenatural, algo que no se puede explicar por la vía de lo racional, estaremos ante lo fantástico maravilloso, como en el cuento “La muerta enamorada” de Théophile Gautier. Es la historia de un monje que se enamora de una mujer llamada Clarimonda; después de algunos encuentros secretos, Clarimonda muere y el monje asiste a su funeral, a partir de ese día, la mujer aparece en sus sueños, en donde se mantiene viva gracias a la sangre del monje. El monje decide contarle sus sueños a un abad, quien lo lleva hasta el cementerio; desentierran a Clarimonda y al abrir el ataúd ella sigue tan fresca como el día de su muerte, sobre los labios tiene una gota de sangre. El cuento termina cuando el abad arroja agua bendita sobre Clarimonda y el cuerpo se hace

³³ *Ibíd.*, p. 39.

polvo. Es evidente que lo sucedido no puede ser explicado por las leyes de la naturaleza, entonces, el cuento entra en el terreno de lo fantástico maravilloso. Todorov³⁴ opina: son los relatos que se presentan como fantásticos y terminan con la aceptación de lo sobrenatural, luego agrega: “Estos relatos son los que más se acercan a lo fantástico puro, pues éste, por el hecho mismo de quedar inexplicado, no racionalizado, nos sugiere, en efecto, la existencia de lo sobrenatural”³⁵.

En este punto debo aclarar que todos los cuentos que escribí pertenecen al género fantástico maravilloso, porque en ellos se hace presente un objeto mediador, es un objeto que se convierte en testimonio inequívoco de que algo sobrenatural pasó (en el siguiente apartado hablaré con más detalle sobre el objeto mediador). Por ejemplo, en mi cuento “La dama de los flabelos” vacilo al creer que los muertos visitan el mundo de los vivos el día dos de noviembre. En el clímax, el personaje principal descubre que los flabelos (objeto mediador) de una anciana desconocida con la que viajó en el metro están en la manija de la puerta de su casa. Por una extraña razón los objetos llegaron hasta la manija, hay que creer entonces que la anciana está muerta y que es quien llevó los objetos hasta ese lugar, entonces cobran sentido dos hechos: que la muerta haya invitado al panteón a nuestro personaje principal para celebrar con los difuntos y que la anciana estuviera vestida con ropa de otra época. Indudablemente, estamos ante un cuento fantástico maravilloso, porque con la presencia de los flabelos sabemos que algo irrumpió la “realidad” de nuestro personaje.

Los elementos fantásticos en mis cuentos

Una vez dadas las definiciones que me ayudaron a entender el cuento fantástico, pasaré a examinar mi obra, no sin antes aclarar que a pesar de ser muchos los procedimientos narrativos

³⁴ *Ibid.*, p. 45.

³⁵ *Loc. cit.*

y retóricos utilizados por el cuento fantástico, solo eché mano de algunos. Los siguientes tres elementos aparecen como una constante en todos mis cuentos.

El primer elemento que está presente es el del mundo nocturno. Lo usé para ambientar, para dar tenebrosidad a lo insólito. Por ejemplo, en mi cuento “El diario de Santiago”, el elemento fantástico ocurre en la noche, cuando se despierta mi personaje se da cuenta que, la muerta llevó los zapatos de tacón color verde arce hasta la cocina. No soy la única que ha usado el recurso de la noche, por ejemplo, Prosper Mérimée, en su cuento “La venus de Ille” situó el acto fantástico cuando, por la noche, una estatua de bronce sube a la recámara de Alphonse y lo asesina.

El segundo elemento que está presente es: la irrupción de un muerto en el mundo de los vivos. Usé a personajes muertos que conviven con los vivos para generar una turbación en el personaje principal y en el lector; esta turbación advierte que algo sobrenatural pasó y se comprueba con un objeto que el muerto deja como evidencia de que estuvo allí. Por ejemplo, en el cuento “Carnaval en el hotel Xibalbá” una mujer mira desde la ventana de un hotel el desfile de un carnaval, luego, los del desfile entran a su suite y una mujer que le confiesa ser la muerte le baila mientras con la mano sostiene una calavera de amaranto; cuando la viva se da cuenta de que está conviviendo con la muerte se asusta, en realidad estaba soñando, y al abrir los ojos mira que sobre el buró está la calavera de amaranto, la toma entre la palma y la aprieta con fuerza, es en ese momento cuando acepta que está ante un hecho sobrenatural, que convivió con la muerte. Joseph Sheridan Le Fanu, también usó este recurso en: “El fantasma y el ensalmador”, en donde un muerto se le aparece a un ensalmador para pedirle que le cure la rodilla, pues la tiene dislocada.

El tercer elemento que está presente es: el objeto mediador, del que Lucio Lugnani refirió:

Hay, pues, que pensar que el objeto mediador desempeña su función específica en el relato fantástico por el hecho de que se trata de un relato en el que se da un desnivel de planos de realidad, tal, que el paso entre los mismos no está previsto por el código, quedando, así, intensamente marcado por un efecto umbral; y en el que el objeto mediador atestigua una verdad equívoca porque inexplicable, e increíble *quia inepta*³⁶.

El objeto mediador, con su inserción en cada uno de mis cuentos se convierte en prueba inequívoca de que un muerto visitó el mundo de un personaje vivo y que como prueba le dejó un objeto. Debo aclarar que lo fantástico no reside en mirar a un muerto, ni en el objeto mediador, sino en el personaje que mira o toca el objeto. Entonces, lo fantástico pasa a ser un conflicto de vacilación en el que el personaje debe decidir si el objeto que miró o palpó fue producto de su imaginación, de un sueño o de una realidad sobrenatural. En todos mis cuentos el problema se resuelve con la aceptación del hecho sobrenatural. Por ejemplo, en mi cuento “El último gran maestro de la orden del templo”, el objeto mediador es el medallón que perteneció a Jacques Bernard de Molay, último Gran Maestre de la Orden del Temple; el hecho fantástico está dado cuando mi personaje principal llega a su casa y encuentra el medallón de Molay en la bolsa de su abrigo, y al aventarlo al piso acepta que está ante un hecho sobrenatural. El escritor Antonio Tabucchi, en el cuento “Las tardes del sábado” usa como objeto mediador un sombrero que una niña entrega al fantasma de su padre para protegerse del sol; en este relato, el objeto mediador hace el camino inverso, su valor testimonial en el texto se da no por su presencia inexplicable, —como en mis cuentos— sino por su inexplicable ausencia:

En la solapa de la chaqueta llevaba una camelia azul de seda y colgado del brazo un bolso de cocodrilo. En la mano, con delicadeza, como si llevase un objeto precioso, sostenía un sombrero de hombre que reconocí. Caminé ligera hasta el comienzo del sendero, entre los macetones de los limoneros [...] Desapareció tras la esquina de la casa y oí sus pasos sobre la gravilla. [...] Separé un poco dos listones de la persiana para ver mejor, me pareció un tiempo interminable, pero cuánto rato se queda, pensaba, pero por qué no vuelve; y en aquel momento mamá asomó por la esquina, caminaba con la cabeza alta, miraba fijamente al frente con aquella mirada distraída y lejana que le hacía parecerse a la tía Yvonne, y en sus labios se dibujaba una

³⁶ Ceserani, *op. cit.*, p. 108.

sonrisa. Llevaba el bolso colgado del hombro, lo que le daba un aire aún más juvenil. A medio camino se detuvo, abrió el bolso, sacó la cajita redonda de la polvera con el espejito dentro de la tapa, presionó el cierre y la cajita se abrió sola. Cogió la borla, la restregó sobre los polvos, y mirándose en el espejito se empolvó ligeramente los pómulos³⁷.

Después de escribir *La dama de los flabelos y otros cuentos* noté que la mayoría de mis cuentos fantásticos se parecen a los relatos de Villiers de L'Isle-Adam y a los de Antonio Tabucchi, ya que, al igual que yo, ambos han usado el objeto mediador y el recurso de la irrupción de un muerto en el mundo de los vivos, por ejemplo en “Vera” de Villiers, una llave se presenta como el objeto mediador, es la prueba inequívoca de que el fantasma de Vera se le apareció a su esposo. En “Las tardes del sábado” de Tabucchi, el fantasma de un padre se hace presente ante su hija y esposa para reclamar un sombrero que funge como objeto mediador.

³⁷ Tabucchi, Antonio. “Las tardes del sábado” en: *El juego del revés*. [Versión electrónica], Trad. Carmen Artal, Anagrama, Barcelona, 1986, p. 55.

II. Elementos estructurales

a) LAS PARTES DEL CUENTO

En este inciso trataré cada una de las partes del cuento porque once de los cuentos que poblaron *La dama de los flabelos y otros cuentos* siguieron una estructura: planteamiento, clímax y desenlace. Sin embargo, dicha estructura no siempre fue: planteamiento, clímax y desenlace, pues ordené cada parte como mejor convino a la historia, por ejemplo, en algunos cuentos inicié por el final, para luego retroceder al principio.

Planteamiento

Helena Beristáin en su *Diccionario de retórica y poética* dice que, el planteamiento es “una exposición del asunto, en la que se plantea una situación y se presentan sucesivamente unos personajes”¹, después Beristáin² continúa: la aparición del conflicto poco a poco se tiene que agudizar hasta originar una tensión que gradualmente vaya en ascenso. Estoy de acuerdo en que el planteamiento es la exposición del asunto en el que se debe plantear una situación, presentar a los personajes y entorno, y que el conflicto poco a poco se tiene que enmarañar hasta llegar a un clímax, pero si el planteamiento está en el inicio, para que enganche al lector debe poseer un excelente arranque, Italo Calvino sostenía que: “Empezar [...] es un instante crucial [...] es el instante de la elección: se nos ofrece la posibilidad de decirlo todo, de todos los modos posibles; y tenemos que llegar a decir algo, de una manera especial”³. Efectivamente, el inicio nos da la oportunidad de elegir como empezar un relato pero también nos otorga la responsabilidad de escribir un arranque que resulte efectivo, memorable. Sobre la importancia de los inicios, Juan Boch, expresaba: “no importa que el cuento sea subjetivo u objetivo; que el estilo del autor sea deliberadamente claro u oscuro, directo o indirecto: el

¹ Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. (7ª. Ed.), Porrúa, México, 1995, p. 23.

² *Loc. cit.*

³ Calvino, Italo. (n.d.) “Apéndice: El arte de empezar y el arte de acabar”. Obtenida el 05 de agosto de 2014 de Calaméo: <http://es.calameo.com/books/001374264ab199a9d94a2>

cuento debe comenzar interesando al lector”⁴. En mis cuentos, el inicio arranca con una acción o un acontecimiento impactante, está diseñado para que enganche al lector y le provoque el interés de querer seguir leyendo. Por ejemplo, estas son las frases de “Tatuaje de alcatraz”: “Aquella mañana de septiembre no debí haber fornicar con la Virgen de la luz”. Pienso que, si el escritor no tiene la capacidad de interesar al lector desde el inicio, difícilmente podrá conducirlo al final; José Balza, sobre el inicio precisa: “El principio, que es la parte de mayor inseguridad para el autor, debe proporcionar absoluta seguridad al lector”⁵. Pero no hay una fórmula que se pueda aplicar a todos los inicios, cada autor debe hallar la manera de enganchar a los lectores, por ello, es indispensable que antes de empezar a escribir el escritor sepa de qué puerto partirá y a cuál llegará; Horacio Quiroga alguna vez dijo: “Para comenzar se necesita, en el noventa y nueve por ciento de los casos, saber adónde se va. La primera palabra de un cuento —se ha dicho— debe ya estar escrita con miras al final”⁶. Por ejemplo, Antón Chéjov⁷ aseguraba que los principios de sus cuentos eran muy promisorios y daban la idea de estar iniciando una novela; el “El beso” arranca así:

El veinte de mayo a las ocho de la tarde las seis baterías de la brigada de artillería de la reserva de N, que se dirigían al campamento, se detuvieron a pernoctar en la aldea de Mestechki. En el momento de mayor confusión, cuando unos oficiales se ocupaban de los cañones y otros, reunidos en la plaza junto a la verja de la iglesia, escuchaban a los aposentadores, por detrás del templo apareció un jinete en traje civil montando una extraña cabalgadura. El animal, un caballo bayo, pequeño, de hermoso cuello y cola corta, no caminaba de frente sino un poco al sesgo, ejecutando con las patas pequeños movimientos de danza, como si se las azotaran con el látigo⁸.

⁴ Bosch, Juan. (n.d.) “Apuntes sobre el arte de escribir cuentos”. Obtenida el 05 de agosto de 2014 de Ciudad Seva: http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/apuntes_sobre_el_arte_de_escribir_cuentos.htm

⁵ Zavala, Lauro. *Teorías del cuento I: Teorías de los cuentistas*. Universidad Nacional Autónoma de México & Universidad Autónoma Metropolitana, (Serie El estudio), México, 1993, p. 63.

⁶ *Ibíd.*, p. 33.

⁷ *Ibíd.*, p. 23.

⁸ Chéjov, Antón. (n.d.) “El beso”. Obtenida el 05 de agosto de 2014 de Ciudad Seva: http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/rus/chejov/el_beso.htm

Mis cuentos, a veces comienzan a partir de un recuerdo, otras a partir de una descripción. Cuando principian con un recuerdo, en las primeras líneas narro un hecho ya vivido por un personaje y en los siguientes párrafos lo desarrollo. Por ejemplo, las primeras palabras de “En salsa de mango” son: “La primera vez que mi espada se llenó de sangre fue cuando le corté la cabeza a mi socio. Aquel día llegué a la oficina con abrigo, bufanda, guantes y portafolio a medio cerrar”. Este —creo— es un inicio que fácilmente puede atrapar a un lector porque interesa saber por qué y cómo fue que mi personaje le cortó la cabeza a su socio. Otras veces abro con una descripción, esta puede ser de lugar, personaje, objeto, etc. Por ejemplo, el primer párrafo de “La tía Musaki” es: “Corría detrás de Miguel y Carlo, los miraba avanzar con rapidez, Miguel con las piernas beige con un tinte marrón, Carlo con los calcetines gris que le ahorcaban la piel blanca y pecosa”, esta es una descripción de personajes que puede atrapar al lector, porque seguramente se preguntará por qué alguien está viendo correr a dos jóvenes y por qué les está mirando las piernas, qué interés tiene ese alguien en ellos. Haruki Murakami en su cuento “El cuchillo de caza” principia con una descripción de lugar:

En alta mar, dos grandes boyas flotaban una junto a la otra. Estaban a cincuenta brazadas a crol desde la orilla y, entre ambas, había treinta brazadas más, una distancia idónea para cubrirla a nado. Las boyas eran cúbicas, medían cuatro metros de lado y estaban amarradas de tal modo que parecían dos islas gemelas.⁹

Para los fines de esta poética digo que el planteamiento es la manifestación de una situación que afecta a alguien, y en ella se presenta a los personajes implicados y su entorno. Para que un cuento sea efectivo debe tener un buen arranque que permita que el lector se enganche con la narración y termine de leerla.

