

James Cortés Tique

Julio Cortázar, el prestidigitador de mundos



Colección *La Tejedora*



Universidad
del Valle

Programa **E**ditorial

Facultad de Humanidades
Escuela de Estudios Literarios
Maestría en Literaturas
Colombiana y Latinoamericana

El interés central de este análisis es indagar en las estrategias de generación del efecto fantástico en Bestiario. Lo fantástico, considerado en forma sustantiva, nos es secundario (en el sentido de que secunda). Buscamos en la estructura de los cuentos esos secretos, ardidés y destrezas que utiliza Julio Cortázar para propiciar la atmósfera que hace creer al lector que está ante un texto fantástico. Desde la semiótica narrativa observamos la construcción, fusión y accesibilidad de mundos posibles. En síntesis, la idea es meternos en el taller del escritor, observando, desde la obra terminada, los acabados, detalles y sutilezas que el maestro deja ver en su obra de arte.



Universidad
del Valle

Programa  Editorial

**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

Cortázar,
el prestidigitador de mundos
Estrategias de generación del efecto fantástico
en *Bestiario*

JAMES CORTÉS TIQUE

Licenciado en Literatura, Magíster en Literaturas Colombiana y Latinoamericana de la Universidad del Valle y Doctor en Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Michel de Montaigne, Bordeaux Se desempeña como profesor de la Escuela de Estudios Literarios de la Universidad del Valle en el área de teorías literarias.

Cortázar,
el prestidigitador de mundos
Estrategias de generación del efecto fantástico
en *Bestiario*

James Cortés Tique



Colección Trabajos de Grado Meritorios
Maestría Literatura Colombiana y Latinoamericana
Escuela de Estudios Literarios
Universidad del Valle
Colombia

Universidad del Valle

Programa Editorial

Título: Cortázar, el prestidigitador de mundos.
Estrategias de generación del efecto fantástico en Bestiario
Autor: James Cortés Tique
ISBN: 978-958-670-754-1
ISBN-PDF: 978-958-5164-73-4
DOI: 10.25100/peu.548
Colección: La Tejedora - Escuela de Estudios Literarios
Primera Edición Impresa octubre 2009

Rector de la Universidad del Valle: Édgar Varela Barrios
Vicerrector de Investigaciones: Héctor Cadavid Ramírez
Director del Programa Editorial: Omar J. Díaz Saldaña

© Universidad del Valle

© James Cortés Tique

Ilustración de carátula: Orlando López Valencia
Diseño y diagramación: Unidad de Artes Gráficas

Este libro, o parte de él, no puede ser reproducido por ningún medio sin autorización escrita de la Universidad del Valle.

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión del autor y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad del Valle, ni genera responsabilidad frente a terceros. El autor es el responsable del respeto a los derechos de autor y del material contenido en la publicación, razón por la cual la Universidad no puede asumir ninguna responsabilidad en caso de omisiones o errores.

Cali, Colombia, diciembre de 2020

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	13
1. CASA TOMADA	17
Introducción	17
1. Avatares de los géneros literarios, las aberraciones interpretativas	18
2. Un foco normativo: teoría de los mundos posibles	21
3. Relatos fantásticos y relatos realistas en <i>Bestiario</i>	23
4. La estructura de “Casa tomada”	25
4.1. El saber del narrador	26
Información sobre el proceso de apropiación actorial del saber	26
Información sobre el resultado del saber actorial	27
Saber no informado	27
4.2 Lo que parece misterioso desde el punto de vista del lector, no lo es desde el punto de vista de los personajes	27
La manipulación	29
La competencia	30
La performance	30
La sanción	30
4.3. Los personajes parecen reconocer al invasor, aceptan la inutilidad de toda resistencia	31
El relato bi-isotópico: realista y fantástico	32
Conclusiones	33
2. CARTA A UNA SEÑORITA EN PARÍS: CONJETURAS EN TORNO A UN “AUTOR MODELO”	35
Introducción	35
1. Conejos: significante de la lengua	37
2. ¿Elección arbitraria del significante soporte del fenómeno fantástico?	37

3. Un lexema, conejos, y dos clasemas: mascotas y depredadores	39
Isotopía: temática de la domesticidad (lo inofensivo)	42
Isotopía temática de lo depredador (salvaje)	42
4. “Dícese coneja a la mujer”: expansión y uso del semema	43
El semema: la construcción del sentido alegórico	44
El semema: desconstrucción del sentido alegórico	45
Permutaciones en las figuras del sentido denotado	45
Pliegue sobre pliegue: permutaciones en el paradigma	46
Parasinonimia contextual: parir/vomitir	47
Conclusiones	49
3. LEJANA	51
Introducción	51
1. Antecedentes de análisis	52
2. Dos narraciones, una sola historia	53
2.1. La primera narración	54
2.2. La segunda narración	55
2.3. Una diégesis, dos mundos	56
El mundo de referencia de Alina Reyes (Wn)	57
El mundo mental de Alina Reyes (Wnc)	58
3. Primer relato: Psicológico	60
Enero 12	61
Enero 20	62
Enero 25 noche	64
Enero 25, más tarde	66
Enero 28	68
Enero 28, noche	70
Febrero 7	73
4. Segunda narración, realista (salvo un detalle)	76
Conclusiones	84
4. ÓMNIBUS	89
Introducción	89
Antecedentes	90
1. “Ómnibus”: ¿fantástico o realista?	91
El marco ocurrencia como expansión y uso del marco modelo	94
El marco y las prácticas significativas	95
2. Aspectos del plano del relato: la focalización	96
3. Aspectos del plano de la historia	97

3.1. Clara, su mundo inmediato y el eufórico mundo de sus expectativas	98
3.2. Aparición del ómnibus, el mundo de la disforia	99
3.3. Combate pasional: la disforia contra la euforia	100
Rechazo de la agresión	100
Interpretación aberrada de la agresión	100
Resistencia a la agresión	101
La reacción defensiva	101
3.4. El muchacho: un nuevo sujeto aparece en escena	102
3.5. Fin de la primera macrosecuencia:	
Llegada al cementerio de la Chacarita	104
3.6. Clara y el muchacho, comentarios sobre los pasajeros que se bajaron en la Chacarita.	104
3.7. La inesperada agresión del chofer y el guarda	105
Conclusiones	106
5. JOHN WILKINS AUTOR DE CEFALEA	111
Introducción	111
¿Por dónde empezar, mancupias o cefaleas?	112
1. El cuento ilegible: los aullidos de un lector	114
2. Los hilos invisibles: reconstrucción de la historia	114
3. Los eslabones del subfondo: análisis actancial	117
Estado inicial	117
Fuerza de transformación	117
Estado resultante	118
Fuerza de reacción	118
Estado final	119
4. Filigrana de superficie: el encaje actorial	120
4.1. El absurdo: la falacia de las categorías	120
4.2. El absurdo comprendido: Estructuras de mundo	124
4.3. Propiedades figurativas: el dibujo fantástico del bestiario	127
4.4. Segundo tipo de propiedades accidentales: el dibujo, caprichos y versatilidades	128
4.4.1. <i>Sabía usted que...</i> : una estructura de mundo para ver lo exótico	131
Conclusiones	134
6. CIRCE	137
Introducción	137
1. La Transtextualidad	139
1.1 El Epígrafe	139

1.2. El Título	141
Las Hechiceras	143
Los Brebajes	144
Cerdos	144
Héroes	145
Ayudante Sobrenatural	145
2. Aspectos del discurso	147
2.1. Un modelo estructurante, el chisme	147
2.1.1. Plano de la narración	149
2.1.2. Plano del relato	150
2.1.3. Plano de la historia	153
2.2. El chisme, un objeto de valor: el problema del verosímil y del creer	154
2.3. Connotadores metafóricos del recorrido epistémico y veridiccional	156
2.4. Índices lumínicos	157
2.5. Estado cognitivo final	159
3. La bruja	160
3.1. Arquitectura temática: lo público, el chisme; lo privado, la brujería	161
3.2. Primera vuelta de tuerca: los animales	161
3.3. Segunda vuelta de tuerca: los animales y la cocina	163
3.4. Tercera vuelta de tuerca: el ambiente infernal	165
Conclusiones	166
7. LAS PUERTAS DEL CIELO	169
Introducción	169
1. Plano de la narración	173
2. Plano del relato	176
3. Plano de la historia	180
Conclusiones	186
8. BESTIARIO	189
Introducción	189
1. El juego	190
2. Hacia una hipótesis de autor modelo	195
2.1. “Silvia”, la segunda estrategia	196
2.2. “Bestiario”, la primera estrategia	199
Conclusiones	209
CONCLUSIONES GENERALES	213
BIBLIOGRAFÍA	235

La vida, como un comentario de otra cosa que no alcanzamos, y que está ahí al alcance del salto que no damos.

La vida, un ballet sobre un tema histórico, una historia sobre un hecho vivido, un hecho vivido sobre un hecho real.

La vida, fotografía del número, posesión en las tinieblas (¿mujer, monstruo?), la vida, proxeneta de la muerte, espléndida baraja, tarot de claves olvidadas que unas manos gotosas rebajan a un triste solitario.

Julio Cortázar
Rayuela

**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

INTRODUCCIÓN

Varios son los caminos para realizar una investigación en el terreno literario. La verdad es que uno quisiera recorrerlos todos para obtener la grata sensación de exhaustividad, en el doble sentido: exhausto por haberlo dado todo como investigador y exhausto por haberlos recorrido. Pero es imposible. Siempre quedarán, afortunadamente, aspectos no vistos, sendas apenas columbradas y, en la mayoría de los casos, simplemente presentidas. La investigación se hace más compleja cuando el objeto de estudio es amado, porque entonces todo es interesante. En estos casos es preciso aprender a renunciar al TODO, para resignarnos a una parte, a un enfoque, a un objeto de estudio específico, desde el cual anhelamos avizorar esa totalidad que tanto seduce; la idea es hallar ese Aleph, punto mágico donde la totalidad converge...

Renunciamos a analizar toda la obra de Julio Cortázar para dedicarnos a un libro que consideramos fundante, *Bestiario*¹ (1951). Dejamos de lado la tentación de abordar la teoría sobre lo fantástico, para privilegiar la investigación analítica como método de trabajo. De los muchos enfoques para estudiar la singularidad de la literatura fantástica cortazariana hemos optado por la semiótica narrativa discursiva, con base en los aportes de diversos autores, especialmente: Algirdas Julien Greimas, Joseph Courtés, Umberto Eco, Tzvetan Todorov, Gerard Genette y Eduardo Serrano Orejuela.

¹ Para efectos de las citas, utilizaremos (1995a).

Cuando hablamos de analizar una obra literaria, cualquiera que ella sea, nos encontramos con esa suerte de muñeca rusa en la que un nivel esconde otro, y éste otro, etc. De modo que es preciso decir y decidir cuál de los niveles es el que se va a analizar, o si han de analizarse todos. Lo anterior para aludir a tres aspectos que son pertinentes para el análisis: la *intentio auctoris* (el autor modelo), la *intentio operis* (la obra), la *intentio lectoris* (el lector modelo) (Eco, 1992: 124). De los tres niveles anteriores privilegiamos la *intentio operis* o intención textual, es decir, el análisis de los registros de la obra literaria, para lograr desde allí aproximaciones a la instancia de la intención autor, considerando no a la persona, Julio Cortázar, sino la instancia estratégica de generación de enunciados. Del mismo modo, centrándonos en el texto, aludiremos al lector, pero no como un ser empírico, singular, de carne y hueso, sino como una instancia de interpretación que es postulada en y por el texto. Dicho en otros términos, intentamos explorar las condiciones de interpretabilidad que todo texto lleva en sí.

En cuanto a ese aspecto del rigor investigativo conocido como antecedentes de análisis, suerte de diálogo metatextual con la tradición de la crítica literaria, nuestro trabajo dialogará con los aportes de Jaime Alazraki, crítico reconocido por el rigor y la erudición respecto a toda la obra cortazariana. De sus trabajos nos dedicaremos en especial al libro *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico* (1983). La razón para ubicar este trabajo de Alazraki como *partenaire* del diálogo crítico es sencilla: analiza *Bestiario* cuento por cuento, igual que nosotros; e igualmente está en pos de lo fantástico. Las diferencias entre su trabajo y el nuestro son, en primer lugar, que él trata de justificar una propuesta teórica, lo *neofantástico*; nosotros no intentamos justificar ninguna (nuestra).

Abordamos el género fantástico desde los aportes de Todorov, en *Introducción a la literatura fantástica* (1972) y de Umberto Eco en *De los Espejos y otros ensayos* (1988), particularmente a partir del capítulo titulado, Conjeturas sobre mundos, (1988:

173-211). En segundo lugar, la otra diferencia está dada en el enfoque teórico metodológico, él trabaja una suerte de hermenéutica sociocrítica; nosotros, la semiótica narrativa. Así, pues, desde el instrumental teórico que nos da esta disciplina, intentaremos un diálogo al estilo de crítica de la crítica, confiando en que la polémica enriquezca los puntos de vista para gozar más de esa inagotable pluralidad de significados que hacen de *Bestiario* una obra abierta a las varias interpretaciones de un sólo lector o de una comunidad de lectores.

Hemos dicho que nos preocupa lo fantástico en *Bestiario*. Cabe hacer una importante precisión: nuestro interés central son las estrategias de generación del efecto fantástico; esa es otra diferencia con el trabajo de Alazraki. De manera que lo fantástico, considerado en forma sustantiva, nos es secundario (en el sentido de que secunda). Nuestro objeto es buscar en la estructura textual de los cuentos esos secretos, ardidés, destrezas, que utiliza el escritor para propiciar la atmósfera fantástica, para hacer creer al lector que está ante un texto fantástico, para construir y fusionar *mundos posibles* (Eco, 1981, 1987, 1992, 1996). En síntesis, la idea es meternos en el taller del escritor, observando, desde la obra terminada, los acabados, detalles y sutilezas que el maestro deja ver en su obra de arte.

**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

1. CASA TOMADA

Introducción

Para el análisis de este primer relato de *Bestiario* realizamos varios movimientos interpretativos. El primero es una aproximación al problema de la pragmática de la lectura del cuento fantástico, con el fin de observar la conversibilidad del género según los modos de cooperación interpretativa de un hipotético “lector empírico”; problema que nos pone frente a la tradición de la interpretación de “Casa tomada”. El segundo movimiento es teórico: ubicamos un foco normativo (léase también, un criterio teórico) necesario para establecer unos mínimos comunes en torno a la definición de lo fantástico, para lo cual nos servimos de las formulaciones de Umberto Eco sobre los mundos de la ficción, ubicados por él en dos grandes categorías, fantásticos y realistas. Con este acervo teórico de base nos atrevemos a realizar un primer estadio del análisis de “Casa tomada”, con el fin de definir si en la estructura diegética del cuento se configura un mundo fantástico o realista. El tercer movimiento es la puesta en relación de “Casa tomada”, tradicionalmente considerado un cuento fantástico, con los resultados de nuestro análisis descriptivo.

Con los movimientos anteriores llegamos al problema central de nuestro análisis, el de observar qué hay en la estructura de “Casa tomada” que promueva la cooperación interpretativa de un hipotético lector empírico a afiliar este relato al universo genérico de lo fantástico. En esta parte nos servimos de los aportes de nuestro crítico de cabecera, Jaime Alazraki, cuyos trabajos sobre la obra cortazariana son considerados entre

los estudios más serios y acertados. Es ahí, en el análisis a contrapelo, a la manera de crítica de la crítica, donde, desde una perspectiva semiótica, haremos énfasis en aspectos estructurales del relato tales como: la estratégica dosificación de la información narratorial, el saber compartido entre los actores,² y la construcción de los “ruidos” como un antisujeto; aspectos de la *operis* que mueven al hipotético “lector empírico” a cooperar en la construcción de un mundo interpretativo para significar el relato. Finalmente, el trabajo semiótico de investigación analítica nos lleva un poco más allá de la adecuación del texto al modelo que sobre mundos de la ficción fantástica y realista postula Eco, dando lugar a consideraciones sobre el uso y las limitaciones del modelo.

1. Avatares de los géneros literarios, las aberraciones interpretativas

En una charla dedicada al cuento policial, Jorge Luis Borges plantea el problema de los géneros literarios desde la perspectiva de la lectura: “Los géneros literarios dependen, quizá, menos de los textos que del modo en que éstos son leídos” (1985: 73). Y para argumentar crea la siguiente situación:

Vamos a suponer que no existe ese lector (el del cuento policial), o supongamos algo quizá más interesante; que se trata de una persona muy lejana de nosotros. Puede ser un persa, un malayo, un rústico, un niño, una persona a quien le dicen que *EL QUIJOTE* es una novela policial; vamos a suponer que ese hipotético personaje haya leído novelas policiales y empiece a leer *EL QUIJOTE*. Entonces, ¿qué lee?

² Usamos los términos “actor” y “actante” según los criterios de la semiótica narrativa, aunque algunas veces usaremos la tradicional y limitada noción de “personaje”. Digo limitada, debido a la alta semantización que remite la noción a personas humanas, la cual deja de lado, por ejemplo, el concebir al actante “objeto” como un actor susceptible de adquirir diversas propiedades a lo largo del recorrido narrativo e incluso de ser concebido por los otros actores del relato como un ser con cualidades antropomorfas, tal es el caso de los *ruidos* en “Casa tomada”. (Para mayor información, c.f. Greimas y Courtés, (1996), entradas: “Actor” y “Actante”).

En un lugar de la mancha de cuyo nombre no quiero acordarme no hace mucho tiempo vivía un hidalgo... y ya ese lector está lleno de sospechas, porque el lector de novelas policiales es un lector que lee con incredulidad, con suspicacias, una suspicacia especial.

Por ejemplo, si lee: *En un lugar de la Mancha...*, desde luego supone que aquello no sucedió en la Mancha. Luego: *...de cuyo nombre no quiero acordarme...*, ¿por qué no quiso acordarse Cervantes? Porque sin duda Cervantes era el asesino, el culpable. Luego: *...no hace mucho tiempo...* posiblemente lo que suceda no será tan aterrador como el futuro (p. 73).

Este lúcido artificio concluye que la novela policial ha creado un tipo especial de lector. A su manera, Borges ha hecho alusión a varios aspectos que inciden en el condicionamiento de la interpretación de su hipotético lector. Podemos identificar dos aspectos:

- Una función crítica dice al lector que *El Quijote* es una novela policial.
- Una competencia discursiva del lector, le proporciona el conocimiento de las estrategias de lectura propias de este género, el policial.

Para nosotros es de especial interés resaltar a la luz de las propuestas de Umberto Eco, la distinción entre el accidental “lector empírico” (persa, malayo, rústico, niño, por ejemplo) y el “lector modelo”, ese tipo especial de lector creado, en este caso, por la novela policial. Ahora bien, ya que el “lector modelo” no es un fenómeno exclusivo de la novela policial sino de todo género literario, pensemos en el tipo de lector postulado por la más audaz literatura contemporánea, pensemos en el llamado *género fantástico*, pensemos en una obra considerada paradigmática, *La metamorfosis* de Franz Kafka. Siguiendo el juego argumentativo de Borges, sometamos ahora sus páginas a los ojos de un hipotético “lector empírico” que lee: “Al despertar

Gregorio Samsa una mañana, tras un sueño intranquilo, encontrarse en su cama convertido en un monstruoso insecto” (Kafka, 1987: 15). Nuestro hipotético lector se resiste a aceptar como un hecho dado lo que el relato le plantea y, basándose en relaciones cotextuales, decide optar por una interpretación alegórica, según la cual lee “insecto”, pero considera que ahí debe entenderse: Gregorio deshumanizado a causa del capitalismo. No cabe duda que el relato kafkiano soporta esta interpretación y muchas más. No obstante, podemos estar de acuerdo en que la lectura alegórica empobrece radicalmente el relato, no sólo por propiciar la univocidad de sentido, sino también por forzar la interpretación del cuento a los marcos de la realidad del lector en su mundo normal, establecido. La cooperación interpretativa del lector ha convertido lo fantástico al código realista. Otro ejemplo de “aberración interpretativa” (Eco, 1983) ocurre si nuestro sagaz e hipotético lector decide que un actor caracterizado por ser religioso, viejo y padre de Gregorio, no debe ser interpretado como un personaje hecho a la medida de los existentes en el mundo real, sino como un brujo causante de la transformación de su hijo o como un vampiro yugulador de la esencia vital de Gregorio. Aquí nuestro hipotético lector incurriría en una aberración interpretativa consistente en convertir lo realista en fantástico, a diferencia de la anterior situación de lectura, también aberrante, donde lo fantástico ha sido interpretado mediante un código realista.

Sirviéndonos del modo de argumentación narrativa borge-siana, esperamos haber planteado claramente el problema de la conversión de géneros —de lo fantástico a lo realista y vice-versa—, operados por los avatares de la lectura realizada por un lector cualquiera. Ahora nos resta preguntarnos si “Casa tomada” ha sido un texto canonizado como fantástico por una tradición de lectura quizá aberrante.

2. Un foco normativo:³ teoría de los mundos posibles

En las páginas anteriores aplazamos un problema de pertinencia teórica, la definición de las fronteras semánticas entre los territorios de la literatura fantástica y la literatura realista. Más exactamente, ¿cuál es el punto de vista que nos permite establecer una evaluación del tipo *esto es fantástico*, *esto es realista*?

En una conceptualización que inicia con *Lector in fabula* (1979), pasando por *De los espejos y otros ensayos* (1985), *Los límites de la interpretación* (1990), *Kant y el ornitorrinco* (1997), Umberto Eco⁴ ha profundizado en la compleja formulación de su teoría de los “mundos posibles”. De los varios usos que puede recibir esta generalización teórica nos interesa aquí la distinción entre literatura realista y literatura fantástica. Cualquiera que sea el género, para Eco se trata de constructos de mundo que tienen como base o punto de referencia al llamado “mundo real”, es decir, este paradigma discursivo ideológico en el que vivimos o creemos vivir. Es así que, para Eco la literatura realista es aquella que en su estructura postula un “mundo posible” que no repugna a la enciclopedia establecida en nuestro mundo de referencia, en nuestra realidad. Los contrafactuales con que juega esta literatura son del tipo “¿qué sucedería, si en un mundo biológica, cosmológica y socialmente similar al normal se produjeran acontecimientos que de hecho no han sucedido, pero que, aun así, no repugnan a su lógica?” (1987:86). Ahora bien, la literatura fantástica postula un “mundo posible” estructuralmente distinto al real en aspectos biológicos, cosmológicos, sociales, entre otros. El contrafactual con que juega la literatura fantástica es del tipo: “¿qué sucedería, si el mundo real no fuera semejante a sí mismo, es decir, si su estructura fuera distinta?” (p. 86).

³ Para más información sobre la noción de *focos normativos*, ver el ensayo (Hamon, 1984: 5-41).

⁴ He citado las fechas de la aparición de los libros en su edición original, en italiano; pero para efectos de nuestro análisis aludiremos a las traducciones al español.

Por el momento nos interesa señalar el lugar que tendría *La metamorfosis* (ya que ha sido tenido en cuenta como texto paradigmático de lo fantástico contemporáneo) según el modelo de Eco, para luego tomarlo como pauta comparativa en el estudio de “Casa tomada”.

La metamorfosis presenta un “mundo posible”, donde Gregorio Samsa ha sufrido de la noche a la mañana una mutación de lo humano a lo animal, más exactamente a la condición de insecto. La pregunta en términos del foco normativo es: ¿dicha transformación es acorde con la estructura biológica de nuestro mundo real? Es decir, ¿sería normal que alguien de nuestro mundo de la noche a la mañana despertase convertido en sapo o lagarto o elefante? El texto exige la aceptación de su sentido literal, nada figurado, pues de no hacerlo caeríamos en la lectura alegórica, y esta —nos advierte Todorov (1972)— mata lo fantástico. La respuesta es que dicha transformación no es aceptada por la enciclopedia de estructura biológica de nuestro mundo de referencia. Por tanto, el contrafactual con que juega *La metamorfosis*, al no estar acorde con la lógica de la enciclopedia biológica de nuestro mundo, es un relato fantástico.

Por otra parte, es preciso diferenciar otros tipos de mundos. El primero, al que ya hemos aludido, es nuestro mundo de referencia, aquel heredero de la tradición aristotélico—tomista, judeocristiano, en el que, por citar un ejemplo, la taxonomía de seres se desprende de las teorías de Linneo, en fin. Este mundo de referencia debe diferenciarse del mundo construido en y por el texto, técnicamente llamado también diégesis, en el cual ocurren las historias. Este segundo mundo es un mundo construido y tiene sus propias reglas. En el caso de *La Metamorfosis*, la transformación de Gregorio en insecto no parece alarmar a los personajes del relato, hay una suerte de aceptación del fenómeno. Aceptación que nada tiene que ver con la teoría de la evolución darwiniana... Ese mundo, en la nomenclatura de Eco es nombrado con la sigla Wn, que designa el mundo narrativo en el que están inmersos los personajes; allí se ponen en juego sus acciones, estados y transformaciones, sus inter-

cambios, etc.; pero también sus creencias, miedos, esperanzas, sueños, que generan otro nivel de mundo (técnicamente, Eco llama a este nivel el de las actitudes proposicionales de los personajes, que constituye otro mundo, nombrado con la sigla Wnc). Aparte está el mundo construido por las interpretaciones del lector, señalado por Eco con la sigla Wnr.⁵

Hasta ahora no hemos descubierto nada nuevo, sólo hemos querido poner de relieve la importancia de la pregunta que nos permite determinar si el mundo diegético postulado por el texto es realista o fantástico. Ahora bien, después de plantear el problema de la conversibilidad de géneros hecha por un lector (Wnr) y de definir las pautas del foco normativo que nos sirve para la evaluación de lo fantástico o realista, vamos con la colección de cuentos del libro *Bestiario*, texto que comparte con *La metamorfosis* la clasificación de fantástico contemporáneo.

3. Relatos fantásticos y relatos realistas en *Bestiario*

Ocho son los relatos que conforman el corpus del libro *Bestiario* (“Casa tomada”, “Carta a una señorita en París”, “Lejana”, “Ómnibus”, “Cefalea”, “Circe”, “Las puertas del cielo”, “Bestiario”). De los anteriores nos interesa “Casa tomada”, y sólo aludiremos en este momento a “Carta a una señorita en París” con el fin de mostrar, por comparación, cómo en un mismo libro considerado de relatos fantásticos, coexisten relatos cuya estructura de mundos es fantástica junto a otros de estructura realista.

Por el momento podemos resumir así “Casa tomada”: se trata de la historia de unos ruidos que se toman una casa. La pregunta, desde las condiciones del foco normativo, es: ¿ese fenómeno (ruidos), en ese hacer (tomarse, invadir una casa) es un evento acorde con la estructura que rige a nuestro mundo real, o no?

⁵ Para una apropiación sencilla y didáctica de la estratificación de los diferentes niveles de mundo, cf.: Eco (1996).

“Carta a una señorita en París”: se trata de un personaje que vomita diminutos conejitos vivos. Para ubicarlo en la clasificación propuesta la pregunta es: ¿el que una persona vomite conejos vivos puede considerarse un fenómeno normal, plenamente aceptado por la lógica de nuestro mundo de referencia, o por el contrario repugna a esta estructura?

Estamos ante dos cuentos que nos presentan estructuras de mundo distintas. Cualquiera puede aceptar que una casa sea invadida por los ruidos, del mismo modo que en los registros del habla cotidiana cualquiera acepta la metáfora *humanización de la contaminación* como en la frase “el mundo ha sido tomado por la contaminación”. Pero no cualquiera acepta literalmente como un hecho normal que alguien llegue donde el médico vomitando conejitos vivos; esto es algo fuera de serie, insólito, que nuestra enciclopedia biológica no acepta siquiera como anomalía. Podemos decir que “Casa tomada” es un relato con estructura de mundo realista, mientras que “Carta a una señorita en París” es, sin lugar a dudas, un relato fantástico. El primero funciona con base en un tipo de metáfora aceptable (el mundo invadido por la contaminación, la ciudad tomada por el ruido, la casa invadida por los olores, por las luces, por los mosquitos, etc), mientras que el segundo texto plantea a nivel de figuratividad una situación (la de vomitar conejitos) como un caso que sorprende a cualquier lector habida cuenta de su singularidad. Como vemos, sólo citando dos cuentos del corpus de “Bestiario”, podemos darnos cuenta que la etiqueta de “libro de cuentos fantásticos” es demasiado genérica, tanto más cuanto que, como podemos apreciar, elimina las singularidades de los modos de estructuración de los mundos posibles del libro de cuentos. Debemos, entonces, prepararnos para un análisis de *Bestiario* en el que tendremos que poner en duda la etiqueta de “fantástico” para poder analizar con detalle la *operis* textual cuento a cuento, sin dejarnos atrapar por la “trampa” de la etiqueta genérica, la de lo fantástico, así el mismo Julio Cortázar crea en ella.

4. La estructura de “Casa tomada”

Argumentar el porqué un relato fantástico es fantástico pareciera no tener mayor gracia, aunque el punto de partida sea completamente legítimo en términos teóricos. Eso es lo que hemos querido hacer en el apartado anterior. Ahora avanzaremos en el análisis por otro camino, esta vez preguntándonos por qué un relato como “Casa Tomada” ha sido interpretado por tantos lectores como un texto perteneciente al género fantástico. No hay que buscar las respuestas en el exacerbado imaginario de los lectores, sino en la estructura del texto, en la manera en que éste propicia esas interpretaciones.

Recordemos brevemente el relato: Se trata de la historia de dos hermanos, llamados “Irene y yo” (Cortázar, 1995: 107), que viven en una antigua casa heredada de una larga tradición familiar, investida por inconmensurables valores afectivos que incumben a los dos actores: “a veces llegamos a creer que era ella la que no nos dejó casarnos” (p. 107), motivo que al parecer justifica el deseo de los dos hermanos por no desprenderse de la casa sino hasta que la muerte los separe (tal vez en eso consiste el silencioso matrimonio de hermanos). De pronto, sin explicación alguna y alterando los deseos de posesión a ultranza de la casa, aparecen unos ruidos, no atribuibles a alguien particularmente definido, que se toman progresivamente la casa. Al final los dos hermanos, sin mayor resistencia, abandonan la casa invadida, *tomada*.

Alazraki, quien dedica un excelente libro al análisis de *Bestiario*, dice de “Casa tomada” refiriéndose al invasor:

[...] no sabemos quién o qué los provoca, sin embargo, lo que parece misterioso o extraño desde el punto de vista del lector no lo es desde el punto de vista de los personajes, que parecen reconocer al invasor y aceptan la inutilidad de toda resistencia. Como el relato está narrado por uno de ellos (el hermano), el silencio del narrador respecto al invasor está justificado dentro de la narración. Pero en ese silencio se apoya todo el relato (1983: 141).

Puntualicemos algunos aciertos del análisis de Alazraki:

- El silencio del narrador en torno al invasor, los ruidos, es el punto donde se apoya todo el relato.
- Lo que parece misterioso o extraño desde el punto de vista del lector no lo es desde el punto de vista de los personajes.
- Los personajes, que parecen reconocer al invasor, aceptan la inutilidad de toda resistencia.

Pero vamos más allá del simple e importante acto de nombrar los puntos donde el texto construye sus mayores efectos y mostremos cómo el relato obliga al lector a realizar movimientos de cooperación interpretativa que lo llevan a conjeturar sobre lo fantástico en un texto realista.

4.1. El saber del narrador

Contrario a la manera apresurada como Alazraki pretende despachar el análisis del plano de la narración, consideramos que ese silencio del narrador, al que acertadamente alude, es un fenómeno que es preciso analizar en detalle. El asunto es que un narrador, cualquiera que sea, es un sujeto de saber que informa y puede —también— no informar. Ese *saber informado* es seleccionado estratégicamente. Lo mismo ocurre con el *saber no informado*; éste es el motor del suspenso, el que suscita las conjeturas del lector. La historia de la literatura está llena de textos importantes por lo que dicen, textos valiosos por lo que sugieren y textos como “Casa tomada”, que se vuelven interesantísimos por lo que no dicen, por lo que el narrador no informa. El narrador de “Casa tomada” juega con varios tipos de información:

Información sobre el proceso de apropiación actorial del saber

El narrador muestra toda la trayectoria del proceso de apropiación de saber por parte del actor o de los actores. Un ejemplo claro es ese momento en que el hermano de Irene escucha por

primera vez los ruidos; ahí la descripción de la apropiación cognitiva del actor pretende ser minuciosa.

Información sobre el resultado del saber actorial

El narrador muestra sólo el resultado final: este es un saber presentado como resumen, sin dar cuenta de todo el proceso de apropiación cognitiva o construcción del saber. Una situación clave es el momento en que el hermano ha regresado de su primer encuentro con los ruidos y le dice a su hermana “Han tomado la parte del fondo” (Cortázar, 1995: 107). El personaje sólo comunica el resultado de todo lo acontecido, con una tranquilidad asombrosa, como si no hubiera pasado nada importante.

Saber no informado

Éste es presentado como un saber compartido por los actores, razón por la cual el narrador omite informarlo al narratario (y por esa vía a nosotros los lectores). El ejemplo aparece en la misma situación a que hemos estado aludiendo: el hermano sólo informa que ha sido tomada la parte del fondo de la casa, pero no dice quién fue el sujeto que se la tomó. No dice qué pasó ahí, cómo ocurrió. Los lectores sabemos que “los ruidos” fueron los agentes de la toma porque en el párrafo anterior el narrador nos lo ha informado, pero... (aquí viene el lío) Irene no lo sabe, Irene no fue testigo de ese encuentro. Debemos, por tanto, suponer que Irene ya sabía de los ruidos. La pregunta es: ¿cuándo? En el breve espacio de esa pregunta, ¿cuándo lo supo Irene?, debemos inferir una secuencia no informada por el narrador, en la cual se construyó el saber de Irene.

4.2 Lo que parece misterioso desde el punto de vista del lector, no lo es desde el punto de vista de los personajes

Este segundo acierto de Alazraki precisa, igualmente, ser analizado con más detalle. Es claro que Irene parece conocer la identidad del invasor, los ruidos, pero además hay otras cosas

que conoce, ya que ella no pregunta *por qué*, ni *cuándo*, ni *cómo*. Acepta el hecho sin mayores inquietudes salvo el “¿Estás seguro?” (Cortázar, 1995: 107),. Esto nos permite inferir que si no lo pregunta es porque ya lo sabe, a menos que le supongamos un conformismo cognitivo a prueba de las más tentadoras curiosidades. En contrapartida, por parte del hermano, podemos conjeturar que si omite informar la identidad del agresor (los ruidos), las circunstancias, los porqués, es debido a que supone conocida esa información por parte de Irene. Podemos suponer que funciona comunicativamente bajo el rigor de algunas de las máximas conversacionales: “sea breve (no innecesariamente prolijo)”, “que su contribución no sea más informativa de lo necesario”, “sea relevante”, “no diga algo de lo que no tenga pruebas suficientes” (Grice, 1993: 93-94). Para informar lo nuevo, el hermano debe conocer todo lo que ya Irene sabe. Es decir, tiene un saber sobre el saber del otro, un hipersaber, que posibilita el resumen, la conclusión y, para el lector, tal saber compartido se convierte en un vacío cognitivo. Pensemos ahora en qué es lo que saben los hermanos que no sabemos nosotros los lectores; pensemos en cuál pudo ser la información omitida.

En un ejercicio de lúdica interpretativa con mis estudiantes, jugando a conjeturar en torno a *¿quién se tomó la casa?*, diversos “lectores empíricos” propusieron distintas hipótesis: los fantasmas, los recuerdos, las renunciadas, la culpa, los extraterrestres, la crisis social de Argentina en el momento en que Cortázar escribió el cuento...; pero de todas, la más descabellada, y por eso mismo la más interesante, fue que *la casa había sido tomada por la guerrilla*. Usemos esta última interpretación alegórica donde el código es ruidos=guerrilla, para intentar averiguar qué es lo omitido.

Imaginemos que los dos hermanos son dos policías y que la casa es una región en conflicto entre el ejército y la guerrilla. Pensemos en un país: Colombia; en una región turbulenta: límites entre los departamentos de Valle y Cauca; asignémosle nombres a los dos actores: Paredes y Correa, dos policías. El agente Paredes se entera de la toma guerrillera a un pueblo

cercano, digamos Corinto, e informa sobre ese hecho a su compañero:

—Han tomado la parte de arriba —dice Paredes.

—¿Estás seguro?— pregunta Correa deteniendo el vaivén de su pereza en la hamaca.

Paredes asintió.

—Entonces tendremos que quedarnos de este lado.

En esta ficción conversacional (cualquier parecido con la realidad colombiana es pura coincidencia) hay varios implícitos que Paredes y Correa conocen y por eso no precisan redundar en informaciones conocidas: saben la identidad del actor grupal que se tomó la parte de arriba; saben que es un grupo armado; saben que no pueden evitar la toma de Corinto; que no pueden ir a meterse en la boca del lobo; saben que si la guerrilla se acerca a la estación de policía donde ellos se encuentran lo mejor es una retirada hacia otro pueblo cercano; saben que aunque quieran no pueden repeler un ataque, que aunque tengan el deber de enfrentarlos es mejor salvar la vida; saben que su formación en antiguerrilla de nada les sirve; saben que no pueden hacer nada más que huir, a menos que quieran sumarse a la lista de héroes de la patria caídos en combate.

Si proyectamos la conversación de los dos hermanos y la de los dos agentes de policía sobre la base del esquema canónico de Greimas⁶ (manipulación, competencia, performance, sanción), podemos darnos cuenta de qué es lo omitido en “Casa tomada” en cuanto a la secuencia lógica de los acontecimientos.

La manipulación

El análisis de esta instancia permite observar los acuerdos explícitos o implícitos de los actores respecto a lo que han de hacer cuando aparezca el agresor (llámese ruidos o guerrilla). Técnicamente *la manipulación* es definida como un Hacer—Hacer entre dos actores y tiene como fundamento una relación contractual, las más veces polémica, donde son instaurados

⁶ Para una mayor precisión sobre los conceptos provenientes de la escuela greimasiana, ver Greimas y Courtés (1982).

los diferentes programas narrativos a seguir. En “Casa tomada” debemos suponer, por la respuesta de Irene, la existencia de dichos programas a realizar una vez aparezcan los ruidos. Nada de esto es informado por el narrador.