⁹ Murakami, Haruki. “El cuchillo de caza” en: *Sauce ciego, mujer dormida*. [Versión electrónica], Tusquets, México, 2009, p. 74.

Clímax

El *Diccionario de retórica y poética* de Helena Beristáin dice que el clímax es: “[...] el punto de máxima tensión y mayor interés”¹⁰, y el *Diccionario de términos literarios* de Victoria Reyzábal menciona que el clímax: “Designa el momento de máxima tensión, emoción o conflicto”¹¹. A partir de la definición de Beristáin y Reyzábal, pienso que el clímax es parte fundamental de la estructura, sin él, el problema planteado jamás llegarían al punto de mayor tensión e interés, y por supuesto, jamás se podría presentar un desenlace. Al respecto, José Balza manifiesta: “El cuento no vive de su final sino de su parte intermedia”¹².

En mis narraciones, el clímax está dado por el momento en que el conflicto de la historia alcanza el grado más elevado de tensión. Por ejemplo, en los cuentos fantásticos logré este grado elevado de tensión al hacer aparecer un objeto mediador, en este punto, el personaje no se explica cómo es que llegó hasta él tal objeto, en “El último gran maestro de la orden del templo”, doy el clímax en la frase: “Me quedé perpleja al sentir entre mis dedos un objeto con piedras incrustadas”. En cambio, en los cuentos de corte realista, por medio de una acción inesperada que el personaje principal llevó a cabo —movido por un sentimiento de dolor, miedo u odio— logré el clímax. Por ejemplo, en “La tía Musaki” inserté el clímax en: “Cogí el tanto y con el filo rasgué la piel de mis muñecas”. Rubem Fonseca en el relato “El cobrador” puso el clímax en las frases: “Metemos la maleta en el coche. Vamos al Baile de Navidad. No faltará cerveza, ni pavos. Ni sangre”¹³. Una vez dicho lo anterior, defino al clímax como la parte de mayor tensión de un cuento, es el momento en donde no se sabe cómo es que se resolverá el conflicto.

¹⁰ Beristáin, *op. cit.*, p. 244.

¹¹ Reyzábal, Victoria. *Diccionario de términos literarios I (A-N)*. [Versión electrónica], (2ª Ed.), Acento, Madrid, 1998, pp. 16-17.

¹² Zavala, *op. cit.*, p. 62.

¹³ Fonseca, Rubem. “El cobrador” en: *Los mejores relatos*. [Versión electrónica], Trad. Romeo Tello, Alfaguara, México, 1998, p. 190.

Desenlace

El *Diccionario de términos literarios* de Victoria Reyzábal¹⁴ define al desenlace como: el episodio final en el que se resuelven los conflictos, puede ser cerrado o abierto; Helena Beristáin¹⁵ dice que: el final es donde la tensión desciende gradualmente, y el texto “Estructura, desarrollo y panorama histórico del cuento” plantea: “El desenlace, resuelve el conflicto planteado”¹⁶. A partir de estas definiciones, pienso que el desenlace es necesario para destensar el punto de máxima emoción y dar un final, no importa si es abierto o cerrado, o si le gusta o no al lector, lo que interesa es que no debe ser incoherente ni decaer en el final; Julio Cortázar creía que un cuento es como andar en bicicleta: “mientras se mantiene la velocidad el equilibrio es muy fácil, pero si se empieza a perder velocidad ahí te caes y un cuento que pierde velocidad al final, pues es un golpe para el autor y para el lector”¹⁷. También creo que el desenlace de un relato debe resultar natural como si ese final le hubiera sido destinado desde un inicio, al respecto, Ricardo Piglia manifiesta: “Hay algo en el final que estaba en el origen y el arte de narrar consiste en postergarlo, mantenerlo en secreto y hacerlo ver cuando nadie lo espera”¹⁸. Como ya lo mencioné, pienso que un final no necesariamente debe sorprender ni imponerse en él un desenlace que vaya en contra de la naturaleza del cuento. Juan Bosch defendía este punto: “El final sorprendente no es condición imprescindible en el buen cuento”¹⁹; lo que sí considero imprescindible es que todo final debe ser breve, Antón Chéjov²⁰ remarcaba: el final de mis cuentos es como un breve apunte, todo un fuego artificial, y Horacio Quiroga refería: “Las

¹⁴ Reyzábal, *op. cit.*, p. 24.

¹⁵ Beristáin, *op. cit.*, pp. 23-24.

¹⁶ Anónimo. (n.d.) “Estructura, desarrollo y panorama histórico del cuento”. Obtenida el 05 de agosto de 2014 de Ciudad Seva: <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/hist/anonimo.htm>

¹⁷ Cortázar, Julio. (n.d.) “La esfera de los cuentos”. Obtenida el 05 de agosto de 2014 de Ciudad Seva: <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/cortaz3.htm>

¹⁸ Piglia, Ricardo. (n.d.) “Tesis sobre el cuento”. Obtenida el 05 de agosto de 2014 de Ciudad Seva: <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/tecni/tesis.htm>

¹⁹ Bosch, *loc. cit.*

²⁰ Zavala, *op. cit.*, p. 23.

frases breves son indispensables para finalizar los cuentos de emoción recóndita o contenida”²¹. Pero lo más importante de un desenlace —considero— es saber el final antes de empezar a contarlo, si no se sabe cómo iniciará y cómo terminará un cuento, difícilmente el escritor lo podrá narrar sin que nada sobre o falte. Katherine Anne Porter, en una entrevista sostuvo: “Si no sabía el final de un relato, no lo empezaba. Siempre escribo primero mis últimas líneas, mi último párrafo, mi última página, y después vuelvo atrás y trabajo hacia el final. Así sé adónde voy y cuál es mi meta. Y cómo llego ahí es el favor de Dios”²².

En mis cuentos el desenlace está dado después del clímax, algunas veces abierto y otras cerrado, pero siempre desemboca en la resolución del problema. Por ejemplo, en mi cuento “La tía Musaki” el final es cerrado: “El vestido rojo flotaba y con paciencia poco a poco se tiñó de sangre. “Om tare tuttare ture soha”, clamé en voz alta”. Otro ejemplo de final cerrado es “El retrato oval” de Edgar Allan Poe, donde la modelo muere cuando su retrato se convierte en una representación perfecta de la vida; en cambio, el cuento “La mano” de Guy de Maupassant tiene un final abierto, porque no se resuelve cómo es que la mano apareció sobre la tumba de John Rowell y sin el índice. Una vez dicho lo anterior, defino al desenlace como la parte en donde se debe presentar la solución del problema planteado. Este final debe ser breve e intenso.

b) EL TEMA

En el *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Angelo Marchese²³ sostiene que: el tema es aquello de lo que se habla, luego aclara: por tema se entiende también el resumen de un cuento y Victoria Reyzábal dice: “es la idea central manifestada en el texto [...] se caracterizan

²¹ *Ibíd.*, p. 32.

²² *El oficio de escritor*. Trad. José Luis González, Era, (Colección Ensayo), México, 2006, p. 104.

²³ Marchese, Angelo y otros. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. [Versión electrónica], Trad. Joaquín Foliradelí, (4ª Ed.), Ariel, Barcelona, 1994, p. 25.

por su carácter abstracto (el amor, la muerte, el honor, etc.) y por su universalidad (no se agotan en una época ni en una geografía)”²⁴. A partir de estas definiciones, pienso que antes de empezar a escribir es necesario conocer el tema que se va a tratar, pues sin el resumen es imposible comenzar a escribir porque, seguramente, no se logrará que todas las piezas del rompecabezas encajen. Frank O’Connor, en una entrevista refirió:

Si alguien me cuenta un buen cuento, lo escribo en cuatro renglones, ése es el secreto del tema. Si con el tema de un cuento se escriben doce o catorce renglones lo que se obtiene es el tratamiento [...] Si el asunto no cabe en cuatro, quiere decir que no se ha reducido a su última simplicidad, que no se ha reducido hasta llegar a ser una fábula²⁵.

Al igual que O’Connor, para obtener el tema de cada uno de mis cuentos basta con que el lector escriba el resumen de las acciones más importantes en cuatro líneas, dichas acciones deben estar dispuestas en un orden cronológico y no necesariamente tienen que escribirse respetando el orden del relato. Julio Cortázar²⁶, creía que no existen temas buenos ni malos, solo un buen o un mal tratamiento del tema. En *La dama de los flabelos y otros cuentos*, los temas que predominan son la muerte, la violencia y el dolor. Por ejemplo, en “La muerte de Aurora” el tema que desarrollé fue el de la muerte y el dolor. Adela Fernández en “El montón” logró relacionar el tema del incesto a través del conflicto que un niño tenía: deseaba matar a su padre para que ya no tocara más a su madre.

Para los fines de esta poética defino al tema como: aquello de lo que se habla, para obtenerlo basta con resumir en cuatro líneas las acciones más importantes de la historia narrada. Por ejemplo, para saber el tema del cuento “La larva” de Rubén Darío es necesario resumirlo en cuatro líneas: Isaac Codomano se entera de que habrá una serenata por la noche, para poder ir escapa de su casa. Tras la serenata descubre a una mujer con la cara huesuda y un

²⁴ Reyzábal, *op. cit.*, p. 81.

²⁵ Zavala, *op. cit.*, p. 285.

²⁶ Cortázar, Julio. (n.d.) “Aspectos del cuento”. Obtenida el 05 de agosto de 2014 de Ciudad Seva: http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/aspectos_del_cuento.htm

ojo que le cuelga sobre la mejilla. Aquella mujer expulsa por la boca una larva y Codomano lanza un grito.

c) EL TIEMPO

Mario Vargas Llosa define al tiempo como: “la relación que existe en toda novela entre el tiempo del narrador y el tiempo de lo narrado”²⁷, luego precisa que las posibilidades por las que puede optar el novelista son tres. La primera, en la que el tiempo del narrador y de lo narrado pueden coincidir, ser uno solo; en este caso, el narrador narra desde el presente gramatical. La segunda, en la que el narrador puede narrar desde un pasado hechos que ocurren en el presente o en el futuro. Y la tercera, en la que el narrador puede situarse en el presente o en el futuro para narrar hechos que han ocurrido en el pasado, esta última fue la que utilicé en todos los relatos de *La dama de los flabelos y otros cuentos*. El libro *Gramática. Lengua española*, define al tiempo como: “el accidente gramatical que señala el momento en que se realiza la acción”²⁸. Por ejemplo, en mi cuento “En salsa de mango”, lo narrado se halla en un tiempo verbal que pertenece al pretérito, y el narrador está situado en el presente para narrar un hecho que ocurrió en el pasado. Antes de continuar necesitamos precisar que hay dos tipos de tiempo: el primero es al que llamaremos tiempo real, en el que el tiempo se desarrolla de manera cronológica, es en el que vivimos lectores y escritores; el segundo tipo: es el de la ficción que se lee, es un tiempo que el escritor inventa para contar un cuento.

Caren Gussoff dice: “La forma más normal de manipular el tiempo literario consiste en comprimirlo y expandirlo para que encaje con lo que tu historia necesita. El tiempo transcurre para nuestros personajes pero el escritor puede controlar con cuánta velocidad o lentitud

²⁷ Vargas, Mario. *Cartas a un joven novelista*. [Versión electrónica], Ariel & Planeta, Barcelona, 1997, p. 41.

²⁸ Munguía, Martha, y otros. *Gramática. Lengua española*. Larousse, México, 2009, p. 76.

fluye”²⁹. En mis cuentos, algunas veces la estructura temporal es lineal, es decir, hay una progresión continua entre el principio y el final de los hechos, en otras hay una progresión discontinua e interrumpida por proyecciones. En las proyecciones, lo narrado anticipa hechos que todavía no tuvieron que haber sucedido, por ejemplo, en “Tatuaje de alcastraz” desde la primera línea anticipo al lector que el personaje principal fornicó con la Virgen de la luz.

Para manipular la duración de la velocidad temporal de cada historia empleé la pausa y la elipsis. De la pausa, Silvia Adela Kohan dice: “No pasa nada en la historia (en cuanto a acción); el texto está dedicado a una digresión de tipo filosófico [...] o a una descripción [...] que más que describir el objeto contemplado se centra en la percepción del contemplador”³⁰; por ejemplo, en “Fragmentos del diario de Santiago” usé la pausa al describir: “le vi las piernas morenas: con las calcetas blancas al tobillo y el short azul a la mitad del muslo. En cada salto los músculos se le tensaban y se le destensaban. El sudor que le germinaba por los poros”, otro escritor que también utilizó esta técnica en su cuento “Chertogón” fue Nikolái Semënovic Leskov: “cuando llegué esperaban delante de la entrada principal unos magníficos caballos moros, con las crines sueltas y el pelo lustroso como el raso, enganchados a una calesa”³¹. De la elipsis, Silvia Adela Kohan dice:

Se produce cuando al tiempo de la historia no le corresponde un tiempo en el discurso. Por ejemplo, cuando se omite la narración de un período de la vida de un personaje. Entre sus funciones está la de [...] crear la impresión del paso del tiempo³².

²⁹ Gotham writer. *Escribir ficción. Guía práctica de la famosa escuela de escritores de Nueva York*. [Versión electrónica], Trad. Jessica L. Lockhart, Alba, (Colección Guías del escritor), Barcelona, 2012, p. 164.

³⁰ Kohan, Silvia. *El tiempo en la narración. Claves para organizar la trama y crear una estructura eficaz en el cuento o la novela*. Alba, (Colección Guías del escritor), Barcelona, 2005, p. 70.

³¹ Semënovic, Nikolái. (n.d.) “Chertogón”. Obtenida el 05 de agosto de 2014 de Ciudad Seva: <http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/rus/leskov/chertogon.htm>

³² Kohan, *op. cit.*, p. 68.

Por ejemplo, en mi cuento “Fragmentos del diario de Santiago” no narro años de la vida de Santiago y paso del 2000 al 2009 sin decir que pasó en este periodo; en el cuento “El extraño caso de Benjamin Button” Scott Fitzgerald utilizó esta misma técnica, cuenta el resumen de la vida de Benjamin Button desde que nace hasta que muere, en el relato se omiten años de la vida de este personaje, incluso el narrador lo dice: “No me extenderé demasiado sobre la vida de Benjamin Button entre los doce y los veinte años. Baste recordar que fueron años de normal decrecimiento”³³.

Todos mis cuentos están narrados en pasado, porque es el tiempo más rico en matices puesto que las acciones ya realizadas pueden tener una consideración más completa o variada que las que se están realizando o se van a realizar; es preciso añadir que, como diría Mario Vargas Llosa:

[...] es rarísimo que en una ficción haya un solo punto de vista temporal. Lo acostumbrado es que, aunque suele haber uno dominante, el narrador se desplace entre distintos puntos de vista temporales, a través de mudas (cambios de tiempo gramatical) que serán tanto más eficaces cuanto menos llamativas sean y más inadvertidas pasen al lector³⁴.

En mis cuentos, aunque el dominante es el pretérito perfecto simple, los narradores se desplazan entre distintos puntos de vista temporales a través de un cambio de tiempo gramatical usando el pretérito. Cuando dije que el pasado es el tiempo más rico en matices, me refería a que el pasado ofrece la posibilidad de que el narrador se traslade entre los ocho diferentes matices del pasado a través de cambios gramaticales; cinco matices son del indicativo (pretérito, copretérito, antepresente, antepretérito y antecopretérito) y tres matices del subjuntivo (pretérito, antepresente, antepretérito); es decir, en los tiempos del modo indicativo se puede trasladar a través de: el pretérito perfecto simple, que se refiere a acciones acabadas, concluidas en el pasado (amé); el copretérito o pretérito imperfecto, que alude a una

³³ Fitzgerald, Scott. “El extraño caso del señor Benjamin Button” en: *Cuentos reunidos*. [Versión electrónica], Trad. Justo Navarro, Alfaguara, (Colección Cuentos completos), Madrid, 2010, pp. 244-245.

³⁴ Vargas, *op. cit.*, p. 43.

acción simultánea a otra, realizada en el pasado, también se emplea para acciones que transcurren habitualmente en el pasado (amaba); el antepretérito o pretérito perfecto compuesto que cita acciones recientemente ocurridas, o acciones pasadas que tienen vigencia en el presente (he amado); el antepretérito o pretérito anterior que apunta a una acción concluida, en relación con otra acción ubicada en el pasado también acabado (hube amado); el antecopretérito o pretérito pluscuamperfecto que sugiere una acción pasada, respecto de otra ocurrida también en el pasado (había amado). En los tiempos del modo subjuntivo, el narrador se puede trasladar a través de: el pretérito imperfecto que se usa para referir una acción posterior a otra ocurrida en el pasado y para indicar condición (Amara o amase); el antepresente o pretérito perfecto manifiesta una acción pasada, anterior a otra e indica deseo o probabilidad de que haya sucedido algo (haya amado); el antepretérito o pretérito anterior que expresa una acción pasada respecto de otra también pasada y puede aludir a un deseo o a una posibilidad pasada que ya no puede realizarse (hubiera o hubiese amado).

También usé el doble espacio en algunos de mis cuentos para representar un cambio temporal o un cambio de situación o para dar aire al lector.

III. Las voces

a) NARRADOR

Joan Escudé Gonzáles en su texto “Los cuentos clásicos de terror: Conclusiones generales” dice que el narrador es: “la persona a través de la cual conocemos el relato, es decir, la persona que nos refiere los hechos de los que se constituye el argumento de la historia que narra el cuento”¹, y Victoria Reyzábal en su *Diccionario de términos literarios I* define al narrador como:

[...] sujeto imprescindible, a partir del cual se configura la narración [...] El narrador cuenta los hechos de la historia, presenta a los personajes, los ubica en el tiempo y en el espacio, observa sus acciones y reacciones, conoce su mundo interior [...] el narrador es, [...] una ficción creada por el autor”².

A partir de dichas definiciones, pienso que la presencia del narrador es imprescindible porque da a conocer los hechos de la historia, los organiza y establece una relación con los personajes.

Enrique Anderson manifiesta que el narrador se puede dar en dos clases: sin rostro y con rostro. En el narrador sin rostro, asegura: “la acción pasa por su conciencia: evita usar el pronombre yo y [...] carece de características personales; el lector no sabe cómo es, físicamente”³. El narrador con rostro, revela: “aparece vivo y visible, con rasgos fisonómicos marcados, y se siente a sus anchas usando tanto el yo como el él”⁴. Este último narrador es el que usé en todos mis cuentos, por ejemplo, en “Fragmentos del diario de Santiago” el narrador se describe así mismo para hacerse presente: “Odio mi cara [...] brackets en la dentadura, estrabismo en los ojos, [...] y orejas de macaco”.

¹ Escudé, Joan. (n.d.) “Los cuentos clásicos de terror: Conclusiones generales”. Obtenida el 05 de agosto de 2014 de Ciudad Seva: http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/hist/los_cuentos_clasicos_de_terror.htm

² Reyzábal, Victoria. *Diccionario de términos literarios I (A-N)*. [Versión electrónica], (2ª Ed.), Acento, Madrid, 1998, pp. 78-79.

³ Anderson, Enrique. *Teoría y técnica del cuento*. [Versión electrónica], (4ª Ed.), Ariel, (Colección Letras), Barcelona, 2007, p. 39.

⁴ *Loc. cit.*

También es importante señalar que, en el cuento el narrador debe asumir un punto de vista desde el que va a contar la historia, al respecto el texto Anónimo⁵ “Estructura, desarrollo y panorama histórico del cuento” dice que los puntos de vista suelen dividirse en dos grupos: de tercera y primera persona, luego aclara: “Si el relato se pone en boca del protagonista, de un personaje secundario o de un simple observador, el punto de vista está en primera persona; si proviene del autor, en tercera persona”⁶. En *La dama de los flabelos y otros cuentos* el punto de vista de cada cuento está en primera persona porque las historias están puestas en boca del protagonista. Este texto Anónimo⁷, también afirma que los puntos de vista se pueden dar en cualquiera de estas probabilidades: a) Primera persona: cuando el narrador participa como un personaje más del cuento, ya sea adoptando el papel de protagonista, que experimenta en carne propia los hechos, o acogiendo el título de testigo que observa y tiene una participación limitada como personaje; o b) Tercera persona: cuando el narrador no participa de los hechos que cuenta; este es el caso de un narrador omnisciente que lo sabe todo, incluso los sentimientos y los pensamientos de todos los personajes. En el caso de todos mis cuentos usé la primera persona, en donde el narrado participó como un personaje protagonista que, al vivir en carne propia los hechos que relató, me ayudó a que el lector no desconfiara de la veracidad del relato y la historia resulte más creíble ante sus ojos.

Antes de continuar debo aclarar que quien habla en el cuento no es el escritor sino el narrador. Al respecto, Enrique Anderson dice: “Sin el escritor no hay narración, pero el narrador que salió del escritor es la persona ideal que asume la función de narrar dentro de un

⁵ Anónimo. (n.d.) “Estructura, desarrollo y panorama histórico del cuento”. Obtenida el 05 de agosto de 2014 de Ciudad Seva: http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/hist/estructura_desarrollo_y_panorama_historico_del_cuento.htm

⁶ *Loc. cit.*

⁷ *Loc. cit.*

texto”⁸. En cada uno de mis cuentos no le hablo directamente al lector desde yo escritora. Para contar cada relato decidí emplear un narrador personaje-protagonista según me lo pidió cada cuento: un caníbal, una mariachi, un narcotraficante, un embalsamador, etcétera.

En mi obra encontré dos ventajas al usar un narrador en primera persona. La primera: por medio de un narrador personaje-protagonista en primera persona logré un tono confesional, un tono intimista que puede causar que el lector se sienta cómplice de lo que escucha, ve, toca y huele porque, el narrador da la sensación de estar contando una historia secreta, algo que ya no pudo seguir ocultando, como en el cuento “En salsa de mango” que dice: “La primera vez que mi espada se llenó de sangre fue cuando le corté la cabeza a mi socio. Aquel día [...]”. Otro cuento en primera persona que consigue un tono confesional es “El otro” de Jorge Luis Borges: “El hecho ocurrió el mes de febrero de 1969, al norte de Boston, en Cambridge. No lo escribí inmediatamente porque mi primer propósito fue olvidarlo [...]”⁹. La segunda ventaja de usar un narrador personaje-protagonista en primera persona fue: el lector al leer en primera persona puede sentirse identificado con el narrador y ponerse en sus zapatos, por ejemplo, en “Fragmentos del diario de Santiago” el lector experimentará la sensación de comer carne humana.

Sin embargo, también encontré dos dificultades al usar un narrador personaje-protagonista en primera persona. La primera: me resultó difícil olvidarme de mi propia personalidad y adentrarme en la del narrador personaje que me convertía: caníbal, narcotraficante, embalsamadora, mariachi, pero aún más difícil fue —en algunos cuentos en los que el narrador es hombre— hablar, pensar y actuar como un personaje masculino. La segunda dificultad que encontré fue tener que evitar la palabra yo, porque un yo en cada línea puede resultar punzante para el lector. Antes de finalizar este apartado tengo que dejar claro que la

⁸ Anderson, *loc. cit.*

⁹ Borges, Jorge. “El otro” en: *El libro de arena*. [Versión electrónica], Barcelona, 1998, p. 3.

presencia del narrador es fundamental porque él se encarga de conducir al lector a través de una historia: desde el inicio hasta el final.

b) PERSONAJES

Victoria Reyzábal en su *Diccionario de términos literarios II* define así al personaje: “figura del discurso narrativo [...] de quien se narran las acciones que realiza o las cosas que le suceden; puede ser persona, animal u objeto, pero debe aparecer como sujeto de los acontecimientos”¹⁰ y Julio Ramón Ribeyro dice: “el cuento debe partir de situaciones en las que el o los personajes viven un conflicto que los obliga a tomar una decisión que pone en juego su destino”¹¹. A partir de las ideas de Reyzábal y Ribeyro digo que el personaje de un cuento es un individuo que puede representar a un ser humano, animal u objeto.

En mis relatos procuré que el narrador presentara a cada uno de mis personajes en un momento revelador, en un momento problemático; pero presentarlos no significó describirlos y decir cualquier cosa de sus vidas, significó seleccionar expresiones, pensamientos y reacciones que merecieron ser contadas. Para diseñar cada personaje creé una biografía — aunque no utilicé todos los elementos de ella debido a que, en el cuento el suceso dicta lo que se debe saber sobre los personajes, en cambio, en la novela los personajes tienen la libertad de desarrollarse— en la que combiné ficción y realidad, es decir, mezclé características de personas reales y personajes apócrifos, esta técnica que usé se parece un poco a la de Gabriel García Márquez que aseguraba: “casi todos mis personajes son como rompecabezas armados

¹⁰ Reyzábal, Victoria. *Diccionario de términos literarios II (P-Z)*. [Versión electrónica], (2ª Ed.), Acento, Madrid, 1998, p. 20.

¹¹ Ribeyro, Julio. (n.d.) “Decálogo para cuentistas”. Obtenida el 05 de agosto de 2014 de Ciudad Seva: <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/ribeyro1.htm>

con piezas de muchas personas distintas, y por supuesto con piezas de mí mismo”¹². Al inventarles una biografía aprendía a conocerlos y a diferenciar “a” de “b” y “b” de “c”, pues así como no existen personas iguales entre sí, tampoco personajes. Mis personajes tienen la característica de reaccionar, actuar y hablar según sus características propias para evitar ser confundidos. Tienden a platicar de acuerdo a su personalidad y contexto, por ejemplo en el cuento “Los diamantes” el colombiano se expresa así: “—¡Vaya que nos salió bien la vuelta mi amigo, resultó ser usted un man bien verraco!”, incluso el mismo personaje pudo haber cambiado el tono de voz frente a otra situación o personaje.

Mis cuentos están protagonizados por personajes inconformistas, indomables y rebeldes. Son personajes que cometieron acciones en contra de la moral social, por ejemplo en “La muerte de Aurora” el esposo de la muerta decidió practicarle una necropsia en su casa y enterrarla en el jardín sin que las autoridades lo supieran, con el fin de que pudiera embalsamar, limpiar, maquillar, vestir y enterrar con dignidad el cuerpo de su mujer, sin tener que pasar por una funeraria en la que, según él, la hubieran tratado sin delicadeza. Los personajes que aparecen en *La dama de los flabelos y otros cuentos* son considerados por la sociedad como insanos y problemáticos, por ejemplo en “La tía Musaki” mi personaje es una mujer que comete incesto; en “Fragmentos del diario de Santiago” un estudiante que asesina y come carne humana; en “Los diamantes” un narcotraficante que desentierra a su hermano y le rasga el abdomen para sacarle unos diamantes. Mis personajes están desencantados del mundo que les tocó habitar y por ello no les afectó tener que romper con las reglas que la sociedad les impuso.

¹² García, Gabriel. *El olor de la guayaba*. [Versión electrónica], (3ª Ed.), Sudamericana, Buenos Aires, 1993, p. 11.

c) DIÁLOGOS

Victoria Reyzábal en su *Diccionario de términos literarios I* dice sobre el diálogo: “Los diálogos dan vivacidad y objetividad a la narración, pues el narrador cede la palabra a los personajes, escondiéndose detrás de ellos, de manera casi teatral”¹³. En mis cuentos, usé el diálogo como un modo discursivo para que a través de él los personajes actuaran por sí mismos y crearan en el lector la fantasía de existir y al mismo tiempo ser creíbles; al respecto, Stephen King¹⁴ asegura que el diálogo da vida a los personajes.