La competencia

En el análisis de este aspecto podríamos preguntarnos por qué Irene y su hermano nada intentan contra el agresor, por ejemplo, si *no quieren*, si *no deben*, si *no saben*, si *no pueden* intentar algo contra los ruidos invasores, ya sea procesos de conservación, protección, mejoramiento, frente al implacable proceso de degradación, de desalojo, realizado por el agresor (Bremond, 1985). El conocimiento de la competencia de los actores es clave para comprender la situación de éstos frente a la avanzada del agresor. Por ejemplo, si su condición como manipulados es la de un *poder hacer*, un *poder no hacer*, un *no poder hacer*, un *no poder no hacer*. Nada de esto es informado en “Casa tomada”, máxime si se tiene en cuenta que la competencia depende de la manipulación.

La performancia

Esto es lo que mejor informa el narrador, el desplazamiento espacial de los ruidos que se toman una parte y luego otra hasta invadir todo el territorio de la casa, y el concomitante desplazamiento de los hermanos.

La sanción

Ésta, como evaluación de los programas narrativos (previstos desde la manipulación), no aparece. Nada sabemos respecto a la forma como asumen los actores sus haceres, su(s) nuevo(s) estado(s), nada. Sencillamente, al final, están en la calle cruzando los dedos para que ningún ladrón se meta a la casa, a esas horas y con la casa tomada.

Tal como hemos podido observar, el silencio del narrador sobre los saberes compartidos por los hermanos es importantísimo. La principal secuencia no informada es aquella en la que los dos

hermanos se ponen de acuerdo sobre su hacer frente a la aparición de los ruidos, secuencia de manipulación donde también fueron definidas las competencias de los actores. La omisión de esta secuencia tiene efectos sobre el lector: le crea un vacío cognitivo. Sabemos que generalmente nadie se queda en blanco, en ceros, ante un vacío de información. El lector tiene que llenarlo, ¿con base en qué? El texto no autoriza conjeturas, ni las controla, ni desautoriza ninguna hipótesis interpretativa. Es, entonces, cuando movido por el silencio del narrador, el lector se permite dar rienda a la estampida de su imaginación.

4.3. Los personajes parecen reconocer al invasor, aceptan la inutilidad de toda resistencia

Este acierto de Alazraki amerita un tratamiento especial. Sabemos, sobre la base de los esquemas conversacionales de nuestro mundo de referencia, que Irene conoce la identidad del agresor y que por ese motivo su hermano economiza información, sólo dice que “han tomado la parte del fondo”.

Pero detengámonos un momento en el tratamiento que se da a los ruidos en el relato. Son semantizados de dos maneras: primero, como un efecto causado por algo —humano o no—; segundo, como actores, es decir, los ruidos dotados de intencionalidad propia.

Los ruidos producidos por algo, como efecto: “el sonido venía impreciso y sordo, como un volcarse de silla sobre la alfombra o un ahogado susurro de conversación” (Cortázar, 1995: 109); estamos ante los ruidos tal cual los acepta la enciclopedia ideológica que rige nuestro mundo de referencia. El otro tratamiento de los ruidos, semantizados como actores, lo podemos inferir a partir del comportamiento del hermano: “éste cierra la puerta de golpe, observa de qué lado queda la llave y para mayor seguridad corre el gran cerrojo” (p. 109). De lo cual podemos inferir que realiza comportamientos que potencialmente conceden a los ruidos unas capacidades actoriales especiales, como por ejemplo las de abrir una puerta usando la llave. Cabe señalar que el relato maneja todo el tiempo la

ambivalencia isotópica entre los ruidos como efecto y los ruidos como actores.

El relato bi-isotópico: realista y fantástico

Aquí empezamos a reñir con el marco teórico postulado por Umberto Eco: si los ruidos son efecto, el relato es realista. Si los ruidos son actores, el relato es fantástico. En la primera alternativa, los ruidos son semantizados de una manera acorde con la estructura de nuestro mundo de referencia. En la segunda alternativa, la actorialización de los ruidos repugna a la estructura física de nuestro mundo; no es normal que unos ruidos puedan mover una llave para abrir una puerta, eso sería atribuirles capacidades nada normales.

Así pues, “Casa tomada” está construida a la manera de un cuadro de Escher. La ambivalencia isotópica construye un texto bifronte. Optemos por uno de sus rostros, el más interesante, los ruidos como actores. Si estos fueran actores, de ellos podríamos observar unas cuantas características inferibles del esquema canónico greimasiano:

- tendrían una *intencionalidad* (inferible de la meta de tomarse la casa o de desalojar a los dos hermanos),
- una *motivación* (no sabemos qué los impulsa a realizar ese acto de desalojo),
- una *competencia modal* (no sabemos si los ruidos quieren o deben hacer la toma, pero sí sabemos que saben y pueden),
- una *performancia* (el proceso paulatino de invasión de la casa),
- una *sanción* a sus programas narrativos realizados (no sabemos si los ruidos se sienten satisfechos u orgullosos, por decir algo, de haber realizado la toma).

El relato postula los ruidos como un actor, pero omite informarnos aspectos importantes de su conformación antropomorfa (es decir, la humanización que se realiza por efecto de atribución de una intencionalidad inteligible a los ruidos). Los hermanos, debemos inferir, sí conocen todos esos aspectos

del invasor y tal vez por eso aceptan la inutilidad de la resistencia activa.

Pero la pregunta interesante está del lado del lector: ¿un actor así, con qué atributos antropomorfos debe ser investido? ¿Qué intencionalidad otorgarle, qué motivación, qué competencia? Una vez más, reitero, el texto no autoriza, no controla, no desautoriza las interpretaciones del lector, por el contrario, los vacíos de información promueven una imaginación ilimitada.

Conclusiones

Son dos las principales estrategias que en la estructura de “Casa tomada” promueven el juego interpretativo del lector: omisión de información fundamental y la bivalencia (relato bi-isotópico) semántica de los ruidos.

1. El narrador omite informar acerca del saber compartido por los actores, con respecto a la manipulación entre ellos en relación con los ruidos como agente invasor. Lo mismo vale para la motivación, la competencia y la sanción de los programas narrativos de todos los personajes involucrados en la trama.

La pregunta es: ¿podemos considerar que “Casa tomada” es un texto fantástico sólo porque el narrador omite informaciones importantes que impelen al lector empírico a cooperar interpretativamente, sin restricción alguna? Estamos seguros de que ese no es el motivo para considerar un texto como fantástico. “Casa tomada” comparte con el arte contemporáneo esa característica que Eco (1965) denominó “Obra abierta”, característica de las obras de vanguardia que se define por la nada fácil misión de poner en crisis el sentido limitado, cerrado, de las obras literarias. Golpe fuerte al lector tradicional, familiarizado con un tipo de obra que ofrece una sola posibilidad de interpretación, mientras que la *Obra abierta* ofrece no sólo diferentes, sino innumerables posibilidades de interpretación.

2. El relato exhibe una ambigüedad en su estructura, es bi-isotópico: los ruidos pueden ser semantizados como efecto y/o como actores. Así mismo, dicho carácter bi-isotópico promueve dos alternativas de lectura a escoger.

La pregunta es: ¿por presentar en su estructura un carácter bi-isotópico, el texto puede considerarse como fantástico? Las respuestas nos dejan ante dos alternativas. Si el lector opta por leer los ruidos como efecto, obtendrá un relato con estructura realista. Si, por el contrario, opta por los ruidos como actores, obtendrá un texto de estructura fantástica. El asunto es que no es necesario definir la clasificación del relato de un modo excluyente: fantástico o realista. “Casa tomada” es un relato que postula un “lector modelo”, capaz al mismo tiempo de jugar con las dos posibilidades estructurales, con los dos sentidos, el realista y el fantástico. Es preciso, entonces, proponer una teoría de lo fantástico que considere el doble juego de niveles de sentido presente en la estructura del texto, es decir, una teoría que no funcione con la norma excluyente de fantástico *versus* realista, sino la de considerar un relato que a la vez pueda leerse como realista y como fantástico. Al respecto, la teoría de Eco que hemos usado como foco normativo es insuficiente.

Para finalizar quiero añadir otros aspectos que, aunque no tratados aquí, inciden en la clasificación temática de “Casa tomada” como relato fantástico. El primero es la construcción del libro *Bestiario*, en el que se da una contigüidad de relatos fantásticos, como por ejemplo “Carta a una señorita en París”, con relatos que, como “Casa tomada”, presentan una estructura que, a falta de mejor nombre, podemos llamar polémica en cuanto a la filiación de géneros. El segundo aspecto tiene que ver con el valor asignado a la palabra del autor, Cortázar; éste es un convencido de la naturaleza fantástica de todos los relatos de *Bestiario*. Finalmente, el otro aspecto tiene que ver con el consenso de la crítica, con ese creer un poco ingenuo en la palabra del autor que ha condicionado toda suerte de interpretaciones en la línea de lo fantástico, a tal punto que muy pocos se han cuestionado sus modelos.

2. CARTA A UNA SEÑORITA EN PARÍS: CONJETURAS EN TORNO A UN “AUTOR MODELO”

Introducción

En nuestro ensayo sobre “Casa tomada” dijimos que el evento acontecido al protagonista de “Carta a una señorita en París”, vomitar conejos vivos, es algo que repugna a la enciclopedia biológica que rige nuestro mundo de referencia y que por tanto, desde el punto de vista teórico de Umberto Eco, podemos considerar el mundo de dicho cuento como fantástico. Llegados a este punto, la sola clasificación de fantástico por el tipo de mundo que postula el texto no nos satisface; sería tanto como dar por terminado el análisis de *La metamorfosis*, de Kafka, con la simple justificación de la aplicación de una etiqueta de género. Nuestras preocupaciones son por la significación del texto y por la manera de éste generar el efecto fantástico. En este ensayo, nos dedicaremos a explorar las estrategias de las que se ha servido el enunciador para provocar el efecto insólito, también llamado fantástico. ¿Cuál es éste? Pues el hecho de que un *actor vomite conejos vivos*. Veamos un resumen del cuento.

En el mundo descrito por el narrador autodiegético (el narrador es protagonista de los acontecimientos que cuenta) encontramos a un actor que llega como huésped durante un tiempo al apartamento de Andrée, mientras ella está en París. Al llegar, vomita el primer conejito. Lo guarda, lo esconde. No lo esperaba todavía. Ya instalado en el apartamento, percibe aquel mundo como extraño, ajeno, hecho a la medida del alma de Andrée. Luego vienen en serie diez conejitos más, que él alimenta y esconde a los ojos de Sara, la mucama. Los conejitos van

creciendo y a la vez se van convirtiendo en destructores del apartamento: dejan manchas excrementicias en la alfombra, roen los libros y cortinas, quiebran jarrones. El progenitor teme al undécimo conejito. Piensa en la progresión lógica, después del décimo primero vendrán el décimo segundo, el décimo tercero, etc. Una repetición de lo mismo, redoblada, una locura. Es ahí, en el momento de esa reflexión, donde el narrador anticipa el final de masacre de conejos y suicidio del actor.

Varias son las claves para el análisis del relato; una es la desarrollada por Jaime Alazraki (1983), quien se dedica a especular en torno a las intenciones de Julio Cortázar. Vía interesante, salvo que las declaraciones de Cortázar no son necesariamente la verdad última sobre el texto, sino otra interpretación cuyo examen, más que aportarnos en la comprensión del relato generado, lo hace en cuanto a la comprensión de la concepción cortazariana de lo fantástico. La otra interpretación, a diferencia del análisis de Alazraki, es la nuestra, la cual no pretende abordar la intencionalidad de Julio Cortázar, sino la de un autor modelo (Eco, 1994) que, en cuanto operador de estructuras semio-narrativas, parte de la lengua como sistema base (pero considerada más allá de las intenciones de un diccionario, como una extensionalidad en forma de enciclopedia) para generar un reordenamiento de esta en el discurso.

De manera que nos ocuparemos del significante-base-de-lo-fantástico: aquel que el autor modelo utiliza como soporte de las nuevas construcciones semánticas, el significante *conejos*. Pero en nuestro análisis vamos más allá del significante lingüístico para asumir el significante discursivo por la vía de las acepciones o unidades semémicas que conforman al lexema. Nuestra hipótesis interpretativa consiste en considerar que estos sememas (acepciones o sentidos llamados secundarios) son aquellos que el autor modelo explora y subvierte para dar lugar a la construcción discursiva que conocemos como “Carta a una señorita en París”.

1. Conejos: significante de la lengua

Un aspecto fundamental en la interpretación de este texto proviene del hecho de que el fenómeno fantástico se relacione con un significante de la lengua, *conejos*, que tiene como correlato en el mundo natural al roedor de largas orejas y pelo terso, clasificado por la enciclopedia científica con el nombre de *lepus canículus*. Este comentario, aunque obvio, es importante, pues no todos los significantes de lo fantástico tienen su correlato en el mundo natural dado; por ejemplo, las Mancuspías de “Cefalea”, los voladores dragones de la mitología china o los exóticos bestiarios de Lovecraft, son construcciones discursivas sin correlato material en el mundo natural. Un primer aspecto a destacar es que el mundo construido en “Carta a una señorita en París” utiliza un significante con dos particularidades: existe en la Lengua y existe en el Mundo Natural. Esto implica que tanto la Lengua como el Mundo Natural son lugares inevitables de referencia que se precisan para la interpretación del significante *conejos* tal como aparece en nuestro cuento.

2. ¿Elección arbitraria del significante soporte del fenómeno fantástico?

Como será habitual en nuestro análisis, empezaremos por las consideraciones de Jaime Alazraki, quien dice a propósito de los conejitos de “Carta a una señorita en París”:

El arbitrio reside en haber escogido los conejitos, como Kafka escoge un insecto en *La metamorfosis*, pero nada de arbitrario hay en el acto de vomitarlos, de sentir que esos pequeños monstruos que son parte de uno, hechos de nuestras propias inquietudes, fobias y angustias, se liberen de nuestro control y, como un demiurgo, se vuelvan contra nosotros para gobernarnos y arrastrarnos en sus juegos y fuegos, saltos y sobresaltos (1983: 78).

Para el crítico, en el primer momento, la elección del significante *conejos* es arbitraria; bien pudo tratarse de insectos o

de sables o de erizos... Y en el segundo momento, ya no hay arbitrariedad sino motivación. Pero la motivación que él plantea es de otra índole que la lingüística, se trata de la inevitabilidad del “vomitarlos”, de sentir los conejitos como pequeños monstruos, en fin. Estamos ante una crítica dialógica, en el sentido poético, pues el crítico adviene lector sensitivo, invadido por la magia del relato. Nosotros, en cambio, creemos que la elección del significante *conejos* tiene importantes implicaciones para la generación del efecto fantástico, y que en tal elección no hay absolutamente nada de arbitrario.

Para nosotros no se trata tampoco de conjeturar —como hace Alazraki— en torno a la intención de Cortázar sobre lo que podrían significar los conejos para el autor, en la tramitación de sus dramas neuróticos. Así, pues, no nos preguntamos qué pueden significar los *conejos*, nos interesan las implicaciones de esta elección significativa en la *operis* narrativa.

Para empezar, y con el fin de vislumbrar qué tan gratuito o arbitrario es la elección del significante, construyamos el esbozo de un mundo de ficción. Imaginemos un personaje (que podría llamarse como el trágico griego Tieste o el misántropo de Shakespeare, Timón de Atenas) que tenga que vomitar cualquier cosa ingerida, hijos o piedras. Lo que ingieren estos personajes y lo que vomitan no es gratuito; obedece a una lógica intencional, simbólica. Los significantes elegidos están determinados por el sentido que se le quiere dar a la *operis* textual o provienen de la “*operis* gnoseológica”, o mundo ideológico, como en el caso de la mitología griega. Lo anterior nos sirve de punto de partida para refutar la “arbitrariedad” de la elección del significante en los términos de Alazraki.

Ahora bien, ubicándonos desde la perspectiva de la interpretación preguntémonos: ¿significaría lo mismo que, en un mundo narrativo postulado a la manera de nuestro *siglo XX*, *cambalache*, *problemático y febril*, un actor vomitara, por ejemplo, palomas o culebras vivas? Indudablemente, desde la perspectiva de la interpretación cada significante implica una semanticidad distinta, por cuanto el lector en su hacer inter-

pretativo va a acudir a la enciclopedia para significar cada uno de estos seres semióticos. Por ejemplo, el significante *paloma* puede probablemente remitir al lector a la acepción ornitológica, o a la figura de uno de los miembros de la Santísima Trinidad, o a la simbolicidad alegórica de paz, entre otros mundos posibles que constriñen y determinan la significación de dicho significante; y esto mismo puede ocurrir con cualquier otro significante, ya sea culebra, insecto, sable o piedra. Visto así, la elección del significante puede —o no— ser arbitraria en cuanto a la intención del autor empírico, pero, en cuanto al autor modelo, tal elección presupone la existencia de la valoración de las potencialidades de ese significante en la *operis* textual.

Veamos ahora si el significante es arbitrario desde la perspectiva de la *intentio operis*. Tomemos *La metamorfosis*, relato citado por Alazraki como ejemplo de elección arbitraria de Kafka. Recordemos la famosa frase inaugural de la conversión del Gregorio humano al Gregorio insecto: “Al despertar Gregorio Samsa una mañana, tras un sueño intranquilo, encontré en su cama convertido en un monstruoso insecto” (1987: 15). Un insecto es algo molesto, repugnante, ubicado en lo más bajo en la escala axiológica que suele jerarquizar a los animales en superiores e inferiores. Pero ¿qué hubiera pasado si Gregorio no se hubiera transformado en insecto sino en tigre (como “Juan Darién”, el personaje del cuento de Horacio Quiroga)? Todo habría cambiado. El lexema *tigre* tiene otras propiedades diferentes a las de un insecto, por ejemplo, su fiereza, su capacidad depredadora, el temor que suscita en el hombre, etc. No cabe duda que si Gregorio hubiera sufrido una transformación en cualquier otro animal, llámese tigre o mariposa, así mismo habrían cambiado todas las condiciones de interpretabilidad del texto.

3. Un lexema: conejos, y dos clasemas: mascotas y depredadores

El campo de la lengua es el primer lugar de referencia

transtextual que debemos indagar para conocer las relaciones entre el significante lingüístico y el significante del discurso construido en el mundo de “Carta a una señorita en París”. Tomemos la vía lexicográfica como ruta de acceso al sistema de la lengua:

conejo, —a.

- («*Lepus cuniculus*»). *Mamífero roedor que vive salvaje y en domesticidad; se aprovecha por su carne y por su pelo, con el que se fabrica, por ejemplo, fieltro. (Otra forma de la raíz, «cunic—»: ‘cunicular, cunicultura’.
- V.: «Acure, agutí, camera, cavia, cobayo, conejo de Indias, *conejillo de Indias, corí, cuin, curiel, cuy.
- Carne de pelo. Roedor.
- Gazapo.
- Cacha.
- Camada, caño, conejera, gazapera, *madriguera, vivar.
- Liebre, quemí, tapetí.
- Albanega, capillo.
- *Hurón.
- Encodillarse, gatada, zapatear.
- Engalgar».)
- (fem.). Se aplica como nombre calificativo o término de comparación a una mujer que *pare con mucha frecuencia (Moliner, 1996)

De manera complementaria, debemos pensar en un diccionario ampliado a la forma de enciclopedia ya que nos ofrecería muchas más posibilidades de diferenciar los conejos según los mundos en los que se hallen inscritos, por ejemplo: el conejo de *Alicia en el país de las maravillas*; el conejo de la Warner Bros, *Bugs Bonny*; los conejos que salen de la chistera de los magos; la expresión sociolectal “hacer conejo”; las célebres

conejas de *Play boy*, etc. Cada uno de estos “conejos” tienen propiedades semánticas explícitas en cada uno de sus respectivos mundos.

Del Diccionario de doña María Moliner (1996) retengamos dos vías clasémicas⁷ de las propiedades del lexema: la que nos dice que el conejo es un animal que “vive salvaje” y otra según la cual “vive en domesticidad”. Aplacemos para uso ulterior la acepción familiar del término *conejo*—*a*, que “se aplica como nombre calificativo o término de comparación a una mujer que pare con mucha frecuencia”.

De los dos clasemas seleccionados amplíemos algunos implícitos en su definición intencional. El *conejo* en domesticidad nos remite al animal propicio para la convivencia con el hombre: inofensivo, delicado, capaz de suscitar ternura, etc. A diferencia del conejo en su condición salvaje (pensémoslo, por ejemplo, en el campo, en una huerta) en la que el animal adquiere otra valoración: de plaga, de roedor dotado de enorme capacidad devastadora, perjudicial para el hombre.

Es claro que el enunciador de “Carta” hace uso de estas dos propiedades clasémicas del lexema. Al principio, el relato nos presenta a un conejito miniatura, permitiéndonos actualizar todas las propiedades concernientes a la domesticidad del animal. Más adelante, cuando la cantidad de conejos va aumentando, la significación cambia: dejan de ser aquellos animales tiernos y domésticos para convertirse en plaga destructora. De manera que con los conejitos tenemos un significante de carácter ambivalente: buenos en la domesticidad, siempre y cuando sean pequeños y su número sea reducido, y malos cuando son potenciadas sus cualidades salvajes, cuando su número y edad aumenta y con ello su capacidad devastadora. Veamos algunos momentos de la significación de los conejos en la diacronía del plano de la historia.

⁷ Greimas (1982) define los clasemas como: “semas contextuales, es decir, que son recurrentes en el discurso y que garantizan la isotopía”.

Isotopía⁸ temática de la domesticidad (lo inofensivo)

Cuando siento que voy a vomitar un conejito, me pongo dos dedos en la boca como una pinza abierta, y espero a sentir en la garganta la pelusa tibia que sube como una efervescencia de sal de frutas. Todo es veloz e higiénico, transcurre en un brevísimo instante. Saco los dedos de la boca, y en ellos traigo sujeto por las orejas a un conejito blanco. El conejito parece contento, es un conejito normal y perfecto, sólo que muy pequeño, pequeño como un conejito de chocolate pero blanco y enteramente un conejito. [...]

Me lo pongo en la palma de la mano, le alzo la pelusa con una caricia de dedos, el conejito parece satisfecho de haber nacido y bulle y pega su hocico contra mi piel, moviéndolo con esa trituración silenciosa y cosquilleante del hocico de un conejo contra la piel de la mano. Busca de comer y entonces yo [...] lo saco conmigo al balcón y lo pongo en la gran maceta donde crece el trébol que a propósito he sembrado (Cortázar, 1995: 113).

Encontramos los semas contextuales que un marco de la vida doméstica nos permite actualizar a propósito de la convivencia con animales: la higiene, la manipulación del animal sin peligro ni mayores precauciones, la ternura que suelen suscitar algunos de ellos. Desde otro registro discursivo, la comparación, son connotadas otras propiedades de tipo sinestésicas, por ejemplo, las que remiten al gusto, a la delicia del confite.

Isotopía temática de lo depredador (salvaje)

Un mes distancia tanto; un mes es tamaño, largos pelos, saltos, ojos salvajes,⁹ diferencia absoluta. [...] (Cortázar, 1995: 114).

Hago lo que puedo para que no destrocen sus cosas. Han

⁸ El concepto de isotopía es definido como: “La iteratividad -a lo largo de una cadena sintagmática- de clasemas que aseguran al discurso enunciado su homogeneidad” (Greimas y Courtés, 1982: 230).

⁹ El subrayado es nuestro.

roído un poco los libros del anaquelel más bajo [...] ¿quería usted mucho su lámpara con el vientre de porcelana lleno de mariposas y caballeros antiguos? el trizado apenas se advierte [...] (p. 116).

En estas citas es presentada, a partir de la variable temporal, la conversión de lo doméstico en salvaje. La idea es que los conejitos devoran, mordisquean, quiebran, ensucian todo lo que encuentran en el apartamento. Se trata del destrozo insalvable de la casa de Andrée a causa del comportamiento salvaje de los conejitos.

Hasta aquí podemos conjeturar una primera estrategia de construcción del efecto fantástico. El enunciador hace uso de un significante de valor bivalente, de manera que en unas ocasiones actualiza unas propiedades clasemáticas del lexema, por ejemplo, la de animal doméstico, y en otras ocasiones la de animal que en el cautiverio y la proliferación se torna destructor. Cabe anotar que las dos propiedades del lexema coexisten al mismo tiempo en la diacronía de la historia, pues en un principio además de poseer una doméstica ternura, los conejos son también virtualmente devastadores. Más adelante esta propiedad se actualiza por el tiempo, el número, y se realiza plenamente en cada uno de los daños ocasionados al apartamento de Andrée.

En conclusión, la elección del significante lejos de ser arbitraria es estratégica. El enunciador se sirve de las propiedades clasémicas del significante, tal como han sido postuladas en el mundo de referencia, y por tanto reconocidas por la enciclopedia que rige dicho mundo. Esas propiedades son usadas, extendidas en el nivel del discurso.

4. “Dícese coneja a la mujer”: expansión y uso del semema

En el apartado anterior dejamos pendiente la acepción según la cual el término *coneja* “se aplica como nombre calificativo o término de comparación a una mujer que pare con mucha

frecuencia”, según el diccionario María Moliner. Abordemos ahora ese semema para observar la manera como nuestro autor modelo se sirve de él para la expansión discursiva y la construcción del efecto fantástico.

El semema: la construcción del sentido alegórico¹⁰

Indaguemos en torno al semema por la vía de los factores que autorizan dicha construcción semántica. A primera vista se realiza por la relación metonímica entre las propiedades de dos referentes del mundo natural, *mujer* y *coneja*. Las conejas, entre otros rasgos, tienen el de su prolija fecundidad. Así, cuando una mujer pare muchos hijos (lo que involucra la frecuencia en los partos), adquiere el mismo rasgo que caracteriza al animal. En ese momento se establece un sema en común entre el animalito de orejas y saltos largos con la fecunda mujer, lo que autoriza el símil. Desde esta perspectiva debe existir al menos una propiedad común entre los dos referentes discursivos para que sea posible la comparación y ulteriormente la metáfora. Es como hallar en el cuello largo lo que autoriza la comparación entre un ser humano y una jirafa, o hallar en el trabajo el sema común entre un hombre y una hormiga, etc. Una vez reconocido el rasgo común se procede a esa forma económica, la metáfora; ya no se dice que *se parece a*, sino que de una vez se realiza la sustitución significante: *es una coneja, una jirafa, una hormiga*. El procedimiento de desentrañe de las propiedades que hacen posible el cambio semántico es preciso buscarlo en los semas comunes que permiten dicho juego. Así obtenemos, en este caso, el semema contextual: coneja: mujer que pare muchos hijos.

¹⁰ La noción de alegoría la concebimos de dos maneras, como interpretación que codifica la significación de un significante de manera cerrada, eliminando la ambigüedad (ejemplo, la paloma que, según las relaciones cotextuales puede simbolizar la paz o un miembro de la Santísima Trinidad) y, en una perspectiva más amplia, siguiendo el trabajo de Ekkhard Eggs (2009), como un efecto textual (aquel que algunos autores llaman metáfora continua), aspecto que implica la totalidad del cuento, lo cual permite diferenciarla de los efectos estilísticos de la frase (como la ironía) y de los efectos realizados en el nivel de la palabra (como la metáfora).

El semema: desconstrucción del sentido alegórico

El “autor modelo” de “Carta a una señorita en París” opera en sentido inverso a la manera como fue generado el semema. Para explicarlo demos un rodeo antes de meternos con los conejitos. En nuestro medio sociolectal hay una forma de referirse a una situación dificultosa: “a ese tipo lo tienen pariendo erizos”, frase que conlleva dos niveles de sentido, uno denotativo y el otro connotativo. En el nivel denotativo la frase comporta un modo de estructuración metafórica fácilmente descodificable a partir de la actualización de uno de los semas figurativos del lexema nuclear de erizo: *tiene púas*. Así, pues, *parir púas* nos permite imaginar un parto complicadísimo y doloroso, que a nivel connotativo sencillamente se le puede nombrar, por ejemplo, *arduas dificultades*.

Pero qué pasaría si un enunciador decide construir un “mundo posible”, desatendiendo el sentido connotativo, y presenta el enunciado tal cual en las figuras de su denotación. La imagen de un hombre en acto de parir erizos es verdaderamente dolorosa, además de fantástica. Este es el procedimiento utilizado por nuestro “autor modelo” para la construcción del efecto fantástico.

Permutaciones en las figuras del sentido denotado

Vamos a analizar descriptivamente los elementos que intervienen en el cambio semántico elaborado por nuestro hipotético “autor modelo”, cambio que parte del semema citado por doña María Moliner, lo cual exige la comprensión de las figuras del sentido denotado. Así que tenemos una primera construcción simplificada: “Coneja: mujer que pare con mucha frecuencia”. El código de relaciones paradigmáticas entre mujer y coneja podemos plantearlo así:

mujer	parir	hijos
coneja	parir	conejos

La sustitución paradigmática se establece entre los términos mujer/coneja, hijos/conejos; el sintagma *parir*, como podemos

apreciar, se mantiene para las dos isotopías. Pero, es preciso señalarlo, el sema que autoriza la sustitución metafórica entre las dos vías isotópicas, la humana y la animal, es la prolija frecuencia del parir. Ahora bien, aceptando las posibilidades de sustitución metafórica, podemos apreciar dos tipos de combinaciones posibles: la figura de una mujer pariendo conejos o bien de una coneja pariendo niños. Nuestro “autor modelo” privilegia la vía según la cual una mujer pare conejos y descarta la otra posibilidad, también fantástica.

Pliegue sobre pliegue: permutaciones en el paradigma

Cortázar va más lejos en su juguetona transgresión del semema que relaciona *mujer* y *coneja* y, tomándose ciertas libertades que permite el discurso, hace un cambio: *hombre* por *mujer*; aunque entre hombre y parto no se presenten el mismo tipo de relaciones “lógicamente naturales” que entre mujer y parto. De modo que a partir de esa permutación de género sexual obtenemos la construcción figurativa de un hombre pariendo conejitos. La libertad radica en alterar las relaciones naturales del orden del discurso, las que establecen que un parto es algo inherente a la mujer. Razón por la cual el código, que establece las relaciones entre *mujer* y *parto*, es fácilmente accesible según las condiciones que rigen nuestra ideológica enciclopedia. Pero ubicando a un hombre en la función de parir, la marca de relación con el orden natural se hace más lejana y por ende obliga a una interpretación más creativa. En términos de la codificación del enunciado estético puede observarse el juego de abducciones con las que trabaja nuestro autor modelo:

1. Coneja parir conejitos: (interpretabilidad hipercodificada, normal, según enciclopedia biológica).
2. Mujer parir conejitos: (interpretabilidad hipocodificada, inferible por codificación sociolectal).
3. Hombre parir conejitos: (interpretabilidad creativa).

Verticalmente podemos ver la diacronía de cambios operados: la primera frase alude al orden establecido por la semiótica del mundo natural; la segunda es derivada de la acepción según la cual a una mujer que pare muchos hijos se la llama coneja; la tercera frase da cuenta de la permutación del sintagma *mujer* por el de *hombre*. Es esta última la construcción que aparece en el cuento que analizamos.

Parasinonimia contextual: parir/vomitir

Desde el punto de vista de la enciclopedia realista, el lexema *hombre* ofrece resistencias, ya que entre sus propiedades inherentes no aparecen las cualidades fisiológicas necesarias para el parto (en sentido denotativo). Es decir, situándonos en el lugar de un lector realista pleno de suspicacias, diríamos: “Bueno, ¿y este fulano por dónde va a parir conejitos o erizos, si su aparato reproductor no está condicionado para tales menesteres?”.

Bajo la licencia que ofrece el discurso literario, el “autor modelo” bien pudo haber puesto a su actor a parir conejos independientemente de si el lector lo acepta o no, independientemente de si coopera o no con el contrato ficcional. Pero, en cambio, nuestro “autor modelo” se dedica a buscar alternativas para el verosímil, para sortear las constricciones del lexema *hombre*, y encuentra el uso extensional del lexema *vomitir*:

Vomitir:

- «Arrojar. Devolver». Arrojar por la boca lo contenido en el estómago.
- Se emplea en frases como «dar ganas de vomitar, hacer vomitar» o «estar a punto de vomitar» refiriéndose a la *repugnancia física o moral causada por cualquier cosa.
- Se dice también «vomitar sangre» con referencia al «vómito de sangre».
- (fig.). *Lanzar una cosa de sí, por una boca u orificio,

algo que tiene dentro: ‘Los cañones vomitaban fuego. El volcán vomita lava’.

- (no frec.). *Desahogarse profiriendo *insultos, *maldeciones, etc.
- (íd.). «Desembuchar». *Decir alguien por fin *Ícosas* que mantenía calladas con esfuerzo.
- **Devolver alguien Ícosas que retenía indebidamente* (Moliner, 1996).

Parir:

(Del lat. «párere»; v.: «parto; abrir, emparentar, obertura, repertorio».

Tr. o intr.)

- Realizar las hembras de los animales mamíferos la función de expulsar al exterior al hijo que han concebido. (Con referencia a mujeres, se substituye en lenguaje pulido por «dar a luz»; pero «parir» es término usual en lenguaje familiar y también en lenguaje médico)
- «*Aovar*». *Poner *huevos*.
- (tr.; no frec.). *Producir una cosa a otra determinada.
- (fig.). **Expresar bien un pensamiento*.
- (con sujeto indeterminado). En expresiones como «*ya ha parido, ya parió*», **descubrirse algo que estaba oculto*.
- «bendita sea la MADRE que te parió» (Moliner, 1996).

Podemos observar que entre los dos lexemas hay un sema común, *Expulsar*. A partir de este sema pueden establecerse relaciones parasinónicas entre *Parir* y *Vomitar*. Es allí donde opera el cambio realizado por nuestro “autor modelo”. El término *Vomitar* no incluye, en exclusiva, el rasgo semántico *Hembra*, mientras que el significante *Parir* sí involucra en su semema principal el sema *Hembra*. De esta manera, al elegir como término parasinónimo el lexema *Vomitar*, el autor modelo sortea las dificultades del orden del discurso, pues

Vomitarse en la función sémica de *Expulsar* vale tanto para *Hembra* como para *Hombre*.

Conclusiones

Recapitulemos. La generación del semema se da por relación entre las propiedades de dos referentes del mundo natural: coneja/mujer, seres prolijos al parir. A partir de allí, en el nivel de la lengua natural se autoriza la metáfora en tanto operación a nivel del significado. Es decir, hay un momento discursivo en que se omite el término comparativo (*esa mujer tiene tantos hijos que se parece a una coneja*) y sencillamente se dice *es una coneja*.

Ahora bien, la operación inicial del “autor modelo” consiste en evitar la lectura alegórica (alegórica en el sentido de construcción discursiva en la que los significados están cuidadosamente codificados) y para ello altera el género sexual, en lugar de una mujer pariendo prolijamente, pone a un hombre. Y ya estamos en el terreno de lo fantástico. Para que esto suceda plenamente, se necesita de parte del lector la aceptación del pacto ficcional que consiste en aceptar el mundo tal como lo plantea el texto, sin buscar interpretaciones metafóricas o alegóricas ni pretender que se trate de una construcción poética.¹¹

Los resultados de nuestro trabajo investigativo sobre las estrategias de generación del efecto fantástico coinciden con las apreciaciones de Saúl Yurkievich sobre la poética cortazariana cuando dice que

[la] Incertidumbre se instala en el interior del discurso desbaratando la univocidad: Desmantelamiento de la coherencia discursiva, de la seguridad semántica: inestabilidad, indeterminación, conflicto, pasan de la connotación a la denotación: el discurso narrativo se contagia del poético” (1994: 253).

¹¹ Sobre estos peligros de lo fantástico nos advierte Todorov (1972).

**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

3. LEJANA

Introducción

“Lejana” nos ha impelido a abordar el arduo terreno de la sicosemiótica, o, mejor aún, una semiótica de las pasiones (Greimas y Fontanille, 1994); terreno en el que las investigaciones están en ciernes. No obstante, debido al análisis psicológico que Jaime Alazraki hace de “Lejana”, abordamos la sicosemiótica con el fin de contrastar el tipo de análisis utilizado por él con el nuestro.

En nuestro análisis textual haremos una descripción global del cuento basándonos en dos niveles estructurales: el narracional y la estructura de “mundos”. En el análisis de la estructura narracional describiremos las características y funciones de los dos narradores que cuentan la totalidad de la historia. En el análisis de la estructura de “mundos” describiremos la interdependencia jerárquica entre el mundo de referencia actorial y el mundo imaginario de Alina Reyes. El análisis pormenorizado de los registros discursivos tiene dos etapas —claramente definidas por el mismo cuento—: en la primera narración hacemos énfasis en los diferentes procesos de enunciación que realiza la actriz Alina Reyes, así como en los diferentes enunciados y sus resignificaciones (de la misma Alina como enunciataria), aspectos que *grosso modo* definen el relato como psicológico; en la segunda narración hacemos mayor énfasis en las estrategias usadas por el narrador para generar el llamado efecto fantástico, el cual depende de la primera narración en cuanto lugar de referencia paradigmática.

1. Antecedentes de análisis

Decir que “Lejana” es un relato que da cuenta del tema del doble es una reducción que no dice nada sobre la singularidad del cuento, pues son innumerables los relatos que tratan con diferentes matices de significación este motivo literario. Al respecto estamos de acuerdo con Jaime Alazraki cuando dice: “Es también necesario superar la noción, largamente sostenida, que obliga a ‘Lejana’ a conducirse como un avatar más del viejo tema del doble. El doble es un tema de riquísimas derivaciones y transformaciones en la obra de Cortázar” (1983: 185).

De ahí que sea importante realizar un análisis que no explique el texto por *el doble*, sino que explique *el doble* desde el texto. Lo que nos remite a privilegiar un análisis que observe la particularidad que ofrece este motivo literario en la estructura de “Lejana”.