En *La dama de los flabelos y otros cuentos* cuatro fueron las funciones del diálogo. La primera: por medio de él pude terminar de detallar a cada personaje, como en “La muerte de aurora” en donde introduje este dialogo: “—La piel se ve totalmente amarilla, —me dije”. La segunda: gracias al diálogo pude dar vida a las conversaciones de cada uno de mis personajes con un ritmo ágil y mayor dramatismo. La tercera: por medio del diálogo le di al lector la oportunidad de asistir directamente a la escena de mis personajes y hurgar en sus conversaciones. Y la cuarta: con el diálogo cambié el aspecto de la página para destensar el ojo del lector de una narración llana.

Escribir diálogos en un cuento es algo que se debe hacer con cautela y sabiendo qué es lo que te propones al usarlos porque las fracturas y errores pueden llegar a ser letales cuando: a) los diálogos no corresponden al personaje, es decir, cuando no creemos que hablan así, y b) cuando los personajes no están diciendo nada interesante, hay que recordar que en un cuento no se debe escribir una palabra de más, mucho menos diálogos débiles, inútiles y acartonados. Stephen King, al respecto cree que: “El diálogo bien construido indicará si un personaje es

¹³ Reyzábal, *Diccionario de términos literarios I (A-N)*, op. cit., p. 24.

¹⁴ King, Stephen. *Mientras escribo*. [Versión electrónica], Trad. Jofre Homedes, Plaza & Janés, Barcelona, 2001, p. 103.

listo o tonto”¹⁵, tal vez por ello considero que los diálogos deben escribirse con arte y maña; luego, King ahonda: “Para aprender a escribir diálogos conviene hablar y escuchar mucho; sobre todo escuchar, y fijarse en los acentos, los ritmos, los dialectos, y la jerga de varios grupos”¹⁶. Antes de concluir con este apartado digo que el diálogo es una conversación entre dos o más personajes, tiene la característica de captar directamente la atención del lector porque, los personajes, al hablar actúan y gesticulan frente a él.

d) ACOTACIONES

En el *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria* de Angelo Marchese¹⁷ dice que la acotación es: una anotación que puede indicar los movimientos, gestos, tonos de voz o descripciones físicas del personaje. En mis relatos, utilicé los guiones largos en vez de paréntesis para referir acotaciones en las que el narrador indicó expresiones faciales y corporales de los personajes, tonos de voz, descripciones físicas, y pensamientos de los personajes para que el lector pudiera verlos físicamente, gesticular, moverse, escucharlos, etcétera. Por ejemplo en “La tía Musaki” escribí: —Eres un cursi —le dijo mi hijo y le golpeó la cabeza”, en este ejemplo marqué una acción de expresión corporal. El escritor Truman Capote en el cuento “El halcón decapitado” se sirvió de la acotación para indicar un tono de voz: “—Lo he pintado yo —Su voz, áspera y opaca, tenía aspecto sureño—. Es un cuadro mío..., yo lo pinté”¹⁸.

¹⁵ *Ibíd.*, p. 116.

¹⁶ *Ibíd.*, p. 117.

¹⁷ Marchese, Angelo y otros. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. [Versión electrónica], Trad. Joaquín Foliradelí, (4ª Ed.), Ariel, Barcelona, 1994, p. 8.

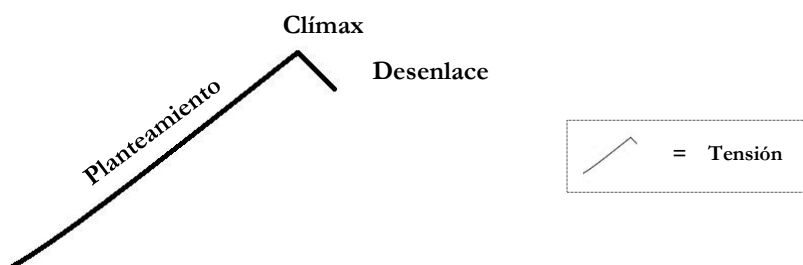
¹⁸ Capote, Truman. “El halcón decapitado” en: *Cuentos completos*. [Versión electrónica], Trad. Juan Villoro y otros, (2ª Ed.), Anagrama, (Colección Panorama de narrativas), Barcelona, 2004, p. 103.

IV. Sobre la tensión narrativa

a) SOBRE LA TENSION NARRATIVA

Julio Cortázar¹ decía que la tensión es la capacidad de atrapar al lector desde las primeras palabras o las primeras escenas y llevarlo hacia un final. Pero para atrapar al lector la tensión debe mantenerse estirada como una liga de principio a fin hasta llegar a un grado máximo (clímax) en donde debe relajarse. En mis cuentos la elasticidad se alimenta de la sucesión de hechos narrados que conllevan un ritmo, sucesos verosímiles, nada sobrar ni faltar en los relatos, palabras exactas y adjetivos precisos.

Gráficamente, la tensión se puede representar por medio de una línea ascendente que de pronto cae. Lo visualicemos como lo visualicemos, lo cierto es que una serie de acontecimientos deben hacer aumentar la tensión hacia un grado máximo (clímax) para después relajarse. Debo aclarar que, en un cuento jamás se debe prescindir de la tensión, en el desenlace puede relajarse esta tensión, pero está prohibido destensar por completo.



Pero para llegar a un grado máximo de tensión lo fundamental es crear una sucesión de hechos narrados que poco a poco se enmarañen y vayan en ascendencia hasta llegar al clímax, luego, será necesario dar un desenlace que conlleve a una vuelta de tuerca. La escritora Flannery O'Connor decía que para que una historia funcionara lo que se necesitaba era una acción totalmente inesperada y al mismo tiempo totalmente creíble. En “Una noche de espanto” de

¹ Cortázar, Julio. (n.d.) “La esfera de los cuentos”. Obtenida el 05 de agosto de 2014 de Ciudad Seva: <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/cortaz3.htm>

Antón Chéjov, los hechos del planteamiento parecen ser de fantasmas, estos son los que saltan sobre el lector y lo atrapan, ya en el clímax (máximo grado de tensión) sucede que no sabemos si el ataúd está vacío o tiene un cadáver, en el desenlace llega la acción totalmente inesperada y creíble de la que habla O'Connor, porque al abrir el ataúd nos damos cuenta de que no hay cadáver pero sí una carta del amigo de Iván Ivanovitch que declara que los ataúdes son parte de un embargo y por ello necesitan esconderlos; es ahí donde nos damos cuenta de que el relato que parecía ser de fantasmas no lo es. Entonces, en este cuento, la tensión se alimenta de hechos en los que aparentemente hay muertos y fantasmas, ya con la vuelta de tuerca nos damos cuenta de que no hay muertos ni fantasmas.

Mariano Baquero² afirmaba que el secreto de atracción del lector hacia un cuento radica en sólo haber tensión y no tregua. En mi cuento “Carnaval en el hotel Xibalbá” genero tensión al narrar los hechos que pasan frente a los ojos de una anciana que mira un carnaval, narro hecho tras hecho, sin darle tregua al lector para arrastrarlo a un grado de máxima tensión en donde la anciana se encuentra con una calavera de amaranto que la muerte le dejó y se da cuenta de que lo que vivió no fue un sueño, sino un hecho sobrenatural. Creo que todo buen cuento debe tener tensión narrativa, sin ella, hay una alta probabilidad de que se abandone la lectura.

b) EL RITMO

En este inciso explicaré qué es el ritmo, cómo funciona en mis cuentos y para qué lo uso; además de ostentar que la tensión narrativa se alimenta de él. Helena Beristáin, en general, define al ritmo como “el efecto resultante de la repetición, a intervalos regulares, de un

² Baquero, Mariano. *¿Qué es la novela?; ¿Qué es el cuento?* (3ª. Ed.) Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, Murcia, 1998, p. 154.

fenómeno”³. Del ritmo en la prosa, continúa Beristáin⁴: en la prosa el ritmo no ofrece regularidad en las repeticiones acentuales. Para Stephen King es “la velocidad con que progresa la narración”⁵; esta velocidad está dada por el ritmo con que una historia se puede leer: ritmo ágil, ritmo lento, ritmo terminó medio entre ágil y lento. A partir de las ideas de Beristáin y King digo que el ritmo es tanto la velocidad con que progresa la narración como la repetición de acentos a intervalos regulares.

En mis cuentos se halla concentrado un ritmo que he tenido que forzar a través de leer y releer cada párrafo en voz alta, de escuchar el acento de las palabras y manipularlo como mejor convenga para que suene rápido y natural, y de esta manera el lector pueda seguir la trama con facilidad. El resultado ha sido un ritmo que contribuye a la tensión narrativa porque precipita la lectura de forma natural, porque no le da tregua al lector y porque crea suspenso.

El ritmo que utilizo tiene que ver con el uso de la puntuación y de la economía de las palabras; porque construyo frases muy cortas y precisas a las que les pongo escasas comas, antes que usar la coma prefiero emplear el punto y seguido, de la economía de las palabras porque para acelerar el ritmo recurro a la elisión de elementos lingüísticos en las frases. Por ejemplo en mi cuento “En salsa de mango” escribí: “Subí la katana y la moví en diagonal. Le di en el cuello, a la mitad de la garganta. Pude escuchar el (fiu) cuando le partí la tráquea”. Si no hubiera elidido ciertos elementos quedaría así: “Subí la katana y moví ~~la katana~~ en diagonal. Le di en el cuello, a la mitad de la garganta. Pude escuchar el (fiu) ~~de la katana~~ cuando le partí la tráquea”. Esa repetición de palabras genera aburrimiento y monotonía en el ritmo.

³ Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. (7ª. Ed.), Porrúa, México, 1995, p. 429.

⁴ *Ibid.*, pp. 430-431.

⁵ King, Stephen. *Mientras escribo*. Plaza & Janés, Barcelona, 2001, p. 142.

Con la lectura de cuentos de otros escritores, he notado que cada cuento le pide al escritor un ritmo propio. Yo, uso el ritmo acelerado, medio y rápido según me lo exige cada historia. Por ejemplo, James Joyce en su relato “Los muertos” emplea un ritmo que se siente tranquilo, parece no llevar prisa: “Su alma se fue desvaneciendo poco a poco mientras se oía el ruido de la nieve cayendo levemente sobre el universo, como el descanso de su último final, sobre todos los vivos y los muertos”⁶. Para los fines de esta poética defino al ritmo como la repetición de acentos a intervalos regulares, que provocan que una narración avance a una velocidad: acelerada, media o rápida.

c) LA VEROSIMILITUD

Platón decía que la verosimilitud depende de la persuasión⁷, una persuasión que debe convencer al lector de lo que está leyendo, tal vez, a esto se refería Tzvetan Todorov al afirmar que “Lo verosímil es la opinión pública”⁸, pues de la opinión del lector depende si un relato es creíble o no. De la verosimilitud dice Todorov⁹: se hablará de la verosimilitud de una obra en la medida en que ésta trate de hacernos creer que se conforma de lo real; es decir, lo verosímil es la máscara con que se disfrazan las leyes del texto, y que el lector relaciona con la realidad.

En mis cuentos la verosimilitud contribuye a generar tensión narrativa porque el lector al creer que los acontecimientos pueden ser probables tiende a progresar con la lectura, si por el contrario algo le parece dudoso de creer la tensión decae, se afloja —en un cuento la tensión no debe aflojarse— y el lector comienza a suponer que el relato falló por esto o aquello.

⁶ Joyce, James. “Los muertos” en: *Dubliners*. [Versión electrónica], Icon classics, California, 2005, p. 216.

⁷ Barthes, Roland, y otros. *Lo verosímil*. Trad. Beatriz Dorriots, (2ª Ed.), Tiempo Contemporáneo, (Colección comunicaciones), Buenos Aires, 1972, p. 10.

⁸ *Ibid.*, p. 11.

⁹ *Ibid.*, p. 12.

Mario Vargas Llosa¹⁰ en *Cartas a un joven novelista* habla del poder de persuasión refiriéndose a la verosimilitud: una novela es la capacidad de persuadirnos de su “verdad”, de su “autenticidad”, de su “sinceridad”, luego ahonda:

[...] no viene nunca de su parecido o identidad con el mundo real en el que estamos los lectores. Viene, exclusivamente, de su propio ser, hecho de palabras y de la organización del espacio, tiempo y nivel de realidad de que ella consta. Si las palabras y el orden de una novela son eficientes, adecuados a la historia que ella pretende hacer persuasiva a los lectores, quiere decir que hay en su texto un ajuste tan perfecto, una fusión tan cabal del tema, el estilo y los puntos de vista, que el lector, al leerla, quedará tan sugestionado y absorbido por lo que ella le cuenta [...] y tendrá la sensación de que aquella novela [...] es la vida misma manifestándose a través de unos personajes, unos paisajes y unos hechos que le parecen nada menos que la realidad encarnada, la vida leída¹¹.

Estoy de acuerdo en que la verosimilitud es la capacidad de persuadirnos de una “verdad” que no viene del parecido con el “mundo real”, sino que viene de las reglas y leyes que propone el mismo cuento, por ello, al escribir cada uno de mis cuento, lo que me interesó fue que cada uno funcionara con base a sus propias reglas y leyes de verosimilitud.

Debo aclarar que escribir historias persuasivas no quiere decir que deben ser verdaderas de acuerdo al concepto de realidad que cada uno de nosotros tenemos, es decir, las historias contadas no necesariamente tienen que haber sucedido o correspondido a un acto histórico, basta con que tengan verosimilitud, es decir con que sean creíbles y coherentes para el lector, en caso contrario, resultarían falsas.

Por ejemplo en mi cuento “Fragmentos del diario de Santiago” es verosímil que un joven sienta deseos de asesinar para comer carne humana y que esas pretensiones lo lleven a cometer un crimen. En “Vendrán lluvias suaves” de Ray Bradbury es verosímil que exista una casa deshabitada en la que máquinas preparan el desayuno, aspiran, encienden la marcha del auto, leen poesía, llenan con agua la bañera; es verosímil para un mundo en donde desde el

¹⁰ Vargas, Mario. *Cartas a un joven novelista*. [Versión electrónica], Ariel & Planeta, Barcelona, 1997, p. 55.

¹¹ *Loc. cit.*

principio se sabe que el mundo funciona con máquinas, que es un relato de ciencia ficción y que los hechos se desarrollan de acuerdo a esas reglas.

d) **NADA SOBRA, NADA FALTA EN EL CUENTO**

Sobre el arte de lograr que nada sobre ni falte en el cuento Mónica Lavín dice: “Nada debe sobrar, nada debe faltar al cuento y sin embargo debe demostrar una prosa tersa y fluida. La dosis entre lo destacado y lo oculto es facultad de la intuición y el oficio”¹².

En mis cuentos el nada sobrar ni nada faltar contribuye a generar tensión narrativa porque el lector al no distraerse con una palabra que este de más logrará avanzar en la lectura, si por el contrario hay palabras que sobren, entonces la tensión decaerá, se romperá, y el lector perderá la trama de la historia.

Ese nada sobrar ni faltar en el cuento tiene mayor peso en la precisión de cada palabra elegida, incluido el uso de adjetivos. A continuación explicaré cada uno de ellos.

El peso de cada palabra

Sobre la precisión de las palabras Augusto Monterroso decía: “Lo que puedas decir con cien palabras dilo con cien palabras; lo que con una, con una”¹³. Julio Ramón Ribeyro¹⁴ opinaba: en el cuento no debe sobrar nada. Cada palabra es absolutamente imprescindible. Y Raymond Carver expresaba: “Hacemos palabras y deben ser palabras escogidas, puntuadas en donde corresponda, para que puedan significar lo que en verdad pretenden”¹⁵.

¹² Lavín, Mónica. *Cuento sobre cuento*. Lectorum, México, 2014, p. 7.

¹³ Monterroso, Augusto. (n.d.) “Decálogo del escritor”. Obtenida el 05 de agosto de 2014 de Ciudad Seva: http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/decalogo_del_escritor.htm

¹⁴ Ribeyro, Julio. (n.d.) “Decálogo para cuentistas”. Obtenida el 05 de agosto de 2014 de Ciudad Seva: <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/ribeyro1.htm>

¹⁵ Carver, Raymond. (n.d.) “Escribir un cuento”. Obtenida el 05 de agosto de 2014 de Ciudad Seva: <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/carver.htm>

Las palabras que empleé en cada uno de mis cuentos, son palabras que limé, porque cada palabra debe ser la justa, la precisa, la exacta. No las escogí al azar, no las coloqué sólo porque parecían bonitas, sino porque fueron las precisas. Las precisas porque el cuento — como decía Julio Cortázar— debe causar un impacto contenido que nos debe derribar de un solo golpe, no fragmentadamente.

Algo que evité fue utilizar terminaciones como “ción”, “ismo”, “hacia”, “anza” y “mento” en un mismo párrafo, porque ese tipo de palabras causan un ritmo monótono cuando se repiten. Por ejemplo, en este párrafo de “La tía Musaki” no empleé esas terminaciones: “le di dos caladas para saborear el humo con la lengua. Sabía que el amor carnal que sentía por Miguel no podía seguir palpitando. Abrí la regadera que estaba arriba, a un metro de mi cabeza, extendí el paraguas blanco y sentí estar bajo la lluvia”. En el cuento “Míster Taylor” de Augusto Monterroso tampoco están esos remates: “Un viernes áspero y gris, de vuelta de la Bolsa, aturdido aún por la gritería y por el lamentable espectáculo de pánico que daban sus amigos, Mr. Rolston se decidió a saltar por la ventana (en vez de usar el revólver [...])”¹⁶. Sé que cuando se escribe el primer borrador de un cuento es muy fácil que se empleen las terminaciones de las que hablé, pero si al retocar revisamos las frases y los párrafos, volvemos a componerlos moviendo y cambiando palabras hasta que sean las precisas, tendremos un texto limpio.

¹⁶ Monterroso, Augusto. (n.d.) “Míster Taylor”. Obtenida el 19 de septiembre de 2014 de Ciudad Seva: http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/esp/monte/mister_taylor.htm

Uso de adjetivos

Sobre el uso de adjetivos Ernest Hemingway decía: “Evitar el uso de adjetivos, especialmente los extravagantes como espléndido, grande, magnífico, suntuoso”¹⁷. Creo que estos adjetivos no podrían aportar tensión a un cuento, puesto que las acciones deben ser suficientemente elocuentes en un relato, por ello, en mis cuentos evité el uso excesivo de adjetivos. Por ejemplo, en el cuento “Catedral” de Raymond Carver hay un uso preciso de adjetivos. En este párrafo el narrador nos relata su primera impresión de los ojos del ciego:

Mientras contemplaba su cara, vi que su pupila izquierda giraba hacia la nariz mientras la otra procuraba mantenerse en su sitio. Pero era un intento vano, pues el ojo vagaba por su cuenta sin que él lo supiera o quisiera saberlo.¹⁸

Tres son los adjetivos que están en este fragmento: “izquierda”, “otra” y “vano”. Debo remarcar que para crear tensión en un cuento es importante un buen uso de adjetivos, si se usan en exceso pueden entorpecer la narración porque el lector no necesita que le digan que una casa es hermosa, él quiere saber porque es hermosa, quiere conocerla, hurgarla.

¹⁷ Hemingway, Ernest. (n.d.) “Varios consejos”. Obtenida el 19 de septiembre de 2014 de Ciudad Seva: <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/heming01.htm>

¹⁸ Carver, Raymond. (n.d.) “Catedral. Obtenida el 19 de septiembre de 2014 de Cuentosinfin: <http://www.cuentosinfin.com/catedral/>

V. Sobre otros aspectos

a) EN TORNO A LA DESCRIPCIÓN

Helena Beristáin¹ en *Diccionario de Retórica y poética* define a la descripción como una estrategia discursiva de presentación de personajes, objetos, animales, lugares, épocas, conceptos, procesos, hechos, etcétera. Después, Beristáin² ahonda: la descripción puede ofrecer el físico de una persona (retrato), lugares reales o imaginarios, una época, un concepto. También pueden describirse hechos, batallas, fiestas, fenómenos naturales, epidemias, paisajes, animales y objetos. A partir de la definición de Beristáin, pienso que la descripción es fundamental porque refuerza la sensación de olores, sabores, sonidos, formas y colores, es decir, produce en el lector una sensación sensorial.

En mis cuentos, usé la descripción para detener el ritmo de la narración y provocar suspenso. Por ejemplo, en el cuento “En salsa de mango” hice descripciones para provocar que los lectores pudieran oír, ver, gustar y percibir a través de lo que los personajes oyen, miran y gustan:

“Subí la katana y la moví en diagonal. Le di en el cuello, a la mitad de la garganta. Pude escuchar el “fiu” cuando le partí la tráquea. La cabeza calló como pelota de frontón [...] Tenía los ojos abiertos, parecía que estaba vivo, que el rancio quería conversar conmigo [...] La cara le quedó salpicada de sangre como las violetas del jardín manchadas con gotitas de agua. Los dientes chuecos y amarillos, las orejas puntiagudas y los pómulos bien carnosos. Me hubiera gustado comérmela al roquefort”.

El poeta Ezra Pound alguna vez dijo dos frases que yo trato de aplicar cuando de descripciones se trata: “temed a las abstracciones” y “usad buenos adornos o ninguno”; pues creo que en las descripciones lo particular debe ganar a lo general y lo concreto a lo abstracto.

Al usar la descripción, me parece importante tener presentes dos puntos. Primero: hay que saber hacer el equilibrio entre descripción insuficiente y descripción excesiva, pues una descripción insuficiente deja al lector corto de vista y una excesiva lo puede ahogar; el truco,

¹ Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. (7ª. Ed.), Porrúa, México, 1995, p. 137.

² *Ibid.*, pp. 137-138.

creo que está en encontrar el punto medio. Dice Stephen King: “Para mí, una descripción acertada suele componerse de una serie de detalles bien escogidos que lo resumen todo”³.

El segundo punto a tener presente en descripciones es: los elementos descritos deben estar organizados con un sentido para poder informar sobre el espacio en el que se desarrollan las acciones, para transmitir la presencia de los personajes, para captar el movimiento del ambiente. Por ejemplo, en el cuento “No confundirse” de Villiers de L’Isle Adam el rasgo dominante son las descripciones heterogéneas:

Así pues, entré con una sonrisa, la más educada posible, con aspecto satisfecho, el sombrero en la mano —incluso meditaba un madrigal para la dueña de la casa—, y me encontré, al mismo nivel, ante una especie de sala con una techumbre de cristal, por la que entraba la lívida luz del día. En los percheros había ropas, vestidos, bufandas y sombreros. Había mesas de mármol repartidas por todas partes. Varios individuos, con las piernas estiradas, la cabeza levantada, los ojos fijos, y un aire real, parecían meditar. Eran miradas sin ideas, rostros color del tiempo. Había carteras abiertas, papeles extendidos junto a cada uno de ellos. Y entonces, me di cuenta de que la dueña del local, con cuya amable cortesía yo había contado, era la Muerte⁴.

En éste cuento, seguro que Villiers de L’Isle Adam quería que el lector experimentara la historia de forma vivida, con detalles, como si se estuviera mirando la escena a través de fotografías.

Para lograr una buena descripción de hechos seguí cuatro pasos. Primero: antes de empezar a escribir el cuento, en una escaleta ordené todas las descripciones que pensaba hacer. Segundo: evité largas descripciones que no aportaran nada al relato. Tercero: aprendí a mirar atentamente, a fijarme en todas las características de lo que deseaba describir para solo resaltar lo más significativo. Cuarto: evité repetir descripciones, salvo cuando estaba interesada en resaltar algún hecho para llamar la atención del lector, como en el cuento “Carnaval en el hotel Xibalbá” en donde inicié con la descripción:

³ King, Stephen. *Mientras escribo*. [Versión electrónica], Trad. Jofre Homedes, Plaza & Janés, Barcelona, 2001, p. 111.

⁴ De L’Isle, Villiers. *Vera y otros cuentos crueles*. [Versión electrónica], Trad. Luis de Cuenca, Alianza, (Colección El libro de bolsillo), Madrid, 2007, p. 170.

Me senté sobre la orilla de la cama y con recelo miré la luz de la luna que se había colado por la rendija de una cortina mal cerrada. Allá arriba, la luna se revolcaba entre las nubes que se fundían como olas del mar: del blanco al amarillo pálido, del amarillo pálido al azul oscuro y del azul oscuro al plata.

Cerca del final volví a usarla para que el lector entendiera que la escena se estaba repitiendo, que el tiempo había retrocedido:

Me senté sobre la orilla de la cama y miré con recelo la luz de la luna que se había colado por la rendija de una cortina mal cerrada. No quise saber si la luna se revolcaba entre nubes que se fundían como olas del mar.

Cuando hablo de descripción sé que en un cuento todo puede ser descrito, pero no todo debe ser descrito si se quiere diseñar una atmósfera efectiva, pues el cuento es brevedad.

b) EN TORNO A LA FOTOGRAFÍA

En mi caso, la fotografía ha sido una ventaja y una limitación. Una limitación porque me enseñó a mirar en imágenes precisas, a mirar a través de reducidos campos encuadrados. Una ventaja porque en el cuento me incitó a convertir cada párrafo en una fotografía; mejor dicho, me obligó a que cada párrafo pudiera leerse y visualizarse como una fotografía.

Hubo escritores que para escribir cuentos necesitaban de la imagen. Por ejemplo, Julio Cortázar solía decir: “el fotógrafo o el cuentista se ven precisados a escoger y limitar una imagen o un acaecimiento que sean *significativos*, que no solamente valgan por sí mismos, sino que sean capaces de actuar en el espectador o en el lector”⁵, pero a diferencia de lo que yo hago, él se refería a limitarse a contar un solo suceso o fotografiar un solo motivo. Gabriel García Márquez decía que para escribir partía de una imagen: “*La siesta del martes*, que considero mi mejor cuento, surgió de la visión de una mujer y de una niña vestida de negro y con un

⁵ Cortázar, Julio. (n.d.) “Aspectos del cuento”. Obtenida el 05 de agosto de 2014 de Ciudad Seva: http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/aspectos_del_cuento.htm

paraguas negro, caminando bajo el sol ardiente en un pueblo desierto”⁶, y William Faulkner afirmó que *El sonido y la furia* empezó con una imagen mental:

Empezó con una imagen mental. Yo no comprendí en aquel momento que era simbólica. La imagen era la de los fondillos enlodados de los calzoncillos de una niña subida a un peral, desde donde ella podía ver a través de una ventana el lugar donde se estaba efectuando el funeral de su abuela y se lo contaba a sus hermanos que estaban al pie del árbol⁷.

Tres son las ventajas que la fotografía me ha permitido; antes de explicar estas tres ventajas debo dejar claro que la mayoría de veces sólo tomo fotografías mentales y solo a veces fotografías digitales. La primera ventaja que me dio la fotografía fue: conseguir que un conjunto de palabras organizadas en párrafos se pudieran visualizar como imágenes y que el lector lograra apreciar los espacios, los objetos, los personajes, los colores con mayor precisión. La segunda ventaja: al mirar a través de ceñidos campos encuadrados no se necesita fotografiar todo un objeto, personaje, lugar, basta con encuadrar lo más representativo, basta —como decía Susan Sontag— con seleccionar la rareza del motivo. En el cuento, esa rareza debe describirse con palabras precisas para que en la mente del lector se dé una evocación fotográfica. Si uno encuentra la imagen precisa servirá por cuatro páginas de narración. Por ejemplo en mi cuento “Tatuaje de alcatraz” utilizo las imágenes más significativas para describir la desnudez de la virgen: “los pechos pálidos y firmes, los pezones como la punta de un limón, los muslos rígidos, sin arrugas [...]”. La tercera ventaja de construir cuentos con párrafos fotográficos fue que las buenas fotografías ayudan a eternizar sucesos en la mente del ser humano. Al volverse eternos los sucesos, el cuento se puede recordar de golpe y ser memorable para el lector.