Hasta aquí los acuerdos con Alazraki en lo concerniente al análisis deseable. Pero nos distanciamos del enfoque con que estudia “Lejana”, pues consideramos que tampoco dice mayor cosa del relato el dedicarse a proyectar, sobre la base de categorías propuestas por psicología o psiquiatría, las acciones mentales del personaje. Este tipo de enfoque sólo conduce a la confirmación del modelo utilizado y a la elaboración de una prefabricada conclusión en este caso, la patología de Alina Reyes, tal como podemos apreciar en la siguiente afirmación: “Pero una lectura atenta de ‘Lejana’ nos revela de inmediato que si Alina Reyes no constituye un caso de esquizofrenia, tiene claras tendencias esquizoides (Alazraki, 1983: 187).

No importa el modelo psicológico utilizado. Así Alazraki desvirtúa el modelo de Rogers *The double in Literature* por abigarrado y de amplia indefinición, o acepte parcialmente de Morton Prince “la disociación de la personalidad”, o acuda tangencialmente a Freud y finalmente opte por de R. D. Laing *The divided Self*, nos encontraremos con préstamos hechos a modelos teóricos ajenos a la especificidad literaria. De ello es consciente Alazraki cuando, a manera de excusa, dice: “Pero ni el relato es una ficha clínica ni nuestro propósito es ofrecer

un diagnóstico” (1983: 194). Cabe anotar que esto lo dice casi diez páginas después de iniciado el pseudoestudio de caso clínico. Lo cierto es que fascinado por la identificación con el modelo de Laing, Alazraki olvida el suyo; lo neofantástico del cuento aparece mencionado al final del ensayo y con las generalidades propias de una argumentación somera:

Mientras *Rayuela* representa la respuesta existencial al dilema de Talita, ‘Lejana’ resuelve la disyuntiva de Alina según una poética de lo Neofantástico. Para otorgar literalidad a las ‘fantasías’ de Alina el relato cede la palabra a un narrador en tercera persona. Ya sabemos que esas ‘fantasías’ de Alina son la expresión más honda de su yo verdadero, pero puesto que el hecho fantástico reside en una vacilación entre lo extraño (que no viola el orden causal sino desde la conciencia del lector) y lo maravilloso (que introduce un segundo orden en el orden de la causalidad), esa vacilación no ocurrirá sino hasta el final (Alazraki, 1983: 197).

Cierra el ensayo con otra generalidad, a propósito de la metáfora que caracteriza en lo fundamental a lo Neofantástico:

En “Lejana” [...] el elemento fantástico no es un intento de jugar con los miedos del lector, es una ruta de acceso a ese orden segundo a través de la metáfora que, como los conejos de “Carta a una señorita en París”, no es una mera alucinación dilusoria del personaje, sino un medio de conocer poéticamente estratos de la realidad que se resisten a un conocimiento lógico (p. 200).

Hasta aquí las alusiones al estudio de nuestro colega que, como podemos observar, no nos sirve de mucho; no obstante, ese estudio es un buen acicate para nuestro trabajo analítico que pretende hacer una aproximación sicosemiótica a lo fantástico del cuento.

2. Dos narraciones, una sola historia

Un aspecto a destacar es que la totalidad de la historia no es contada por un sólo narrador sino por dos. La discontinuidad

establecida por la presencia de estos dos enunciadores narrativos es importante para la generación del efecto fantástico, ya veremos por qué. Por el momento hagamos énfasis en las características estructurales de cada una de las narraciones y en la función de relevo que se realiza entre los narradores para contar la totalidad de la historia.

2.1. La primera narración

La primera narración es realizada por Alina Reyes, narradora extra-autodiegética, que utiliza el tipo discursivo de diario. Esta narración da cuenta de la práctica escritural del diario así como de los contenidos allí consignados. Ambos tópicos son objeto de permanente reflexión para Alina en su doble función de narradora y narrataria que interpreta y resignifica su propio discurso.

En su diario, Alina nombra los seres y las propiedades que caracterizan su mundo de referencia, el cual se define por las relaciones pragmáticas de la interaccionalidad actorial. Paralelamente a este mundo pragmático,¹² la narradora también informa sobre el proceso de construcción de su mundo imaginado: una enigmática mujer —la mendiga—, una ciudad imaginada —Budapest—, y unas acciones proyectadas mentalmente que ocurren entre puentes y plazas y que la autora del diario no conoce directamente.

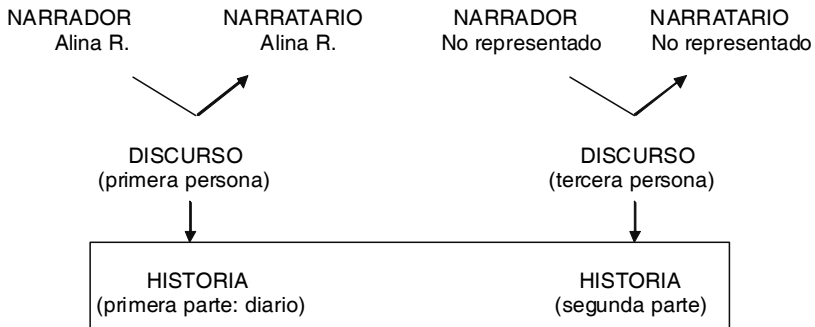
¹² La semiótica distingue tres dimensiones semánticas de la narratividad: la pragmática, la cognitiva y la tímica. En el diccionario de semiótica sólo las dos primeras, cito en lo que concierne a la definición de Pragmática: “El examen de los discursos narrativos nos ha llevado a distinguir [...] la dimensión cognoscitiva y la dimensión pragmática que sirve, en cierto modo, de referente interno a aquella. La dimensión pragmática, reconocida en los relatos, corresponde —en líneas generales— a las descripciones que se hacen de los comportamientos somáticos significantes, organizados en programas y recibidos por el enunciatario como “eventos” independientemente de su posible empleo a nivel del saber: los objetos pragmáticos son reconocibles como valores descriptivos (tales como los objetos atesorables o consumibles), por oposición a los valores modales. En este sentido la pragmática podría ser homologada con la tercera función de Dumézil. Es en esta acepción en la que se distinguirán, correlativamente, el hacer pragmático y el hacer cognoscitivo, las performances pragmáticas y las cognoscitivas” (Greimas y Courtés, 1982:313).

En la medida en que el relato es autodiegético y en formato de diario, tiene libertades y limitaciones. Por ejemplo, la narradora da cuenta del proceso de escritura e interpretación del diario, así como de todo aquello que ocurre en su imaginación actorial; también informa sobre los diferentes tipos de haceres mentales que la aquejan: el insomnio, el sueño, etc. Se trata de una narración que al interrelacionar estos tópicos, genera una compleja riqueza subjetiva, lo cual es a su vez el logro más interesante de esta narración, y su limitante. De manera que el relato que ha imaginado en torno a la mendiga y sus dudas en torno a la existencia de su doble, terminan con el apresurado fin del diario. En consecuencia la historia queda en punta, sin resolución. El plano del relato coincide con el plano de la historia; la narración termina con un relato cuya historia es trunca, sin final.

2.2. La segunda narración

Comienza inmediatamente después del cierre del diario de Alina Reyes, cuando ella se encuentra pasando la luna de miel en Hungría. Se trata ahora de un narrador extra-heterodiegético, no representado (es decir, sin mayores rasgos de identidad narrativa aparte de los estructurales), y su narración desarrolla un relato en tercera persona. Narra el encuentro “objetivo” entre la actriz Alina Reyes y una señora con aspecto de mendiga en un puente de la ciudad de Budapest. Pero la historia no termina con el encuentro en el puente, también nos informa que Alina Reyes se divorcia de Luis María dos meses después. Podemos agregar que esta narración no sólo es la continuación de la historia iniciada por Alina Reyes, sino que también es parasitaria de dicha narración pues se sirve de todo lo anteriormente informado en el diario, de manera que la exacerbada subjetividad presente en la primera narración adquiere un caro valor paradigmático que define y resignifica cada información dada por la presunta objetividad de este segundo narrador.

Siguiendo a Genette, a partir de la didactización que de su teoría hace Eduardo Serrano Orejuela (1996), podemos graficar mediante el siguiente conceptograma el juego de discontinuidad/continuidad narrativa de la historia construida por los dos narradores:



2.3. Una diégesis, dos mundos

A diferencia de otros relatos de *Bestiario*, donde la figura soporte de lo fantástico es parte de un fenómeno aceptado como tal en el mundo doxástico de los personajes —por ejemplo los conejitos en “Carta a una señorita en París” o los ruidos en “Casa tomada”—, en “Lejana” no sucede lo mismo. Es preciso hallar el escenario donde es urdida la figura fantástica y para ello hay que diferenciar entre dos mundos interrelacionados y autónomos: el mundo de referencia —el compartido entre los actores (W_n)—, y el mundo de las actitudes proposicionales de Alina Reyes (W_{nc}) —el imaginario.

Ateniéndonos sólo a la primera narración podemos darnos cuenta que en el mundo de referencia de Alina no existe el personaje de la Mendiga, mientras que en el mundo imaginado sí. Este personaje conjetural se constituye como un secreto que no es compartido con los demás actores del mundo de referencia, secreto asediado por las dudas y obsesiones que impelen a la actriz imaginante a ir más allá de la prueba del verosímil —según su autocuestionada racionalidad—, a una prueba

empírica de confrontación entre su mundo imaginado y el pragmático mundo de referencia.

Para identificar la complejidad de los escenarios donde se realiza el efecto fantástico, veamos mediante dos resúmenes los elementos que conforman estos dos mundos interrelacionados y autónomos.

El mundo de referencia de Alina Reyes (Wn)

Una descripción sucinta de este nivel nos permite decir que la historia alude a una actriz principal, Alina Reyes, quien comparte mundo con otros actores: su amiga Nora, su novio Luis María, su madre, y visitas que eventualmente llegan a la casa. Entre las actividades más frecuentes de los actores, se destacan el ir a conciertos de música clásica y asistir a veladas familiares; algunas noches Alina Reyes padece insomnio. Después de un tiempo de noviazgo con Luis María, contraen matrimonio y hacen preparativos para la luna de miel. Hasta aquí la historia narrada en formato de diario por Alina Reyes. A continuación, un segundo narrador se hace cargo del relato, informando sobre la estancia de Alina en el lugar destinado para pasar la luna de miel, Budapest, y sobre el encuentro que allí, en un puente en pleno invierno, se realiza entre Alina Reyes y una harapienta mujer.

En este primer nivel de descripción nos hemos limitado a las informaciones sobre los aspectos funcionales de la interacción actuarial, y hemos procurado dejar por fuera todo lo relacionado con el mundo imaginario de la actriz.

En la sintaxis narrativa que rige las acciones de este mundo pragmático (interacción de actores, tiempos, espacios) encontramos que, salvo la secuencia de la relación amorosa entre Alina y Luis María (noviazgo, compromiso, matrimonio, luna de miel, divorcio), las demás informaciones sobre los actores y sus acciones son fragmentarias, a la manera de muescas, de mojonos en apariencia inconexos, que escuetamente pueden nombrarse como *llegar de una fiesta, acostarse y padecer insomnio, recibir visitas, atender a una amiga y al novio, ir a*

conciertos, en fin, informaciones de contenido pragmático de las que no se puede inferir un encadenamiento secuencial en los términos de las funciones necesarias para el avance de la historia. Se trata de informaciones indiciales, ¿de qué?

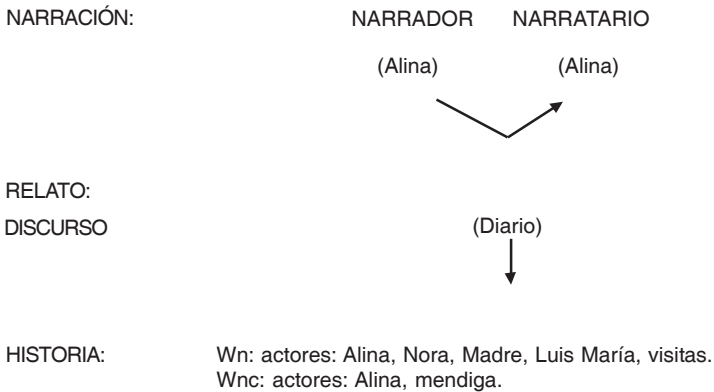
El mundo mental de Alina Reyes (Wnc)

El mundo construido mediante los haceres mentales de Alina (sueños, pensamientos, intuiciones, miedos, expectativas, conjeturas sobre sí misma, diálogos internos) va tejido a las acciones pragmáticas que definen al mundo de referencia, dotándolas de sentido. En consecuencia, las informaciones concernientes al mundo pragmático son secundarias y su función principal es la de servir de contraste, de punto de giro para poner en perspectiva y relevar las construcciones del mundo mental. Por ejemplo, la información sobre el acto de acostarse tiene valor indicial respecto a los aconteceres significantes del insomnio y el sueño; la información sobre ir a *conciertos* es importante en la medida en que se trata de un espacio propicio para Alina fugarse hacia las fascinaciones del imaginario; así mismo, la información sobre el matrimonio con Luis María sólo tiene valor en cuanto recurso necesario para realizar el programa narrativo virtual de encontrarse en la imaginada Budapest con la otra mujer, la intuida mendiga. De manera que las informaciones de contenido pragmático que amueblan el mundo de referencia, a primera vista erráticas, pueden ser consideradas como un encadenamiento indicial estratégicamente informado por la narradora, cuyo fin es poner en relieve los constructos del mundo mental de la actriz.

El mundo mental es caracterizado, *grosso modo*, por dos propiedades: la primera, actuarial, una mendiga; la segunda, un topónimo, Budapest. Es necesario tener en cuenta que este mundo no aparece desde el principio del relato como un universo ya constituido en todas sus propiedades, sino como un mundo en paulatina construcción. Cabe destacar también que el proceso de imaginación del mundo de la mendiga, las dudas de Alina Reyes sobre la existencia “real” de dicho ser, no

son condiciones de lo fantástico, aunque sí de un interesante relato psicológico.

La primera narración construye dos mundos autónomos e interdependientes: el mundo de referencia de los personajes (el objetivamente compartido, el de los intercambios materiales, en éste no existe la puesta en duda de la existencia de los personajes y de las acciones) y el mundo imaginado por Alina Reyes, que es parasitario del mundo de referencia actuarial. Podemos describir la interdependencia de estos dos mundos mediante el siguiente conceptograma:



De estos mínimos comunes sobre la estructura global del relato podemos retener: el mundo construido por la primera narradora (Alina en el diario) al priorizar las construcciones imaginarias del personaje, da lugar a un relato psicológico en el que la crisis de Alina se desarrolla en términos dubitativos: *¿será cierto lo que he imaginado?* En términos de Eco, se trata de un “mundo posible” caracterizado por las actitudes proposicionales del personaje (sueños, miedos, dudas, etc). Mundo que exige de una confirmación, de una prueba epistémica que va más allá del creer, la prueba empírica: por eso ella se casa con Luis María, por eso la luna de miel se realiza en una ciudad del mapa llamada Budapest, donde cree, aunque con dudas, se realizará el encuentro con su doble. En contrapartida, el mundo

construido por el segundo narrador (extra-heterodieético) tiene un correlato en nuestro mundo de referencia (el de los lectores empíricos del cuento); se trata de Budapest, en Hungría; de igual manera, la mujer con apariencia de mendiga con quien se encuentra Alina Reyes en el puente es elaborada en sus propiedades de modo acorde con los postulados que rigen nuestra enciclopedia. Objetivos son el puente, Budapest, Alina, la mendiga; de tal manera que el mundo construido por este segundo narrador es realista, máxime si se tiene en cuenta que este segundo narrador no posee dudas sobre sus observaciones del mundo diegético, dudas que caracterizaron la primera narración.

Tenemos un relato con dos narraciones, la primera psicológica y la segunda realista. ¿Dónde está lo fantástico? En la accesibilidad de mundos, más exactamente en el “puente” entre la narración psicológica y la narración realista. Nos resta mostrar cuáles son las estrategias discursivas de que se sirve el enunciador para generar dicha accesibilidad y, por ende, lo fantástico.

3. Primer relato: Psicológico

Tomando la propuesta de Alazraki de explicar *el doble* desde el texto, abordaremos las complejidades de dicho motivo literario desde una perspectiva sicosemiótica, es decir, sin conjeturas patologizantes. El objetivo es dar cuenta de los diferentes procesos discursivos que definen a la actriz imaginante en su proceso de enunciación del mundo imaginado. El *modus operandi* de este análisis se basará en las divisiones sincrónicas (días, momentos) que organizan la diacronía del plano del relato. La idea es mostrar cómo en los registros del diario se teje la complejidad del motivo del *doble* a partir de la interacción de cuatro niveles isotópicos de análisis:

- Las actitudes proposicionales de Alina, en cuanto modos de enunciación del mundo imaginario.
- Los enunciados a que dan lugar estas actitudes y con los

cuales va conformando las propiedades del mundo imaginado.

- Y derivado de lo anterior, el conflicto entre su realidad inmediata, sus actitudes proposicionales y el mundo imaginado.

En medio de los anteriores aspectos, el acto de la escritura del diario es un importante connotador de la construcción del motivo del doble. De estos cuatro niveles de análisis haremos un seguimiento especial a la paulatina construcción de propiedades que van amueblando el mundo imaginario.

Enero 12¹³

En este registro, es presentada Alina en una circunstancia enunciativa que va a ser importante en varios momentos del relato: el insomnio. Esta circunstancia se caracteriza por un hacer mental bastante lábil, los juegos con el significante mediante palíndromas y anagramas. Alina juega con su nombre, ese significante que la representa ante los demás y ante sí misma, en busca de significaciones. De ese modo construye una propiedad que la identificará, “la reina del anagrama”, es decir, la jugadora con las palabras. Opuesta a ella, Alina inicia la construcción de su doble, nominada como la “Lejana”, “la que no es reina y anda por ahí”, “Alina Reyes, pero no la reina del anagrama”.

Esta nueva actriz, por ahora bastante indefinida, habita en el mundo imaginario de Alina Reyes. Continuando con sus juegos mentales, a la manera de lo que en psicoanálisis se conoce como asociación libre, Alina abre un incierto y conjetural espectro de posibilidades que definirán la identidad narrativa del personaje nacido de su construcción mental. Éstas apuntan a dos aspectos: el rol temático en el que se inscribiría esa *Lejana*

¹³ En adelante, y sólo para este ensayo, omitiremos la numeración de todas y cada una de las citas del cuento; éstas las haremos teniendo en cuenta la fecha del diario de Alina. Así, para el registro del doce de enero, todas las citas están comprendidas en la página 119 de la edición citada.

(“mendiga”, “pupila de mala casa”, “sirvienta”) y el topónimo que remitiría a algún lugar del mundo de referencia (“Budapest”, “Juyjuy”, “Quetzaltenango”). Son dos modos de configuración ficcional que inciden en la construcción semántica de las propiedades del actor; no sería lo mismo ser sirvienta en una región del tercer mundo como Quetzaltenango, que serlo en Hungría, por ejemplo. Es capital señalar que en este momento de la diacronía de la información en el diario, Alina no sabe que está nombrando en medio de sus asociaciones el rol temático (mendiga) y el topónimo (Budapest) que definirán más adelante a su *Lejana*. Por el momento no lo sabe, aunque lo enuncia.

Enero 20¹⁴

Este registro da cuenta de las actividades diurnas de Alina: cortar un vestido, atender las visitas, bailar con el novio. En el primer párrafo del registro del diario son descritos dos modos de actividad mental: la evocación y el olvido. Mediante la evocación, Alina le construye nuevas propiedades a la *Lejana*: “A veces sé que tiene frío, que sufre, que le pegan”. La fuerza figurativa de la escena imaginada es investida por la imaginante Alina de modo disfórico: “Puedo solamente odiarla tanto, aborrecer las manos que la tiran al suelo y también a ella, a ella todavía más porque le pegan, porque soy yo y le pegan”. Es muy interesante la construcción “soy yo y le pegan”, en la que se revela la identificación entre el enunciador y el actor generado en su mundo imaginario. Mediante el olvido cesa la actividad mental y por ende se apacigua la sensación de odio. Este olvido, logrado en los menesteres cotidianos, es condición de la aforia, es decir, de la indiferencia frente al destino de la representación:

Entonces me importa menos, es un poco cosa personal, yo conmigo; la siento más dueña de su infortunio, lejos y sola pero dueña. Que sufra, que se hiele, yo aguanto desde aquí, y creo que entonces la ayudo un poco.

¹⁴ Citas comprendidas entre las páginas 119 y 120.

En la evocación puede entenderse que Alina se hace dueña del destino de la *Lejana*, contrariamente a lo que sucede con el olvido que es la condición de la autonomía de la *Lejana* en su infortunio, y de la autonomía de Alina, “yo conmigo”. No habiendo escena imaginada, no es posible el fenómeno de identificación entre el sujeto de la enunciación y el sujeto del enunciado.

En el segundo párrafo, Alina nos informa sobre la filigrana discursiva con que elabora sus juegos evocativos:

Que sufra. Le doy un beso a la señora de Regules, el té al chico de los Rivas, y me reservo para resistir por dentro. Me digo: ahora estoy cruzando un puente helado, ahora la nieve me entra por los zapatos rotos.

El modo de construcción de las nuevas propiedades se realiza mediante el monólogo reflexivo: “me digo”. En ese hablar consigo misma, Alina es enunciativa, enunciataria de su propio enunciado y referente actorial del enunciado. Las nuevas propiedades construidas son: el puente helado, la nieve y los zapatos rotos. Estas propiedades hacen isotopía con el frío antes nombrado (“a veces sé que tiene frío”).

El guión construido mediante monólogo reflexivo tiene un efecto importante para diferenciar las actitudes del sujeto enunciatario respecto a las dos realidades que vive, la imaginada y la de su mundo de referencia:

Porque a mí, a la lejana, no la quieren. Es la parte que no quieren y cómo no me va a desgarrar por dentro sentir que me pegan o la nieve me entra por los zapatos cuando Luis María baila conmigo y su mano en la cintura me va subiendo como un calor a mediodía, un sabor a naranjas fuertes o tacuaras chicoteadas, y a ella le pegan y es imposible resistir y entonces tengo que decirle a Luis María que no estoy bien, que es la humedad, la humedad entre esa nieve que no siento, que no siento y me está entrando por los zapatos.

De un lado está la calidez mientras baila con su novio; del otro, la sensación de frío, de nieve entrando por los zapatos, de golpes que la desgarran. Las propiedades construidas en el monólogo reflexivo, ahora, mientras baila, son encarnadas: un momento antes ha elaborado el guión, ahora vive la película, la siente.

Enero 25, noche¹⁵

El tiempo del insomnio, de la tozuda vigilia, sigue siendo privilegiado para dotar de nuevas propiedades el mundo de la *Lejana*. En este registro podemos apreciar otro tipo de juegos significantes, ya no en términos de la forma que al ser elidida, escandida, combinada, da lugar a nuevos significados, sino desde la pluralidad de enunciadores que polémicamente coexisten en ese soporte empírico de enunciaciones llamado “individuo”. La cascada de enunciadores que se suceden es una de las muestras más claras, no del motivo del doble, sino de la escisión que existe en Alina.

Abarquemos todo el registro de la noche del 25 de enero para observar en detalle la escisión de enunciadores en cascada:

A veces es ternura, una súbita y necesaria ternura hacia esa que no es reina y anda por ahí. Me gustaría mandarle un telegrama, encomiendas, saber que sus hijos están bien o que no tiene hijos —porque yo creo que allá no tengo hijos— y necesita confortación, lástima, caramelos. Anoche me dormí confabulando mensajes, puntos de reunión. Estaré jueves stop espérame puente. ¿Qué puente? La idea vuelve como vuelve Budapest donde habrá tanto puente y nieve que rezuma. Entonces me enderecé rígida en la cama y casi aúllo, casi corro a despertar a mamá, a morderla para que se despertara. Nada más que por pensar. Todavía no es fácil decirlo. Nada más que por pensar que yo podría irme ahora mismo a Budapest, si realmente se me antojara. O a Jujuy, o a Quetzaltenango. (Volví a buscar estos nombres páginas atrás). No valen, igual sería decir Tres Arroyos, Kobe, Florida al cuatrocientos. Sólo queda Budapest porque *allí* es frío, allí

¹⁵ Citas comprendidas entre las páginas 120 y 121.

me pegan y me ultrajan. Allí (lo he soñado, no es más que un sueño, pero cómo adhiere y se insinúa hacia la vigilia) hay alguien que se llama Rod –o Erod, o Rodo– y él me pega y yo lo amo, no sé si lo amo pero me dejo pegar, eso vuelve de día en día, entonces es seguro que lo amo.

Numeremos los enunciadores que aparecen en este registro:

- 1) Este enunciador se caracteriza por el sentimiento de ternura hacia la representación de la *Lejana* en estado de orfandad: “A veces es ternura, una súbita ternura hacia la que no es reina y anda por ahí”.
- 2) Ese sentimiento suscita un enunciador caracterizado por un anhelo de comunicación: “Me gustaría mandarle un telegrama, encomiendas”.
- 3) Pasa del deseo, del anhelo de comunicación y solidaridad a otro enunciador que realiza, en el sueño, el acto comunicativo: “Anoche me dormí confabulando mensajes, puntos de reunión. Estaré Jueves stop espérame puente”.
- 4) El anterior enunciado es observado, evaluado por la misma Alina, pero esta vez en posición de enunciataria evaluadora del contenido de su enunciado onírico: “¿Qué puente? La idea vuelve como vuelve Budapest donde habrá tanto puente y nieve que rezuma”.
- 5) En consecuencia de la evaluación del contenido del sueño aparece un nuevo enunciador, inferible de los actos somáticos de Alina, caracterizados por la euforia: “Entonces me enderecé rígida en la cama y casi aúllo, casi corro a despertar a mamá”.
- 6) Luego hay un cambio de enunciador que tiene por objeto focal a la Alina de la enunciación somática: “Nada más que por pensar que podía irme ahora mismo a Budapest, si realmente se me antojara”. La intención de este enunciador es la de reconvencer al sujeto que fue la Alina que casi corre a despertar a la mamá.
- 7) Como si se le olvidara el sujeto de la reconvención anterior, cambia *ipso facto* a otro sujeto, éste como evaluador de la

asociación significante: “O a Juyjuy, o a Quetzaltenango. (Volví a buscar esos nombres páginas atrás). No valen, sería igual ir a Tres Arroyos, Kobe, Florida al cuatrocientos”.

- 8) El paréntesis que se intercala en la anterior enumeración muestra también un cambio de sujeto, esta vez con la pretensión de dar cuenta del simulacro de la enunciación presunta. Es, como puede observarse, una interrupción del discurso actorial.
- 9) El enunciador narratorial vuelve a la actriz Alina para informar nuevos contenidos del sueño (o de los sueños) de esta:

Allí (lo he soñado, no es más que un sueño, pero como adhiere y se insinúa en la vigilia) hay alguien que se llama Rod —o Erod, o Rodo— y él me pega y yo lo amo, no sé si lo amo pero me dejo pegar, eso vuelve de día en día, entonces es seguro que lo amo.

Este registro nos presenta a Alina asumiendo los contenidos del sueño como un acto de revelación. En consecuencia, a partir de la atribución de verdad a los significantes oníricos, ella define algunas propiedades fundamentales de su representación. Recordemos que en la deriva insomne del doce de enero no sabía la ciudad donde habitaba la *Lejana*, y ahora, a partir del sueño, coagula dos significantes, el puente y Budapest.

Enero 25, más tarde¹⁶

La cascada de enunciadores no ha terminado. En este apartado, Alina realiza una reevaluación de los enunciados a los que antes había adherido. Comparemos registros:

Allí (lo he soñado, no es más que un sueño, pero como adhiere y se insinúa hacia la vigilia) hay alguien que se llama Rod —o Erod, o Rodo— y él me pega y yo lo amo, no sé si lo amo pero me dejo pegar, eso vuelve de día en día, entonces es seguro que lo amo.

¹⁶ Citas comprendidas en la página 121.

En el apartado siguiente vuelve sobre la anterior evaluación:

Mentira. Soñé a Rod o lo hice con una imagen cualquiera de sueño, ya usada y la tiro. No hay Rod, a mí me han de castigar allá, pero quién sabe si es un hombre, una madre furiosa, una soledad.

Pueden observarse dos tiempos, dos enunciadores y, por ende, dos formas de evaluar el enunciado del sueño. En la primera hay adhesión a la proposición del sueño. En la segunda, más interesante, el enunciado del sueño es sospechoso de ocultamiento. El último enunciador considera al significante “Rod” como soporte de un castigo. Castigo que puede ser agenciado por la figura de un hombre, o una madre, o bien por un tema, la soledad. El denegado actor, “Rod”, ha aparecido en tres momentos que se destacan por la alta foricidad, el primero de odio (el 20 de enero), luego por el amor (25 de enero, noche) y, finalmente, como negación de tal representación (25 de enero, más tarde).

Después del párrafo evaluativo sobre el odiado, amado y luego negado agente de los golpes, pasa en el siguiente párrafo a hablar de su novio:

Ir a buscarme. Decirle a Luis María: “Casémonos y me llevas a Budapest, a un puente donde hay nieve y alguien”. Yo digo: ¿y si estoy? (Porque todo lo pienso con la secreta ventaja de no creerlo a fondo. ¿Y si estoy). Bueno, si estoy... Pero solamente loca, solamente... ¡Qué luna de miel!

Este registro es interesante por cuanto enuncia varios programas narrativos virtuales que ulteriormente se actualizarán en el recorrido pragmático de la actriz en su mundo narrativo (Wn). Estos programas narrativos tienen una lógica. Veamos:

1) “Ir a buscarme”, programa narrativo de base, que exige un programa de uso:

2) Casarse con Luis María.

Estos dos programas narrativos tienen como fundamento una motivación, la certeza de un lugar: “me llevas a Budapest a un puente donde hay nieve y alguien”. En cuanto destino, este lugar obedece a una intencionalidad, al encuentro con ese “alguien”. En este momento de la enunciación se produce un giro, el programa narrativo de base (“Ir a buscarme”) es reevaluado en términos de un potencial encuentro (“¿y si estoy?”). Giro que da lugar a la reflexión sobre la enunciación por ella generada: “Porque todo lo pienso con la secreta ventaja de no querer creerlo a fondo”. Plantea en términos modales la diferencia entre el querer y el poder que podemos definir como un no poder no querer creer. Esta doble negación, desde el cuadrado semiótico, nos da como resultado semántico el enunciado con el que Alina continúa la frase: (“¿y si estoy?”). De manera que ese creer es inevitable, aunque no lo quiera. La sobremodalización negativa es resuelta de la única manera posible: “Bueno, si estoy ... pero solamente loca, solamente... ¡Qué luna de miel!”.

Por primera vez plantea la posibilidad del viaje pragmático en las coordenadas de su mundo de referencia. Viaje posible debido a la fijación de las coordenadas geográficas que ha construido en sus haceres mentales. De modo que la construcción del mundo imaginario incide en el mundo de referencia afectando a los demás actores, especialmente a su novio.

Enero 28¹⁷

Alina tiene ya: un puente en Budapest y la Lejana. Son las propiedades fundamentales de su elaboración, adicional hallamos todo lo relacionado con el frío, la nieve, los zapatos rotos. Pero ese mundo aún está incompleto. Precisa de otras propiedades más exactas. De ahí que sea importante ayudarle al imaginario: “Pensé una cosa curiosa. Llegaba a una terrible ciudad y era de tarde, tarde verdosa y ácuea como no son nunca las tardes si no se las ayuda pensándolas”. Las imágenes que vienen al pensamiento de Alina no llegan de modo gratuito,

¹⁷ Citas comprendidas entre las páginas 121 y 122.

por el contrario, el pensamiento creativo exige una documentación, un esfuerzo:

Por el lado de Dobrina Stana, en la perspectiva Skorda, caballos erizados de estalagmitas y polizones rígidos, hoganzas humeantes y flecos de viento ensoberbeciendo las ventanas. Andar por la Dobrina con paso de turista, el mapa en el bolsillo de mi sastre azul (con ese frío y dejarme el abrigo en el Burglos), hasta una plaza contra el río, casi encima de un río tronante de hielos rotos y barcazas y algún martín pescador que allá se llamará sbunáia tjéno o algo peor.

El pensamiento de Alina está documentado para viajar en el espacio imaginario de Budapest: “una inventa nombres al viajar pensando, los recuerda en el momento: Dobrina Dobrina stana, sbunáia, Tjéno, Burglos”. Se trata de una geografía lingüística que tiene anclaje en la enciclopedia del mundo de referencia. Así las cosas, es muy clara la preocupación de Alina por el significante lingüístico, de allí que diga, casi como si fuera la poética de sus juegos enunciativos: “ahí donde un nombre es una plaza”. De manera que si no hay nombres, está perdida: “Pero no sé el nombre de la plaza, es un poco como si de veras hubiera llegado a una plaza de Budapest y estuviera perdida por no saber su nombre; ahí donde un nombre es una plaza”.

La plaza aparece como consecuencia de un paseo inferencial por el mundo imaginado; también aparece como un significante aparentemente gratuito en medio de una asociación libre: “...ahí donde un nombre es una plaza”. Frase que da lugar a un momento metalingüístico: Alina vuelve sobre su discurso para enfatizar en el significante *plaza*, que queda fijado como nueva propiedad. En una ciudad (la del mundo de referencia) donde hay tanto puente y tanta plaza, aún le queda faltando el nombre de la plaza. Cabe señalar otras propiedades con valor indicial que aparecen en el registro: el puente está sobre un río de hielos rotos y la imaginada turista (Alina) viste un traje sastre azul.

En el apartado siguiente, en protesta por el llamado de la mamá para ir al concierto, Alina da una síntesis de las propiedades que ha fijado:

Ya voy, mamá. Llegaremos bien a tu Bach y a tu Brahams. Es un camino tan simple. Sin plaza, sin Burglos. [...] qué triste haberme interrumpido, saber que estoy en una plaza (pero esto ya no es cierto, solamente lo pienso y eso es menos que nada). Y que al final de la plaza empieza un puente.

El llamado pareciera golpearle el caleidoscopio de la imaginación, expulsándola de la fascinación imaginaria para lanzarla al terreno árido de los pensamientos, de eso que es “menos que nada” comparado con la fascinación en lo imaginario.

Enero 28, noche¹⁸

Habían quedado pendientes los nombres de la plaza y del puente. Recordemos: “[...] después de la plaza supuse que venía un puente”. Ahora, en otro momento de la enunciación, mientras escucha el concierto y su imaginario discurre, encuentra los datos que le faltan a su geografía lingüística: “Empieza, sigue. Entre el final del concierto y el primer bis, hallé su nombre y el camino. La plaza Vladas, el puente de los Mercados”.

Estos eran los dos nombres que le hacían falta para poder realizar su recorrido de turista por la geografía lingüística. Una vez conocidos los nombres puede deambular libremente por Budapest sin los obstáculos de la anomia: “Por la plaza Vladas seguí hasta el nacimiento del puente, un poco andando y queriendo a veces quedarme en casas o vitrinas, en chicos abrigadísimos y fuentes con altos héroes de emblanquecidas pele-rinas”.

No informa sobre el tipo de enunciación mediante el cual “encontró” los datos que le faltaban. Lo cierto es que ya no está perdida en el Budapest de su imaginario, ahora puede ir a la cita. Recordemos que días antes había dicho: “Estaré Jueves stop espérame puente”.

¹⁸ Citas comprendidas entre las páginas 122 y 123.

Aunque no informó sobre el tipo de actitudes proposicionales a través de las cuales “encontró” los datos que le faltaban, sí hace un metadiscurso sobre sus haceres mentales, con el que pretende gozar de una supuesta soberanía:

Pero esto yo lo pensaba, ojo, lo mismo que anagramar *es la reina y...* en vez de Alina Reyes, o imaginarme a mamá en casa de los Suárez y no a mi lado. Es bueno no caer en la sonsera: eso es cosa mía, nada más que dárseme la gana, la real gana. Real porque Alina, vamos —no lo otro, no el sentirla tener frío o que la maltratan. Esto se me antoja y lo sigo por gusto, por saber a dónde va, para enterarme si Luis María me lleva a Budapest, si nos casamos y le pido que me lleve a Budapest.

Alina pretende enunciar un acto de soberanía sobre sus juegos significantes. Esto es apreciable en los lexemas que expresan la intención de señalar que no se trata de “sonsera”, sino que lo hace porque le da la “real gana”. Sin embargo, más que una jugadora dueña de sus cartas, es ella la jugada por éstas. Hay una contradicción en acto, una evidencia de la no existencia de tal soberanía.

Volvamos al texto para observar las percepciones que realiza Alina cuando aún está en pleno viaje al tiempo que escucha el concierto:

Más fácil salir a buscar ese puente, salir en busca mía y encontrarme como ahora porque ya he andado la mitad del puente entre gritos y aplausos, entre “¡Albeniz!” y más aplausos y “¡la polonesa!””, como si esto tuviera sentido entre la nieve arriscada que me empuja con el viento por la espalda.

El logro narrativo consiste en la fusión de dos realidades en el mismo plano de la percepción actorial. De una parte registra la realidad inmediata, el concierto; del otro lado registra su proyección en el puente imaginario. Coexistencia de dos realidades. La fusión genera dos tipos de imágenes:

1) El imaginario “contaminado” por las resonancias del mundo real, lo que da lugar a atravesar el puente y sentirse aplaudida. Y

2) el estar escuchando “La polonesa” y sentirse entre la nieve arriscada y arrastrada por el viento.

Encabalgada en dos percepciones. Alina opta por la fascinación que le proporciona su imaginario, así que focaliza la fantaseada realidad desconectándose de la realidad inmediata y material:

Me acuerdo que me paré a mirar el río que estaba como mayonesa cortada, batiendo contra los pilares, enfurecidísimo y sonando y chicoteando. Esto yo lo pensaba. Valía la pena asomarse al parapeto del puente y sentir en las orejas la rotura del hielo ahí abajo. Valía la pena quedarse un poco por la vista, un poco por el miedo que me venía de adentro.