⁶ García, Gabriel. *El olor de la guayaba: Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza*. [Versión electrónica], (3ª Ed.), Sudamericana, Buenos Aires, 1993, p. 53.

⁷ *El oficio de escritor*. Trad. José Luis González, Era, (Colección Ensayo), México, 2006, p. 175.

c) EN TORNO A LAS ONOMATOPEYAS

Helena Beristáin definió a la onomatopeya como: “expresión cuya composición fonémica produce un efecto fónico que sugiere la acción o el objeto significado por ella, [...] las onomatopeyas imitan los sonidos significados por ellas: *tic-tac, cloquear, aullido, rugido, piar, roncar, borbotón, maullido, ronroneo, quiquiriquí, turbulento, etc.*”⁸. A partir de esta definición, pienso que las onomatopeyas son necesarias en los relatos porque refuerzan los sonidos de una narración, por ello, las empleé en algunos de mis cuentos. Solo cuando mis personajes tuvieron la necesidad de murmurar o de escuchar el claxon, o el siseo de la tetera, o el zumbido de una abeja, fue cuando las usé. Por ejemplo en mi cuento “La tía Musaki” empleé el sonido del claxon para alertar a mi personaje de que había llegado su hijo y su sobrino: “Me sentí aliviada, fresca como cuando por la mañana piso el rocío del pasto con la suela desnuda. ¡Piiii!, ¡piiii!, ¡piiii! sonó el claxon del auto de los muchachos. Cogí la bata de seda y corrí al cuarto de baño”. Escritores como Gabriel García Márquez y Ambrose Bierce también han usado el recurso de la onomatopeya para generar atmósferas, por ejemplo, en “La siesta del martes” García Márquez escribió: “La mujer raspó con la uña la red metálica de la puerta, esperó un instante y volvió a llamar. En el interior zumbaba un ventilador eléctrico”⁹. En “Un suceso en el puente sobre el río Owl” de Ambrose Bierce la onomatopeya *tic-tac* ayuda a remarcar el sonido del reloj: “A medida que eran menos frecuentes, los sonidos aumentaban en fuerza y nitidez. Lastimaban su oído como una cuchillada. Tuvo miedo de gritar. Lo que oía era el *tictac* de su reloj”¹⁰. Si las onomatopeyas no estuvieran en estos textos, seguramente, el efecto hubiera sido otro.

⁸ Beristáin, *op. cit.*, p. 368.

⁹ García, Gabriel. “La siesta del martes” en: *Los funerales de la mamá grande*. [Versión electrónica], (44ª Ed.), Sudamericana, Buenos Aires, 2001, p. 6.

¹⁰ Ford, Richard. “Un suceso en el puente sobre el río Owl” en: *Antología del cuento norteamericano*. [Versión electrónica], Trad. Cruz Rodríguez, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2002, p. 190.

d) EN TORNO A LOS ESPACIOS

Victoria Reyzábal¹¹ en *Diccionario de términos literarios I* dice que el espacio es el lugar y componentes físicos en los que se desarrolla la acción y el movimiento de los personajes (ubicación geográfica, interiores, decorados, objetos, etcétera). Para mí, el espacio es la ubicación específica en la que se desarrollan cada una de mis historias. En la mayoría de mis cuentos del espacio dependen los hechos, por ejemplo, sin él, en “Carnaval en el hotel Xibalbá”, no podría mirarse la pasarela del carnaval desde la ventana del hotel y no podrían entrar los personajes del desfile a la suite de nuestro personaje. Dice Robert L. Stevenson: “Algunos lugares hablan por sí solos. Algunos húmedos jardines parecen pedir a gritos un crimen; algunas casas viejas quieren estar encantadas; ciertas costas se hacen notar como escenarios de un naufragio”¹². En “Carnaval en el hotel Xibalbá”, el hotel mismo me exigió la presencia de seres sobrenaturales.

A veces suelo pintar algunos lugares con todo detalle, otras no. Creo que para pintar un espacio es importante detallar al máximo las cosas que lo conforman: los colores, los olores, los sonidos, las formas y tamaños. Por ejemplo en “El último gran maestro de la orden del templo” así describí al espacio:

Cerca de las seis y media de la tarde llegué a la calle de Donceles [...] me topé con la entrada de un desequilibrado edificio que parecía estar encorvado por el peso de los años [...] un no sé qué, me hizo entrar. [...] había montones de libros con precio de cinco, diez y veinte pesos. El olor de aquel lugar de inmediato me recordó al de las bibliotecas, duce y al mismo tiempo con fragancia a polvo, a humedad. Los anaqueles estaban bien formados: revistas, enciclopedias, diccionarios, libros de historia, poesía, biología...

Si ésta historia hubiera transcurrido en otro lugar, tal vez no funcionaría porque sin el espacio preciso: una librería ubicada en la calle de Donceles, no habría un libro que ilustrara el

¹¹ Reyzábal, Victoria. *Diccionario de términos literarios I (A-N)*. [Versión electrónica], (2ª Ed.), Acento, Madrid, 1998, p. 33.

¹² Stevenson, Robert. *Ensayos literarios*. [Versión electrónica], Trad. Beatriz Canals y otros, (2ª Ed.), Hiperion, Madrid, 1998, p. 62.

medallón de Molay, y sin la ilustración no sería posible el cuento porque el medallón es pieza fundamental del relato. Escritores como Flannery O'Connor, por ejemplo, también dan gran importancia a los espacios de sus cuentos, en “Un hombre bueno es difícil de encontrar” el espacio es la fuerza motora del relato. Durante un viaje en automóvil con su familia, una abuela cree reconocer la zona por la que están pasando y anima a la familia a desviarse del camino:

Doblaron por el camino de tierra y el coche avanzó a trompicones en un remolino de polvo colorado. La abuela recordó los tiempos en que no había carreteras pavimentadas y hacer cincuenta kilómetros representaba un día de viaje. El camino de tierra era abrupto y súbitamente se encontraban con charcos y curvas cerradas en terraplenes peligrosos. [...] Daba la impresión de que nadie había pasado por aquel camino desde hacía meses¹³.

El conflicto surge por haber elegido esa carretera poco transitada. Cuando la abuela se pone nerviosa, el gato que viaja escondido en el auto sale huyendo y provoca que el coche vuelque; la familia se queda incomunicada y en territorio de asesinos. ¿Se pudo haber producido esta historia en un aeropuerto, en un supermercado? Tal vez no porque no hubiera conseguido el mismo efecto.

¹³ O'Connor, Flannery. “Un hombre bueno es difícil de encontrar” en: *Cuentos completos*. [Versión electrónica], Trad. Marcelo Covián, Debolsillo, (Colección Contemporánea), Madrid, 2006, p. 69.

VI. Particularidades sobre mi escritura

a) CONDICIONES ESENCIALES PARA ESCRIBIR

Escribo poco, no más de un cuento por mes. Me gustaría escribir más de uno, pero también considero importante dedicar tiempo a la escritura de poesía, novela; a otros proyectos. Una herramienta, un horario y un lugar preciso son piezas clave para poder escribir. Mi herramienta principal para poder trabajar es la laptop, a mano me es muy difícil plasmar una idea, las frases se me esconden se escabullen y tardan horas en aparecer. En cuanto al reloj, me he impuesto un horario de cinco a diez de la mañana. Antes de comenzar a escribir, a las cuatro de la mañana dedico una hora a la práctica de aikido con katana; al enfocarme en la precisión de los cortes, el control del cuerpo y de la mente logro una excelente concentración y así, cuando termino con la práctica estoy con la cabeza despejada, lista para poder escribir.

Para mí, trabajar en un lugar regular es muy importante, casi siempre en el estudio o la terraza de mi casa; nunca en lugares públicos donde la gente abunda. William Faulkner atinó cuando dijo: “el único ambiente que el artista necesita es toda la paz, toda la soledad y todo el placer que pueda obtener [...] Un mal ambiente sólo le hará subir la presión sanguínea [...]”¹. Considero indispensable retirar el teléfono de mi área de trabajo, no usar el internet para revisar correos electrónicos, redes sociales, juegos, para no malgastar el tiempo destinado a la escritura. Tampoco atiendo llamadas, no recibo visitas, no interactúo con la gente. A veces, me gustaría aplicar la frase que Hemingway solía decir: “Dile a todo el mundo que vives en un hotel y hospédate en otro. Cuando te localicen, múdate al campo. Cuando te localicen en el campo, múdate a otra parte”².

¹ Faulkner, William. (n.d.) “Entrevista”. Obtenida el 05 de agosto de 2014 de Ciudad Seva: <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/faulkner.htm>

² Hemingway, Ernest. (n.d.) “Varios consejos”. Obtenida el 05 de agosto de 2014 de Ciudad Seva: <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/heming01.htm>

Para mí, las condiciones esenciales para poder escribir son la autodisciplina, la paciencia, la máxima concentración en las horas de escritura, la capacidad de autocrítica sin autocompasión, y no trabajar con pereza. Al respecto, William Faulkner decía:

Un noventa y nueve por ciento de talento... un noventa y nueve por ciento de disciplina... y un noventa y nueve por ciento de trabajo. Nunca debe sentirse satisfecho con lo que hace. Nunca es tan bueno como puede serlo. Sueña siempre y apunta más alto de lo que sabes que puedes hacer. No te limites a ser mejor que tus contemporáneos o tus predecesores. Intenta ser mejor que tú mismo³.

Pero además de las condiciones que ya dije, considero que para escribir bien es necesario leer a los antecesores y a los contemporáneos: cuento, poesía, novela, crónica, teatro, reportaje, ensayo. Además de asistir al teatro, mirar las obras cinematográficas más importantes, viajar, acudir a exposiciones, y estar en contacto con otras artes como: la fotografía, la pintura, la música, la danza, etcétera; porque las ideas no provienen de la nada sino de un conjunto de experiencias vividas, de ahí surge el material para crear mi literatura.

Con el hábito de escribir diario, sin excusas para no hacerlo, he aprendido a vencer el miedo de la página en blanco y he descubierto un territorio en el que puedo crear otras vidas, otros mundos. Para romper con la idea de la hoja en blanco, siempre escribo el resumen de lo que quiero contar, después inicio con cualquier frase y poco a poco se aclara lo que quiero escribir hasta que logro ver con claridad el cuento, poema, fragmento de novela, etcétera; nunca inicio con el título, es una pésima idea, cuando lo llegué a aplicar no logré escribir una línea más; creo que porque el título me obligaba a iniciar con una idea precisa. Por ejemplo, si escribo como título “Un revólver sobre el piano” seguramente solo pensaré en escribir la palabra piano o revolver en la primera línea, ya no podré pensar en un inicio que describa un

³ Faulkner, *loc. cit.*

ambiente o un personaje, porque el título me limita. Frank O’connor decía: “escribo cualquier cosa que cubra las líneas principales del cuento; después puedo empezar a verlo”⁴.

Yo, no creo en los mitos: “no puedo escribir porque la inspiración no me llega”, y tampoco en “el escritor bloqueado”. Respecto al mito que habla sobre la inspiración Antonio Skármeta suele contar: “repito lo de un colega que decía que para escribir era necesario estar inspirado pero que él se preocupaba de que le llegara esperando todos los días desde las nueve de la mañana ante su máquina de escribir”⁵. Stephen King dice: “No esperes al muso”⁶. Para mí, la inspiración no existe, no la conozco. Lo único que conozco es la autodisciplina de escribir todos los días. El mito del “escritor bloqueado” tampoco lo he experimentado. Si el cerebro se ejercita a diario el bloqueo desaparece porque se le obliga a seguir trabajando, creando. Cuando uno se entrega de lleno al proceso creativo, escribiendo día a día, entonces el cerebro funciona como un radar que detecta detalles que otros no perciben y es cuando surgen las ideas para escribir literatura.

Cumplida mi sesión de escritura, después de las diez de la mañana y hasta antes de las once de la noche puedo realizar las actividades que se me apetezcan: es el horario en el que practico hobbies y actividades que tienen que ver con mi vida privada. Antes de dormir, dedico dos horas para leer literatura; después descanso para poder levantarme a las cuatro. Sin embargo, hay días en que rompo con la rutina de dormirme antes de las once o doce de la noche y levantarme a las cuatro de la mañana, ya sea porque me da la gana dormirme hasta muy tarde o porque prefiero ir a fiestas o salir con amigos o tomarme unas vacaciones.

⁴ Zavala, Lauro. *Teorías del cuento I: Teorías de los cuentistas*. Universidad Nacional Autónoma de México & Universidad Autónoma Metropolitana, (Serie El estudio), México, 1993, pp. 283-284.

⁵ Castro, Francisco. *La mirada del escritor: Cómo encontrar tu fábrica de Historias*. Alba, (Colección Guías del escritor), Barcelona, 2009, p. 12.

⁶ King, Stephen. *Mientras escribo*. Plaza & Janés, Barcelona, 2001, p. 99.

b) DE DÓNDE PROVIENEN LAS IDEAS

Ya dije que para poder escribir bien es necesario escribir diario, estar en contacto con otras artes, leer mucho, autodisciplinarse, pero también es preciso relacionar hechos y acontecimientos, tener la capacidad de imaginar, de observar, de oír con atención. Chéjov decía: “leyendo, mirando y escuchando, descubriré y aprenderé muchas cosas”⁷. Si alguien me pregunta cómo surgen las ideas de mis cuentos contestaría que provienen de imágenes que asocio con lo que miro al estar en contacto con otras artes, con lo que miro cuando viajo y con lo que experimento al leer mucho. Específicamente, las ideas provienen de imágenes, de encuadres fotográficos precisos. De pronto miro algo que llama mi atención, luego hago una fotografía mental con un encuadre preciso, después miro otra cosa que llama mi atención y vuelvo a tomar otra fotografía mental; cuando tengo varias imágenes —que aparentemente nada tienen que ver una con la otra— establezco una cadena de asociaciones y de la combinación de todas surge una historia. Creo que mucho de las fotografías mentales con encuadres precisos tienen que ver con lo que Chéjov decía: “Lo he visto todo; no obstante, ahora no se trata de lo que he visto, sino de cómo lo he visto”⁸. Lo mismo sucede con las fotografías mentales, antes de disparar el obturador hay que aprender a hacer encuadres precisos, a seleccionar una pequeña parte de lo mirado. A mí me gusta esa dinámica de aprender a ver, de darme cuenta de lo que sobra en la escena y de poner el foco selectivo en donde es preciso.