Pero de ahí, del puente imaginario y del asiento del Odeón, la arranca su mamá. Este acto da lugar a dos cortes abruptos: el primero conlleva una simultaneidad que consiste en sacarla de esos espacios (el imaginario y la platea del Odeón); el segundo corte se expresa en el presente de la enunciación narrativa, casi como si fuera una huella traumática que le impide contar lo sucedido. La evocación de la tironeada de manga le sirve para impedir seguir relatando lo que pensó, lo que estaba pensando y, por ende, lo que estaba viviendo allá en el puente. Se trata de una incidencia de la evocación sobre la narración:

Pero mamá me tironeaba de la manga, ya casi no había gente en la platea. Escribo hasta ahí, sin ganas de seguir acordándome lo que pensé. Me va a hacer mal si sigo acordándome. Pero cierto, cierto; pensé una cosa curiosa.

Eso que estaba pensando ya no lo diré. Es un vacío de información narrativa. Una de las razones de esta omisión es que el simulacro de enunciación narrativa va acorde con el

modelo del diario, donde se dicen las cosas vividas en un pasado inmediato, en caliente, o nunca más. Las informaciones omitidas tienen que ver con lo sucedido en el puente. Otro narrador nos contará lo sucedido.

En esta fecha ha completado todas las informaciones necesarias para hacer el viaje sin extravío alguno por el mundo imaginario, de hecho ya lo hizo; sólo le queda pendiente el viaje pragmático en su mundo de referencia. En cuanto al relato de su viaje de turista por la imaginaria geografía lingüística hay una secuencia incompleta, que promueve en el lector preguntas como: ¿qué sucedió en el puente? ¿Qué cosa curiosa pensó que le hace daño seguir acordándose de ello?

Febrero 7¹⁹

Es el final del diario. Está redactado con frases aparentemente inconexas, pero sólo aparentemente, pues cada una de las frases se relaciona desde diferentes perspectivas con tópicos antes construidos, a la manera de hilos que anudan puntas que habían quedado sueltas, a la manera de suturas de cierre al sentido antes abierto.

La circunstancia enunciativa, final del diario *ad portas* del viaje de luna de miel, justifica la costura apresurada (en términos de la pasionalidad del actorializado narrador). La modalidad de diario personal permite los pensamientos fragmentarios y la pasionalidad exacerbada reflejarse en el discurrir enuncivo. El modo de enunciación se justifica en la situación de quien está próximo a realizar un viaje y rápidamente organiza las maletas, cuadra cuentas, deja raudas explicaciones, se despide a la carrera de su narratario. No obstante, la trama del anudado frásico es minuciosa y perfecta. Veamos el molde discursivo con el que Alina va diseñando el tejido de la interpretación de su vivencia anterior:

1. “A curarse”: frase que nos mueve a jugar paradigmáticamente, remitiéndonos a la enfermedad. Alina se va a

¹⁹ Citas en la página 124.

- curar de dos enfermedades: la causada por no tener marido y la ocasionada por sus imaginaciones.
2. “Ir allá y convencerme de que la soltería me dañaba, nada más que por eso, tener veintisiete años y sin hombre”: Aquí hace explícita una causa de la enfermedad, la soltería, más exactamente el no tener un hombre.
 3. “[...] Una se casa o escribe un diario, las cosas no marchan juntas”: Alude a las consecuencias y/o síntomas de la enfermedad: el diario. La disyuntiva está entre conseguir marido o dedicarse a cultivar la escritura del diario. En vista de que no tiene hombre, la escritura del diario (con su consecuente constructo referencial) es el término de la molestia: “Si me hubiese limitado a dejar constancia de eso por gusto, por desahogo... Era peor, un deseo de conocer al ir leyendo; de encontrar las claves en cada palabra tirada al papel después de esas noches”. De manera que este desahogo, este síntoma, es peor que la enfermedad causada por no tener marido. Desahogo sintomático que deviene en dos males correlacionados: la escritura y el referente construido en el diario, la *Lejana*, señalada adjetivamente con los términos “adherencia maligna, usurpación indebida y sorda”. Pueden conjeturarse relaciones sémicas entre maligna, mal, “maladie”, enfermedad.
 4. Primer remedio: matrimonio y sexualidad. Retomamos la frase “[...] una se casa o escribe un diario”. El matrimonio es un automedicamento, una autorreceta. De ahí que a poco tiempo del viaje de luna de miel, diga “a curarse”. Lo no dicho, lo inferible, es la cópula sexual como acto a realizarse; implícito de dichos viajes.
 5. Segundo remedio: recordemos que el encuentro con la *Lejana* es un programa de base que tuvo por condición un programa narrativo de uso, casarse con Luis María para ir a Budapest. Así, pues, hay otra curación que tiene que ver con la *adherencia maligna, usurpación indebida y sorda*:

Vamos allá pero no ha de ser como lo pensé la noche del concierto. (lo escribo, y basta de diario para bien mío). En el puente la hallaré y nos miráremos. La noche del concierto yo sentía en las orejas la rotura del hielo ahí abajo. Y será la victoria de la reina sobre esa adherencia maligna, esa usurpación indebida y sorda. Se doblegará si realmente soy yo, se sumará a mi zona iluminada, más bella y más cierta; con sólo ir a su lado y apoyarle mi mano en el hombro.

La curación, en términos del programa narrativo de base, tiene por condición un estado de conjunción consigo misma que virtualmente habrá de realizarse después de cumplir con todas las prescripciones del tratamiento: matrimonio y luna de miel. Dicha curación, dicho estado, es logrado en términos de un combate: “Se doblegará [...] se sumará a mi zona iluminada [...]; con sólo ir a su lado y apoyarle una mano en el hombro”. Combate que conlleva como finalidad una reconciliación de contrarios.

Este “mundo posible” que construye Alina es presentado en un modo discursivo harto interesante: “Vamos allá pero no ha de ser como lo pensé la noche del concierto. (lo escribo, y basta de diario para bien mío)”. Modo que es coherente con la omisión informativa del veintiocho de enero en la noche. En aquel momento Alina no quiso informar sobre lo ocurrido o imaginado durante el viaje imaginario por el puente. Recordemos: “Como cuando pensé la plaza, el río roto y los ruidos, y después... Pero no lo escribo, no lo escribiré ya nunca”. Hasta aquí hay coherencia en cuanto a la negación a suministrar esas informaciones. En el primer registro dice que no lo escribirá nunca; ahora la otra negación se refiere a los hechos ocurridos imaginariamente; es decir, Alina pretende cambiar ese “mundo posible” ya imaginado por un “mundo posible” desiderativo. Una primera lectura, rápida, nos llevaría a interpretar que finalmente Alina dice, informa aquello que se resistía a decir. Sin embargo, es clave hacer énfasis en el modalizante previo: “pero no ha de ser como lo pensé”, que nos alerta en torno a una información falseada, corregida en aras de lo que poten-

cialmente Alina quisiera que sucediera contrario a lo vivido allá en el puente. En la historia invertida la *Lejana* se doblaga y se suma a la zona iluminada de Alina.

Hasta aquí la primera narración. Una historia psicológica donde la narradora autodiegética nos informa sobre el proceso de construcción de las propiedades del mundo imaginario, el cual construye y en el cual viaja con sus pensamientos. Mundo que la motiva a casarse para así poder ir a la ciudad de su universo de referencia, correlato de sus fantasías. Un viaje lleno de expectativas en torno a un encuentro que ya ha sucedido en el terreno de lo imaginario y que precisa, también, un equivalente, una confirmación en el mundo de referencia. Pero dicho encuentro en lo imaginario, entre Alina Reyes (la reina del anagrama) y la *Lejana* (la mendiga), no ha sido informado más que hipotéticamente, como quisiera Alina que fuera en Wn y no como fue en Wnc. Podemos observar que no hay nada de género fantástico en este primer relato y sí mucha escisión en los devaneos enunciativos de la actriz.

4. Segunda narración, realista (salvo un detalle)²⁰

La primera narración ha terminado en el momento en que Alina cierra el diario porque se dispone a viajar a Hungría “a curarse”. La segunda narración nos informa lo que ha quedado pendiente: ¿qué pasa cuando Alina llega a Budapest, cuál es el final de aquello que, como “mundo posible”, ha nombrado con esfuerzo premonitorio para exorcizar lo que había imaginado en el Odeón?

El relevo, tanto en lo narrativo como en lo referente a la historia, es impecable. El cierre del diario exige necesariamente la aparición de otro tipo de narración. Analicemos las estrategias narrativas, especialmente la focalización (filtros cognitivos y alcance focal), usadas por este segundo narrador para informar sobre el mundo narrativo. El análisis lo haremos por lexias, aspectualizadas según cambios de focalización, principalmente.

²⁰ Todas las citas de la segunda narración están comprendidas entre las páginas 124 y 125.

Primera lexia: Enfoque narratorial:

“Alina Reyes de Aráoz y su esposo llegaron a Budapest el 6 de abril y se alojaron en el Ritz. Eso era dos meses antes de su divorcio”. Vemos que sin ninguna mediación cognitiva el narrador instala a los dos actores en la diégesis. No sabemos cómo ni de dónde se apropia de la información que suministra al narratario. El narrador posee un saber que va más allá de las coordenadas inmediatas del presente de la historia, sabe lo que sucederá dos meses más tarde, el divorcio.

Segunda lexia: primer actor focal, Alina:

En la tarde del segundo día Alina salió a conocer la ciudad y el deshielo. Como le gustaba caminar sola —era rápida y curiosa— anduvo por veinte lados buscando algo, pero sin proponérselo demasiado, dejando que su deseo se expresara con bruscos arranques que la llevaban de una vidriera a otra, cambiando aceras y escaparates.

En la primera frase de esta lexia ocurre el cambio del enfoque narratorial al enfoque actorial: el narrador focaliza a una actriz, Alina. Luego hace uso de diferentes tipos de alcance para dar a conocer de su actriz focal la intencionalidad inmediata (“salió a conocer la ciudad y el deshielo”), igualmente sus gustos y actitudes (“—era rápida y curiosa—”). Siguiendo a su *objeto focal*, el narrador logra un párrafo descriptivo de los haceres de Alina por la ciudad de Budapest.

Tercera lexia: Alina convertida en focalizador actorial:

Llegó al puente y lo cruzó hasta el centro, andado ahora con trabajo porque la nieve se oponía y del Danubio crece un viento de abajo, difícil, que engancha y hostiga. Sentía como la pollera se le pegaba a los muslos (no estaba bien abrigada) y de pronto un deseo de dar vuelta, de volverse a la ciudad conocida [...]

Por anáfora verbal identificamos a Alina con el sujeto nominal nombrado al comienzo de este párrafo. En cuanto a las propiedades de este mundo podemos retener: el puente, la nieve, el nombre del río y, especialmente, que Alina va vestida con una pollera. Respecto a las estrategias narrativas apreciamos que el narrador tiene sobre la actriz tres tipos de alcance focal: pragmático (“sentía como la pollera se le pegaba a los muslos”), tímico y cognitivo (“y de pronto un deseo de dar vuelta, de volverse a la ciudad conocida”).

Cuarta lexia: “la mujer”, objeto focalizado por Alina:

En el centro del puente desolado la harapienta mujer de pelo negro y lacio esperaba con algo fijo y ávido en la cara sinuosa, en el pliegue de las manos un poco cerradas pero ya tendiéndose [...]

Esta segunda actriz es instalada en la diégesis a través de la observación de Alina, más exactamente haciendo uso del horizonte de la mirada de Alina. Es desde ese sujeto de observación actorial que el narrador describe a la harapienta mujer en cuanto objeto de observación de Alina. De las propiedades figurativas de esta nueva actriz, es destacable la cualidad de “harapienta”, en cuanto connotador de pobreza; propiedad accidental identificable con el semema *mendiga*, que obsesivamente fue abordado en la anterior narración.

Quinta lexia: Alina, sujeto focalizador:

“Alina estuvo junto a ella repitiendo, ahora lo sabía, gestos y distancias como después de un ensayo general [...]”.

La localización es constante, sigue siendo Alina el focalizador actorial. La focalización tiene un alcance fundamentalmente cognitivo (“ahora lo sabía”), dándonos a conocer las conjeturas que ella hace sobre su propio hacer pragmático (“Alina estuvo junto a ella repitiendo [...] gestos y distancias como después de un ensayo general”). La frase “como después

de un ensayo general”, nos remite a las expectativas de Alina en la narración del diario.

Sexta lexia: Alina, sujeto focalizador:

“Sin temor, liberándose al fin —lo creía con un salto terrible de júbilo y frío— estuvo junto a ella y alargó también las manos, negándose a pensar, y la mujer del puente se apretó contra su pecho [...]”.

En cuanto a las estrategias de información vemos que el alcance de la focalización es pragmático (“alargó también las manos”), cognitivo (“negándose a pensar”) y tímico (“sin temor”). Es interesante y altamente significativo el aspecto evaluativo de la situación: “liberándose al fin”, remite a las expectativas de Alina en la primera narración respecto a “la victoria de la reina sobre esa adherencia maligna, esa usurpación indebida y sorda”. El uso del reflexivo de tercera persona en la frase “la mujer del puente se apretó contra su pecho”, introduce un momentáneo cambio de objeto focal por parte del narrador, pues es “la mujer del puente” quien es agente del apretón; por sinécdoque Alina es objeto directo.

Séptima lexia: Focalización neutra:

“[...] y las dos mujeres se abrazaron rígidas y calladas en el puente, con el río trizado golpeando en los pilares [...]”.

Seguimos en la misma frase; ahora son focalizadas las dos actrices y el entorno en el que se encuentran. La escena es descrita desde un punto de vista neutro instalado en algún lugar de la diégesis, como una fotografía.

Octava lexia: Alina, sujeto focalizador:

A Alina le dolió el cierre de la cartera que la fuerza del abrazo le clavaba entre los senos con una laceración dulce, sostenible. Ceñía a la mujer delgadísima, sintiéndola entera

y absoluta dentro de su abrazo, con un crecer de felicidad igual a un himno, a un soltarse de palomas, al río cantando. Cerró los ojos en la fusión total, rehuyendo las sensaciones del afuera, la luz crepuscular; repentinamente tan cansada, pero segura de su victoria, sin celebrarlo pero tan suyo y por fin [...].

A diferencia del párrafo anterior en el que fue preciso identificar al sujeto por anáfora verbal, en este penúltimo párrafo el actor focal es nombrado sin ningún ambage. De ahí en adelante el alcance focal hace sus milagros. Veamos:

- Inicialmente el alcance es pragmático y se realiza desde la percepción de Alina; el narrador nos informa sobre el abrazo entre las dos mujeres y sobre la laceración del cierre de la cartera entre los senos de Alina.
- Luego, a través del alcance tímico/cognitivo de la focalización, el narrador tematiza y figurativiza la modalización eufórica que Alina hace del objeto abrazado: “sintiéndola entera y absoluta”, “con un crecer de felicidad igual a un himno”, “soltarse de palomas” y “río cantando”, son expresiones que connotan el sentimiento de plenitud (aunque el el termino propicio sería *completud*) alcanzado por Alina.
- Después viene un momento importantísimo: mediante la focalización de alcance pragmático, el narrador nos informa que Alina “Cerró los ojos” y paralelamente a esta información sobre un aspecto somático, cancela cualquier posibilidad de focalización actorial pragmática relativa a la percepción del entorno físico.
- Finalmente, con el punto y coma que establece una diferencia semántica con respecto a los nuevos contenidos, alude a la introspección inherente al acto de cerrar los ojos de tal manera que las nuevas informaciones se restringen al alcance cognitivo: “repentinamente tan cansada, pero segura de su victoria, sin celebrarlo por tan suyo y por fin”. El participio “cansada” es una propiedad construida para connotar el desfallecimiento de Alina por el encuentro con lo absoluto, pero es un connotador cercano también al

semema contextual de *mendiga*. Esa doble valencia de la frase construye un puente semántico, es decir, la frase puede ser endosada a cualquiera de las dos actrices. Aparente ambigüedad explorada en el siguiente párrafo.

Novena lexia: “la mujer”, sujeto focalizador:

Le pareció que dulcemente una de las dos lloraba. Debí ser ella porque sintió mojadas las mejillas, y el pómulo mismo doliéndole como si tuviera un golpe. También el cuello, y de pronto los hombros, agobiados por fatigas incontables. Al abrir los ojos (tal vez gritaba ya) vio que se habían separado. Ahora sí gritó. De frío, porque la nieve le estaba entrando por los zapatos rotos, porque yéndose camino de la plaza iba Alina Reyes lindísima en su sastre gris, el pelo un poco suelto contra el viento, sin darse vuelta la cara y yéndose.

- La primera frase del párrafo empieza con el dativo pronominal de tercera persona “Le”, cuya función es repetir en la misma oración el pronombre de la tercera persona en función de complemento directo. Así, en principio, por simple contigüidad sintagmática, en esta primera frase del párrafo es retomado el sujeto del párrafo anterior, Alina. Recordemos que este fenómeno de anaforicidad ocurrió en el cambio del primer párrafo al segundo. El efecto logrado por el narrador es el de hacer creer al lector que se continúa con la misma focalización actorializada desde Alina. La destreza consiste en hacer uso del dativo pronominal que, sintagmáticamente, alude por anáfora al sujeto del anterior párrafo y por catáfora al sujeto del final del párrafo, la mendiga. Algo similar ocurre con el pronombre de tercera persona, “ella”, que puede aludir a cualquiera de las dos mujeres.
- Las anáforas son metalingüísticas, ya que nos envían a otras partes del discurso. De la indeterminación de las anáforas pronominales (en el presente de la lectura sintagmática), se hace difícil identificar claramente al referente semántico de

la remisión. Sólo hasta llegar al final se conoce al sujeto nominal antes cataforizado.

- Al creer que inicialmente el sujeto focalizado es Alina y posteriormente darse cuenta que es “la harapienta mujer”, surge el efecto de transformación de personalidad. Dicho efecto es afianzado por marcas de coherencia interproposicional. Veamos: en un principio, cuando creemos que el sujeto es Alina, el rasgo que remite a la mendiga es realizado por símil: “como si tuviera allí un golpe”; estableciendo distancia semántica en la comparación. Luego está la expresión “y de pronto” que connota sorpresa. Finalmente está el adverbio “también” que concluye, cierra el proceso de descubrimiento, para dar lugar a la aceptación o reconocimiento no sólo de aquellas partes del cuerpo, sino también de la certeza de ser la mendiga. Estos efectos, vistos desde la perspectiva del lector, hacen creer (por anáfora pronominal) que dichos enunciados aluden a Alina y, por tanto, que se trata de una transformación.
- El informador narratorial, focalizado con alcance cognitivo en la mendiga, ha ido dando cuenta de las observaciones inferenciales de la actriz sobre su cuerpo. Más que lo pragmático inferido (pómulo, cuello, hombros), lo interesante son las asociaciones abductivas. El pómulo duele como si tuviera allí un *golpe*, el cuello y los hombros están *agobiados por fatigas*. Estos datos remiten a la construcción que a lo largo de todo el diario Alina ha hecho del personaje de la Mendiga. En este momento del relato, todas esas propiedades elaboradas en la anterior narración han sido activadas para efectos del reconocimiento actorial de la identidad de la mendiga (recordemos que en la primera narración hay un Rod o Erod que le pega).
- Pero los conectores de coherencia interproposicional con los que poco a poco va creando la identificación referencial de la mendiga, también aluden a Alina. Como nos dice Todorov:

La referencia está fijada por una serie de índices particulares (los shifers, los nombres propios y las fechas, en ciertas ocasiones los sintagmas nominales); ella se alimenta de los predicados, y mucho mejor si estos son más concretos, precisos, si están mejor determinados. Los predicados constituyen la carne de la referencia; los índices le brindan su esqueleto” (p. 89).

De manera que, si bien el sujeto es la mendiga, hay índices que aluden a Alina, índices que son activados por el narrador para hacer parecer que el actor de referencia es Alina. Por ejemplo, las propiedades construidas en la narración anterior en torno a ella como una actriz de exacerbada imaginación, con capacidad de sentir como si fuese real todo aquello que imagina. De manera que la referencialidad, al ser bivalente, promueve en el lector esa doble remisión.

- Continuemos con la lexia. La información siguiente es importante, “Al abrir los ojos (tal vez había gritado ya) vio que se habían separado”. Recordemos que en el párrafo anterior quien cerró los ojos fue Alina (“cerró los ojos en la fusión total”). La secuencia, en términos de juego con la focalización actorial, es perfecta. Alina cierra los ojos y quien los abre es la mendiga. Entre el momento inicial (cerrar los ojos) y el final (abrir los ojos), el narrador ha realizado un cambio de focalizador actorial. Y, respetando las restricciones determinadas por el alcance pragmático, no ha informado nada del entorno físico; se ha limitado a las sensaciones e inferencias de la actriz. El cambio es impecable: ahora, focalizando la mendiga y sus ojos abiertos, puede registrar lo pragmático del entorno; la mendiga puede ver: “yéndose camino de la plaza iba Alina Reyes lindísima en su sastrería gris, el pelo un poco suelto contra el viento, sin dar vuelta la cara y yéndose”.
- En cuanto a las propiedades activadas en este último momento, recordemos que en el registro del 28 de enero en el paseo imaginario de turista por la Budapest de Wnc, Alina

iba vestida con un traje sastre azul y que, ahora, al llegar a este puente de Wn, está vestida con una falda: “sentía como la pollera se le pegaba a las piernas”. Estas propiedades accidentales que identifican a Alina, “el sastre azul” que vestía en el Wnc de la primera narración, “la pollera” con que llega Alina Reyes al puente de Wn y el “sastre gris” que viste Alina de regreso a la plaza, nos impele a una cooperación interpretativa, según la cual Alina llegó de pollera y se fue de sastre. Ahí, en el indicio dado por esa propiedad figurativa, está lo propiamente fantástico del cuento. Si no hubiera este indicio, esta propiedad figurativa accidental que nos dice de la transformación de personajes, del intercambio de identidades, el cuento sería completamente realista. En términos escuetos lo fantástico está en que Alina llega de pollera y se va vestida de sastre gris.

- Cabe señalar que, ubicados en el lugar de las actitudes proposicionales de Alina Reyes tal como fueron elaboradas en la primera narración, fue abierto un interrogante acerca de quién es la verdadera Alina Reyes: ¿la imaginante de Wn, o la imaginada de su Wnc? Situados en dicho interrogante, la verdadera es la del mundo imaginario (la de sastre azul), en la medida en que coincide con la Alina de la segunda narración en una propiedad, el traje sastre (que aparece al final del encuentro en el puente). Sólo hay una levísima imperfección (si así, atrevidamente, puede llamársele), y es que ojalá el traje sastre fuera azul o gris, pero de un solo color. Sería perfecto.

Conclusiones

Abordaremos de modo rápido los componentes de la narración autodiegética en formato de diario, con el fin de relevar los elementos que en este estadio del cuento se producen para suscitar el efecto fantástico.

1. En la primera narración, la de Alina reyes, son construidas todas las propiedades que definen la identidad de la *Lejana*: mendiga, le pegan, padece frío a causa de la nieve, tiene los

zapatos rotos, vive en Budapest y deambula por un puente sobre el río Danubio.

2. Esas propiedades van construyéndose poco a poco, por días y por noches, a través de diferentes circunstancias enunciativas: insomnios, sueños, pensamientos, imaginaciones, etc.

3. La trama fuerte del relato psicológico está en la duda de Alina Reyes con respecto a si esa imaginada mujer, la mendiga, es ella o no; si existe, o si sólo es una imaginación causada por su soltería; y en caso de que exista, si la puede vencer, es decir, lograr la fusión incorporándola a su “zona iluminada”. La permanente remisión a su constructo imaginario la lleva a afectar su realidad (Wn), de modo que se casa y viaja con su esposo a Budapest.

Hasta ahí la primera narración donde aún no hay nada de fantástico; es un relato de una intrincada trama psicológica caracterizada principalmente por el vértigo de enunciadores que se suceden y superponen en Alina. Lo fantástico, en este cuento, tiene que ver con la accesibilidad de mundos. Bastaría con que en esta primera narración Alina encontrara a la mendiga y que la historia de ésta coincidiera con la imaginada por ella, para que ya estuviéramos en el terreno de ese tipo de narrativa debido al acontecimiento de las imaginaciones hechas realidad. Allí la accesibilidad de mundos, pero esto no ocurre en la primera narración.

La segunda narración es parásita de la narración realizada por Alina Reyes no sólo en tanto que continúa la historia a partir del momento diegético donde la primera narradora concluyó, sino también en cuanto capitaliza todas las informaciones antes elaboradas sobre Alina y la mendiga: informaciones dadas en la primera narración de forma dubitativa, plenas de incertidumbres, como conjeturas de Alina, actriz que se confiesa enferma, sin seguridad alguna respecto a su constructo imaginario.

En la segunda narración cambia el estatuto epistémico. Si la primera narración era subjetiva, la segunda es objetiva. No hay dudas del narrador con respecto a su observación e

información. Al describir a la mendiga, el narrador la toma como un personaje de *Wn* y a partir de allí se genera una nueva posibilidad para sus recursos narrativos, por ejemplo, la focalización actorial en la mendiga. Este aspecto no se dio en la primera narración más que como identificación de Alina, en el formato de atribución conjetural sobre el otro construido por sus actitudes proposicionales. Ahora sí es posible una focalización actorial en la mendiga, es decir, una construcción de subjetividad, basada especialmente en los alcances cognitivos y tímicos que modalizan la percepción pragmática.

A partir de este tipo de focalización y de restricción cognitiva inherente a los diferentes tipos de alcance focal, es que el narrador puede propiciar el efecto de intercambio de personalidades. Pero dicho intercambio de personalidades, visto a la luz de los recursos narratoriales empleados, no existe. Es decir, no existe lo fantástico. Al menos no como la mayoría de los lectores ingenuos creen. Dicho en términos escuetos, el ardid narrativo se puede describir como: Alina cierra los ojos, la Mendiga los abre. En el primer momento, a partir de ese hecho pragmático, el narrador cancela toda percepción del mundo exterior y se dedica a focalizar los aspectos cognitivos de la actriz, pero dichos aspectos son connotadores de la identidad que corresponde a la Mendiga; de manera que va urdiendo a través de connotadores indicios todo lo necesario para que el lector actualice las propiedades —dadas en la primera narración— que identifican a la Mendiga. Luego, sólo resta abrir los ojos y ver a Alina marcharse.

El efecto de magia narrativa tiene toda su fuerza en la cooperación interpretativa del lector, y tiene dos momentos. El primer efecto que mueve a las inferencias cooperativas del lector consiste en el simple encuentro de Alina con la harapienta mujer en el puente. Para el lector es el anhelado encuentro con el doble. Allí lo fantástico existe como sugerencia. El segundo efecto se da a partir de las estrategias discursivas del narrador, especialmente la focalización, mediante la cual el lector, en el proceso de apropiación de información, se deja llevar en ese

deslizarse a través de los ojos cerrados de Alina a unas sensaciones e inferencias de la mendiga que es quien finalmente abre los ojos. Así pues, lo fantástico, en tanto permutación de personalidades, ocurre en la imaginación del lector.

El efecto propiamente fantástico ocurre en otro lugar para el cual las estrategias narrativas sirven de encuadre, de pantalla de proyección imaginativa del lector. Ocurre en las propiedades accidentales construidas a las dos actrices; en un primer momento, Alina llega al puente vestida de pollera y al final se va vestida de traje sastre gris. Ahí lo fantástico. Debe inferirse, por cooperación interpretativa del lector, que la mendiga ha quedado vestida con la pollera que llevaba, al llegar, Alina.

**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

4. ÓMNIBUS

Introducción

Como en los ensayos anteriores, en la primera parte dialogaremos con la interpretación de Alazraki y, en la segunda, aventuraremos una hipótesis interpretativa sobre la estructura de mundo que subyace a “Ómnibus”, para lo cual nos serviremos del concepto de *marco*.²¹ Nuestra hipótesis es sencilla:

²¹ El concepto de marco (también llamado *Frame*, en inglés, o *Script*, en el tecnolecto francés, es fundamental para nuestro análisis. Traduzco la definición que de dicho concepto hace Dominique Maingueneau: “Esta noción fue introducida en el dominio de la inteligencia artificial (Schank y Abelson, 1977). En el análisis del discurso ha sido de gran utilidad para estructurar el saber enciclopédico. La interpretación de la mayor parte de los enunciados supone, en efecto, el conocimiento de sucesiones de acciones estereotipadas verbales o no verbales relativas a un dominio de actividades el cual es captado desde un cierto punto de vista. Por ejemplo, el *script* ‘tomar un avión’, desde el punto de vista del pasajero supone la compra del tiquete, el desplazamiento al aeropuerto, el registro de las maletas, etc. Para comprender un enunciado tan simple como “me quedé en el aeropuerto. Mi visa está vencida”, es preciso saber que antes de subir al avión uno pasa delante de la aduana donde muestra su pasaporte, sobre el cual debe estar inscrita una visa cuya validez está limitada en el tiempo, etc. El establecimiento del *script* se choca, sin embargo, con una temible dificultad: ¿cómo limitar la cantidad de información requerida?

El conocimiento de un *script* permite comprender en un texto las relaciones temporales entre diversas acciones, definir los actores y los objetos que ellas implican. De este modo se pueden hacer anticipaciones y colmar las lagunas del texto. Para ello es preciso: 1) reconocer el *script* pertinente; 2) identificar con relación al *script* las acciones indicadas en el texto; 3) rellenar las etapas que faltan.

Al lado del *script* existen otras nociones vecinas: esquema, marco (*cadre*), escenario. Ellas parten de la idea según la cual las hipótesis que hacemos sobre los acontecimientos están regularmente confrontadas con estereotipos y apoyadas sobre series de acontecimientos almacenados y reactibables ‘en bloque’. (Maingueneau, 1996: 74-75, traducción nuestra.)

el cuento es construido con base en un *marco* o esquema hipercodificado reconocible en nuestro mundo de referencia, el “viaje en un autobús de transporte público”. Ese marco es usado como paradigma para la construcción de la arquitectónica del mundo narrativo y por tanto es la condición de la organización superestructural de la diacronía del plano de la historia. En cuanto al análisis de los planos de la narración y del relato, lo haremos teniendo en cuenta dos aspectos fundamentales: en primer lugar, los roles enunciativos de observador que cumple el narrador en tanto ser semiótico que se apropia de información de la diégesis, y de informador, rol mediante el cual proporciona información al narratario.

Estos aspectos de la narración están íntimamente relacionados con los fenómenos de la *focalización*, en la medida en que esta es la operación que realiza el narrador para apropiarse del saber sobre lo que acontece en el ómnibus, y es a la vez la condición de la dosificación de la información que proporciona al narratario. Así, desde la perspectiva semiótica que trabajamos, encontramos las estrategias textuales que propician la elaboración de lo fantástico en la interpretación del lector.

Antecedentes

Jaime Alazraki no tiene ningún inconveniente en clasificar a “Ómnibus” como relato fantástico. Según su modelo, lo *Neofantástico* de este cuento radica en que el vehículo de la metáfora, las flores, tienen un tenor desconocido. Dice: “Como ‘los ruidos’ de *Casa tomada*, las flores significan otra cosa pero no sabemos qué” (1983: 157). Siguiendo la misma línea argumentativa, podríamos igualmente postular como vehículo de metáfora al ómnibus. Encontraríamos que el “ómnibus”, como las “flores” de los pasajeros que van en el omnibus, son significantes que promueven en la interpretación del lector una semiósis ilimitada.

Como el tenor de la metáfora invita a la interpretación, algunos dirán, como Alazraki, a propósito de la época peronista en que Cortázar escribió el relato, que el cuento encierra una ale-

goría de aquel período: “Escrito en los años del peronismo *Ómnibus* puede aludir entre otras cosas, a la intolerancia del régimen peronista” de modo que “para Cortázar ‘tirar de la campanilla y descender en la primera esquina’ significó la renuncia de sus cátedras”(Alazraki, 1983: 157). Esta actitud interpretativa pretende descubrir el sentido oculto del texto sometándolo al código alegórico —y de paso matando el carácter sugerente del relato. Pero es claro que se trata sólo de una de las tantas interpretaciones posibles, y ésta, en especial, es un lugar común para la crítica.

Podemos inferir dos actitudes críticas de Alazraki: la primera, en relación con su teoría, que nos dice sobre el tenor de la metáfora, del que no se sabe nada, y la segunda, en la que pretende dar cuenta de ese tenor conjeturando hipótesis sobre la intención del autor. Desde el punto de vista de la interpretación alegórica que con tanta facilidad aplica Alazraki, más que un escritor de relatos neofantásticos, Julio Cortázar es un escritor de alegorías. Hay aquí una actitud incongruente entre la teoría y la práctica analítica realizada por nuestro crítico de referencia, pues el tenor o es desconocido —abierto, diría Umberto Eco— o está codificado; código al parecer inferible de las declaraciones metadiscursivas del autor o bien de la fortuna interpretativa del lector.

Ahora bien, siendo consecuentes con este tipo de hermenéutica en la que absolutamente todo lo que aparece en la superficie del relato pasaría a ser vehículo de tenores desconocidos (no sólo las flores y el ómnibus, sino también el conductor, el guarda, los demás pasajeros, el tiempo, el cementerio, etc.), en la que todo es convicto de ocultamiento, sospechoso de un sentido intangible, no sólo “*Ómnibus*” es un relato neofantástico, sino que también podría serlo cualquier otro relato. Así, pues, cabe preguntarnos: entonces, ¿para qué hablar de Neofantástico?

1. “*Ómnibus*”: ¿fantástico o realista?

Para iniciar, distingamos dos macrosecuencias que consti-

tuyen el cuerpo del relato: la primera empieza con Clara en la casa donde vive o trabaja, abarca el recorrido que realiza hasta la estación donde aborda el ómnibus, incluye la situación de incomodidad que vive por las agresiones no verbales del conductor, su ayudante y los demás pasajeros, e incluye también la secuencia que describe la subida de otro pasajero al vehículo (el muchacho). Esta macrosecuencia termina cuando los demás pasajeros (excepto el muchacho) se bajan en el cementerio de la Chacarita.

Puntualizando un poco más este recuento, podemos agregar que en la primera macrosecuencia el relato gira en torno a los dos actores que abordan el ómnibus sin llevar flores (Clara y el muchacho); este es el rasgo o la propiedad que los diferencia de los demás pasajeros, que sí las llevan, y en muchas variedades. La ausencia de flores es el distintivo que convierte a estos dos pasajeros en objeto de las miradas que, según todo indica, son de exclusión, de reproche, de silencioso escarnio. Hasta el momento, ¿dónde lo fantástico?

La segunda macrosecuencia inicia una vez se han bajado esos pasajeros en el cementerio, abarca el conato agresivo del conductor y del guarda a ellos dos —únicos pasajeros—, y culmina una vez se apean Clara y el muchacho del vehículo, quienes una vez afuera del ómnibus van a comprar flores.

El texto nos dice que Clara y el muchacho, únicos pasajeros que quedan en el ómnibus, padecen varios conatos de agresión por parte del conductor del vehículo. El punto de clímax sucede en el momento en que estos pasajeros se bajan en la parada que les corresponde, *Retiro*. En ese momento el narrador nos informa tres acciones simultáneas que describen la escena del conato agresivo más próximo a su realización: cuando los dos actores van a apearse del ómnibus, el conductor se arroja sobre ellos y, al mismo tiempo, el guarda se interpone a la acción del conductor cerrando la puerta, dejando al conductor con las ansiosas manos aprisionadas; de esta manera los dos pasajeros logran salir ilesos del vehículo. ¿Es esta secuencia de acciones lo fantástico del relato?

Así las cosas, con base en lo postulado en el mundo diegético, no vemos lo fantástico por ningún lado. El relato es realista, en su estructura no hay nada que altere la estructura de nuestro mundo de referencia. Busquemos, entonces, qué hay en la *operis* de “Ómnibus” que promueva las interpretaciones fantásticas de lectores como Jaime Alazraki.

El marco modelo, paradigma de la construcción del mundo diegético.

Para la construcción del mundo diegético, el enunciador se sirve de un *marco modelo* –el viaje en bus de transporte público (u ómnibus para ser más precisos). Este marco es un microuniverso cognitivo fácilmente reconocible en la enciclopedia de nuestro mundo social contemporáneo. En términos generales, este *marco* postula un recorrido sintáctico elemental:

- a) el pasajero en su casa u espacio de trabajo con la intención de viajar,
- b) el pasajero realiza un recorrido hasta la estación,
- c) el pasajero situado en la estación en espera del ómnibus,
- d) llegada del vehículo de transporte público,
- e) el viaje,
- f) final del viaje.

Estos seis momentos son los que circunscriben todo el recorrido de Clara y son la base de la estructura diegética del cuento.

En el interior de ese genérico *marco modelo*, podemos identificar aspectos sintácticos y semánticos más específicos, tales como: una sintaxis espacial (el recorrido del vehículo por la ciudad, las paradas en estaciones previamente definidas para recoger o dejar pasajeros); en el interior del ómnibus la disposición de las puertas de acceso y salida, la forma de ordenamiento de los pasajeros, los espacios desplazamiento de los pasajeros, la jerarquía de los puestos (salida de emergencia, el puesto junto a la ventanilla), etc. El marco modelo también

rige la sintaxis actorial: en este caso hallamos tres actantes básicos: el conductor, el boletero y los pasajeros. También rige las investiduras semánticas de los actores, las cuales podemos pensar en términos de roles temáticos. Así, el rol de conductor presupone una serie de comportamientos bien diferentes de los que presupone el rol de ayudante; por ejemplo, el primero tiene la obligación de saber conducir el vehículo, mientras que el segundo rol no presupone como característica esencial esa competencia. De igual manera en lo que corresponde a los pasajeros, el *marco modelo* presupone unos comportamientos generales tales como la indiferencia entre unos y otros.