Una vez que tengo la historia, hago lo que Frank O’Connor solía hacer: escribo el resumen del cuento en cuatro renglones, si escribo doce o catorce lo que obtengo, ya no es el tema, sino el tratamiento. Luego de tener el tema comienzo a trabajar con mapa, es decir,

⁷ Chéjov, Antón. *Sin trama y sin final: 99 consejos para escritores*. (2ª Ed.), Alba, (Colección clásica), Barcelona, 2002, p. 40.

⁸ *Ibid.*, p. 41.

diseño una escaleta que indique cuántos personajes secundarios habrá, físicamente cómo será el personaje principal, qué características físicas tendrá el paisaje en donde ocurrirá el cuento; hay veces en las que tengo que dibujar los escenarios y los mapas de los lugares que recorrerá mi personaje. Siempre trato de fijar hasta los mínimos detalles de mis cuentos, pues en el cuento no puede sobrar ni faltar nada, no es como la novela en donde si te equivocas puedes reacomodar las piezas. Cabe aclarar que el proceso de escritura depende de la comodidad de cada escritor, de su capacidad de disfrutar el proceso. Por ejemplo, Flannery O'Connor alguna vez habló de la escritura como un acto de descubrimiento, refiriéndose a su obra “Piadosa gente del pueblo”:

Quando comencé a escribir el cuento no sabía que Ph.D. acabaría con una pierna de madera. Una buena mañana me descubrí a mí misma haciendo la descripción de dos mujeres de las que sabía algo, y cuando acabé vi que le había dado a una de ellas una hija con una pierna de madera. Recordé al marino bíblico, pero no sabía qué hacer con él. No sabía que robaba una pierna de madera diez o doce líneas antes de que lo hiciera, pero en cuanto me topé con eso supe que era lo que tenía que pasar, que era inevitable⁹.

Al planear cada detalle antes de empezar a escribir, estoy consciente de que no se pueden controlar absolutamente todos los pormenores de la historia, pero también estoy consciente de que es una herramienta que ayuda a tomar conciencia de lo que se quiere plasmar en el papel. Después de planear, sé que debo escribir cada uno de mis cuentos de un tirón, de una sentada, de no ser así estoy segura de que les faltaría la intensidad y la tensión que todo cuento exige.

c) POR QUÉ ESCRIBO

A veces, escribir, más que una vocación es una compulsión. Vaciar historias sobre papel es la ilusión de construir un mundo perfecto en sí mismo. Escribo porque me gusta habitar otros mundos, vivir en una especie de realidad doble: mi vida propia y la de las historias que están en

⁹ Carver, Raymond. (n.d.) “Escribir un cuento”. Obtenida el 05 de agosto de 2014 de Ciudad Seva: <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/carver.htm>

mis cuentos. Escribo porque trato de “entender” el comportamiento de la humanidad. Escribo para —como decía Raymond Carver— llevarme a la tumba la satisfacción de haber hecho lo mejor, de haber elaborado una obra que me dejó contenta¹⁰, agregaría yo, que me causó satisfacción. Pero también escribo para —como decía Eudora Welty— poder establecer una forma de comunicación¹¹, creo yo, de comunicación con el lector. Me interesa que el lector sienta, piense, reaccione, dude. Pero también escribo porque me considero una mujer libre, libre en la medida en que siempre he hecho lo que he querido, y una de las cosas que he querido es escribir las historias que se me antojan. Adolfo Bioy Casares solía decir una frase que me gusta mucho: “Se empieza a escribir porque se tienen ganas y posibilidades”¹².

d) SOBRE LA IMPORTANCIA DE HACER CORRECCIONES

Mis cuentos no terminan con la escritura sino con la corrección. Estoy consciente de que el primer borrador no es el definitivo, pero también estoy consciente de que antes de corregir es importante dejarlo descansar, guardarlo y olvidarme de él por un periodo de mínimo cuatro meses. Cuando ha transcurrido el tiempo lo desempolvo, es decir, lo vuelvo a imprimir para iniciar con el proceso de correcciones. Para mí, es importante corregir en papel, nunca en la pantalla de la laptop. Si alguien me preguntara cuantas veces corrijo mis textos le contestaría que todas las necesarias porque corregir es aprender a corregir. Gabriel García Márquez alguna vez dijo en entrevista:

Quando era joven, escribía de un tirón, sacaba copias, volvía a corregir. Ahora voy corrigiendo línea por línea a medida que escribo, de suerte que al terminar la jornada tengo una hoja impecable, sin manchas ni tachaduras, casi lista para llevar al editor. [...] Y cuando me equivoco, o no me gusta la palabra escrita, o simplemente cuando cometo un error de

¹⁰ *Loc. cit.*

¹¹ Zavala, *op. cit.*, p. 160.

¹² Bioy, Adolfo. (n.d.) “Extractos de entrevistas”. Obtenida el 05 de agosto de 2014 de Ciudad Seva: <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/bioy1.htm>

mecanografía, [...] deajo la hoja a un lado y pongo otra nueva. Puedo gastar hasta quinientas hojas para escribir un cuento de doce¹³.

Cada vez que corrijo un cuento, lo hago de una sentada, de otro modo correría riesgos de cambiar el tono, o hasta la intención. Después de haberlo corregido lo leo en voz alta, y si considero que algo no me agrada lo marco y vuelvo a corregir. Aunque también sigo el consejo que alguna vez, Chéjov le dio a su sobrino Aleksandr Chéjov: “No pulir, no limar demasiado; hay que ser desmañado y audaz”¹⁴. Considero que dos correcciones son pocas y quince son demasiadas. Pero corregir significa —como decía Chéjov— atreverse a quitar de un plumazo aquello que no contribuye al cuento, precisaba: “Para esculpir un rostro en una pieza de mármol es necesario quitar todo aquello que no es la cara”¹⁵. De nada sirve corregir diez veces si solo se elimina una coma o un punto, la clave es atreverse a quitar lo que sobra.

¹³ García, Gabriel. *El olor de la guayaba*. [Versión electrónica], (3ª Ed.), Sudamericana, Buenos Aires, 1993, p. 19.

¹⁴ Chéjov, *loc. cit.*

¹⁵ *Ibíd.*, p. 26.

Bibliografía

FUENTES DIRECTAS

Libros:

ANDERSON, Enrique. *Teoría y técnica del cuento*. [Versión electrónica], (4ª Ed.), Ariel, (Colección Letras), Barcelona, 2007.

AYUSO, María, y otros. *Diccionario Akal de términos literarios*. [Versión electrónica], (2ª Ed.), Akal, Madrid, 1997.

BAQUERO, Mariano. *¿Qué es la novela?; ¿Qué es el cuento?* (3ª. Ed.), Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, Murcia, 1998.

BARTHES, Roland, y otros. *Lo verosímil*. Trad. Beatriz Dorriots, (2ª Ed.), Tiempo Contemporáneo, (Colección Comunicaciones), Buenos Aires, 1972.

BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. (7ª. Ed.), Porrúa, México, 1995.

BORGES, Jorge. *Cuentos completos*. Lumen, Barcelona, 2011.

CAPOTE, Truman. *Cuentos completos*. [Versión electrónica], Trad. Juan Villoro y otros, (2ª Ed.), Anagrama, (Colección Panorama de narrativas), Barcelona, 2004.

CASTRO, Francisco. *La mirada del escritor: Cómo encontrar tu fábrica de Historias*. Alba, (Colección Guías del escritor), Barcelona, 2009.

CESERANI, Remo. *Lo fantástico*. Trad. Juan Díaz de Atauri, Visor, (Colección La balsa de la medusa, 104), Madrid, 1999.

CHÉJOV, Antón. *Sin trama y sin final: 99 consejos para escritores*. (2ª Ed.), Alba, (Colección clásica), Barcelona, 2002.

CORTÁZAR, Julio. *Cuentos completos*. Alfaguara, (Colección Literatura Hispánica), Madrid, 1994.

DÁVILA, Amparo. *Cuentos reunidos*. Fondo de Cultura Económica, (Colección Letras mexicanas), México, 2009.

DE L'ISLE, Villiers. *Vera y otros cuentos crueles*. [Versión electrónica], Trad. Luis de Cuenca, Alianza, (Colección El libro de bolsillo), Madrid.

El oficio de escritor. Trad. José Luis González, Era, (Colección Ensayo), México, 2006.

FITZGERALD, Scott. *Cuentos reunidos*. [Versión electrónica], Trad. Justo Navarro, Alfaguara, (Colección Cuentos completos), Madrid, 2010.

FONSECA, Rubem. *Los mejores relatos*. Trad. Romeo Tello, Alfaguara, México, 1998.

FORD, Richard. *Antología del cuento norteamericano*. [Versión electrónica], Trad. Cruz Rodríguez, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2002.

FUENTES, Carlos. *Los días enmascarados*. Era, (Colección Relatos), México, 2006.

- GARCÍA, Gabriel. *El olor de la guayaba*. [Versión electrónica], (3ª Ed.), Sudamericana, Buenos Aires, 1993.
- . *Los funerales de la mamá grande*. [Versión electrónica], (44ª Ed.), Sudamericana, Buenos Aires, 2001.
- GÓGOL, Nikolái. *Diario de un loco*. Trad. Jorge Segovia y Violetta Beck, Maldoror, Vigo, 2009.
- GOTHAM WRITER. *Escribir ficción. Guía práctica de la famosa escuela de escritores de Nueva York*. [Versión electrónica], Trad. Jessica L. Lockhart, Alba, (Colección Guías del escritor), Barcelona, 2012.
- HAHN, Oscar. *Fundadores del cuento fantástico hispanoamericano*. Andrés Bello, Santiago, 1998.
- HOFFMANN, E. T. A. *Cuentos completos*. Trad. Celia y Rafael Lupiani, Catedra, (Colección Biblioteca Avrea), Madrid, 2014.
- JOYCE, James. *Dubliners*. [Versión electrónica], Icon classics, California, 2005.
- KING, Stephen. *Mientras escribo*. [Versión electrónica], Trad. Jofre Homedes, Plaza & Janés, Barcelona, 2001.
- LAVÍN, Mónica. *Cuento sobre cuento*. Lectorum, México, 2014.
- MANSFIELD, Katherine. *Cuentos completos*. Alba, (Colección Clásica Maior), Barcelona, 1999.
- MARCHESE, Angelo, y otros. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. [Versión electrónica], Trad. Joaquín Foliradeli, (4ª Ed.), Ariel, Barcelona, 1994.
- MENTON, Seymour. *El cuento hispanoamericano: Antología crítico-histórica*. [Versión electrónica], (4ª Ed.), Fondo de Cultura Económica, (Colección Popular), México, 1992.
- MORALES, Ana. *México fantástico. Antología del relato fantástico mexicano. El primer siglo. Oro de la noche*, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, y Coloquios Internacionales de Literatura Fantástica, México, 2008.
- MUNGUÍA, Martha, y otros. *Gramática. Lengua española*. Larousse, México, 2009.
- MURAKAMI, Haruki. *Sauce ciego, mujer dormida*. [Versión electrónica], Tusquets, México, 2009.
- NERVO, Amado. *La novia de Corinto: y otros cuentos de ángeles y hechos sobrenaturales*. Celeste, (Colección Letra celeste, minúscula, 9), Madrid, 1999.
- O'CONNOR, Flannery. *Cuentos completos*. [Versión electrónica], Trad. Marcelo Covián, Debolsillo, (Colección Contemporánea), Madrid, 2006.
- OBREGÓN, Elkin. *Cuentos policiales y de misterio*. Confiar, Medellín, 2007.
- PACHECO, José. *El viento distante*. (3ª Ed.), Era, México, 2000.
- PAREDES, Alberto. *Las voces del relato*. [Versión electrónica], Universidad Veracruzana, México, 1987.
- REY, Antonio. *El cuento literario*. Akal, Madrid, 2008.
- REYZÁBAL, Victoria. *Diccionario de términos literarios I (A-N)*. [Versión electrónica], (2ª Ed.), Acento, Madrid, 1998.
- . *Diccionario de términos literarios II (P-Z)*. [Versión electrónica], (2ª Ed.), Acento, Madrid, 1998.

ROA, José. *De la leyenda al relato fantástico*. Universidad Nacional Autónoma de México, (Colección Relato Licenciado, Vidriera), México, 2007.

RUIZ, Bernardo. *De escritura: El relato y la novela*. Plan C editores, (Colección La mosca muerta 17), México, 2006.

RULFO, Juan. *El llano en llamas*. (2ª Ed.), Fondo de Cultura Económica, México, 1980.

SIRUELA, Jacobo. *Antología universal del relato fantástico*. (2ª Ed.), Atalanta, Vilaur, 2013.

STEVENSON, Robert. *Ensayos literarios*. [Versión electrónica], Trad. Beatriz Canals y otros, (2ª Ed.), Hiperion, Madrid, 1998.

STRAVINSKI, Ígor. *Poética musical*. [Versión electrónica], Trad., Eduardo Grau, (4ª Ed.), Acantilado, (Colección El acantilado, 124), Barcelona, 2006.

TABUCCHI, Antonio. *El juego del revés*. [Versión electrónica], Trad. Carmen Artal, Anagrama, Barcelona, 1986.

TODOROV, Tzvetan. *Introducción a la literatura Fantástica*. Trad. Silvia Delpy, (2ª Ed.), Premia, México, 1981.

VARGAS, Mario. *Cartas a un joven novelista*. [Versión electrónica], Ariel & Planeta, Barcelona, 1997.

WALSH, Rodolfo. *Antología del cuento extraño III*. Edicial, Buenos Aires, 2001.

ZAVALA, Lauro. *Teorías del cuento I: Teorías de los cuentistas*. Universidad Nacional Autónoma de México & Universidad Autónoma Metropolitana, (Serie El estudio), México, 1993.