El *marco ocurrencia*²² como expansión y uso del *marco modelo*

El *marco modelo* “viaje en ómnibus” es el esquema paradigmático del relato, en la medida en que cada uno de sus elementos serán actualizados en el *marco ocurrencia* como puntos de giro del recorrido narrativo de todos los actores. El marco ocurrencia es una puesta en discurso, una puesta en escena en la que los actantes sintácticos del marco modelo adquieren propiedades semánticas figurativas y temáticas de mayor densidad sémica. A manera de ejemplo podemos aludir a la construcción del *marco ocurrencia* respecto a los pasajeros: estos se dividen en dos categorías: sujeto (Clara y el muchacho) y antisujeto (los demás pasajeros). Estos últimos se caracterizan por sus comportamientos hostiles, por llevar flores y por tener como meta el cementerio de la Chacarita (del que es inferible un rol temático relacionado con la muerte). Los otros dos pasajeros, Clara y el muchacho, constituyen un actante opuesto al primero (sujeto), por el hecho de expresar sentimientos eufóricos, no ir al cementerio, no llevar flores y, en especial, ser el objeto de las miradas escrutadoras y comportamientos hostiles del antisujeto (los demás pasajeros).

²² Aplicamos el concepto de “ocurrencia” al plano de la semiótica textual. Remitimos al lector a la definición de “ocurrencia”: “Todas las veces que un elemento lingüístico (tipo) figura en el texto, se habla de *ocurrencia*” (Dubois, 1979).

Igualmente podemos proyectar las actitudes y comportamientos del conductor y el ayudante del “ómnibus 168” en relación con el *marco modelo*. El *marco modelo* define en términos generales los roles de estos dos actores, mientras que en el *marco ocurrencia* dichos roles son ampliados. ¿Dónde se ha visto que el chofer de un vehículo intente agredir a los pasajeros por el hecho de que estos no llevan flores? Como podemos darnos cuenta, se trata de comportamientos no previstos por el marco modelo, cuyo valor de existencia es paradigmático.

El marco y las prácticas significativas

Veamos ahora otras particularidades del *marco*, pero haciendo énfasis en lo cognitivo y lo pasional. Cualquier autor puede describir un viaje en ómnibus ciñéndose a las restricciones y libertades que ofrece el marco modelo (reconocer los aspectos que definen el viaje en ómnibus, por ejemplo, los actores en sus roles, la semiótica espacial, todos estos aspectos muy relacionados con lo figurativo).

Esto, sin embargo, es sólo el inicio, el soporte de otro tipo de enunciaciones más complejas: las cognitivas y las pasionales. A manera de ejemplo imaginemos un viaje en un autobús al que se sube un loco: el tipo expele fragancias nada *maxfactorizadas*, va peludo, sucio, andrajoso y lleva un costal con sus respectivos tarros. La pregunta es: en términos de lo cognitivo y lo pasional, ¿qué piensan los demás pasajeros, qué elementos pasionales se pueden inferir de sus comportamientos, qué conjeturas se hacen en torno al nuevo acompañante? He allí lo que Greimas llama *prácticas significativas*, y es esto lo interesante, lo que logra explorar el enunciadore de “Ómnibus”.

De manera que la complejidad del *marco* no radica únicamente en lo figurativo, también está en los diferentes procesos cognitivos y pasionales de los pasajeros. Estas prácticas significativas son exploradas en el texto a través de la oposición entre personajes que van al cementerio y los que no van a ese sitio. Los fúnebres pasajeros agreden a Clara y al muchacho.

Estos dos finalmente comprenden la situación agresiva y la explican: ellos llevan flores al cementerio y nosotros no. Clara piensa:

Es natural que los pasajeros observen al que recién asciende, está bien que todos lleven ramos si van a la Chacarita, y está bien que todos en el ómnibus tengan ramos (Cortázar, 1995: 127).

Resumamos. Nuestra hipótesis interpretativa nos permite observar que el mundo diegético está construido con base en el “viaje en ómnibus”, *marco modelo* que es usado como base para transgresiones pragmáticas, cognitivas y pasionales, que son las que hacen interesante el cuento —que según otros lectores es fantástico. El cuento utiliza, parasita el marco modelo, en la medida en que se trata de una estructura de existencia virtual, hipercodificada. Debemos pensar que entre el marco modelo y el marco ocurrencia hay un marco intermediario, aquel que corresponde a las formas del transporte masivo en Argentina, según el mundo contextual convocado por el relato.

2. Aspectos del plano del relato: la focalización

Considerando la construcción del mundo diegético como el resultado del hacer informativo del narrador, es preciso tener en cuenta que dicha información es dosificada y estratégicamente seleccionada por el narrador en función del efecto a lograr en el narratario. Al respecto veamos algunos puntos clave de la estrategia narratorial.

El narrador nos presenta el universo diegético a partir de la visión de Clara. Ella cumple dos funciones: es el permanente actor focal del narrador y, a su vez, le sirve a éste de relevo cognitivo para apropiarse de información en la diégesis. Veamos: el narrador inicia el recorrido situando a Clara en la casa; luego la sigue hasta la parada del ómnibus; desde su localización describe la llegada del ómnibus y, siguiendo con Clara como actor focal y como filtro focalizador, se sube y

focaliza a los actores que habitan ese paseante micromundo: el guarda, el chofer, los floreados pasajeros; ulteriormente, desde la observación de Clara, nos describe la subida del nuevo pasajero (el muchacho) y, más adelante, la bajada de los fúnebres pasajeros en el cementerio de la Chacarita; finalmente, siempre sirviéndose de la observación de Clara, nos narra su aparatosa bajada y la del muchacho.

A lo largo de todo el relato, Clara es el principal filtro cognitivo que el narrador utiliza para apropiarse y dar cuenta de las informaciones del mundo diegético.

Retomando los dos puntos anteriores podemos decir, en primer lugar, que el mundo diegético ha sido generado a partir de un marco modelo (“viaje en ómnibus”). En segundo lugar, que ese mundo diegético es informado por el narrador con base en el seguimiento que hace de un actor focal, Clara. Nos resta destacar la importancia que, para la elaboración del efecto fantástico, tiene la estratégica elección de un sólo actor focal y, además, la también estratégica restricción informativa del narrador, quien se basa en la restringida observación que de su entorno realiza Clara. Para dar cuenta de estos aspectos, haremos seguimiento del plano de la historia.

3. Aspectos del plano de la historia

Para el análisis de la diacronía del plano de la historia, nos serviremos de las distinciones macrosecuenciales que inferimos del *marco* “viaje en ómnibus”. Recordemos: la primera macrosecuencia inicia con Clara en la casa donde vive o trabaja, abarca el recorrido que realiza hasta la estación donde aborda el ómnibus, e incluye las agresiones que, una vez adentro, ella padece por parte del guarda, el conductor y los demás pasajeros (igual sucede con el muchacho). Esta primera macrosecuencia termina cuando se bajan los demás pasajeros en el cementerio de la Chacarita. La segunda macrosecuencia empieza cuando se han bajado esos pasajeros en el cementerio, y va hasta la parada donde se apean Clara y el muchacho, quienes una vez fuera del vehículo van a comprar flores.

3.1. Clara, su mundo inmediato y el eufórico mundo de sus expectativas

El primer momento de la historia describe el mundo de referencia de Clara, el entorno donde vive o trabaja, y el mundo de sus actitudes proposicionales.

Si le viene bien, tráigame El Hogar cuando vuelva —pidió la señora Roberta, reclinándose en el sillón para la siesta. Clara ordenaba las medicinas en la mesita de ruedas, recorría la habitación con una mirada precisa. No faltaba nada, la niña Matilde se quedaría cuidando a la señora Roberta, la mucama estaba al corriente de lo necesario. Ahora podía salir, con toda la tarde del sábado para ella sola, su amiga Ana esperándola para charlar, el té dulcísimo a las cinco y media, la radio y los chocolates (Cortázar, 1995: 126).

Podemos destacar dos mundos aquí presentes: el primero es pragmático, es el de la casa, los enseres, las relaciones entre Clara y la señora Roberta; el segundo es el de las actitudes proposicionales de Clara, mundo en el que aparecen la mucama, su amiga Ana y todo aquello que haría en la tarde libre del sábado. Se trata de la planeación del tiempo libre en términos de una plácida tranquilidad. El narrador ha dado inicio al relato postulando un mundo posible en las actitudes proposicionales de Clara, en términos de una serie de programas virtuales que connotan euforia en las expectativas de la actriz: charla, té, radio, chocolates, la tarde del sábado para ella sola. Estos programas no tienen gran valor en lo pragmático, su función principal es la de connotar el estado eufórico de Clara, construido sobre la base de sus expectativas, vale insistir, sobre la base de un *mundo posible*.

En el segundo párrafo el narrador continúa la descripción connotada del estado anímico de Clara haciendo uso de diferentes indicios:

Clara taconeando distintamente, saboreando un sol de noviembre roto por las islas de sombra que le tiraban a su

paso los árboles de Agronomía. [...] oyó una batalla de gorriones sobre su cabeza, y la torre florentina de San Juan María Vianney la pareció más roja contra el cielo sin nubes, alto hasta dar vértigo. Pasó don Luis, el relojero, y la saludó apreciativo, como si alabara su figura prolija, los zapatos que la hacían más esbelta, su cuellito blanco sobre la blusa crema (p. 126).

El personaje es instalado en ese espacio/tiempo mediante una focalización narratorial, e inmediatamente después el narrador utiliza una focalización actorializada en Clara, mostrando cómo ella goza del sol, observa la batalla de gorriones y siente el vértigo de la torre roja. Después, el filtro de focalización actorial es don Luis, el relojero de mirada apreciativa. La función descriptiva dada en este párrafo es ante todo indicial, alude al estado anímico de Clara, con el que pareciera confabularse todo lo que la rodea.

3.2. Aparición del ómnibus, el mundo de la disforia

El segundo momento relevante de la historia es la presentación del ómnibus, el antisujeto: “Por la calle vacía vino remolonamente el 168, soltando su seco bufido insatisfecho al abrirse la puerta para Clara, sola pasajera en la esquina callada de la tarde” (Cortázar, 1995: 126).

Es interesante la manera como el narrador presenta el contraste entre Clara y el ómnibus: Clara, signada por programas de connotación eufórica; el ómnibus, con adjetivaciones que connotan disforia: *remolón, de bufido insatisfecho*.

Hasta aquí podemos ver el contraste entre la euforia de Clara y la disforia del ómnibus. Sujeto y antisujeto, respectivamente. En adelante, el narrador se dedicará a desarrollar estas diferencias. Por medio de una gran sinécdoque, el ómnibus es descrito como imagen de los habitantes que contiene: el guarda, *con cara de pocos amigos, retacón, con mirada insistente y rasgos de extrañado*; el conductor, *rubio huesudo con cara de hambre, que comparte miradas cómplices con el guarda*; los pasajeros, *fisgones de miradas insistentes y críticas*.

3.3. Combate pasional: la disforia contra la euforia

En el tercer momento ocurre una especie de combate pasional: de una parte están los enunciados hostiles de los actores que representan al antisujeto, y del otro lado está Clara en una posición eufórica resistente a la interpretación adecuada de los enunciados disfóricos del antisujeto. Todo el decorado escénico está en función de mostrar los contrastes de lo pasional. De manera que ante cada actitud hostil del antisujeto, el narrador muestra a Clara en una disposición de ánimo singularmente afable. Se puede ver en los registros textuales el “maniqueísmo”, si se puede decir así al juego de contrastes pasionales en los que se marca claramente lo agresivo contra lo amable, por parte del narrador en cuanto al tratamiento a los personajes:

Rechazo de la agresión

En respuesta a la actitud agresiva del guarda (no respuesta, mirada extrañada y fija), Clara recuerda una canción: “Marca, marca, boletero un boleto azul o rosa; canta, canta alguna cosa mientras cuentas el dinero” (Cortázar, 1995: 126).

Interpretación aberrada de la agresión

“Clara se siente halagada. Ante la agresión del chofer y el guarda, Clara va hacia el asiento vacío, al puesto de emergencia, y se instala allí con menudo placer de propietario que siempre da al lado de la ventanilla” (Cortázar, 1995: 126) . El narrador insiste en la evaluación positiva de la actriz, esto es observable en lexemas como “sonriendo” y el registro modal, “menudo placer de propietario”. Luego, ante la mirada cómplice del conductor y el guarda, Clara piensa, entre halagada y nerviosa “par de estúpidos” (p. 127). Ella no semantiza adecuadamente la situación hostil en la que se encuentra; al parecer genera otra significación sirviéndose del marco “mujer bella acosada”, que inferimos por las connotaciones de los lexemas contextuales “halagada y nerviosa”.

Resistencia a la agresión

Clara imagina un desenlace amable. Más adelante confirma su aberración interpretativa:

Cuando una de las pasajeras la mira por sobre el ramo de flores con ojos como de vaca sobre un cerco, Clara sólo atina a sacar un espejito para mirarse los labios y las cejas; luego, ante la mirada del viejo de cuello duro que sostenía un ramo de margaritas componiendo un cuadro casi nauseabundo y cuando se entera que todos los pasajeros también la miran, Clara piensa más en un desenlace amable, una razón de risa como tener un tizne en la nariz (Cortázar, 1995: 127).

El narrador no sólo nos informa los diferentes estados y procesos de la historia, también evalúa y de este modo crea una atmósfera de antagonismos a partir de juegos maniqueos, como en este caso, en el que todos los registros referentes a Clara apuntan a la exaltación de la actriz, mientras los registros descriptivos de los demás actores tienen como finalidad la degradación de estos.

Detengámonos un momento en esta última apreciación para evidenciar, desde la focalización, al sujeto de las valoraciones. Podemos notar que todos los registros son elaborados a partir de Clara como sujeto de la focalización, es ella quien observa su entorno y a los demás actores; pero la información y las evaluaciones son del narrador. Esto se hace obvio si tenemos en cuenta que Clara está inmersa en una visión ingenua y eufórica de su entorno. Queda claro, entonces, que las comparaciones y adjetivaciones peyorativas son del narrador.

La reacción defensiva

Clara al fin comprende que está inmersa en un ambiente agresivo. El estado resultante de esa especie de combate cognitivo entre Clara y el antisujeto origina en ella una fuerza de reacción defensiva. Roto el proyecto eufórico del sábado, Clara se dedica a mirar su entorno con otra actitud. Las marcas lexicales que denotan el nuevo estado anímico son: súbitamente

inquieta, estado corroborable por sus haceres pragmáticos y cognitivos, tales como dejar resbalar un poco el cuerpo en el asiento y fijar los ojos en el estropeado respaldo del asiento de enfrente, leer la inscripción de emergencia con sus advertencias y la sensación de seguridad que da el pensar en otras cosas. El narrador tiene focalizada a Clara y su alcance no sólo es físico, también es cognitivo, y por eso, sin ceder el rol de informador, nos proporciona saber sobre las observaciones cognitivas realizadas por la actriz: “Es natural que los pasajeros observen al que recién asciende, está bien que todos lleven ramos si van a la Chacarita, y está bien que todos en el ómnibus tengan ramos” (Cortázar, 1995: 127).

Al tiempo que piensa, Clara observa el exterior, la ciudad, y de vez en cuando —con timidez— mira hacia el interior del vehículo, haciendo un inventario:

...rosas rojas y calas, más lejos gladiolos horribles, como machucados y sucios, color rosa vieja con manchas lívidas. El señor de la tercera fila (la estaba mirando, ahora no, ahora de nuevo) llevaba claveles casi negros [...] y las dos muchachitas de nariz cruel [...] mocosas insolentes (p. 127).

En este recorrido encuentra que no son únicamente cuatro pupilas fijas en ella, sino todo un racimo de pupilas, en gavilla: la mirada del guarda, de la gente de atrás, los jóvenes del asiento posterior, todos.

Retengamos una información importante: en ese momento Clara ya tiene una explicación satisfactoria del motivo por el cual se encuentra en tan infortunada situación: no lleva flores. Las flores están explicadas en términos del viaje de los demás pasajeros al cementerio de la Chacarita.

3.4. El muchacho: un nuevo sujeto aparece en escena

El cuarto momento de la historia podríamos llamarlo hipersaber y solidaridad. Sucede con la subida al ómnibus de otro pasajero que comparte con Clara el rasgo distintivo de la

diferencia (no lleva flores), razón por la cual también padece la agresión del antisujeto. Esto genera en Clara una actitud de comprensiva solidaridad ante el no saber del muchacho.

Con la llegada del nuevo pasajero la historia se duplica, se repite. Al igual que Clara, el muchacho no lleva flores y padece la hostilidad del guarda y la mirada insistente de los pasajeros. De manera análoga, este actor es tratado con bastante benevolencia por parte del narrador: “Era un lindo muchacho, sencillo y franco, tal vez un dependiente de farmacia, o un tenedor de libros o un constructor” (p. 128). La única y fundamental diferencia en este cambio de decorado es la observación focal. Desde el lugar de Clara, que ya sabe la razón del conflicto, el narrador nos muestra el juego de las miradas que padece el muchacho al tiempo que nos muestra las actitudes de solidaridad de ella. Aquí el ver es sinónimo de saber. Clara ve que el muchacho es mirado por el guarda y los pasajeros, ve que el señor de los claveles mira al muchacho y que éste le devuelve la mirada sin hostilidad, ve que los demás pasajeros miran al muchacho y a ella alternativamente, pero centrándose en la novedad. En este recorrido de miradas, de saberes, a través de una focalización actorial con alcance cognitivo en Clara, el narrador nos informa acerca de la intención solidaria de ésta para con el compañero de infortunio, quien no conoce el porqué del acecho.

Aquí el narrador-informador hace uso del mecanismo económico del relato para, por duplicación, hacernos inferir que al igual que Clara al principio del relato, ahora el muchacho padece toda una emergencia cognitiva. Esta emergencia no necesita ser informada ya que el relato nos impele a la identificación por homología con la de Clara. Debido a que toda la escena es descrita desde el lugar de Clara, no se siente el peso de las limitaciones del alcance pragmático en la focalización al muchacho.

3.5. Fin de la primera macrosecuencia: llegada al cementerio de la Chacarita

Este momento, “bajada de los pasajeros en el cementerio de la Chacarita”, se cierra la primera macrosecuencia. En términos del marco “viaje en ómnibus”, ésta es algo así como cuando a uno le toca compartir el viaje con un grupo de pasajeros bulliciosos y amigos que van, digamos, a jugar un partido de fútbol; de pura alegría, éstos arman una fiesta en el bus a costillas de burlarse de los demás pasajeros, hasta que se bajan en la estación que les corresponde. Fin de la secuencia; respiro de los pasajeros que quedan y se sigue el viaje. Es en esos términos que en nuestro relato termina la secuencia que podríamos denominar “viaje al cementerio”, la cual involucra a todos los hostiles pasajeros con su flores, pero no al conductor y al guarda:

Ya la puerta abierta y todos en fila, mirándola y mirando al pasajero, sin bajar, mirándolos entre los ramos que se agitaban como si hubiera viento, un viento de debajo de la tierra que moviera las raíces de las plantas y agitara en bloque los ramos. Salieron las calas, los claveles rojos, los hombres de atrás con sus ramos, las dos chicas, el viejo de las margaritas. Quedaron ellos dos solos y el 168 pareció de pronto más pequeño, más gris, más bonito (Cortázar, 1995: 129).

3.6. Clara y el muchacho, comentarios sobre los pasajeros que se bajaron en la Chacarita

El sexto momento podríamos denominarlo llanamente “comentarios” que, en términos del *marco*, conciernen a los pasajeros que han quedado en el ómnibus, que en su conversación explican su incómoda situación anterior. Se crea, entonces, una especie de solidaridad de las víctimas. El momento es de respiro y alivio, el mal momento ha terminado. Al menos eso creen por ahora.

El muchacho se sienta al lado de Clara. Empieza un leve devaneo de seducción al que sigue un diálogo en el que se dan informaciones sobre el cementerio y los porqués de los comportamientos de los demás pasajeros. Nada se dice en torno al conductor y al guarda. Estos dos personajes no son sometidos a explicación alguna a lo largo de todo el relato.

3.7. La inesperada agresión del chofer y el guarda

Este penúltimo momento del relato consta de varias escenas que, definidas a partir de acciones pragmáticas, podemos aspectualizar así: a) la discusión entre guarda y conductor, b) conatos de agresión del conductor, c) bajada de los dos pasajeros y al tiempo actitud agresiva del conductor que es impedida por el guarda. El último momento, el cierre de la historia, presenta a Clara y al muchacho comprando flores.

Centrémonos en la descripción del acto agresivo, con el fin de analizar el modo como el alcance focal que realiza el narrador en Clara es la estrategia principal para la construcción del llamado “efecto fantástico”.

El diálogo entre Clara y el muchacho es interrumpido por las actitudes del guarda y el conductor. La escena es relatada mediante focalización actorial: “Clara notó que los dos miraban al muchacho y que este se ponía rígido, como reuniendo fuerzas; le temblaban las piernas, el hombro que se apoyaba en el suyo” (Cortázar, 1995: 130).

Las informaciones sobre el conductor y el guarda son mediatizadas por el alcance pragmático desde Clara como filtro focal. El alcance pragmático es limitado debido al ruido causado por una locomotora. De manera que nunca sabemos qué dicen allá adelante el guarda y el conductor, por tanto no se da ningún indicio de su mundo cognitivo. En general, todas las informaciones son en torno a lo somático observable. Este es uno de los motivos por los cuales las acciones agresivas de estos dos personajes están signadas por un gran vacío, carecen de un asidero para la interpretación, máxime si se tiene en cuenta que en ningún momento nos son informadas las conjeturas de

Clara (si es que las hace) con respecto al comportamiento de estos dos actores.

En síntesis, el alcance respecto al objeto de focalización (conductor y guarda) es restringido a lo pragmático. Cabe señalar que la posibilidad de llenar de significado estas actitudes es a partir de las abducciones de Clara, ya que el narrador sí tiene sobre ella un alcance cognitivo; pero, estratégicamente, el narrador omite las informaciones sobre los pensamientos de Clara en lo que respecta a las conjeturas que pueda hacerse sobre los dos agresores. Esas informaciones no nos son comunicadas. De esta información no comunicada por el narrador al narratorio deviene el llamado “efecto fantástico” que, como podemos inferir, tiene lugar por el vacío de información. El lector se ve obligado por el texto a cooperar interpretativamente para poder comprender el motivo de las acciones agresivas.

Conclusiones

1. Un efecto, no digamos fantástico sino de transgresión a los modelos cognitivos del lector, es la violación del *marco modelo* “viaje en ómnibus”. El enunciador realiza una alteración de ese hipercodificado universo cognitivo, haciendo que dos de los actores, guarda y conductor, tengan comportamientos ajenos a las restricciones inherentes a sus respectivos roles temáticos, tal como son postulados por el marco modelo. Estos comportamientos son las actitudes agresivas.

2. Vamos despacio con las actitudes agresivas de estos dos actores, para inferir allí y no en las flores el núcleo central de la apertura significativa del relato. Pueden plantearse varios interrogantes teniendo en cuenta los vacíos de información estratégicamente creados por el enunciador, los cuales, tal como en “Casa tomada”, son el acicate para la cooperación interpretativa del lector.

De acuerdo con lo postulado en la diégesis, podemos circunscribir el espacio de las informaciones omitidas a partir de algunas preguntas, por ejemplo:

- En términos de un punto de giro en el relato —la llegada a la estación de la Chacarita— podemos preguntar, ¿por qué una vez todos los pasajeros con flores se han bajado en el cementerio, el conductor y el guarda continúan con la actitud agresiva, es más, por qué esta actitud se agresiva se exagera?
- Respecto a las actitudes agresivas de estos dos actores, surgen como preguntas para explicar sus motivaciones e intencionalidad las siguientes: *a) qué hablan* y *b) qué piensan*. El lector (o mejor, el narratario) no es informado al respecto. Sabemos que el relato ha construido el mundo diegético desde el punto de vista Clara como personaje focal del narrador con alcance pragmático, cognitivo y tímico; y a la vez Clara como filtro focal, como sujeto focalizador, para objetualizar las observaciones sobre los actores, tiempos, espacios y acciones de su entorno.

En este terreno, el de la focalización y el alcance, se presenta una dosificación estratégica importantísima para la información narratorial. El narrador informa lo concerniente al mundo mental de Clara, siempre y cuando su función sea, principalmente, reflexiva, es decir, lo que ella piensa de sí misma. Informa también sus conjeturas en torno a los demás pasajeros (por ejemplo, cuando se explica la razón de sus comportamientos por el hecho de ir al cementerio, lo que justifica llevar flores) pero, he aquí la restricción importante, el narrador no informa ninguna conjetura de Clara en torno a las motivaciones del conductor y el guarda. El alcance focal del narrador sobre los pensamientos de ella tienen vedada cualquier alusión que explique o sirva de indicio al lector para significar los comportamientos agresivos de esos dos actores. Tanto así que en el momento en que podría ser posible conocer el discurso de ellos, el ruido de un tren impide la posibilidad de conocer dicha conversación desde el alcance pragmático de Clara. Estratégicamente, reitero, están omitidas las informaciones que permitan conjeturar acerca de la motivación e intencionalidad de estos dos actores.

3. El antisujeto de este segundo tiempo de la historia, conformado por el conductor y el guarda, presenta una característica bastante interesante: manifiesta conflicto. Dicho conflicto motiva al lector a preguntarse qué o cuáles son las diferencias entre estos dos actores. Recordemos que el guarda es el que evita la agresión de hecho por parte del conductor. De esta manera el antisujeto se hace más polémico y, por ende, genera otro vacío de información en el lector, otra invitación a las conjeturas.
4. Es cierto que al final —una vez fuera del ómnibus los pasajeros se dirigen a comprar flores— el relato genera una especie de explicación de todo el drama vivido por los dos actores, de ahí que críticos como Alazraki aludan a las flores como el vehículo de una metáfora cuyo tenor es desconocido. No obstante cabe hacer algunas precisiones al respecto: la significación de las flores sí es explicada en el relato. Como significante, reciben un significado dado por los mismos personajes: “y el pobre con las manos vacías” (Cortázar, 1995: 129), dice el narrador focalizado en Clara e informando sus pensamientos a propósito del muchacho. Luego, en el diálogo entre ellos, se da la explicación referente al porqué de las flores: “—Llevaban flores a la Chacarita —dijo Clara—. Los sábados va mucha gente a los cementerios”(p. 130). De manera que el asunto de las flores está explicado en su cotexto.
5. Ahora, si bien es cierto que en el relato se esboza una explicación de la significación de las flores, quedan otros elementos en suspenso, que movilizan la interpretación del lector. Es decir, es posible conjeturar, con base en la actitud de los pasajeros que van al cementerio, un marco que podríamos llamar duelo. De allí podemos, a título hipotético, comprender la actitud del antisujeto como de solidaridad (todos van al cementerio, todos son dolientes) y, por ende, comprender la actitud de exclusión en el repudio porque Clara y el muchacho no ostentan el significante del duelo, las flores. Sin embargo, esta hipótesis interpretativa no

explica la actitud del guarda y del conductor, como quien dice, en términos coloquiales, ¿qué velas tienen ellos en el entierro? De hecho, estos dos personajes no están en el mismo programa temático, ir al cementerio, ellos están en el de un rol distinto, el de trabajo.

En el momento de las significaciones de “las flores” sabemos que el relato propone un cierre en el mundo diegético, pues para Clara y para el muchacho “las flores” son una explicación satisfactoria. Para el lector no lo son; para el lector el asunto más complicado es que sus preguntas apuntan a que las flores expliquen las actitudes del guarda y el conductor. Actitudes que al no ser justificadas, comprendidas en su motivación e intencionalidad, generan más que un sentimiento de lo fantástico, el de absurdo. En este relato, la clave no es otra que la no explicación de las motivaciones del chofer y del guarda para la actitud agresiva. En otros términos, falta aquello que se refiere a la causa que motiva, que impele, que mueve a estos dos actores a actuar, uno agresivamente, y otro a contener al primero.

**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

5. JOHN WILKINS AUTOR DE “CEFALEA”

*Todo el absurdo de mis obras
se debe a una explicación que
no he dicho a mis espectadores.*

Ionesco

Introducción

Este ensayo nace de un texto de Foucault, *Las palabras y las cosas* (1984); más exactamente de la fascinada y sagaz alusión que el filósofo francés hace al texto de Jorge Luis Borges, *El idioma analítico del John Wilkins* (1960). Este relato-ensayo del célebre argentino suscita en Foucault la reflexión filosófica en torno las discursividades que rigen las epistemes de diferentes épocas. Al leer el prefacio del libro de Foucault, encontré las claves para interpretar “Cefalea”, de Julio Cortázar. Si bien es cierto que el texto de Foucault suscitó la clave del análisis, es otro el texto que ha sido de vital importancia para el análisis, aludo al libro *La búsqueda de la lengua perfecta*, de Umberto Eco (1994), en el que este prolijo semiótico dedica un capítulo a John Wilkins para pensar los sistemas pre-lingüísticos en su intento por dar cuenta de la inconmensurable realidad.

En el prefacio a *Las palabras y las cosas*, Foucault alude a diferentes aspectos que suscita el cuento-ensayo de Borges, y que nos son familiares a los lectores de la obra de Julio Cortázar: el surrealismo, la transgresión al orden del discurso, la risa selecta, la construcción de seres fantásticos sin “nada de inconcebible anfibia, nada de alas con zarpas, nada de inmunda piel escamosa, nada de estos rostros polimorfos y demoníacos, nada de aliento en flamas” (1984: 1). Estas palabras de Foucault son casi iguales a las de la fuerte crítica que Cortázar hace a las viscosidades subterráneas y artificiales de la obra de Lovecraft. En fin, Foucault habla del Wilkins de Borges y para nosotros, lectores de Cortázar, es como si nos hablara de este último.

Antes de iniciar nuestro ensayo sobre las estrategias de generación del efecto fantástico en “Cefalea”, recordemos aquí el mencionado fragmento de “El idioma analítico de John Wilkins” que nos servirá de faro en la tormentosa noche del análisis:

El texto cita “cierta enciclopedia china” donde está escrito que,

los animales se dividen en a) pertenecientes al emperador, b) embalsamados, c) amaestrados, d) lechones, e) sirenas, f) fabulosos, g) perros sueltos, h) incluidos en esta clasificación, i) que se agitan como locos, j) innumerables, k) dibujados con un finísimo pincel de camello, l) etcétera, m) que acaban de romper el jarrón, n) que de lejos parecen moscas (Borges, 1960: 84).

Nuestra hipótesis de trabajo consiste en suponer que “Cefalea” contiene en su estructura una estrategia similar a esta “cierta enciclopedia china” wilkinsiana. Dicho de otra manera, ahora en términos de Umberto Eco, el texto de Cortázar organiza un mundo diegético, lo clasifica, según propiedades accidentales; de allí el efecto fantástico, de allí el extrañamiento, pues se trata de una clasificación que se riñe con los parámetros de la biología de Linneo, a la cual estamos habituados por efecto de la enciclopedia de nuestro mundo contemporáneo. Ahora bien, es preciso señalar, también como hipótesis de partida, que el efecto fantástico de “Cefalea” se nutre de formas de clasificación que son corrientes en el mundo cotidiano (aludo a formas que son objeto de estudio no de las ciencias duras como la biología) que actualmente son objeto de estudio de la semántica discursiva.

¿Por dónde empezar, mancupias o cefaleas?

“Cefalea” es una obra cuya estructura presenta dos vías de acceso, la de las *mancupias* y la de las *cefaleas*. En otros términos, los animales criados y los criadores. Se trata de dos isotopías temáticas que son las líneas de sentido sobre las cuales otros niveles de significación adhieren magnéticamente. Bien

podemos entrar a analizar primero la isotopía de las *cefaleas* sufridas por uno de los criadores (el personaje llamado “nosotros”) y luego la isotopía de las *mancuspías*, o viceversa. El texto está construido como una red, más exactamente como un hipertexto en el sentido que le da Eco: “Un hipertexto es un programa computarizado que vincula cada nudo o elemento de su repertorio, a través de una multiplicidad de remisiones internas, a otros muchos nudos” (1994: 218).

Así pues, sean las variadas *mancuspías* o las proteiformes *cefaleas*, las unas remiten a las otras. Son los nudos de la red o bien las puntas necesarias para hacer un bucle o, en términos lacanianos, las dos caras de la banda de Moebius. En principio optamos por la isotopía de las *mancuspías*, no sólo por ser el personaje/objeto que más desconcierta y atrae la atención del lector, sino también por ser el lugar en el que, según nuestra hipótesis interpretativa, se erige uno de los pilares del efecto fantástico.

El concepto de isotopía²³ nos permite abordar el cuento a la manera de un lector de enciclopedia que elige una entrada, las *mancuspías*, como línea de sentido que nos permitirá ver lo que las *mancuspías* significan en cada momento del proceso diacrónico de la historia. Es decir, con dos significaciones, sincrónicas y diacrónicas, pero además, como dice Barthes en S/Z: significando sin cesar, varias veces (1980:8). Este procedimiento nos permite analizar el texto en su particularidad estructural. Paralelamente al trabajo descriptivo propondremos las

²³ El personaje “Mancuspías”, considerado como una isotopía, nos permite analizarlo según diversos criterios que lo definen. Siguiendo a Philippe Hamon (1996) tales criterios, en términos semióticos, serían: a) por su actualización con la o las funciones (virtuales o actualizadas que toma a su cargo); b) por su integración particular (isomorfismo, desmultiplicación, sincretismo) en las clases de personajes-tipo, o actantes, etc; c) en tanto que actante, por su modo de relación con los demás actantes en el seno de las secuencias-tipo y figuras bien definidas (por ejemplo, el sujeto será definido en relación con un objeto, en el seno de la secuencia *búsqueda*, o *investigación*; el donador por su relación con un destinatario en el seno de una secuencia-*contrato* proyectada y/o realizada, etc.); d) por su relación con una serie de modalidades (querer, saber, poder) adquiridas, innatas, o no adquiridas, y por su orden de adquisición”.

hipótesis interpretativas del texto, proyectando una hipótesis de enunciador modelo según el modo de generación que hemos llamado wilkinsiano.

1. El cuento ilegible: los aullidos de un lector

“Cefalea” es un texto de difícil acceso. Al lector no le queda más recurso que la risa foucaultiana ante un mundo absurdo donde ha sido trastocado el orden familiar al que está habituado nuestro pensamiento, es decir, el orden del discurso. De ahí que algunos avisados críticos de la obra cortazariana, como Jaime Alazraki, digan a propósito del cuento:

A diferencia de los cuentos anteriores (*Casa tomada*, *Carta a una señorita en París*), no hay desenlace dramático en *Cefalea*: las mancuernas que aúllan “contra las ventanas, contra los oídos” y que ya habían empezado a morir en las páginas anteriores continúan muriéndose en las últimas líneas del cuento. Tampoco hay en *Cefalea* eslabones narrativos a la manera de *Casa tomada* y *Carta...* Falta tanto la progresión espacial como la temporal (1983:153).

Extrañado por las transgresiones del orden del discurso, Alazraki dice que en “Cefalea” no hay desenlace dramático, tampoco eslabones narrativos, y falta progresión espacial y temporal. Si eso que afirma fuera cierto, “Cefalea” sería un relato ilegible, por no decir un mal cuento. Pero una mirada atenta nos muestra que el relato conserva lo fundamental del orden del discurso, la sintaxis narrativa. En este aspecto “Cefalea” es igual a la *Enciclopedia china* de John Wilkins, tal como lo señala Foucault cuando dice que los literales a, b, c, d, [...] son el hilo conductor, el único visible (1984: 3). Nos resta entonces mostrar el hilo conductor de “Cefalea”, o mejor aún, los diferentes hilos conductores.

2. Los hilos invisibles: reconstrucción de la historia

Veamos un primer hilo conductor, el patrón lógico sobre el que se manifiestan las transgresiones que causan extraña-

miento en “Cefalea”. Para ello, empecemos construyendo un resumen del cuento, enfatizando sólo aquellos aspectos que conciernen a la isotopía que estamos analizando, la de las *mancuspías*.

La historia empieza con la descripción taxativa de las *mancuspías*, la cual está hecha según los cuidados que éstas requieren. Son alimentadas de tal o cual forma, guardadas en jaulas o llevadas a corrales, esquiladas o abrigadas, todo de acuerdo con las especificidades propias de su edad, salud, sexo, estadio evolutivo que estén viviendo. Del riguroso cuidado de las *mancuspías* depende todo el orden del universo narrativo. Las *mancuspías* tienen dueño(s), un actor llamado *nosotros*, sobre el que recae la responsabilidad última de vigilar la conservación del orden necesario para garantizar el mejoramiento de los animales y su ulterior venta. Este actor tiene dos ayudantes, Chango y Leonor, que son los empleados directos encargados del cuidado de las *mancuspías*. Pero debido a la fragilidad de las *mancuspías*, ese orden tan permanentemente vigilado corre el riesgo de alterarse, de caotizarse (perdón por el neologismo).

En efecto, la precaria estabilidad de ese mundo se rompe cuando Chango y Leonor huyen, llevándose —“los muy hijos de puta”— el caballo, el sulky, la manta de uno de *nosotros*, la lámpara de carburo y el último número de Mundo Argentino (Cortázar, 1995: 138). A partir de ese momento se altera radicalmente el orden. Los animales se inquietan debido a que notan la ausencia de Chango y Leonor, así como el apuro y la torpeza con que ahora, sin ayuda, el personaje llamado *nosotros* trata de restablecer el orden alterado. Intento fallido pues algunas *mancuspías* mueren, otras liberadas de sus jaulas se pasean por diferentes lados de la casa, en fin, el desmoronamiento del orden, llamado caos.

La historia finaliza con el actor *nosotros* que, encerrado, escucha a las *mancuspías* por todos los lados de la casa (el texto construye una metáfora continua en la que son susti-

tuibles los términos casa/cabeza), ávidas, desesperadas, aullando, muriéndose de hambre.

Con base en el resumen anterior, el plano de la historia puede resumirse mediante una superestructura quinaria:

1. Estado inicial: el minucioso y frágil orden en torno al cuidado de las *mancuspías*.
2. Fuerza de transformación: huida de Chango y Leonor;
3. Estado resultante: desequilibrio del orden establecido, las *mancuspías* empiezan a enfermar.
4. Fuerza de reacción: el actor *nosotros* intenta restablecer el orden.
5. Estado final: el caos, las *mancuspías* asediando la casa/cabeza del actor llamado *nosotros*.

Como podemos ver, sí existe una sintaxis narrativa bien cohesionada, que es un principio de inteligibilidad, de lógica narrativa. Además, en el aspecto semántico observamos las investiduras actoriales de los tres principales actores: *nosotros*, *Chango*, *Leonor*, *mancuspías*, que en otro nivel de análisis pueden ser clasificados por sus roles temáticos como: dueño(s), empleados, animales. De manera concomitante hallamos las investiduras semánticas espaciales: casa, corrales, jaulas, que están en la base del eje de tensión adentro/afuera. En cuanto a las coordenadas temporales, éstas, *grosso modo*, podemos nombrarlas como: distribución de horarios según la mañana, el medio día, la siesta, la terrible noche. Todos estos elementos son fúntivos de una acción coherente y plenamente cohesionada que podemos llamar “historia de la crianza de las *mancuspías*”. Vemos, entonces, que Alazraki se equivoca al decir que “Tampoco hay en *Cefalea* eslabones narrativos a la manera de *Casa tomada* y *Carta...* Falta tanto la progresión espacial como la temporal” (1983: 153). Y como si fuera poco, en términos del plano de la historia, el texto genera un gran efecto dramático final, no resuelto, en punta: ¿qué sucederá a los dueños con esos animales hambrientos rondando la casa/cabeza?

3. Los eslabones del subfondo: análisis actancial²⁴

Para bosquejar las relaciones actanciales en “Cefalea”, dividiremos el texto siguiendo los cinco momentos que hemos inferido como estructura quinaria en el apartado anterior.

Estado inicial

El personaje *nosotros*, en términos actanciales, subsume dos roles, el de destinador manipulador y el de destinatario manipulado. Desde ese punto de vista es un personaje auto-destinado (no existe un alguien exterior que lo obligue a criar *mancuspías*) que, además, cuenta con dos ayudantes, *Chango* y *Leonor*. El programa narrativo de base que rige al personaje *nosotros* es la venta de las *mancuspías*: “Al principio éramos optimistas, todavía no hemos perdido la esperanza de ganar una buena suma con la venta de las crías jóvenes” (Cortázar, 1995: 138)

La función actancial de objeto es figurativizada por las *mancuspías*. La idea presente en este estadio del recorrido narrativo es que el actante *mancuspías* está conjunto a diversos valores modales que se jerarquizan de manera subordinada: el orden garantiza la conjunción de las *mancuspías* con la salud; el orden, en función de la salud, define los diferentes cuidados que se les proporciona a cada una de las *mancuspías* según variados criterios (sexo, edad, estadio de vida reproductiva, etc.). En el primer momento de la secuencialización narrativa el orden se conserva, es precario, delicado, pero se conserva.

Fuerza de transformación

La huida de Chango y Leonor convierte a estos dos personajes en actantes adyuvantes de un antisujeto. ¿Cuál es este antisujeto? No lo sabemos. En términos estructurales podemos decir que es aquel que se opone al orden que garantiza la salud, crianza y ulterior venta de las *mancuspías*.

²⁴ La semiótica greimasiana define el actante como “un tipo de unidad sintáctica, de carácter propiamente formal, previo a todo vertimiento semántico y/o ideológico” (Greimas y Courtés, 1982).

Estado resultante

Con la huida de Chango y de Leonor, el destinatario-sujeto, el personaje llamado *nosotros*, ha quedado sin los adyuvantes y además sin algunos instrumentos que garanticen el orden necesario para el cuidado de las *mancuspías*:

Todo el tiempo pensamos que no se debe pensar en lo ocurrido, trabajamos sin admitir que ahora estamos solos, sin caballo para salvar las seis leguas hasta Puan, con provisiones para una semana, y rondados por linyeras inútiles ahora que en las otras poblaciones se ha difundido el rumor estúpido de que criamos *mancuspías* y nadie se arrima por miedo a las enfermedades (Cortázar, 1995: 138).

Vemos que el actor *nosotros* presenta la situación como al borde de la degradación; con un elemento adicional, el rumor, aspecto que nos indica que nadie puede socorrerlos, ayudarles, nadie podría reemplazar a Chango y a Leonor.

Fuerza de reacción

El actante *nosotros* debe asumir directamente el cuidado de las *mancuspías*, pero el orden alterado por la huida de Chango y Leonor es insostenible. El actante objeto, las *mancuspías*, empieza a inquietarse:

Pero está el trabajo, y ahora sospechamos que la inquietud de las *mancuspías* obedece a la falta de agua fresca, a la ausencia de Leonor y Chango. —Son tan sensibles que han de sentir de algún modo su ausencia—, y un poco a que extrañan el cambio en las labores de la mañana, nuestra torpeza, nuestro apuro (p. 139).

El motivo de tal inquietud, la causa, tal como es descrita, es la incompetencia del destinatario-sujeto *nosotros* para cuidar por sí mismo ese orden.

Estado final

Debido al desequilibrio ocasionado por la ausencia de los adyuvantes y por la incompetencia del personaje “nosotros” para cuidar a las *mancuspías*, éstas, inexplicablemente, se salen de sus jaulas, empiezan a enfermar, a reclamar alimento y, en la noche última, a asediar la casa donde vive el actante *nosotros*:

No estamos inquietos, peor es afuera, si hay afuera. Por sobre el manual nos estamos mirando, y si uno de nosotros alude con un gesto al aullar que crece más y más, volvemos a la lectura como seguros de que todo eso está ahora ahí, donde algo viviente camina en círculo aullando contra las ventanas, contra los oídos, aullar de las *mancuspías* muriéndose de hambre (Cortázar, 1995: 143).

Este hambriento asedio de las *mancuspías* al *nosotros*, da cuenta de aspectos hartos interesantes. Muestra al objeto (las *mancuspías*) en una función muy lejana de lo que puede entenderse en la relación agente/paciente, entendiendo este último como el que padece tal o cual proceso. Las *mancuspías* empiezan a buscar alimento y a asediar al destinatario-sujeto, de manera que el objeto deviene por autodestinación destinatario/sujeto, pues reclama de *nosotros* los alimentos y el orden garante de su satisfacción primera. El efecto narrativo final puede postularse parafraseando un dicho popular: “*descuida*” *cuervos y te sacarán los ojos*. Se trata, entonces, de la rebeldía del objeto paciente, convertido ahora en destinatario-sujeto encargado de exigir y cobrar cuentas al otro destinatario-sujeto *nosotros*, que a la vez encarna al destinador-manipulador. Podemos darnos cuenta que el relato, en este nivel de descripción, muestra una complejidad que no es común en los relatos lineales.

Mediante preguntas, realicemos un resumen de los efectos —propiciados por la conformación actancial del relato— que mueven al lector a realizar una interpretación en torno a lo fantástico:

- En cuanto a la destinación: ¿quién manda a *nosotros* a criar *mancuspías* y por qué razón las crían?

- En cuanto a los adyuvantes: ¿por qué desertan?
- Una vez *nosotros* fracasa en su performance para sostener el orden, las *mancuspías* inexplicablemente salen de las jaulas y merodean hambrientas la casa-cabeza del actante *nosotros*: ¿qué cualidades tienen que les permiten performances tales como salirse de sus jaulas, ir a la casa de *nosotros*?; ¿qué buscan además de alimento?
- En términos estrictamente sintácticos: ¿qué competencias tienen las *mancuspías* que les posibilitan dejar de ser una actante-objeto para convertirse en un sujeto autodesignado? Tal como hemos podido apreciar en el análisis de los cuentos anteriores, la ausencia de explicaciones, a propósito de las acciones de los personajes, es la que promueve la asociación del texto a lo fantástico.

4. Filigrana de superficie: el encaje actorial

El actor que estamos analizando se caracteriza por ser: individual (*mancuspía*, y no cronopio, axolotl o chigüiro); colectivo (hembras, adultos, sanas, enfermas, etc.); con propiedades figurativas (zoo y antropomorfas) y propiedades temáticas (por connotación, puede decirse que las *mancuspías* son una figurativización del tema del caos por oposición paradigmática al orden). Aproximémonos a las diferentes formas de construcción del efecto fantástico tomando estas categorías como punto de partida.

4.1. El absurdo: la falacia de las categorías

El actor colectivo *mancuspías* es clasificado en diferentes subcategorías que son el fundamento de la identificación individual en el mundo diegético. Veamos cómo:

Cuidamos las *mancuspías* hasta bastante tarde, ahora con el calor del verano se llenan de caprichos y versatilidades, las más atrasadas reclaman alimentación especial y les llevamos avena malteada en grandes fuentes de loza; las mayores están mudando el pelaje del lomo, de manera que

es preciso ponerlas aparte, atarles una manta de abrigo y cuidar que no se junten de noche con las *mancuspías* que duermen en jaulas y reciben alimento cada ocho horas (Cortázar, 1995: 134).

En este primer párrafo observamos que las *mancuspías* se dividen en *las más atrasadas*, *las mayores* y *las que duermen en jaulas*. Siguiendo este principio de clasificación hallamos a lo largo del relato otros tipos de *mancuspías*: las crías, las adultas, las pequeñas, las madres, los pichones, los jóvenes, los machos, las hembras, entre otras. No es difícil observar que los criterios de clasificación obedecen a los diferentes formatos de jerarquización propios de las lenguas naturales, que presentan variados tipos de

Oposiciones por antinomia (bien/mal), por complementariedad (marido/esposa), por inversión (vender/comprar), por relatividad (encima/abajo, más grande, más pequeño), por gradación (lunes, martes, miércoles...), por gradación con jerarquía (centímetro, metro, kilómetro), por antipodalidad (sur/norte), por ortogonalidad (oeste/este), por inversión actorial (partir/llegar) (Eco, 1994: 213).

El asunto problemático está en que las clasificaciones dadas como crías, adultas, pequeñas, madres, pichones, jóvenes, machos, hembras, luego son reemplazadas por propiedades accidentales. Es el caso de la categorización: “las *mancuspías* que duermen en jaulas y reciben alimento cada ocho horas”. A qué tipo de *mancuspías* se refiere, ¿a las adultas, a las crías? No lo sabemos. Podemos aseverar con Eco —a propósito de Wilkins— que el enunciador de “Cefalea” clasifica juntos sustancias y accidentes, en otras palabras, propiedades esenciales y propiedades accidentales. Una propiedad esencial del subgénero “madre” es, por ejemplo, ser hembra; una propiedad accidental es dormir en jaulas o estar en libertad, estar enferma o sana, estar gorda o flaca, en fin. Las propiedades accidentales, como acabamos de ejemplificar, son válidas para uno u otro primitivo,

es decir, no importa que se aluda a un macho, a una hembra, a una cría, etc.

A manera de ilustración intentemos visualizar una clasificación de las *mancuspías* enfatizando los rasgos accidentales y, con la intención de jugar a la transtextualidad, vamos a organizarlas por literales, al estilo Wilkins. De esta manera, las *mancuspías* se podrían clasificar en:

- A) Las que se alimentan de leche malteada en grandes fuentes de loza.
- B) Las que están mudando de pelaje del lomo y hay que ponerlas aparte y con mantas de abrigo.
- C) Las que duermen en jaulas.
- D) Las que se alimentan a las once.
- E) Las que se alimentan después de la siesta.
- F) Las que andan en círculo.
- G) Las que huelen débilmente a lila.
- H) Las que se sacan de las jaulas de invernadero y se juntan en el corral de pastos.
- I) Las que habitan en casillas numeradas y cada una tiene historia clínica; se les toma la temperatura rectal y si excede 37 grados centígrados se las devuelve a la jaula y si no, son reunidas con las madres para la lactancia.
- J) Las que nos les gusta el baño y hay que sumergirlas varias veces en bateas.
- K) A las que se les da avena malteada y dos veces por semana leche con vino blanco.
- L) Los que están en período crítico.
- M) Las que sueltan pelusas y hay que esquilarlas.
- N) Las que producen un aullido afilado.
- O) Las que producen un ulular bronco.

Como en el texto de John Wilkins, la numeración a través de literales es falaz, pues presume un límite en la [z], pero no lo es tanto por eso, sino por el hecho de que una organización taxativa de las *mancuspías* por rasgos accidentales es infinita

y por tanto, como bien lo señala Eco (1994), no se puede dominar jerárquicamente.

La clasificación de las *mancuspías* según sus características accidentales es un recurso ampliamente usado por el enunciador en el texto (al caso, el personaje *nosotros* que funge como narrador autodiegético). Veamos un caso: “[...] algo viviente camina en círculo aullando contra las ventanas, contra los oídos, el aullar de las *mancuspías* muriéndose de hambre” (Cortázar, 1995: 143).

Antes se ha informado que las *mancuspías* pueden reconocerse por los sonidos que emiten. Recordemos el pasaje:

Algo les pasa a las *mancuspías*, el rumor es ahora un clamoreo rabioso o aterrado, se distingue el aullido afilado de las hembras y el ulular más bronco de los machos, se interrumpen de pronto y por la casa se mueve como una ráfaga de silencio, entonces otra vez el clamoreo crece contra la noche y la distancia. No pensamos en salir, demasiado es estar oyéndolas, uno de nosotros duda si los alaridos son de afuera o de aquí porque hay momentos en que nacen desde adentro (Cortázar, 1995: 140).

Además del ulular bronco y del aullido afilado, encontramos una fiesta de parasinónimos: “rumor”, “clamoreo”, “alaridos”. Retomemos la última información que aparece en el relato. El informador nos habla de los “aullidos contra las ventanas”. ¿Debemos suponer que con los aullidos se refiere a las hembras o a los machos? Se revela que la categorización que establece la diferencia entre las *mancuspías* de “aullido afilado” y las de “ulular más bronco” es falaz, en la medida en que una cualidad de un tipo de *mancuspia* —que ha servido para construirla, definirla— finalmente es utilizable para cualquier tipo de *mancuspia* o para todas. Construyó la diferencia, la casilla clasificatoria, y ésta, al final, no fue importante. No obstante, sí fue útil en el momento de la emergencia, de la necesidad de identificarla en una determinada circunstancia.

Por el momento concluimos que la clasificación de las *mancuspías*, ya sea en subcategorías (género, sexo, parentesco, edad, etc.), o por rasgos accidentales, cumple con dos funciones: la primera es un esfuerzo tenaz del enunciador por describir minuciosamente los tipos de *mancuspías*; paralelamente a este rigor clasificatorio, hallamos como segunda función la de evidenciar la inutilidad de dicha clasificación una vez resquebrajado el orden. Desde la perspectiva del lector, dicha clasificación es toda una invitación a tratar de imaginar ese mundo, a intentar ubicar *mancuspías* en casillas definiendo propiedades de tal y cual tipo. Finalmente triunfa lo absurdo, el caos, sobre el intento taxonómico. La sensación del lector es de desconcierto. Al revelar el absurdo que esconde el aparente orden clasificatorio, el enunciador creado por Cortázar ha demolido el andamiaje del edificio racional. En sentido estricto no encontramos en este nivel de análisis lo fantástico, pero sí la denuncia del absurdo que subyace a la falaz categorización del mundo. Las versátiles *mancuspías*, como cualquier otro ser del mundo natural, son inclasificables, insumisas a casillas, corrales, o cualquier otra manifestación figurativa de la racionalidad con su inherente principio clasificador.

4.2. El absurdo comprendido: Estructuras de mundo

Para un lector de superficie, “Cefalea” es un texto ininteligible. Para un lector semántico, dicho universo categorial no es tan extraño a las leyes familiares que rigen nuestro mundo de referencia. Basta con que nos sirvamos del concepto de *marco*, para que la categorización del mancúspico mundo de “Cefalea” pierda su ininteligibilidad, incluso la risa que suscita. Con esto quiero decir que es el *marco* una noción paradigmática que explica y hace comprensible la clasificación. El *marco* al que aludo es inferible del cuento; se trata, en términos generales, de la “crianza de animales” en el campo:

Todo el tiempo pensamos que no se debe pensar en lo ocurrido, trabajamos sin admitir que ahora estamos solos,

sin caballo para salvar seis leguas hasta Puan, con provisiones para una semana y rondados por linyeras inútiles ahora que en las otras poblaciones se ha difundido el rumor estúpido de que criamos mancuspias y nadie se arrima por miedo a las enfermedades (Cortázar, 1995: 138).

El mudo construido está a seis leguas de Puan, hay caballos, hay otras poblaciones cercanas y vecinos con miedo, etc. Se trata de un universo campestre al que hay que agregarle otras propiedades: una casa, corrales y jaulas. Aspectos con correlato figurativo identificable en nuestro mundo de referencia. Nótese que cuando decimos *casa*, *corrales*, *jaulas*, no es necesario especificar de qué tipo de casa se trata (circular o palafítica, con divisiones o tipo salón), sino que sus propiedades son inherentes al universo semántico abarcado por el significante *casa*. Lo mismo sucede con los *corrales* y las *jaulas*. El texto en ningún momento especifica si las jaulas son redondas, esféricas, cuadrangulares, si son de hierro o de madera, si tienen la entrada arriba o al frente, etc.

Dejemos aparte los elementos materiales del mundo inferible del *marco* “crianza de animales” y pasemos a los elementos relacionales de pragmática de este microuniverso semántico. Entremos en el marco que rige a “Cefalea” mediante la comparación con otro *marco*, el de la “crianza de conejos”. Digo conejos no por asociación libre, sino porque el texto de alguna manera lo autoriza cuando nos dice que: “A las mancuspias madres no les agrada el baño, hay que tomarlas con cuidado de las orejas y las patas, sujetándolas como conejos” (p. 136). Este mundo, el de la crianza de conejos, es englobado respecto al *marco englobante* “crianza de animales”. No es igual la crianza de serpientes a la crianza de abejas, por ejemplo. Pero ambas involucran un agente humano y unos cuidados específicos que recaen sobre la especie criada, para llegar al fin propuesto, ya sea la venta, la educación, cualquier cantidad de fines de acuerdo con el tipo de animal y su valor como mercancía. Volvamos a los conejos. Para criar estos animales en el

campo se utilizan jaulas, se les da pastos, se les proporciona droga si están enfermos, se les vigila permanentemente su estado de salud, su peso, se les jerarquiza en machos y hembras, en crías y madres, y a las madres se les da alimentación especial, se seleccionan los machos reproductores, se les vende, en fin... En términos de una semántica discursiva, el asunto clave es que con base en esta clasificación jerárquica, los animales son nombrados. Tanto así que, para los criadores de estos animales, allí en su contexto de enunciación, sobra decir conejos, pues se sobreentiende. De manera que para los criadores, los conejos se clasificarían, por ejemplo, en: los que están en jaulas, las recién paridas, las que están prontas a la reproducción, los reproductores, a los que hay que alimentar de tal manera (bien sea por estar enfermos, por ser machos, bebés, madres, etc.). Es más, basta decir el tipo de alimento o droga que consumen para que ya se sepa de qué tipo de conejos se trata. Así nos encontramos con un universo tan determinado semánticamente, que obliga a una gran economía informativa.

La economía informativa da prioridad, como rasgo distintivo, a las propiedades accidentales, pues en ellas la identificación de un ser es precisa, exacta, desambiguada; a diferencia de los primitivos, que involucrarían en su contenido a todas y cada una de las subespecies y todas y cada una de las distinciones accidentales.

Esta es, en términos de *marco*, la estrategia para organizar, categorizar, jerarquizar el universo semántico de la crianza de unos animales llamados *mancuspías*, empleada por el enunciador creado por Cortázar. Es allí donde triunfa el proyecto del John Wilkins cortazariano, no tanto en la construcción de una lengua universal, sino en la construcción de categorías discursivas válidas para un micro-universo semántico cerrado, constreñido a las determinaciones pragmáticas del saber experiencial, a una enciclopedia local altamente determinada por el saber compartido entre los agentes que conocen dicho mundo.

En definitiva, la clasificación de las *mancuspías* según sus propiedades accidentales se revela coherente, si se tiene en cuenta el *marco* “crianza de animales” al que nos hemos aproximado por símil con el *marco* específico de la “crianza de conejos”. Pero desde el punto de vista del lector, podemos aseverar que si éste no postula una estrategia de lectura acorde con la cooperación interpretativa que exige el texto, el mundo allí postulado, con sus *mancúspicas* categorías, obliga al lector a evaluar el mundo postulado en el cuento no en términos de fantástico, sino de absurdo, de incoherente, en la medida en que le es ininteligible.

4.3. Propiedades figurativas: el dibujo fantástico del bestiario

En el apartado anterior vimos las *mancuspías* según su clasificación por rasgos accidentales; ahora vamos a abordar las propiedades que las definen como especie, es decir, en la particularidad que le diferencia y/o relaciona con otros seres del mundo natural, dado o construido.

Veamos primero las cualidades intrínsecas que definen a las *mancuspías* en términos de especie animal. Planteemos la identificación de los animalitos en términos de una pregunta: ¿cuál es el animal que tiene pelo (*las mayores están mudando de pelaje*), cuello y lomo (*pelean ferozmente, se arrancan pedazos de lomo y cuello*), es mamífero (*las madres amamantan a sus crías*), herbívoro (*a las madres se las reúne en el corral de pastos secos*), bípedo (*desde donde estamos se ve un macho caído sobre las manos; intenta alzarse con una sacudida, pero vuelve a caer como si rezara*), tiene orejas y patas (*hay que tomarlas con cuidado de las orejas y las patas, sujetándolas como conejos*), es ave (*pichones*), tiene pico (*les echamos diez glóbulos de Nux vomica en el pico*)? Las propiedades figurativas de las *mancuspías* son extravagantes por su ornitorrínquica combinación; allí lo fantástico: Cortázar ha creado un nuevo ser para la fauna de la literatura fantástica.

Cabe señalar que las *mancuspías* no presentan inusitadas combinaciones como las de una medusa (mezcla de las propiedades de humano y serpiente, donde los rasgos de delgadez y cilindridad son los que hacen posible la permutación sémica de cabellos por serpientes), como un centauro o una esfinge. En la construcción de las *mancuspías* se privilegia la zoomorfización figurativa sobre la antropomorfización.

4.4. Segundo tipo de propiedades accidentales: el dibujo, caprichos y versatilidades

Si el modo de construcción de las propiedades figurativas de las *mancuspías* a partir de una diferenciación pseudo morfológica de especie perteneciente a la “zoología” es un primer procedimiento de elaboración de lo fantástico, el segundo procedimiento radica en las versátiles y caprichosas propiedades accidentales. Estas propiedades permiten la identificación de un espécimen desde aspectos de tipo ideológico —que por ejemplo, posibilitan reconocer al primitivo perro desde un criterio funcional y no desde uno morfológico—, lo que nos permitiría hablar del “mejor amigo del hombre”, del mayor enemigo de los gatos, de la libidinal compañía de viudas y solteronas, etc. Se trata de una forma de identificación que, en términos wilkinsianos, tal como señala Umberto Eco, permite diferenciar:

[...] los cánidos (dog-kind) tienen cabeza redonda y por esto se distinguen de los felidos (cat-kind) que la tienen, en cambio, más oblonga; [...] los cánidos más grandes se subdividen en “domésticos dóciles” y salvajes “enemigos de las ovejas” y así llegamos a comprender la diferencia entre perro y lobo (1994: 215).

De igual manera, este tipo de propiedades accidentales de las *mancuspías*, tal como han sido construidas en el recorrido del semema literario, involucra dos aspectos: el primero está en relación con sus hábitos y costumbres; el segundo, con su crianza, es decir, con aquellas circunstancias que el criador de *mancuspías* construye, inventa, para su cuidado e identificación.

Hagamos un somero listado de algunas propiedades accidentales que permiten reconocer a las *mancuspías* desde la consigna wilkinsiana según la cual “[...] al aprender el carácter y el nombre de las cosas, conoceremos también su naturaleza” (Eco, 1994: 215):

- Pasionalidad y/o temperamento: “con el calor del verano se llenan de caprichos y versatilidades”, “las *mancuspías* se entretienen mucho porque están llenas de sagacidad y malevolencia”, “son tan sensibles que han de sentir esa ausencia”.
- Régimen alimenticio: “les llevamos avena malteada en grandes fuentes de loza”, “y dos veces por semana leche con vino blanco”, “diez glóbulos de *Nux Vomica* en el pico”, “sales de Kruschen y afrecho en las bateas”.
- Modos de desplazamiento: “Afuera se oye andar y andar en círculo a las *mancuspías* adultas”, “como el mismo trepar reptante (no hay otra descripción) de las pequeñas *mancuspías* por los postes de los corrales”.
- Manera de dormir: “porque duermen estiradas y carecen de la protección que se dan a sí mismos los animales que se ovillan replegando las patas”.
- Manera de morir: “desde donde estamos se ve un macho caído sobre las manos; intenta alzarse con una sacudida, pero vuelve a caer como si rezara”.
- Actitudes en el combate: “pelean ferozmente, se arrancan pedazos de lomo y cuello, les salta sangre”.
- Modo de terminar el combate: “hay que separarlas a látigo y gritos”.
- Hábitat doméstico: “jaulas”, “jaulas de invernadero”, “casillas numeradas”, “corrales de pastos secos”, “corral alambrado”.
- Muda de pelo: “las mayores están mudando el pelaje del lomo”.
- Tipo de pelo: “demasiado corto para flotar en el aire”.
- Modo de esquilarlas: “les tusamos el lomo a media altura”.

- Uso que se le da al pelo: “Leonor moja con la manguera y junta diariamente en una bolsa de pasta que se tira al pozo”.
- Protección en período de muda de pelo: “es preciso ponerlas aparte, atarles una manta de abrigo”.

Otras características accidentales construidas tienen que ver con el rasgo de la voz, el comportamiento pasional, las reacciones dérmicas ante el agua del baño, la manera de proporcionarles droga a las enfermas, la profilaxis de la piel, el olor de las crías, etc. En esta descripción de propiedades accidentales, nos hemos detenido sin minuciosidad en algunas proposiciones narrativas relacionadas con la muda de pelo, para mostrar someramente la gran expansión que pueden tener las propiedades accidentales.

Respecto a la clasificación según las propiedades accidentales —en el enfoque transtextual que estamos trabajando— Umberto Eco nos dice sobre Wilkins que:

[...] clasifica juntos sustancias y accidentes, y al ser los accidentes infinitos no se pueden dominar jerárquicamente. Y Wilkins tiene que clasificar juntas nociones fundamentales, de sello platónico, como Dios, mundo o árbol, junto a bebidas como cerveza, cargos políticos, nociones militares y eclesiásticas, todo el universo nocional de un ciudadano inglés del siglo XVII (1994: 212).

Juntar sustancias y accidentes es algo que hace el enunciador de “Cefalea”. Antes ya vimos que el *marco* “crianza de animales” permite, en el mundo narrativo, reconocer a las *mancuspías* como seres individuales hasta el punto de poder nombrarlas por el rasgo accidental que las caracteriza. Ahora bien, en lo que concierne a las propiedades que identifican a la especie, esos mismos aspectos vuelven a significar, pero de otra manera, para la construcción de un ser fantástico hecho de variopintas cualidades accidentales provenientes de diferentes seres; allí el efecto fantástico.

4.4.1. “Sabía usted que...”: una estructura de mundo para ver lo exótico

Para argumentar en torno a dicho efecto, es preciso inferir otro *marco*. No se trata de un *marco* de mundo experiencial como el anterior, sino de un *marco retórico* que podemos postular con el formato “Curiosidades del mundo animal” o bien, en la misma perspectiva, la fórmula retórica “Sabía usted que...”, fórmula hipercodificada que permite al lector reconocer el universo discursivo al que va a acceder.

El *marco* “curiosidades” puede hacer referencia al mundo animal o a las costumbres de pueblos (terreno en el que ha hecho su fiesta la antropología). Este marco tiene una importante tradición en el género fantástico, más exactamente en un tipo semántico de relato que Todorov denomina “maravilloso exótico”:

Se relatan allí acontecimientos sobrenaturales sin presentarlos como tales; se supone que el receptor implícito de los cuentos no conoce las regiones en las que se desarrollan los acontecimientos; por consiguiente, no hay motivos para ponerlos en duda. El segundo viaje de Simbad proporciona algunos ejemplos excelentes. Se describe al principio el pajar ruc, de dimensiones prodigiosas, y “una de las patas del ave... era tan gruesa como un grueso tronco de árbol” (1972: 69).

Lo que nos interesa es señalar la exotividad como una condición del efecto, si no fantástico, de lo insólito. Algunos textos de difusión científica hacen uso de los efectos exóticos para atraer el interés o curiosidad del lector; por ejemplo, textos que nos hablan sobre animales prehistóricos cuyas patas eran tan grandes como el tronco de un árbol. Allí la exotividad revela su efecto en el lector, el cual vale también para informaciones que tienen como referente seres de nuestro mundo de referencia a los cuales no tenemos acceso directo, por ejemplo: que una araña, la viuda negra, recibe este nombre porque mata al macho después de la cópula; que los chimpancés, contrario a

lo que se creía, sí construyen instrumentos para conseguir alimento; que las abejas danzan en forma de ocho; que el avestruz entierra la cabeza... etc. En el universo de lo humano también encontramos el “Sabía usted que...” y sus inherentes curiosidades, por ejemplo, para hablar de pueblos naturales, valga el caso de las costumbres de anfitriónazgo de los tan citados esquimales, o bien de costumbres y creencias no sólo de pueblos naturales, sino también de la vida campesina y aun de lo que modernamente en el seno de la antropología social se ha dado en llamar tribus urbanas (Escuela de Chicago). Es bastante versátil el *marco*, puede dar lugar a creencias, imaginarios de gentes sobre los animales, *verbi gracia* hay quienes piensan que en el lugar donde entra una mariposa negra va a haber un muerto, que las serpientes no atacan a mujeres en embarazo, que el mordisco del caimán es tan firme que nada en el mundo logra hacer que suelte su presa, etc.

Estas curiosidades tienen mucho en común con lo “exótico maravilloso” de que hablaba Todorov, salvo que no necesariamente los eventos descritos tienen que ser “sobrenaturales”, basta con que sean inusitados o insólitos. El lector implícito postulado por estas estrategias discursivas se caracteriza por su enciclopédico desconocimiento de esas informaciones.

Podemos decir que es en el uso del *marco* “curiosidades”, como mesa de disección, donde el Wilkins cortazariano hace su fiesta, una especie de banquete surrealista. Así, por ejemplo, si se sabe que los lobos atacan a sus víctimas mordiéndolas en el cuello, que las serpientes cambian de piel y que los murciélagos duermen colgados de las patas, toma un rasgo de uno y de otro para decir que existe un animal peludo llamado de tal o cual forma, que ataca a sus semejantes mordiéndolos en el cuello, y luego, ya saciado, hace la siesta durmiendo colgado de las patas mientras va cambiando lentamente de piel. De un juego de propiedades accidentales provenientes de diferentes seres reconocidos por la enciclopedia, construye su *mancúspico* personaje.

El procedimiento del enunciador de “Cefalea” es surrealista; sigue la conocida consigna del encuentro del paraguas y la máquina de escribir sobre el quirófano, pero extendido. Juego que se amplía más allá del encuentro sustantivo de propiedades intrínsecas a la definición intencional de un ser, en la extensio- nalidad que se juega sobre las propiedades accidentales; lo que permitiría, por ejemplo, construir a un pájaro que pone los huevos cuadrados: todo en el pájaro, salvo la caprichosa forma de los huevos es inherente a su especie; y la cuadratura del huevo, hace de ese pájaro un ser fantástico. Veamos algunas propiedades y conjeturalmente atribuyámosle, por libre aso- ciación, parentesco de similitud con los comportamientos, costumbres, relaciones, etc., de algún otro animal (o humano) de nuestro mundo de referencia:

1. Que tenga pelo y lo pierda en la zona del lomo: nos remite a una especie de marsupiales, por ejemplo, la zarigüeya.
2. Que muerda en el cuello y el lomo: nos remite formas de ataque de predadores como los lobos y los leones.
3. Que trepe por los postes: nos hace pensar en animales como los micos.
4. Que ande en círculos: inimaginable (pienso en el modo de desplazamiento del Andrógino, del que habló Platón en *El Banquete*), salvo acaso si pensamos en un animal encerrado en una jaula muy pequeña, por ejemplo un Jaguar, pero podría ser cualquier otro impaciente felino.
5. Que duerma estirado y no se oville: las vacas, los caballos.
6. Que tenga pelo y sea esquilado: nos remite, por ejemplo, a la oveja.
7. Que se guarde en jaulas: nos hace pensar en la cría técnica de conejos.
8. Que se les tome la temperatura rectal y si excede los 37 grados centígrados se les considere no aptos para la lactancia: nos hace pensar en los bebés humanos.
9. Que dos veces por semana se les dé avena malteada y leche con vino blanco: nos remite a esas fórmulas de la medicina

casera, por ejemplo, una copita de orines todos los días antes del desayuno o una mezcla de brandy con leche y miel de abejas dos veces por semana, etc. Si se trata de animales, aparecen curiosas fórmulas como darle a un perro ají para que se vuelva bravo, hacerle un collar de hojas de *mataratón* a un cerdo para que sea inmune a las enfermedades cuando hay una peste en la región, o untarle a los gatos manteca para que se amañen en la casa y no se vayan.

El listado anterior ha sido realizado sin pretender ningún tipo de exhaustividad o rigor en las asociaciones libres acerca de las características accidentales de las *mancuspías*, pero buscando explicar el mecanismo surrealista de construcción de un ser fantástico a partir de curiosas y versátiles propiedades accidentales.

Conclusiones

El análisis de la isotopía de las *mancuspías* nos ha permitido observar diversas estrategias de generación que hacen del cuento de Cortázar un texto de difícil acceso. No todos esos aspectos de la complejidad estructural de “Cefalea” apuntan hacia la construcción del efecto fantástico en la *operis*, sino que mueven al lector hacia la consideración del relato en la categoría de absurdo, no obstante este movimiento cooperativo incide en la construcción de mundos fantásticos en la interpretación del lector.

Hagamos un listado de los diferentes aspectos que hemos observado en nuestro análisis:

1. La complejidad en el nivel actancial: en esta perspectiva el texto da lugar a varios interrogantes que el texto no resuelve: ¿por qué Chango y Leonor huyeron? ¿Por qué las *mancuspías* se convierten en un sujeto autodesinado y cuál es su competencia modal, su intencionalidad?, etc.
2. La complejidad a nivel de la categorización del actante colectivo *mancuspías*:

- 2.1. Desde la perspectiva de un lector empírico, la clasificación mediante propiedades accidentales de las *mancuspías* es algo que desconcierta, máxime si las minuciosas descripciones y distinciones entre un tipo de *mancuspia* y otra, finalmente no son más que un fallido intento de racionalizar la diferencia entre estos seres. Allí, en el lugar de la clasificación del actor colectivo, el texto mueve al lector empírico a asumir el texto en el género de lo absurdo, del sinsentido.
- 2.2. Desde la perspectiva de un hipotético lector semántico, encontramos que el enunciador se ha servido, para la categorización de las *mancuspías*, de un *marco englobante*, la “crianza de animales”. El *marco* es una condición para la comprensión de la complejidad del mundo diegético, pero al construir un nuevo ser, las *mancuspías*, el enunciador deja al lector sin referente explícito (hipercodificado) para comprender la estrategia enunciativa de la clasificación. Mediante símil con un *marco englobado*, “crianza de conejos”, intentamos mostrar la eficacia pragmática de dicha estructura semántica en aspectos como la economía de información en el saber compartido. Así, con el conocimiento del *marco*, el texto no es absurdo, sino económico.
3. La complejidad al nivel de la construcción del actor individual (la *mancuspia* como especie).
 - 3.1. El enunciador realiza una construcción figurativa de las propiedades esenciales de las *mancuspías* de un modo ornitorrínquico: amalgama pelos, pico, dientes, cualidades de mamífero, de herbívoro, de bípedo, construyendo un nuevo animal para la fauna de la literatura fantástica.
 - 3.2. Paralelamente a la construcción figurativa de las propiedades esenciales de las *mancuspías*, el enunciador hace una construcción de ellas a partir de inusitados rasgos accidentales que toma de seres de diversa procedencia, tales rasgos accidentales hacen referencia a propiedades que tienen que ver con el morder, la esquila, el caminar,

la manera de dormir, la pasionalidad, etc. Es en este nivel donde encontramos el mayor y más novedoso logro de elaboración del efecto fantástico.

6. CIRCE

Introducción

Como punto de partida para nuestro análisis y como referente metatextual de diálogo, presentamos un resumen de los aciertos de Jaime Alazraki en su ensayo sobre “Circe” (1983: 164-172), destacando lo relacionado con la *Intentio Operis*. Al respecto, veamos el recorrido expositivo y sus principales macroproposiciones:

1. Alazraki considera el cuento de Cortázar como una recreación de la leyenda homérica.
2. Después de señalar la intertextualidad existente entre “Circe” y la leyenda griega, se refiere a los contrastes entre dos tipos de mundos, el maravilloso y el fantástico. Define lo maravilloso como la aceptación de lo sobrenatural, y lo fantástico como resultado del destierro de lo sobrenatural en nuestro racionalista mundo de referencia.
3. A partir de la anterior elucubración teórica, hace énfasis en las marcas de “realidad” presentes en el cuento: Buenos Aires, 1923, la pelea boxística Firpo-Demsey, los domingos de Palermo, las confiterías de Rivadavia, con el fin de señalar ese conjunto como un ambiente lo suficientemente ambiguo como para abrir una brecha en la vacilación del lector:
 - ¿Ha matado Delia a sus dos novios como se rumorea en el barrio, o se trata solamente de una coincidencia?
 - ¿Hay alguna relación entre esas muertes y la afición de Delia a los licores y bombones?
 - El último descubrimiento de Mario acerca de la cucaracha

- en el bombón preparado por Delia, ¿confirma los rumores?
4. A partir de la incertidumbre generada en el lector, Alazraki nos dice que ésta oscila entre la coincidencia y la hechicería.
 5. Considera que para lograr la vacilación, el texto de Cortázar se sirve de los artificios del género fantástico, y enumera:
 - Título, que obliga a juegos intertextuales que “contaminan” desde la *Odisea* la significación de “Circe”.
 - Propiedades que caracterizan a Delia respecto a los animales: cariño o dominación. Hecho que puede producir un injustificado asombro o que puede leerse como un anticipo o acto preparatorio de un acontecimiento insólito.
 - Otros detalles propios de la atmósfera fantástica: chismes acerca de cómo murieron los dos novios de Delia; su manera de examinar los bombones (“como una menuda laucha entre los dedos de Delia que la aguja laceraba”); la minuciosa y alquímica preparación de los licores y sus largos y laboriosos ensayos con los bombones, las ceremonias al probarlos; las alusiones a las cucarachas, al pez de color; la propuesta de matrimonio, los anónimos, el estado de inquietud de Delia hasta la escena final en la sala. Todos estos detalles no son gratuitos, forman una secuencia que apunta sutilmente al desenlace insólito —según Alazraki—: a la ruptura de un orden inviolable.
 6. Lo anterior para concluir diciendo que el orden realista, construido con artificios del género fantástico, no ha sido violado. Y que quien realiza la violación del orden es la imaginación excitada del lector.