Fuentes electrónicas:

ANÓNIMO. (n.d.) “Estructura, desarrollo y panorama histórico del cuento”. Obtenida el 05 de agosto de 2014 de Ciudad Seva: <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/hist/anonimo.htm>

ARREOLA, Juan. (n.d.) “El guardagujas”. Obtenida el 05 de agosto de 2014 de Ciudad Seva: http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/esp/arreola/el_guardagujas.htm

BALZAC, Honoré. (n.d.) “El elixir de larga vida”. Obtenida el 05 de agosto de 2014 de Ciudad Seva: http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/fran/balzac/el_elixir_de_larga_vida.htm

BRADBURY, Ray. (n.d.) “Vendrán lluvias suaves”. Obtenida el 05 de agosto de 2014 de: <http://narrativabreve.com/2013/10/cuento-breve-bradbury-lluvias-suaves.html>

BENEDETTI, Mario. (n.d.) “El otro yo”. Obtenida el 05 de agosto de 2014 de Ciudad Seva: http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/esp/benedett/el_otro_yo.htm

BIOY, Adolfo. (n.d.) “Extractos de entrevistas”. Obtenida el 05 de agosto de 2014 de Ciudad Seva: <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/bioy1.htm>

——— (n.d.) “Margarita o el poder de la farmacopea”. Obtenida el 05 de agosto de 2014 de Ciudad Seva: http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/esp/bioy/margarita_o_el_poder_de_la_farmacopea.htm

BOSCH, Juan. (n.d.) “Apuntes sobre el arte de escribir cuentos”. Obtenida el 05 de agosto de 2014 de Ciudad Seva: http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/apuntes_sobre_el_arte_de_escribir_cuentos.htm

CALVINO, Italo. (n.d.) “Apéndice: El arte de empezar y el arte de acabar”. Obtenida el 05 de agosto de 2014 de Calaméo: <http://es.calameo.com/books/001374264ab199a9d94a2>

——— (n.d.) “Cuentos fantásticos del siglo XIX-Introducción”. Obtenida el 05 de agosto de 2014 de Ciudad Seva: http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/cuentos_fantasticos_del_xix.htm

CARVER, Raymond. (n.d.) “Catedral”. Obtenida el 19 de septiembre de 2014 de Cuentosinfín: <http://www.cuentosinfín.com/catedral/>

——— (n.d.) “Escribir un cuento”. Obtenida el 05 de agosto de 2014 de Ciudad Seva: <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/carver.htm>

CHÉJOV, Antón. (n.d.) “El beso”. Obtenida el 05 de agosto de 2014 de Ciudad Seva: http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/rus/chejov/el_beso.htm

——— (n.d.) “Una noche de espanto”. Obtenida el 05 de agosto de 2014 de Ciudad Seva: http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/rus/chejov/una_noche_de_espanto.htm

CLAURE, Javier. (n.d.) “Víctor Montoya: Sobre el cuento y el arte de escribir”. Obtenida el 05 de agosto de 2014 de Ciudad Seva: <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/hist/montoya7.htm>

CORTÁZAR, Julio. (n.d.) “Aspectos del cuento”. Obtenida el 05 de agosto de 2014 de Ciudad Seva: http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/aspectos_del_cuento.htm

——— (n.d.) “El sentimiento de lo fantástico”. Obtenida el 05 de agosto de 2014 de Ciudad Seva: <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/cortaz5.htm>

——— (n.d.) “La esfera de los cuentos”. Obtenida el 05 de agosto de 2014 de Ciudad Seva: <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/cortaz3.htm>

——— (n.d.) “Sobre el cuento”. Obtenida el 05 de agosto de 2014 de Ciudad Seva: http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/sobre_el_cuento.htm

DARÍO, Rubén. (n.d.) “La larva”. Obtenida el 05 de agosto de 2014 de Ciudad Seva: http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/esp/dario/la_larva.htm7

DUEÑAS, Guadalupe. (n.d.) “Historia de Mariquita”. Obtenida el 05 de agosto de 2014 de: http://www.difusioncultural.uam.mx/casadeltiempo/37_iv_nov_2010/casa_del_tiempo_eIV_num37_44_45.pdf

ESCODÉ, Joan. (n.d.) “Los cuentos clásicos de terror: Conclusiones generales”. Obtenida el 05 de agosto de 2014 de Ciudad Seva: http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/hist/los_cuentos_clasicos_de_terror.htm

FAULKNER, William. (n.d.) “Entrevista”. Obtenida el 05 de agosto de 2014 de Ciudad Seva: <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/faulkner.htm>

GARCÍA, Ana. 08 de septiembre de 2002. “Los conservadores”. Obtenida el 05 de agosto de 2014 de: <http://www.jornada.unam.mx/2002/09/08/sem-garcia.html>

GARCÍA, Gabriel. (n.d.) “Sólo vine a hablar por teléfono”. Obtenida el 05 de agosto de 2014 de Ciudad Seva: http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/esp/ggm/solo_vine_a_hablar_por_telefono.htm

GARRO, Elena. (n.d.) “La culpa es de los tlaxcaltecas”. Obtenida el 05 de agosto de 2014 de: http://www.materialdelectura.unam.mx/index.php?option=com_content&task=view&id=143&limitstart=2

GAUTIER, Théophile. (n.d.) “La muerta enamorada”. Obtenida el 05 de agosto de 2014 de Ciudad Seva: http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/fran/gautier/la_muerta_enamorada.htm

GÓGOL, Nikolái. (n.d.) “El abrigo”. Obtenida el 05 de agosto de 2014 de Ciudad Seva: <http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/rus/gogol/abrigo.htm>

HEMINGWAY, Ernest. (n.d.) “Varios consejos”. Obtenida el 19 de septiembre de 2014 de Ciudad Seva: <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/heming01.htm>

HERNÁNDEZ, Felisberto. (n.d.) “La casa inundada”. Obtenida el 05 de agosto de 2014 de Ciudad Seva: http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/esp/hndz/la_casa_inundada.htm

MAUPASSANT, Guy. (n.d.) “La mano”. Obtenida el 05 de agosto de 2014 de Ciudad Seva: http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/fran/maupassa/la_mano.htm

MÉRIMÉE, Prosper. (n.d.) “La Venus de Ille”. Obtenida el 05 de agosto de 2014 de Ciudad Seva: http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/fran/merimee/la_venus_de_ille.htm

MONTERROSO, Augusto. (n.d.) “Decálogo del escritor”. Obtenida el 05 de agosto de 2014 de Ciudad Seva: http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/decalogo_del_escritor.htm

——— (n.d.) “Míster Taylor”. Obtenida el 19 de septiembre de 2014 de Ciudad Seva: http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/esp/monte/mister_taylor.htm

NODIER, Charles. (n.d.) “El tesoro del diablo”. Obtenida el 05 de agosto de 2014 de El espejo gótico: <http://elespejogotico.blogspot.mx/2009/11/el-tesoro-del-diablo-charles-nodier.html>

O’CONNOR, Flannery. (n.d.) “El arte del cuento”. Obtenida el 05 de agosto de 2014 de Ciudad Seva: <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/oconnor1.htm>

PIGLIA, Ricardo. (n.d.) “Tesis sobre el cuento”. Obtenida el 05 de agosto de 2014 de Ciudad Seva: <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/tecni/tesis.htm>

POE, Edgar. (n.d.) “El retrato oval”. Obtenida el 05 de agosto de 2014 de Ciudad Seva: <http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/ing/poe/retrato.htm>

QUIROGA, Horacio. (n.d.) “El almohadón de plumas”. Obtenida el 05 de agosto de 2014 de Ciudad Seva: http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/esp/quiroga/el_almohadon_de_plumas.htm

——— (n.d.) “La gallina degollada”. Obtenida el 05 de agosto de 2014 de Ciudad Seva: http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/esp/quiroga/la_gallina_degollada.htm

REYES, Alfonso. (n.d.) “La cena”. Obtenida el 05 de agosto de 2014 de Centro virtual Cervantes: http://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/a_reyes/antologia/cena.htm

——— (n.d.) “La mano del comandante Aranda”. Obtenida el 05 de agosto de 2014 de: <http://hablandoconlofantomas.com/cuentos-leyendo-por-am%C3%A9rica-latina/cuentos-por-agregar-nota/14-la-mano-del-comandante-aranda-alfonso-reyes/>

RIBEYRO, Julio. (n.d.) “Decálogo para cuentistas”. Obtenida el 05 de agosto de 2014 de Ciudad Seva: <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/ribeyro1.htm>

SEMĚNOVIC, Nikolái. (n.d.) “Chertogón”. Obtenida el 05 de agosto de 2014 de Ciudad Seva: <http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/rus/leskov/chertogon.htm>

SHERIDAN, Joseph. (n.d.) “El fantasma y el ensalmador”. Obtenida el 05 de agosto de 2014 de Ciudad Seva: http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/ing/lefanu/el_fantasma_y_el_ensalmador.htm

TARIO, Francisco. (n.d.) “La noche del féretro”. Obtenida el 05 de agosto de 2014 de: <http://www.difusioncultural.uam.mx/revista/mar2004/tario.html>

TRAZEGNIES, Leopoldo. (n.d.) “Diccionario literario”. Obtenida el 05 de agosto de 2014 de: <http://www.trazegnies.arrakis.es/indexdi1.html>

FUENTES INDIRECTAS

Libros:

ARREGUI, Eugenia. *Cuentos de fantasmas*. Trad. Alejandra Schneider y otros, Plaza Dorrego, Buenos Aires, 2002.

BRADBURY, Ray. *Zen en el arte de escribir*. Trad. Marcelo Cohen, Minotauro, Barcelona, 1995.

CALVINO, Italo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Siruela, Madrid, 1995.

CASTRO, Francisco. *Cómo encontrar tu estilo literario: Todas las claves para alcanzar una expresión personal*. Alba, Barcelona, 2008.

FONT, Carme. *Cómo crear emoción en la literatura: Una guía para lograr la mejor expresión de los sentimientos*. Alba, Barcelona, 2008.

——— *Cómo diseñar el conflicto narrativo: Claves para comprender y encausar la tensión literaria*. Alba, Barcelona, 2009.

KOHAN, Silvia. *Cómo crear personajes de ficción. Una guía práctica para desarrollar personajes convincentes que atraigan al lector*. Alba, Madrid, 2006.

——— *Cómo escribir diálogos: El arte de desarrollar el diálogo en la novela o el cuento*. Alba, Barcelona, 2001.

——— *Cómo escribir relatos*. Plaza & Janés, Barcelona, 1999.

——— *Cómo narrar una historia: De la imaginación a la escritura: todos los pasos para convertir una idea en una novela o un relato*. Alba, Barcelona, 2007.

——— *El tiempo en la narración: Claves para organizar la trama y crear una estructura eficaz en el cuento o la novela*. Alba, Barcelona, 2005.

——— *La acción en la narrativa. Las claves para desarrollar escenas, diálogos y personajes creíbles*. Alba, Madrid, 2006.

——— *La escritura como búsqueda: Una guía para transformar los conflictos internos en material literario*. Alba, Barcelona, 2011.

——— *La trama del cuento y la novela: El arte de diseñar un relato completo y sugerente*. Alba, Barcelona, 2007.

——— *Las estrategias del narrador: Cómo escoger la voz adecuada para que el relato fluya, tenga unidad y atrape al lector*. Alba, Barcelona, 2011.

LAVÍN, Mónica. *Leo, luego escribo*. Lectorum, México, 2009.

POUND, Ezra. *El ABC de la lectura*. [Versión electrónica], Trad. Miguel Martínez, Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja, Madrid, 2000.

SAMPERIO, Guillermo. *Después apareció una nave: Recetas para nuevos cuentistas*. Alfaguara, México, 2002.

VITAGLIANO, Miguel. *Cómo ambientar un cuento o una novela. Técnicas y recursos para escribir ficciones creíbles*. Alba, Madrid, 2009.

Fuentes electrónicas:

CIUDAD SEVA. (n.d.) “Cuentos clásicos”. Ciudad Seva: http://www.ciudadseva.com/bib_cuent.htm

CORTÁZAR, Julio. (n.d.) “Del cuento breve y sus alrededores”. Obtenida el 05 de agosto de 2014 de Ciudad Seva: http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/del_cuento_breve_y_sus_alrededores.htm

Contenido

LA DAMA DE LOS FLABELOS Y OTROS CUENTOS

9 Prólogo

PRIMERA PARTE

15 Febrero

17 En salsa roquefort

21 Marzo

23 La muerte de Aurora

27 Abril

29 La fotografía

33 Mayo

35 La tía Musaki

41 Junio

43 Los diamantes

SEGUNDA PARTE

51 Julio

53 Carnaval en el hotel Xibalbá

57 Agosto

59 El diario de Santiago

69 Septiembre

71 Tatuaje de alcatraz

77 Octubre

79 El último gran maestro de la orden del templo

83 Noviembre

85 La dama de los flabelos

93 Introducción

97 I. En torno al cuento

- a) El cuento
 - Las raíces históricas del cuento moderno
 - ¿Qué es el cuento?
- b) El cuento realista
 - Las raíces históricas del cuento realista
 - ¿Qué es lo realista?
 - Los elementos realistas en mis cuentos
- c) El cuento fantástico
 - Las raíces históricas del cuento fantástico
 - ¿Qué es lo fantástico?
 - Lo fantástico extraño y lo fantástico maravilloso según Tzvetan Todorov
 - Elementos fantásticos en mis cuentos

117 II. Elementos estructurales

- a) Las partes del cuento
 - Planteamiento
 - Clímax
 - Desenlace
- b) El tema
- c) El tiempo

131 III. Las voces

- a) Narrador
- b) Personajes
- c) Diálogos
- d) Acotaciones

141 IV. Sobre la tensión narrativa

- a) Sobre la tensión narrativa
- b) El ritmo

- c) La verosimilitud
- d) Nada sobra nada falta en el cuento
 - El peso de cada palabra
 - Uso de adjetivos

151 V. Sobre otros aspectos

- a) En torno a la descripción
- b) En torno a la fotografía
- c) En torno a las onomatopeyas
- d) En torno a los espacios

161 VI. Particularidades sobre mi escritura

- a) Condiciones esenciales para escribir
- b) De dónde provienen las ideas
- c) Por qué escribo
- d) Sobre la importancia de hacer correcciones

171 Bibliografía