De los aspectos señalados, nuestro análisis hará énfasis en aquellos elementos de la estructura textual que inciden en la construcción de la atmósfera que propicia la excitación en la imaginación del lector; para ello profundizaremos en la trans textualidad, con el fin de observar la incidencia de este fenómeno de trascendencia textual en la resignificación de las estructuras de superficie de “Circe”. De otra parte, haremos énfasis en la descripción de las estructuras discursivas que

construyen el mundo narrativo, por el hecho de ser el lugar en y por el cual se genera la duda en torno a si hay o no una irrupción de lo sobrenatural en él.

1. La Transtextualidad

La transtextualidad es un fenómeno que mueve al lector a cooperar interpretativamente. En “Circe” encontramos dos modos conspicuos de transtextualidad: el título (*Circe*), y el epígrafe, tomado del texto *The Orchard-Pit* (1886) de Dante Gabriel Rossetti. Estos dos modos de transtextualidad son estudiados por Gerard Genette en *Palimpsestos. Literatura de segundo grado* (1989), con el nombre de *paratextualidad*. Aunque Genette dice que los fenómenos paratextuales son una mina de cuestiones sin respuesta, intentaremos una aproximación interpretativa a este fenómeno con el fin de analizar su incidencia en la significación de “Circe”. Inicialmente abordaremos el epígrafe y luego el título.

1.1 El Epígrafe

El primer deber filológico del lector modelo de “Circe” es tener un conocimiento total del texto de Dante Gabriel Rossetti. El segundo deber es conocer la significación que para Julio Cortázar tuvo *The Orchard-Pit*. No somos ese lector modelo. Nuestros movimientos interpretativos se circunscriben al terreno concreto del fragmento citado, del cual hacemos una traducción que nos servirá para el análisis descriptivo:

And one kiss I had of her mouth, as I took the apple from her hand. But while I bit it, my brain whirled and my foot stumbled; and I felt my crashing fall through the tangled boughs beneath her feet and saw the dead white faces that welcomed me in pit (Cortázar, 1995: 144).

/Y un beso yo tuve de su boca, así como tomé la manzana de su mano. Pero mientras yo la mordía, mi cerebro daba vueltas y mis pies tropezaban; y yo sentía que me caía en un ramaje de confusión debajo de sus pies y vi los rostros blancos de la muerte que me dieron la bienvenida a la tumba. (La traducción es nuestra).

En el fragmento de Dante Gabriel Rossetti encontramos tres tópicos correlacionados: amor, comida y muerte. El tema del amor es inferible del beso; el alimentario, del comer la manzana (que extensionalmente remite a la tentación o la seducción según la lectura hipercodificada del génesis bíblico); el tema de la muerte está figurativizado en *rostros blancos y tumba*.

De otro lado, en “Circe” encontramos esos mismos tópicos: el noviazgo entre Mario y Delia conlleva, implícito, el tema del amor; los licores y los bombones que prepara Delia Mañara están ligados al campo semántico de lo alimentario; finalmente, el tema de la muerte aparece con el suicidio de Héctor y en la caída de Rolo Médicis al salir del zaguán de los Mañara. Hasta aquí, *grosso modo*, encontramos la tríada *amor, comida y muerte*, copresente en estos dos relatos y, es preciso decirlo, también en muchos otros de erotismo tanático.

En *The Orchard-Pit* encontramos la elaboración de una singular construcción figurativa cuyo valor narrativo toma toda su fuerza de las circunstancias en las que se halla inmerso el personaje-observador. En efecto, el epígrafe nos muestra una escena en la que se describen las percepciones y comportamientos de la víctima, próxima a la muerte una vez probado el erótico alimento: “mi cerebro daba vueltas y mis pies tropezaban; y yo sentía que caía en un ramaje de confusión debajo de sus pies y vi los rostros blancos de la muerte que me dieron la bienvenida a la tumba”. Son destacables dos aspectos de la cita: la muerte de la víctima en presencia de la victimaria, y la descripción figurativa de la agonía (cerebro dando vueltas, pies que tropiezan, caída). Este detallado recorrido de la agonía hacia la muerte bien puede remitir a la escena donde se relata la muerte de Rolo Médicis: el golpe brutal contra el escalón, la fractura de cráneo, la muerte instantánea al salir del zaguán de la casa de Delia quien estaba presente:

En los zaguanes las cosas resuenan tanto, la de la casa de los altos sostuvo días y días que el llanto de Rolo había sido

como un alarido sofocado, un grito entre las manos que quieren ahogarlo y lo van cortando en pedazos. Y casi enseguida el golpe atroz de la cabeza contra el escalón, la carrera de Delia clamando, el revuelo ya inútil (Cortázar, 1995: 146).

Desde la comparación como opción interpretativa, el epígrafe cumple la función de informar, por sugerencia, algo que no está en el cuento: quién envenena a Rolo y cómo —¿bombones o licores?—, y las percepciones de éste en el momento de su agonía.

Vista así, hipotéticamente, la función del epígrafe de “Circe” es la de sugerir, la de provocar asociaciones conjeturales en torno a aspectos no informados por el narrador. Tal como se manifiesta aquí, la paratextualidad es un mecanismo de expansión semántica que coadyuva al texto perezoso a completar la información faltante. Lo cual exige la cooperación del lector, la actualización de una enciclopedia explícitamente definida, para completar así los lugares vacíos, no informados.

En términos de lo fantástico, el epígrafe remite a un imbricado complejo simbólico ampliamente elaborado por la literatura maravillosa, en el que está involucrado lo sobrenatural, más exactamente el alimento mágico, la manzana, que es el equivalente metafórico de los licores y bombones preparados por Delia. Este nexo genérico (aludo al variopinto motivo de la manzana “envenenada”, presente en la *Biblia* así como en numerosos cuentos maravillosos), este modo de filiación con la literatura fantástica, promueve la aceptación de ese código de lectura para “Circe”.

1.2. El Título

Esta otra forma de la paratextualidad promueve una cooperación interpretativa que exige actualizar el canto décimo de la *Odisea* como paradigma para interpretar el cuento de Cortázar. Del reconocimiento unánime de la *Odisea* como texto portador de estructuras temáticas en las que se interrelacionan

lo realista y lo aceptado como sobrenatural, se infiere otro aspecto que incide en la clasificación de “Circe” como *fantástico*. Pero no es suficiente con la sola remisión transtextual, pues, por ejemplo, la novela *Ulises* (1922), de Joyce, realiza un diálogo paratextual con la *Odisea*, y no por ello es considerada, en términos de architextualidad, una novela adscrita a la literatura fantástica. Así, más allá de la sola remisión paratextual, para poder justificar la adscripción al género fantástico, el hipertexto debe presentar en su *Operis* elementos significantes que permitan la relación con el hipotexto, y tratándose de lo fantástico, tales elementos significantes deben remitir a la estructura de mundos y/o a la accesibilidad de mundos.

Hagamos primero un resumen del canto décimo de la *Odisea*, para luego conjeturar en torno a las posibles homologías entre “Circe” y el canto homérico:

Después de la huida de la región de los Lestrigones, Ulises llega a la isla Eea, donde habita Circe. Temeroso de otra fatalidad como la sucedida con los Lestrigones, divide en dos grupos a sus hombres y los manda a explorar la región. El grupo dirigido por Euríloco encuentra la casa de Circe. Allí hay mansos lobos monteses y leones que han sido hechizados por ella con “mal bebedizo”. Los animales saludan a la tripulación de Ulises. Estos hombres ven tejer a Circe y la escuchan cantar. Luego, la mujer los invita a entrar. Sólo Euríloco se queda afuera sospechando engaño. La hechicera da a los huéspedes queso, harina, miel verde y un vino generoso de Pramno (“les dio con aquellos manjares un perverso licor que olvidar les hiciera la patria”), y luego los convierte en cerdos. Euríloco se entera de la suerte de sus compañeros y regresa a informar a Ulises. Éste, “impulsado por una fuerza invencible”, va a buscar a “Circe, la rica en venenos”, a Circe, “la de hermosos cabellos”. En su recorrido hacia la casa se le aparece Hermes, quien proporciona al héroe unas hierbas que son la protección contra los hechizos de Circe y lo instruye sobre su proceder ante las próximas acciones: una vez esté inmune y haya probado el brebaje, ella habrá de tocarlo con la vara para convertirlo en animal, entonces

él sacará un cuchillo con el que habrá de someterla y amenazarla; luego deberá obligarla a jurar que no intentará ningún otro hechizo y, finalmente, antes del erótico esparcimiento, hará que convierta nuevamente en hombres a los cerdos de su tripulación. Ulises sigue minuciosamente las instrucciones de Hermes y todo se cumple tal como este lo ha indicado. Ulises y su tripulación se quedan un año gozando de los placeres que la reina ofrece. Después del año, ella lo ayuda a continuar el viaje (Homero, 1995: 159-177)

Hemos dicho que la transtextualidad convierte el relato homérico en código paradigmático de referencia; por tanto, esa trascendencia textual autoriza a realizar algunas equivalencias semánticas entre el hipertexto (*la Odisea*) y el hipotexto (“Circe”), las cuales podemos plantear así:

“Circe” (Cortázar)	Odisea (Homero)
Delia Mañara	Circe
Mario	Ulises
Novios (Rolo y Héctor)	Tripulación de Ulises
Bombones y licores	“perverso licor”
Perros, gatos, mariposas, cucarachas	Cerdos, leones, lobos

Así como la transtextualidad nos permite ver las correlaciones existentes, también nos permite columbrar las no existentes. Veamos rápidamente la construcción de las correlaciones a partir de los roles temáticos de los actores:

Las Hechiceras

Entre las propiedades que definen a Delia, encontramos algunas en común con la Circe homérica: ambas son mujeres, ambas realizan experimentos culinarios, ambas son obedecidas mansamente por los animales. En la descripción de Delia hay algunas propiedades accidentales —dadas como simples informantes indiciales— que remiten al canto de la *Odisea*, por ejemplo, la caracterización de Delia en el recuerdo del narrador como “fina y rubia”; ésta es una de las propiedades que nos

remiten a la “Circe de hermosos cabellos”, rasgo reiterado en la descripción figurativa del personaje épico. Otro rasgo accidental, el hecho de que Delia Mañara toque el piano, se relaciona desde el campo semántico de la música con la hechicera homérica: “el cantar bien timbrado de Circe”. Otro aspecto, no relacionado directamente con Delia, pero sí con un rasgo accidental de la identificación de Circe, es el tejido. Este es usado en el texto de Cortázar como una figura con función metafórica, para aludir a la manera de urdir el chisme sobre Delia Mañara.

Los Brebajes

Ubicados en el campo semántico de lo alimentario, los “licores perversos” de Circe equivalen en el cuento de Cortázar a los bombones, postres y licores, que con enigmática diligencia prepara Delia.

Cerdos

Por efecto de los brebajes, en el canto homérico los hombres hechizados se convierten en cerdos; también se sugiere la transformación de hombres en mansos leones y lobos. El motivo de la transformación no aparece explícito en el cuento de Cortázar (salvo si asumimos como transformación el paso que de vida a muerte padecen los novios de Delia anteriores a Mario —Rolo y Héctor—, personajes que tendrían su equivalente en la tripulación que precede la llegada de Odiseo ante Circe). Un elemento común que sí es explícito es la domesticidad de los animales: en el relato épico los leones y los lobos son domeñados a través de medios mágicos; en el cuento de Cortázar son perros, gatos, arañas, mariposas, los que siguen a Delia mansamente: “no se sabía si era cariño o dominación” (1995: 145). Sin embargo, no sabemos cuál es el medio por el que Delia logró dicha mansedumbre. Es así como el elemento mágico aparece en el cuento, pero de manera abstraible mediante inferencias basadas en cuadros intertextuales, al caso, el “gato con astillas clavadas en los ojos” (p. 154), que nos remite

a actualizar el cuadro de brujería tal como ha sido hiperco-dificado por la enciclopedia de la cristiandad medieval.

Héroes

No encontramos de manera explícita la relación entre Odiseo y Mario, en cuanto a sus rasgos esenciales y accidentales. No obstante, el cuento construye el motivo central del texto homérico, el viaje, como una información aparentemente accesoria: los padres de Delia aparecen “agitando los periódicos y con noticias de un aviador perdido en el Atlántico” (p. 149); acto seguido recalca el narrador: “eran días en que muchos aviadores se quedaban a mitad del Atlántico” (p. 149). No es necesario insistir en lo obvio, las relaciones sémicas de viaje, mar, pérdida en el mar, que remiten al regreso de Ulises a Ítaca. No obstante, es preciso insistir, el motivo del viaje, que es estructurante en la *Odisea* de Homero, en la Circe cortazariana aparece sólo de manera accesoria.

Ayudante Sobrenatural

En el relato homérico el ayudante es Hermes, personaje que simboliza el desciframiento y que funge el rol del mensajero. Tal figura no aparece en nuestro cuento pero si forzamos un poco la interpretación, encontramos que ese lugar es ocupado por un actante colectivo, conformado por todas las personas que rumorean chismes sobre Delia. Estas personas cumplen la función de advertir al héroe, Mario, sobre los peligros que corre ante la hechicera que ha matado a sus dos novios: “Sólo una honda desesperación pudo arrastrarlo al suicidio, según declaraciones de los familiares” (p. 151). La información de advertencia también aparece de modo explícito en los anónimos que recibe Mario: “yo que usted tendría cuidado con el escalón de la cancel” (p. 152).

Pasemos al terreno sintáctico para visualizar otras correlaciones existentes y no existentes entre los dos textos. Pensemos, en términos sintácticos, en el final de ambos relatos. El texto épico nos informa sobre el “combate” que se realiza entre Odiseo

y Circe, y sobre el ulterior y placentero desenlace. La plácida escena final no aparece en el cuento de Cortázar; sin embargo, sí podemos conjeturar en torno al combate que se realiza entre Mario y Delia, como correlato del combate entre Odiseo y Circe. En el momento de probar el bombón, Mario descubre el alimento envenenado o mágico:

Los dedos separaban, dividiendo el bombón. La luna cayó de plano en la masa blanquecina de la cucaracha, el cuerpo desnudo de su revestimiento coriáceo, y alrededor, mezclados con la menta y el mazapán, los trocitos de patas y alas, el polvillo del caparacho triturado (Cortázar, 1995: 154).

Luego viene el combate pragmático, es decir, la reducción física de la adversaria: “[...] entonces los dedos de Mario se cerraron en su garganta como para protegerla de ese horror que le subía del pecho [...]” (p. 154). No cabe duda de la especie de combate dada en la ambivalente reducción física de Delia: ¿la ayuda o la ataca? El motivo del combate aparece mediante diferentes formas de manifestación que, paradigmáticamente, presentan las mismas cualidades estructurales.

Además de la resignificación de los significantes de “Circe” a partir del texto paradigmático, la paratextualidad genera en el lector actitudes cooperativas que, partiendo del hipotexto, propician un juego inferencial prospectivo en el lector. Por ejemplo, al actualizar el parentesco textual entre Delia y Circe, se presentan ciertas inferencias prospectivas que el personaje Mario no sabe. En términos sencillos, podría decirse que se produce un efecto semántico según el cual el lector sabe más que el personaje. Un caso concreto de ese plus de saber es la suposición del lector según la cual los alimentos preparados por Delia contienen algo nada normal, quizá mágico, aspecto que hasta el final no es explicitado figurativamente por el narrador.

En cuanto a la función paratextual del título, ésta no nos autoriza a clasificar el hipertexto de Cortázar de igual manera

que el hipotexto, en cuanto a lo que se refiere a la filiación architextual al género de lo maravilloso (en el sentido de Todorov). Pero, como dice Alazraki, ese nexo contamina de significación a “Circe”. Dicha contaminación puede conllevar a una clasificación apresurada del cuento en el terreno del género fantástico. En una perspectiva más rigurosa, la clasificación del cuento de Cortázar en alguna de las modalidades de lo fantástico debe inferirse de la forma en que la estructura de mundos (lo sobrenatural, por ejemplo) se manifiesta en las estructuras discursivas.

2. Aspectos del discurso

Vamos a abordar aquello que metafóricamente Alazraki nombra como atmósfera fantástica, pero teniendo en cuenta algo de lo que él prescinde, la manera en que dicha atmósfera está construida. En esta parte del análisis tendremos en cuenta dos aspectos: 1) priorizaremos el *cómo* está generado el discurso y, de manera concomitante, 2) especularemos sobre la incidencia de dichas construcciones discursivas en la cooperación interpretativa del lector.

2.1. Un modelo estructurante, el chisme

Como punto de partida tengamos en cuenta el modelo paradigmático de un tipo discursivo explícitamente referido por el cuento, el chisme: “Porque ya no ha de importarle, pero esa vez le dolió la coincidencia de los chismes entrecortados” (Cortázar, 1995: 144). Este género discursivo es utilizado en la primera frase del cuento, y es una forma de invitar al lector a cooperar en la interpretación actualizando las posibilidades virtuales de este *marco retórico* hipercodificado.

A partir de la definición del Diccionario de María Moliner (1996), intentaremos una primera aproximación a la estructura narrativa implícita a este marco retórico:

chisme.

(Posiblem., la misma pal. «cisme»; v. «CHINCHE».

«Andar, Ir, Venir con; Llevar; Traer».) Noticia o información verdadera o falsa que se cuenta para difamar o desacreditar a alguien o para enemistar a una persona con otra.

Que [que si] arriba que [que si] abajo, que si esto que si lo otro, que si fue —ir— que si vino, que [que si] patatín que [que si] patatán, que [si] tal que [si] cual.

*Callejear. *Calumniar. *Charlar. *Criticar. *Curioso. *Delator. *Desacreditar. *Difamar. *Engrescar. *Intriga. *Murmurar. *Noticia. *Rumor».

Podemos identificar varios niveles de su estructuración narrativa en la definición anterior. En términos greimasianos, destaquemos los elementos sintácticos y semánticos más importantes. Participan por los menos cuatro actantes: un *enunciador* del chisme, un *enunciatario* al que le es destinado, un *enunciado* portador de informaciones sobre un alguien (el referente), que es difamado o desacreditado. En cuanto al aspecto semántico, el enunciado, el chisme, es portador de un contenido que puede ser verdadero o falso, lo que involucra el problema de la verosimilitud (ser falso y parecer verdadero, ser falso y parecer falso, ser verdadero y parecer falso, ser verdadero y parecer verdadero). En términos generales, como tipo discursivo el chisme es reconocido por la intención poco noble del enunciador: “se cuenta para difamar o desacreditar a alguien o para enemistar a una persona con otra”, dice el María Moliner (ello no descarta que existan chismes cuya intención no sea la de denigrar sino la de enaltecer). En cuanto al modo de construcción privilegiado o distintivo del chisme, en términos narrativos, es destacable el uso del estilo indirecto: “Que [que si] arriba que [que si] abajo, que si esto que si lo otro, que si fue —ir— que si vino, que [que si] patatín que [que si] patatán, que [si] tal que [si] cual”. Recordemos que, en términos narrativos, la característica del discurso indirecto es la citación de la voz ajena sin ceder la voz y, por tanto, sin citar textualmente las frases dichas por aquel que es citado.

Para nuestra hipótesis de trabajo, el chisme no es un simple inserto en el texto, sino un modelo discursivo que funge como

el paradigma explorado y ampliado por el enunciador de “Circe” para la generación del cuento. En términos escuetos podemos decir que el cuento contiene la estructura de un chisme. A medida que avancemos en la descripción de los diferentes niveles estructurales del cuento, iremos viendo la sustentación de esta hipótesis de lectura en torno a la estrategia de generación discursiva del cuento, así como sus implicaciones semánticas.

2.1.1. Plano de la narración

Uno de los aspectos que participan de la atmósfera de incertidumbre que rodea al personaje difamado, Delia Mañara, es el provecho que el enunciador saca de la estratégica elección del informador narratorial. En “Circe” encontramos una exploración de las bondades del informador paradiegético (Serrano Orejuela, 1996) que, anónimo y sin protagonismo alguno, participa como actor en la historia que está contando:

Yo me acuerdo mal de Delia, pero era fina y rubia, demasiado lenta en sus gestos (yo tenía doce años, el tiempo y las cosas son lentas entonces) y usaba vestidos claros con faldas de vuelo libre” (Cortázar, 1995:144)

[...] Ahora ya es más difícil hablar de esto, está mezclado con otras historias que uno agrega a base de olvidos menores, de falsedades mínimas que tejen y tejen detrás de los recuerdos (Cortázar, 1995: 47).

De los anteriores registros destaquemos dos aspectos interrelacionados:

1. La narración es ulterior a los acontecimientos (los acontecimientos ya sucedieron, son pasados con relación al tiempo en el que ocurre la narración).
2. El narrador modaliza su saber informado, “yo me acuerdo mal de Delia”, justificando su dudosa veracidad en la lejana pubertad en cierne, tiempo en el que ocurrió la historia.
3. Es preciso diferenciar el narrador actual, que es quien proporciona la información al narratario, del observador

narratorial, es decir, aquel adolescente de doce años que fue el actor que se apropió de información.

En términos del esquema narrativo implícito en la estructura del chisme es importante señalar que en nuestro cuento es explorada una de sus formas de manifestación: el informador narratorial no posee un saber directo, de primera mano, sobre lo que ocurrió. Además, nos encontramos con un tipo de “paradiegeticidad” disminuida en su veracidad por dos motivos: la mala memoria del evocador y la no observación directa de los eventos. Aunado al carácter paradiegético del narrador, el uso del estilo indirecto —“Yo me acuerdo mal de Mario pero dicen que hacía linda pareja con Delia” (p. 145)—, redundante en beneficio de la incertidumbre propia del chisme. No se sabe si el contenido de la información es verdadero o falso. El narratorio y por ende el lector, deben asumir esa ambivalencia modal en los niveles veridictorios (derivados de la pareja ser/ parecer que dan lugar a las modalidades de lo verdadero, falso, mentira, secreto) y epistémicos (derivados de la pareja creer/ saber, que dan lugar a las modalidades de lo cierto, probable, improbable, incierto).

2.1.2. Plano del relato

Las anteriores características del informador narratorial no son los únicos connotadores del uso y expansión de la estructura del chisme en la generación del cuento. Inciden también dos estrategias correlacionadas: en primer lugar, la modalización del observador actorial, Mario, caracterizado por no creer en las informaciones contenidas en los chismes; en segundo lugar, el estilo indirecto con el que es citado el discurso de los actores observados por Mario.

A manera de ejemplo analicemos el primer párrafo en el que observamos dos tópicos: el primero, sobre los comentarios en torno a Delia; el segundo, sobre las reacciones epistémicas y tímicas²⁵ de Mario:

²⁵ Dentro de las dimensiones semánticas de la narratividad, junto a las dimensiones pragmática y cognitiva, hallamos la tímica, también

Porque ya no ha de importarle, pero esa vez le dolió la coincidencia de los chismes entrecortados, la cara servil de Madre Celeste contándole a tía Bebé, la incrédula desazón en el gesto de su padre. Primero fue la de la casa de los altos, su manera vacuna de girar despacio la cabeza, rumiando las palabras con delicia de bolo vegetal. Y también la chica de la farmacia — “no porque yo lo crea, pero si fuese verdad qué horrible” — y hasta don Emilio, siempre discreto como sus lápices y sus libretas de hule. Todos hablaban de Delia Mañara con un gesto de pudor, nada seguros de que pudiera ser así, pero en Mario se abrió paso a puerta limpia un aire de rabia subiéndole a la cara (Cortázar, 1995: 144).

Son tres los actantes instalados en la diégesis. Un actante enunciador de los chismes, conformado colectivamente por los actores Madre Celeste, Tía Bebé, el padre de Mario, la de la casa de los altos, la chica de la farmacia y don Emilio. Son actores que se definen por cooperar a manera de cómplices con el chisme, es decir, teniéndolo en cuenta ya sea para atribuirle valores de verosimilitud o epistémicos, o bien reaccionando ante él. El segundo actante ubicado en la posición de circunstante enunciatario es Mario, caracterizado por una estrategia interpretativa de rechazo ante los chismes que escucha y que, es preciso enfatizarlo, no necesariamente van dirigidos a él. Podríamos decir que a nivel actorial Mario es testigo de conversaciones no dirigidas conativamente a él. Su estrategia de rechazo es inferible a partir del lexema de contenido disfórico ante dichas informaciones como la rabia. El tercer actante en función de referente de los enunciados es Delia Mañara, quien (desde la perspectiva de Mario) es la difamada o desacreditada por los chismes. En cuanto al enunciado-chisme, asumido

llamada tímico/axiológica. Esta dimensión entraña tres ejes, el de la euforia, la aforia y la disforia (en términos coloquiales, la euforia, la indiferencia y el disgusto). Así pues, la dimensión tímico/axiológica abarca las pulsiones, las pasiones, el spleen existencial, estados de júbilo, de éxtasis, de nirvana... nada parece al abrigo de esta categoría antropológica. Los estudios semióticos hacen de la dimensión tímica el centro de la Semiótica de las pasiones (Greimas y Fontanille, 1994) y la Semiótica tensiva (Fontanille y Zilberberg, 1998).

como actante sintáctico de la estructura, es importante señalar que el narrador lo cultiva, lo enfatiza al conservar tres de sus aspectos esenciales, el estilo indirecto, la des-responsabilización del enunciador del chisme y la incertidumbre respecto al contenido macroproposicional del chisme. Es decir, sin citar en la mayoría de los casos las palabras textuales de los personajes, sin informar el contenido exacto de sus apreciaciones sobre Delia Mañara —sólo al final del párrafo conocemos el contenido de los chismes, pero no por cita directa de los personajes-chismosos, sino a través de la voz del narrador: “la muchacha que había matado a sus dos novios” (Cortázar, 1995: 144), realzando la no-responsabilidad enunciativa del chismoso: “no porque yo lo crea, pero si fuese verdad qué horrible”, de donde se deriva la incertidumbre, pero como ambivalencia cuya fuerza reposa en el imperfecto del subjuntivo, “si fuera cierto”. La ambivalencia postula dos mundos, doxásticos. En el primero (“no porque yo lo crea”), el personaje rechaza el contenido proposicional del chisme, es decir, un mundo que postula un escenario según el cual Delia mató a sus dos novios; en el segundo, el contrafactual juega con la posibilidad de la existencia de ese mundo posible, el cual es sancionado disfóricamente, “qué horrible”.

A través de Mario (personaje focal, filtro cognitivo instalado en la diégesis) el narrador informa sobre una variada filigrana de modos evaluativos a propósito de los enunciadores del chisme:

- Con énfasis en la forma del enunciado: “*chismes entrecortados*”;
- con énfasis en la actitud epistémica de un enunciatario: “la incrédula desazón de Padre”;
- con énfasis en la actitud pragmática y tímica de uno de los enunciadores: “rumiando las palabras con delicia de bolo vegetal”;
- con énfasis en la modalización pasional y veridictoria de toda la situación enunciativa: “todos hablaban de Delia

Mañana con un resto de pudor, pero nada seguros de que pudiera ser así”.

En síntesis: en primer lugar, en el plano de la narración encontramos a un informador narratorial que no recuerda bien los hechos (el narrador púber sólo recuerda vagamente a Delia). En segundo lugar, en el plano del relato el narrador se sirve de un filtro cognitivo actorial, Mario, caracterizado por una modelización negativa, el no compartir el contenido de los chismes. A lo anterior se suma el privilegio del estilo indirecto utilizado tanto por el narrador, como por la citación indirecta de los discursos de los personajes observados a través de Mario. Todo da lugar a un efecto de escalonada interferencia, pues no es comunicada al narratario la información tal como fue observada; de esta manera la estrategia da lugar a un efecto interesante que hace énfasis en la estructura formal del chisme y en su modo de circulación en el proceso comunicativo: las sanciones veridictorias oscilan entre el ser y el parecer, epistémicos entre el creer y el saber, y las pasionales regidas por el contrafactual “pero si fuera cierto qué horrible” que caracteriza a los actores involucrados en la difusión del chisme. Podemos concluir, entonces, que el enunciador ha elegido hacer énfasis en el *cómo* y no tanto en los contenidos, tanto más cuanto que sólo hasta el final del párrafo que analizamos el narrador dice al narratario el contenido macroproposicional de los chismes, estrategia que redundará en beneficio de un fenómeno capital, la incertidumbre.

2.1.3. Plano de la historia

Hemos aludido a la estructura discursiva del chisme en términos sintácticos y estilísticos para observar la manera en que ésta es usada en los niveles del plano de la narración y del relato. Ahora vamos a tener en cuenta, en el plano de la historia, aspectos de semántica discursiva relacionados con el chisme.

En primera instancia es preciso tener en cuenta las sobre-determinaciones que el contexto situacional aporta a la significación del chisme. Por ejemplo, no es lo mismo un chisme en el

contexto político, que un chisme de barrio, que un chisme laboral. Cada contexto situacional, cada comunidad discursiva, cada marco participativo, cada posicionamiento de los implicados en la situación comunicativa, involucra posibilidades actoriales semánticamente investidas de forma diferente, que restringen el campo semántico desde el cual debe ser interpretada y comprendida la movilidad del chisme.

Otro aspecto a tener en cuenta es el contenido de las informaciones del chisme, pues éste determina las reacciones de los actores en cada contexto situacional. Por ejemplo, un chisme relacionado con la temática de la delación no tendría el mismo efecto entre hermanos de una familia que entre un grupo de espías o mafiosos. Estos aspectos de semántica discursiva son importantes para analizar el posicionamiento de los actores, los tiempos, los espacios y las acciones presentes en “Circe” que, a propósito del chisme, son sobredeterminados por los contextos del barrio y la familia, en relación con dos temáticas: el amor y la muerte.

2.2. El chisme, un objeto de valor: el problema del verosímil y del creer

Recordemos que el contenido de las informaciones del chisme se caracteriza por la ambivalencia entre la verdad y la falsedad. Esto introduce el problema de la verosimilitud (verdad, secreto, mentira, falsedad) y, en relación concomitante con el verosímil, encontramos el problema del creer, es decir, las modalizaciones epistémicas (certidumbre, incertidumbre, probabilidad, improbabilidad). Si proyectamos estos aspectos modales en la estructura del cuento, fácilmente vemos que el *marco retórico* del chisme es el que determina las posiciones sintácticas y semánticas de los personajes del cuento. A tal punto es su importancia, que podríamos decir que es el principal actante del relato, pues —a la manera de la “Carta robada” de Poe—, en cuanto objeto de valor, el chisme es el que define los lugares de sus poseedores o no poseedores, es decir, quién chismosea y quién no, quién sabe “la verdad” respecto a

contenidos del chisme y quiénes especulan, quiénes adhieren al chisme y quiénes lo ponen en duda, etc.

Hagamos un somero recorrido enfatizando en la manera del chisme promover diversas modalidades veridictorias, que a su vez son sobremodalizadas por las epistémicas:

1. El ser/parecer (verdad) sobremodalizado por la incertidumbre, es el primer lugar en el que encontramos ubicados a los enunciadores del chisme: “no porque yo lo crea pero si fuese verdad qué horrible”. De este modo Delia parece ser “la muchacha que había matado a sus dos novios”. Después cambia el estado epistémico, no así el veredictorio, ya que desde la perspectiva del creer, los chismosos van de la incertidumbre a la certeza: “Cuando Héctor se suicidó los vecinos vieron demasiadas coincidencias”.

2. De otra parte, esa verdad a la que adhieren los chismosos es puesta en duda por Mario; él le atribuye a los enunciados el carácter de *falsedad*, modalización veridictoria que se define como no ser/no parecer. Mario no adhiere a esos comentarios sin pruebas, calificándolos como conjeturas construidas desde la maledicencia de los enunciadores del chisme.

En el proceso diacrónico de la construcción veridictoria, los chismosos van de la incertidumbre a la certeza. Mario realiza un movimiento contrario, va de la certeza (de la negación) a la incertidumbre, guardando para sí una única alternativa: hablar con Delia y sus padres a propósito de dichas informaciones. Todo pareciera indicar que Mario cree que ese actante familiar va a negar los chismes, que va a defenderse. Supone que los padres van a defender vida y honra de su hija, pero no es así; en efecto, la conversación con papá Mañara es elusiva, no desmiente ni corrobora nada respecto a la complicidad de Delia en aquellas muertes. La incertidumbre de Mario es mayor.

3. El movimiento veridictorio que se afianza, primero, es el de la *mentira* (no ser/parecer), en la medida en que los padres de Delia y ella misma evaden el tema, generando así un terreno propicio para que, segundo, los contenidos de los chismes parezcan verdad (ser/parecer).

4. La dimensión del *secreto* (ser/no parecer) tiene varios ángulos para ser observada. Desde la perspectiva de Mario evaluando los enunciados de los chismosos, Delia es inocente pero no parece. Esa es la causa que él defiende. Otra perspectiva del secreto está dada en el no saber si los Mañara conocen los chismes; luego, al hablar con papá Mañara, Mario se entera de que sí saben. Esto da lugar a otras preguntas: qué opinan, cuál es su versión, y más exactamente, cuál es la verdad. Lo anterior da lugar a otra dimensión del secreto, esta ahora en la perspectiva del no saber una información por parte de Mario.

5. Este intercambio informativo entre Mario y papá Mañara da lugar a la sobremodalización del secreto por la modalidad epistémica de la improbabilidad (creer que Delia tuvo algo que ver con las muertes y que ella no es inocente). La forma más superficial de la inocencia estaba dada en suponer que Delia no sabía qué se decía de ella. Ahora que Mario sabe que ella sabe, elimina de sus actitudes proposicionales dicha falta de saber, dando lugar a la no inocencia. De manera que es improbable que Delia sea inocente, es decir, que no sepa qué se dice. Esto no elimina el secreto, solamente lo modaliza en términos del creer, es decir, Mario ya no adhiere como antes a su certeza de que ella es inocente y no lo parece, sino que pasa a la improbabilidad de dicha inocencia.

Hasta el momento, nos hemos movido interpretativamente a partir de inferencias realizadas por abstracción de los diferentes comportamientos de los actores involucrados en la escalada del chisme. Hemos llegado a un momento epistémico y veridictorio en Mario, que visto desde sus actitudes proposicionales es conjetural, especulativo. Movimiento que lo mueve a la confirmación empírica de sus conjeturas o sospechas.

2.3. Connotadores metafóricos del recorrido epistémico y veridiccional

En adelante vamos a detallar el proceso mediante el cual Mario llega al descubrimiento de la verdad empírica sobre Delia,

dicho en términos de argot popular: “pillarla con las manos en la masa”.

Observemos la manera como el texto, a partir de la construcción figurativa de los alimentos que Delia prepara y Mario consume, informa sobre los cambios modales de Mario: “Mario quiso un vaso de agua fresca y fue a la cocina aunque Delia quería servírselo y se molestó un poco” (Cortázar, 1995: 153).

Este fragmento de la escena es completamente indicial. Mario siempre ha recibido los alimentos de manos de Delia, a diferencia de los padres de ella absolutamente reacios a esas cocciones. Tratándose ahora de “agua fresca”, con todas las connotaciones de pureza y claridad que conlleva este lexema, Mario no le permite, a pesar de la disposición servil y el enojo de Delia, que ésta lo atienda. De manera que este momento sugiere la desconfianza, que epistémicamente podemos correlacionarla con la improbabilidad de la inocencia. La isotopía figurativa de los alimentos tiene un correlato metafórico en el tema de la confianza. Cabe añadir que en ese recorrido por la cocina en busca de algo, Mario encuentra al gato con las astillas clavadas en los ojos.

2. 4. Índices lumínicos

Acto seguido encontramos otros índices cuya connotación también está en relación con la fiducia (la confianza). Analicemos el recorrido de los índices lumínicos en el fragmento final:

- Cuando los Mañara se han ido, a una orden de Delia, Mario apaga las luces de la sala, quedando sólo “la luz de la lámpara en la mesa del rincón, manchando de amarillo viejo la carpeta de bordados futuristas” (Cortázar, 1995:153). El ambiente es de penumbra.
- Al regresar Mario de la cocina, Delia está en la ventana, y el informador narratorial nos dice sobre la observación de Mario respecto a Delia: “algo de luna se acostaba ya en el piso cerca de Delia, en el plato de alpaca que Delia guardaba en la mano como otra pequeña luna” (p. 153). La escena es

pintada con maestría, en medio de la penumbra las únicas luminiscencias están en el plato y en el piso.

- Luego viene el ofrecimiento del bombón: “Mario comprendió el deseo que poblaba su voz, ahora lo abarcaba con una claridad que no venía de la luna, ni siquiera de Delia” (p. 154). Quizá la claridad nace de la mirada mutilada del gato que Mario vio cuando fue por el vaso de agua. Se evidencia que la claridad no tiene relación con las circunstancias lumínicas del mundo natural, sino con una claridad previa a la revelación de la verdad, es decir, alude tanto al orden epistémico como al de la verosimilitud. Dos elementos han sido puestos en juego, la confianza y el secreto. Delia, suplicante, aspira a la confianza de Mario para que coma el bombón. De parte de Mario ya no hay confianza, ya no hay incertidumbre, hay improbabilidad de inocencia.
- En la perspectiva de la lectura connotativa de los informantes, la figura de Delia es definida por la sombra, y esta podría interpretarse como figura connotadora del secreto, de lo que no se puede observar con claridad: “[...] con Delia a su lado esperando el veredicto, anhelosa la respiración como si todo dependiera de eso, sin hablar, pero urgiéndolo con el gesto, con los ojos crecidos —o era la sombra de la sala” (p. 154).
- Finalmente encontramos la revelación de la verdad, la puesta al desnudo, la caída de las máscaras de la ilusión. Se trata del paso de la probabilidad de no inocencia a la improbabilidad de la no inocencia de Delia:

Mario acercó el bombón a la boca, iba a morder, bajaba la mano y Delia gemía como si en medio de un placer infinito se sintiera de pronto frustrada. Con la mano libre apenas apretó los flancos del bombón pero no lo miraba, tenía los ojos en Delia y la cara de yeso, un pierrot repugnante en la penumbra. Los dedos se separaban, dividiendo el bombón. La luna cayó de plano en la masa blanquecina de la cucaracha, el cuerpo desnudo de su revestimiento coriáceo, y al rededor mezclados con la menta y el mazapán, los trocitos de patas y alas, el polvillo del caparacho triturado (P. 154).

Pliegue sobre pliegue se construye la complejidad metafórica. La improbabilidad y el secreto son los estados epistémicos y veridictorios que definen a Mario; la penumbra en términos figurativos (la ausencia de luz plena o de oscuridad total) es la forma figurativa con la que se connota el ambiente de secreto e improbabilidad. La sombra de Delia (único rasgo general visible en ese ambiente) es el contorno del secreto, es decir, de lo que Delia es pero no parece, debido a la oscuridad que la inviste y oculta. Es, pues, un secreto que tiene su fundamento en la mentira ocultada. La *mentira*, en términos de lo que no es y parece, da lugar a la *ilusión*, esa ilusión óptica propiciada por la escasa luz de la penumbra que hace ver la cara de Delia como una “cara de yeso, un repugnante pierrot en la penumbra”. Son los rostros de la actuación, de la mentira puesta en escena. Cuando llega la claridad, la verdad se hace visible, caen las máscaras de la ilusión, y queda la verdad desnuda; es la verdad sin su duro caparazón —dureza que sémicamente remite a la cara de yeso—, una caparazón del rostro. Delia queda al desnudo, es decir, la cucarachita de menta y mazapán con su caparacho triturado.

2.5. Estado cognitivo final

Todo el recorrido interpretativo anterior sobre los informantes en función de connotadores metafóricos del movimiento epistémico y veridictorio de Mario, es importante para poder inferir el estado cognitivo final. Mario descubre, más que de la verdad, de la falsedad de Delia. Ella en su desnudez veridictoria queda ubicada en la falsedad, definida por no-ser-inocente y no-parecerlo.

A manera de conclusión parcial, podemos decir que desde este punto de vista el actante principal del relato es la información que circula entre los actores, en cuanto que el esquema de esta información da lugar a lo que Alazraki llama “atmósfera fantástica”. Creo en la “atmósfera”, pero no en lo de “fantástica”. En primer lugar, porque la incertidumbre creada por el enunciador no radica en las cualidades del mundo diegético en

cuanto a la existencia o no de lo sobrenatural. Se trata de una incertidumbre lograda mediante diferentes usos y ampliaciones del formato del chisme, que cumplen la función de crear un efecto de incertidumbre en el lector, que, de otra parte, aspira a conocer el secreto, “la verdad”, la revelación del enigma. Allí el acicate que impulsa al lector a avanzar hasta la última línea.

Sin embargo, el enigma no será revelado. Mejor aún, será revelado parcial y veladamente. Aquella parte del texto que responde a las inquietudes del lector está sugerida en términos del *cómo*, pero no del *por qué*. En términos del *cómo*, son respondidas las preguntas planteadas por Alazraki; recordemos: “¿Ha matado Delia a sus dos novios como se rumorea en el barrio o se trata solamente de una coincidencia?” (1983: 165). Desde la observación de Mario, el narrador nos sugiere que no es coincidencia, más exactamente, que Delia no es inocente. Por tanto, que los chismes son ciertos. La segunda pregunta de Alazraki “¿Hay alguna relación entre esas muertes y la afición de Delia a los licores y bombones?” (1983: 165). También tiene respuesta: sí, en la medida en que el texto sugiere que así como Mario, también Héctor y Rolo Médicis probaron las cocciones perversas de Delia. En consecuencia, la tercera pregunta es respondida, pues el último descubrimiento de Mario, la cucaracha en el bombón, confirma los rumores: Delia no es inocente. En el cuento es sugerido el *cómo* Delia envenena a sus novios. Nunca nos dice el *por qué*.

3. La bruja

Las claves en torno a la filiación architextual del cuento a lo fantástico no las hallamos ni en la paratextualidad, ni en la atmósfera de incertidumbre generada por el chisme; las encontramos en la cooperación interpretativa del lector, que lo lleva a la actualización del hipercodificado *marco* de “brujería”. Respecto al rol figurativo del lexema *bruja*, el *Diccionario de María Moliner* (1996) dice: “Mujer a la que se atribuye poder de hechicería debido a la ayuda del diablo, para realizar cosas prodigiosas dañosas”. De manera que es desde el *marco* actua-

lizado por el lector, que aparece esa forma de lo fantástico definida por la presencia de seres y fenómenos expulsados por la razón, el diablo y los prodigios. Para nuestro análisis, no nos interesa confirmar si Delia es o no bruja, nuestro interés lo centraremos en la manera como el texto autoriza la evocación de ese *marco* por parte del lector.

3.1. Arquitectura temática: lo público, el chisme; lo privado, la brujería

La arquitectura del relato tiene dos puntos de equilibrio interrelacionados. El primero, que podemos identificar con el universo de lo público, se da al inicio del relato y podemos nombrarlo como el interrogante central del chisme: ¿Delia mató a sus dos novios? El segundo punto de equilibrio lo identificamos en el universo de lo privado y es el que explica el extraño comportamiento de Delia, el *marco* “brujería”. Con este *marco* se sugiere la respuesta al interrogante epistémico y de verosímil postulado por el chisme. Los dos puntos de equilibrio podemos pensarlos en términos de la superestructura binaria de causas y efectos. Por efectos encontramos las muertes de los dos ex novios y las extrañas cualidades de Delia; la causa está dada en el rol figurativo de bruja, que explica las muertes de los muchachos y el comportamiento de Delia.

3.2. Primera vuelta de tuerca: los animales

Analicemos la manera como el texto va construyendo el *marco* de “brujería” para Delia Mañara. Un primer momento está dado por la enrarecida y aleatoria atmósfera del chisme:

Ahora que los chismes no eran un artificio absoluto, lo miserable para Mario estaba en que anexaban episodios diferentes para darles un sentido. Mucha gente muere en Buenos Aires de ataques cardíacos o asfixia por inmersión. Muchos conejos languidecen y mueren en las casas, en los patios. Muchos perros huyen o aceptan las caricias. Las pocas líneas que Héctor dejó a su madre, los sollozos que la de la casa de los altos dijo haber oído en el zaguán de los Mañara la

noche en que murió Rolo (pero antes del golpe), el rostro de Delia los primeros días... (Cortázar, 1995: 146).

Este párrafo sintetiza los aleatorios contenidos indiciales a partir de los cuales Delia es acusada por el vecindario como la responsable de su propio luto. Notemos que nada se dice del enigmático universo de lo privado, por ejemplo, de sus preferencias culinarias. De la cita anterior destaquemos el contenido central que sirve para la elaboración del *marco* de “bruja”, los animales (conejos y perros). Pero cabe añadir que en otros momentos el relato nombra los gatos, las mariposas, las arañas, los peces y las fantásticas cucarachas.

Veamos otra cita en la que la presencia de los animales está ligada a lo sobrenatural:

Madre Celeste la vio pasar una tarde y cerró con ostensible desprecio las persianas. Un gato seguía a Delia, todos los animales se mostraban siempre sometidos a Delia, no se sabía si era cariño o dominación, le andaban cerca sin que ella los mirara. Mario notó una vez que un perro se apartaba cuando Delia iba a acariciarlo. Ella lo llamó y el perro vino manso, tal vez contento, a sus dedos. La madre decía que Delia había jugado con arañas cuando chiquita. Todos se asombraban, hasta Mario que les tenía poco miedo. Y las mariposas venían a su pelo —Mario vio dos en una sola tarde, en San Isidro—, pero Delia las ahuyentaba con un gesto liviano. Héctor le había regalado un conejo blanco, que murió pronto, antes que Héctor (p. 145).

Esta atmósfera del chisme no es suficiente para aseverar la construcción de lo fantástico en el mundo narrativo, pues si analizamos con detalle el carácter modal que califica el fenómeno insólito, vemos que es la incertidumbre el elemento central: “no se sabía si era cariño o dominación”. La duda introducida fluctúa entre lo realista —“cariño”—, y lo fantástico —“dominación”—. Desde la perspectiva de Todorov (1972) esta duda sitúa el texto en el género fantástico. Desde la perspectiva de Eco (1988), el evento modalizado por la incertidumbre no

permite aseverar que en su estructura de mundo, el texto presente algo que repugne a la enciclopedia realista de nuestro mundo de referencia.

No obstante, podemos aseverar un primer nivel de construcción del efecto fantástico en la *Operis*. En términos de la jerarquización de mundos postulada por Eco, la incertidumbre entre lo fantástico y lo realista tiene su campo de existencia en el mundo de las actitudes proposicionales de los chismosos (Wnc), y no en su mundo de referencia (Wn).

El *quid* de la cuestión está en si el mundo construido por las actitudes proposicionales de los chismosos (que no se sabe si es fantástico o realista), tiene correlato en el mundo de referencia actorial, si se resuelve la duda, es decir, si efectivamente es dominación lo que ejerce Delia sobre los animales. Como ya hemos dicho, el texto no responde de modo explícito a ese interrogante, sólo mediante sugerencias indiciales impele al lector a tomar partido por una opción interpretativa.

3.3. Segunda vuelta de tuerca: los animales y la cocina

Veamos de qué manera el texto va creando las sugerencias indiciales y por qué no responde, pero sí empuja al lector a cooperar en la actualización del *marco* de “bruja”. ¿Qué de fantástico tiene el que un perro se aparte y luego vuelva manso, que una niña juegue con arañas, que dos mariposas se posen en la cabeza de una persona el mismo día, que un conejo muera antes que la persona que lo obsequió? Allí no hay nada de fantástico, no se altera la estructura racionalista que rige a nuestro mundo de referencia, que es también la estructura construida en el mundo diegético. Las sugerencias indiciales precisan otra vuelta de tuerca para reforzar el *marco* “bruja”: la cocina de Delia, sus experimentos con licores y bombones presentados como “alquimia minuciosa”, ante los cuales Mario reacciona disfóricamente, imaginando cosas:

Mario veía sus dedos demasiado blancos contra el bombón, mirándola explicar le parecía un cirujano pausando un

delicado tiempo quirúrgico. El bombón Como una menuda laucha entre los dedos de Delia, una cosa diminuta pero viva que la aguja laceraba. Mario sintió un raro malestar, una dulzura de abominable repugnancia. ‘Tire ese bombón’ hubiera querido decirle. ‘Tírelo lejos, no vaya a llevárselo a la boca porque está vivo, es un ratón vivo’ (Cortázar, 1995: 147).

Todo ocurre en la evaluativa imaginación de Mario, pero no existe ninguna prueba concreta de lo fantástico en el mundo de referencia. El único indicio objetivamente observable, está en el insistente rechazo de los padres de Delia para probar sus recetas:

Delia logró el licor de naranja concentrado, lo bebieron felices un atardecer de tormenta. Los Mañara no quisieron probarlo, seguros de que les haría mal. Delia no se ofendió, pero estaba como transfigurada mientras Mario sorbía apreciativo el dedalito violáceo lleno de luz naranja, de olor quemante. ‘me va a hacer morir de calor, pero está delicioso’ dijo una o dos veces. Delia, que hablaba poco cuando estaba contenta, observó: ‘lo hice para vos’. Los Mañara la miraban como queriendo leerle la receta, la alquimia minuciosa de quince días de trabajo (p. 148).

Pero pareciera no bastar con los animales, con la repugnancia de Mario, con la repulsa de los padres a los sulfurosos experimentos de Delia, quemantes, concentrados, de luz naranja, que deliciosamente hacen morir de calor a Mario; falta más, por ahí rondan las cucarachas y reposa el gato: “Mario vio al gato dormido en su rincón, y las cucarachas que huían por las baldosas” (p. 150).

Sabemos que las cucarachas pasan de las baldosas al bombón. Pero no es suficiente el hecho de encontrar una cucaracha en un alimento para mandar a la hoguera a la cocinera. El índice más elocuente, más relacionado con el marco de bruja, está dado en la siniestra castración del gato: “A su espalda, desde la cocina donde había encontrado al gato con las astillas

clavadas en los ojos, todavía arrastrándose para morir dentro de la casa” (p. 154).

Este es el único dato concreto, observacional, de Mario en relación con el comportamiento perverso de Delia; tanto así que es previo y, al parecer, conducente al descubrimiento de la cucaracha en el bombón.

Derivado del *marco retórico* del chisme, el *marco temático* de la “brujería” va siendo construido paso a paso, una vuelta de tuerca tras otra, a partir de informantes en función indicial. Primero es el gato quien sigue a Delia y los animales quienes se le someten, no se sabe si por mansedumbre o por dominación; después aparece el premonitorio conejo muerto antes que Héctor; luego, las sospechosas cocciones de Delia rechazadas por los padres e imaginariamente padecidas con repugnancia por Mario; la indicial y premonitoria muerte del pez de color; luego, el bombón relleno de cucaracha, que da anclaje de realidad a los temores y repugnancias de Mario; finalmente, el gato con astillas en los ojos que junto con el pez y el gato presagian la próxima muerte, la de Mario.

3.4. Tercera vuelta de tuerca: el ambiente infernal

Cabe incluir entre los informantes (que desde el *marco* connotan un ambiente infernal) al licor lleno de luz naranja, de olor quemante, que hace morir de calor a Mario. Este calor vuelve a aparecer en el decorado del escenario de la noche final: “el calor entraba a bocanadas por la puerta del zaguán y la ventana de la sala” (Cortázar,1995:153), se disemina en un ambiente penumbra apenas iluminada por “la lámpara en la mesa del rincón, manchando de amarillo viejo la carpeta de bordados futuristas” (p. 153). El amarillo viejo se relaciona semánticamente con el campo cromático de la luz naranja emanada del licor.

El *marco* ha ido construyéndose por adhesión de propiedades accidentales: los animales, la cocina, el ambiente. Propiedades accidentales o, mejor, extensionales, que sumadas conducen a la identificación del mundo semántico de la “brujería” y por

tanto, según las remisiones propias de este motivo literario, al género fantástico.

Conclusiones

- El enunciador modelo del relato hace uso de un *marco retórico*, el chisme. A partir de ese formato discursivo introduce una incertidumbre que no tiene que ver con la ambivalencia entre lo natural y lo sobrenatural, sino con lo epistémico y veridictorio. Por su naturaleza, el chisme contiene una información poco fiable. De ahí, de ese marco hipercodificado, se construye una primera isotopía dominante en el relato: ¿es Delia inocente, o es responsable de lo que el chisme le imputa, la complicidad en la muerte de sus dos novios?
- Una característica del chisme, su carácter versátil y aleatorio, da lugar a un primer elemento de lo fantástico, la relación de Delia con los animales. Según el decir, estos estaban sometidos a ella, no se sabía si por cariño o dominación. Esta información, inmersa en el formato de chisme, pierde su valor epistémico de certeza. Lo fantástico es construido como contenido de las actitudes proposicionales de los chismosos y sin ningún correlato verificable en el mundo de referencia actorial. Simple conjetura.
- El chisme, vehiculizado por un enunciador cuya conformación actancial es colectiva, tiene un campo de observación restringido, el afuera. Nada se sabe de la intimidad familiar de los Mañara. Mario es el observador que entra en dicho círculo familiar.
- Contrario al actante colectivo que adhiere al contenido de los chismes, Mario es un antisujeto modalizado por la incertidumbre y por el querer-no-creer en los contenidos de los chismes.
- En términos de la isotopía englobante construida por el chisme (Delia es inocente o no de lo que se le imputa), Mario

aspira a obtener una información más fidedigna a través del padre de Delia y de ésta. Sólo obtiene una información, sabe que ellos saben de la existencia de las habladurías; sin embargo, ninguna defensa de la inocencia de la hija por parte del padre.

- La segunda isotopía englobada por el chisme, la de los animales, es ampliada a través de la percepción de Mario con énfasis en sus reacciones psicológicas. Hay fantasías que le suscitan repugnancia, como cuando Delia prepara un bombón y al llevárselo a la boca, él imagina un animal vivo, un ratón vivo. Los animales están relacionados con la cocina experimental de Delia, licores y bombones principalmente. Hasta aquí lo fantástico existe en las actitudes proposicionales de Mario, sin ningún asidero concreto en el mundo de referencia actorial. Es decir, no hay nada que violente la estructura del mundo diegético, construido según la enciclopedia racionalista que expulsa lo sobrenatural.
- Dos eventos contiguos en la diacronía temporal de la historia determinan la improbabilidad de inocencia de Delia ante la observación de Mario: el gato perversamente flagelado que encuentra en la cocina y la cucaracha que halla en el bombón. No obstante, no sabemos qué pensó Mario, tampoco hay nada que nos explique el porqué de la reacción de Delia, “ese horror que le subía del pecho, un borborismo de lloro y quejido, con risas quebradas por retorcimientos” (Cortázar, 1995: 154). Según Mario, los padres de Delia están espionando la forma en que Mario hace callar a Delia, no se sabe por qué espían, por qué no participan.
- Esta última escena del cuento es completamente indicial, obliga al lector a cooperar interpretativamente actualizando por hipercodificación el *marco* de “brujería”, que inmiscuye lo sobrenatural.
- De manera que al lector le queda la labor de llenar los vacíos de información que estratégicamente ha ido dejando el texto. La hipótesis del lector sobre la brujería responde a la no inocencia de Delia, en términos de la isotopía englobante

- del chisme. En otras palabras, si es bruja, se explica por qué mató a sus dos novios anteriores y ha intentado envenenar a Mario. En términos de la isotopía englobada, lo sobrenatural, el *marco* “bruja” explica por qué los animales siguen a Delia, por qué la mutilación del gato, y por qué la cucaracha en el bombón; y a la vieja manera de la sentencia anticipada, el *marco* “bruja” responde a la negación de la inocencia de Delia. Los vacíos están en el texto para suscitar el juego de la semiosis interpretativa. En ningún momento se ha dicho que Delia sea bruja o que Mario haya inferido tal rol temático.
- Desde la terminología de Todorov, el texto no deriva hacia lo maravilloso por cuanto lo sobrenatural no es aceptado en el mundo diegético; tampoco hacia lo extraño, por cuanto no hay nada, aparentemente sobrenatural, que sea finalmente explicado. Lo fantástico en términos de duda sobre la estructura de mundo no sucede, por cuanto el texto no presenta de modo explícito ningún fenómeno sobrenatural en la diégesis. Como en “Casa tomada”, todo lo fantástico ocurre en la mente del lector, en el mundo de las actitudes proposicionales del lector (Wnr).
 - Haciendo uso del *marco retórico* del chisme, según el cual este generalmente no dice la verdad y su certidumbre es cuestionable, el texto se dedica a propiciar la inferencia contraria. Las inferencias de los chismosos son ciertas, de manera que el enunciador modelo rompe, causa un giro en la hipercodificación, y por tanto defrauda las expectativas de la enciclopedia retórica del lector.

7. LAS PUERTAS DEL CIELO

Introducción

Dos aspectos son los que desconciertan al crítico que se atreve a buscar lo fantástico en “Las puertas del cielo”; el primero, encontrar un narrador que toma partido por la interpretación del fenómeno insólito atribuyéndolo al campo de lo fantástico; el segundo, que la metáfora central del texto, cuyo vehículo es “el cielo”, es interpretada sin súbitas ni lejanas asociaciones: el cielo es la *milonga de Kasidis*, o bien, ese palacio de monstruos que es la milonga del *Santa Fe Palace*. Esos dos aspectos permiten que comprendamos a Alazraki cuando afirma: “Se entiende, entonces, que muy pocos entre los que han estudiado los cuentos de Cortázar se hayan detenido en ensayar una interpretación de *Las puertas del cielo*: el texto mismo contiene ya su propia interpretación” (1983: 162). Aseveración cierta, sobre todo si se tiene en cuenta el interés que mueve la crítica al estilo de Alazraki, dedicada a buscar esas metáforas cuyo indefinido tenor promueve una semiosis ilimitada. De manera que en el momento en que el narrador explica en el relato lo que Mauro, el protagonista, no puede comprender: que ese infierno en el que vivía Celina y del cual la arranca Mauro fue para ella su cielo (Cortázar, 1995: 162), pareciera que con esas palabras el narrador dejara sin empleo a los críticos.

No obstante, aún aceptando la transparente sencillez del relato como un argumento que dificulta el tipo de análisis que realiza Alazraki, su ensayo no hace justicia a “Las puertas del cielo” en tres aspectos fundamentales que, a propósito de otros

cuentos de *Bestiario*, ha venido trabajando: la architextualidad —mediante la cual se estudia la filiación del cuento a la tradición del género—, la intención autor —que Alazraki suele identificar con la persona de Cortázar—, y el estudio de la arquitectura del cuento. Abordemos en este diálogo introductorio los dos primeros aspectos.

En lo referente a la architextualidad, pareciera que al no encontrar esos efectos significantes que permiten asociar el cuento a tal o cual modelo de lo fantástico, el texto no pudiera asociarse a la tradición del género y, inconsecuencia, fuera preciso acudir a otras fuentes no para aludir a lo fantástico, sino para justificar el porqué de su no-interpretación. Alazraki, a partir de la oposición que realiza Auerbach entre dos tipos de escritura, la bíblica y la homérica, infiere, entonces, de “Las puertas del cielo” que:

[...] de la misma manera que “Homero puede ser analizado pero no interpretado”, *Las puertas del cielo*, como todo texto que sigue el modelo realista, se resiste a la interpretación porque la narración misma contiene ya su propia interpretación (1983: 161-162).

Cambiamos de nivel de pertinencia y pasemos a la imbricada concepción de lo fantástico que tiene Cortázar. Es paradójico que Alazraki en su “búsqueda del unicornio” no encuentre nexos entre este cuento y las palabras de Cortázar cuando desde su capilla de autor se dedica a pontificar sobre lo fantástico. Hay tantos nexos entre la concepción cortazariana del sentimiento de lo fantástico y nuestro cuento de referencia, que es posible conjeturar que este relato es una especie de cuento tesis, en el sentido de que es una puesta en escena de sus conceptos de lo fantástico. Veamos por partes esta conjetura.

Para Cortázar, lo fantástico no es asunto de alteración, o no, de la estructura sustancial del mundo de referencia: “lo fantástico mío irrumpe en lo cotidiano y es lo cotidiano” (Citado en González, 1978: 136). Lo fantástico cortazariano se basa,

principalmente, en una actitud cognitiva del sujeto, que dé lugar al *sentimiento de lo fantástico*:

Le repito que si el hombre es lo bastante poroso, lo bastante permeable para no aceptar la noción de realidad aristotélico-tomista, que le ha sido dada por la civilización occidental, inmediatamente una serie de elementos, llamémosle fantásticos, empiezan a actuar en él, se le vuelven tan naturales como sumar dos más dos (p. 136).

Porosidad, permeabilidad, receptividad son condiciones propicias para poder percibir lo fantástico; cualidades que en el cuento son manifestadas en la ideología del personaje Marcelo Hardoy, quien postula, para la aceptación plena del hecho fantástico, la condición de poner al margen lo racional. Al respecto dice Cortázar:

El hecho fantástico se da una vez porque evidentemente responde a un ciclo, a una serie de acciones e interacciones que escapan completamente a nuestra razón y a nuestras leyes. Y sin embargo, se llega a sentir como presente por la vía intuitiva y no por la racional (p. 43).

Se trata de una concepción de lo fantástico *sui generis*, que opera por inversión de valores epistémicos (creer/saber) que van más allá de la dicotomía natural/sobrenatural que pueda o no regir la estructura del mundo narrativo, tal como podemos inferirlo de esta cita de Rayuela:

Puede ser que haya otro mundo dentro de éste, pero no lo encontraremos recortando su silueta en el tumulto fabuloso de los días y las vidas, no lo encontraremos en la atrofia ni en la hipertrofia. Ese mundo no existe, hay que crearlo como el fénix. Ese mundo existe en éste, pero como el agua existe en el oxígeno y el hidrógeno, o como en las páginas 78, 457, 3, 271, 688, 75, y 456 del *Diccionario de la Academia Española* está lo necesario para escribir un cierto endecasílabo de Garcilaso. Digamos que el mundo es figura, hay que leerla (Cortázar, 1963: 409).

Ese mundo “dentro de éste” puede pensarse como el “cielo” de Celina; no existe de manera tangible, de ahí la actitud insensata de Mauro caminando por la pista, buscando la entrada a ese “cielo”. El mundo fantástico existe por porosidad, porque se cree en él, porque exige una actitud propicia para cuestionar la realidad construida según los dictámenes de la racionalidad. De manera que lo fantástico cortazariano se construye a partir de un ambiente cotidiano, de la receptividad intuitiva y de una actitud de los personajes propicia para suspender el juicio racional. Sólo así se accede al sentimiento de lo fantástico que, en el cuento, está fundado en la certeza intuitiva de la existencia de otro cielo que coexiste con el infierno de monstruos sudados que fuman y bailan la milonga y el tango. Es un fantástico sin vuelcos, sin grandes modificaciones de la estructura de nuestro mundo, como dice Cortázar: “Es algo absolutamente excepcional, de acuerdo, pero no tiene que diferenciarse en sus manifestaciones de esta realidad que nos envuelve. Lo fantástico puede darse sin que haya una modificación espectacular de las cosas” (Citado en González, 1978:42).

Desde esta hipótesis de lectura, podemos ver a Mauro como el actor que, presa de la racionalidad, no accede plenamente al sentimiento de lo fantástico. Mientras que a Marcelo, podríamos verlo como el portaestandarte de todas las cualidades del héroe fantástico según la concepción cortazariana. Dejemos hasta aquí esta digresión (suscitada por el silencio de Alazraki) sobre las concepciones de Julio Cortázar sobre el sentimiento de lo fantástico y su relación con “Las puertas del cielo”, ya que no es el terreno de nuestro análisis. Pasemos a las estrategias de generación del efecto fantástico.

Desde una perspectiva global, es indudable que en cuanto a la filiación architextual, “Las puertas del cielo” la tiene con lo fantástico; pero no con lo fantástico decimonónico, pues no presenta esa duda, tan cara a Todorov, entre la realidad construida al modo racionalista y la del expulsado mundo sobrenatural; tampoco podemos identificar el cuento con el fantástico moderno que inaugura Kafka, pues no cumple con los requi-

sitos de *obra abierta* a la semiosis interpretativa, ya que la interpretación del fenómeno fantástico la proporciona el narrador; de otra parte, desde el foco normativo dado por Eco, el texto no presenta en el mundo narrativo esas cualidades que alteran o repugnan a la estructura de nuestro mundo de referencia, es decir, el mundo doxástico de los personajes no presenta ni sufre ningún cambio estructural que sea rechazado por la enciclopedia realista. ¿Dónde está entonces lo fantástico, si es que lo hay? O bien, en un sentido más restringido, más particular: ¿cuáles son las cualidades de lo fantástico cortazariano?

Para analizar las estrategias de generación del efecto fantástico, indagaremos en el plano de la narración, en el plano del relato y en el plano de la historia, diferenciando las informaciones concernientes a la construcción pragmática del mundo de referencia y las actitudes proposicionales de los actores; en este último nivel de pertinencia haremos especial énfasis en el análisis del personaje doctor Marcelo Hardoy, quien en la función de narrador da cuenta de dos roles de su hacer enunciativo: el de observador (actor) y el de informador (narrador). Este narrador-actor es quien, mediante sus enunciados, construye la totalidad del mundo de referencia actorial en lo pragmático, lo cognitivo y tímico, elementos semánticos que son resignificados por los diferentes contextos situacionales que operan como el ambiente que engloba los fenómenos observados e informados, en aras de la construcción de la atmósfera fantástica.

1. Plano de la narración

La estratificación del cuento no presenta mayores complejidades, da cuenta de un sólo estrato narracional, extradiegético. En cuanto al análisis de la participación del narrador en la historia, el cuento se torna interesante pues se trata de un narrador que participa como actor en la historia (homodiegético), pero del que no sabemos con exactitud si es protagonista (narrador autodiegético) o testigo (narrador

paradiegético). Estas dos categorías, protagonista o testigo, son definibles según las opciones interpretativas que hayan de privilegiarse. Para inferir la condición del narrador como autodiegético o paradiegético veamos dos recorridos temáticos interrelacionados: a) el duelo por la pérdida de un objeto amado y b) el protagonismo en la percepción, en la observación y/o valoración del fenómeno fantástico.

Si concebimos a Marcelo Hardoy como un actor caracterizado por el rol temático de amigo solidario que ayuda a Mauro a tramitar el duelo por la pérdida del objeto amado, su narración sería paradiegética pues estaría refiriendo un duelo en el que el protagonista es Mauro:

Me resigné a escuchar, —“los amigos se ven en estos trances”— y a la segunda botella de Quilmes Cristal se me vino con todo lo que tenía. Estábamos en la mesa del fondo del café, casi a solas; yo lo dejaba hablar pero de cuando en cuando le servía una cerveza (Cortázar, 1995: 159).

Desde el punto de vista de Mauro, Marcelo es un amigazo de esos que sólo se reconocen en los momentos difíciles. Pero si hacemos caso a diferentes matices discursivos de su hacer narratorial, encontramos registros que dan cuenta de que el deseo del amigazo ha estado orientado hacia la mujer de su prójimo, Celina; de allí podemos conjeturar que es un actor que también realiza, de modo velado, el duelo por la mujer de su amigo. Argumentemos esta conjetura con la situación posterior a la muerte de Celina, previa a la invitación a dar una vuelta por Palermo, que hace Marcelo a Mauro para distraerlo del duelo:

En el tren viajaban dos bailarinas del Moulin Rouge y reconocí a la más joven, que se hizo la sonsa. Toda esa mañana había estado pensando en Celina. [...] Cuando vi a las muchachas pensé en la carrera de Celina y el gesto de Mauro al sacarla de la milonga del griego kasidis y llevársela con él. Se precisaba coraje para esperar alguna cosa de esa mujer [...] (p. 158).

El metonímico juego asociativo va de las mujeres del Moulin Rouge a Celina —en la que había estado pensando toda la mañana—, a la invitación a Mauro para distraer el duelo. No es suspicacia del lector advertir la trama del deseo de Marcelo que va de las mujeres del Moulin Rouge, con una de las cuales tuvo algo..., a la inmediata evocación de Celina. También podemos conjeturar que Marcelo endosa al marido de Celina la necesidad de olvidar, de tramitar un duelo que también a él le concierne.

Otros registros que hacen pensar en la finísima trama del deseo de Marcelo hacia la mujer del amigo, y en el trámite a dúo del mismo duelo, podemos verlos en el momento en que ambos dolientes nombran su deseo de olvidar: “Quiero olvidar —decía también— cualquier cosa, emborracharme, ir a la milonga, tirarme cualquier hembra. Usted me comprende, Marcelo, usted...” (p. 159).

El “también” tiene doble valor isotópico; pues por una parte puede aludir a la serie de enunciados antes dichos por Mauro, al caso: “Quiero olvidar”; pero por otra, puede aludir a la adhesión de Marcelo al enunciado completo de su *partenaire* comunicativo: como yo, él también quiere emborracharse, ir a la milonga, tirarse cualquier hembra.

Ahora bien, y siguiendo con los juegos indiciales respecto al duelo de Marcelo y a su deseo de Celina, cabe señalar la construcción del triángulo afectivo: “Ellos se querían, y el contento de Celina alcanzaba para los dos, a veces para los tres” (p. 158). No sabemos qué tanto “contento” alcanzaba para Marcelo...

Volvamos al asunto de la condición de protagonista o de testigo del narrador. Con base en lo anterior, si aceptamos la existencia del duelo de Marcelo por Celina en tanto objeto “también” deseado, perdido y por ende en duelo, el narrador es autodiegético en la medida en que el marido de Celina le sirve como pretexto para tramitar su propio duelo.

Si analizamos la participación del narrador en la historia desde otro ángulo, el de la percepción del fenómeno fantástico, nos damos cuenta que Marcelo también percibe la *ilusión* de

ver a Celina en *su cielo*. De manera que, en esta última perspectiva, el cuento nos presenta a dos actores protagonistas de la observación del fenómeno fantástico. Cabe destacar que como narrador autodiegético, Marcelo hace saber que como actor asume una axiología caracterizada por adherir, sin dudas, sin racionalidad a bordo, a la aceptación del fenómeno fantástico observado; mientras que a Mauro lo caracteriza como un actor que no sabe asumir lo fantástico. En estos términos, se trata de dos posiciones gnoseológicas representadas o vehiculizadas por dos actores que, situados ante la aparición de lo fantástico, actúan de manera distinta: Mauro sirve para relevar la posición ideológica de Marcelo.

Podemos concluir, entonces, que derivado de la trama triangular del deseo (al caso, desear a la mujer del amigo), de la coparticipación en la observación del fenómeno fantástico y de la relevancia del rol ideológico asumido por el doctor Marcelo Hardoy frente a la axiologización del fenómeno, el narrador es pseudoparadiegético o, en términos más corrientes, pseudotestigo.

2. Plano del relato

Dos opciones interpretativas del saber informado por Marcelo nos permiten entrar en el análisis del plano del relato. La primera la tomamos de una frase de Alazraki: “El narrador explica en el relato lo que Mauro, el protagonista, no puede comprender” (1983: 162). Hay algo de ingenuidad en esta apreciación, pues, como ya vimos, Marcelo es tan protagonista de la historia como Mauro; de otra parte, Alazraki atribuye a Marcelo un hipersaber enorme, a tal punto que puede explicar aquello que el buenote de Mauro es incapaz de asimilar. Contraria a esta visión del saber de Marcelo, le apostamos a otra hipótesis: el narrador-actor explica la historia, atribuyéndole a Mauro su propia interpretación. Veamos por qué.

Para Alazraki, aquello que Mauro no puede comprender es que “ese infierno en que vivía Celina y del cual la arranca Mauro fue para ella su cielo” (1983: 162). Esta afirmación nos lleva a

dos preguntas: ¿Cómo saber si la interpretación del narrador es acertada y por tanto si está diciendo lo que el otro no puede comprender, ya que en ningún momento éste, desde su alcance focal, nos informa sobre los pensamientos de Mauro? Al respecto sólo conocemos las interpretaciones de un narrador monológico por excelencia. La poética de este monologismo podemos verla en esta frase:

Me daba asco pensar así, una vez más estar pensando todo lo que a los otros les bastaba sentir. Mauro y Celina no habían sido mis cobayos, no. Los quería, cuánto los sigo queriendo. Solamente que nunca pude entrar en su simpleza, solamente que me veía forzado a alimentarme por reflejo de su sangre; yo soy el doctor Hardoy, un abogado que nunca se conforma con el Buenos Aires forense o musical o hípico, y avanza todo lo que puede por otros zaguanes. Ya sé que detrás de esto está la curiosidad, las notas que llenan poco a poco mi fichero. Pero Celina y Mauro no, Celina y Mauro no (Cortázar, 1995: 156).

Retengamos varios aspectos de la anterior cita:

- El actor-narrador es un sujeto que critica las actitudes y pensamientos de los demás actores. En la situación anterior ironiza, desde una cierta superioridad, los tipos de actitudes estereotipadas que ocurren durante el funeral.
- Sin embargo se autocrítica, estableciendo dos niveles de significación del mundo: el pensar y el sentir. El sentir pareciera ser una actitud que le fuera vedada.
- Para el narrador, los personajes son conejillos de indias que toma como objetos de experimentación, de observación mediante su hacer inferencial, su pensar, es decir, de sus interpretaciones.
- Aquello que “a los otros les bastaba sentir” y aquella “simpleza” que caracterizó a Mauro y Celina, son dos tipos de actitudes-comportamientos que le están vedados al actor-narrador. Es preciso subrayar que la simpleza se correlaciona

con la emoción y estas dos actitudes se oponen a la racionalidad.

- Confiesa no haber podido acceder a esa “simpleza”, de la cual se alimenta vampíreamente, por reflejo; se trata de vidas ajenas a las que no puede acceder por su “simpleza”.
- La curiosidad del actor-narrador da lugar a sus notas, a sus fichas, que están íntimamente ligadas con su pensar interpretativo.
- Cabe señalar el sospechoso énfasis que hace el narrador al decir que Mauro y Celina no son *conejillos de indias*, lo dice tres veces; no obstante, están las notas que llenan su fichero, sus interpretaciones de esas vidas ajenas que le causan curiosidad y que, sin embargo, le son inaccesibles en su sentir y sencillez.

En su discurso, el narrador se caracteriza por un no-poder-no-conjeturar acerca de modos de sentir y vivir la vida. En otras palabras, le es inevitable racionalizar lo que en el fondo no comprende. Allí la clave de la construcción del saber del narrador/personaje sobre los personajes de la historia. No es que éste sepa, ni que comprenda aquello que los otros no pueden explicarse o comprender: él infiere, hace hipótesis. Inferencialidad compleja, pues habla más de él que de sus referentes; recordemos que uno de los efectos de esa inferencialidad es la atribución de sus propios deseos al otro, por ejemplo, endosarle a su doliente amigo su propia necesidad de olvidar a Celina.

En términos del efecto fantástico esta estrategia de construcción del saber narratorial cumple varias funciones: la primera, la construcción coherente, sin fisuras, de la vida de Celina y Mauro, los dos personajes focalizados actorialmente por Marcelo; todo en ellos está explicado, hasta sus más intrincados deseos. Desde el punto de vista de Marcelo no hay nada que no sea resignificado en aras de la coherencia de su construcción inferencial, o, mejor dicho, desde su deseo. Así, por ejemplo, si Celina escucha tangos en la radio (dato objetivo) es porque no ha renunciado a su pasión (inferencia) y por tanto se ha resignado a su vida marital, pero sin ceder el deseo en torno a

la pasión que la constituye (conclusión y confirmación de la inferencia). Pero nada sabemos con certeza, pues el relato no nos entrega la voz de Celina, sus palabras citadas en discurso directo. Celina es, fundamentalmente, una construcción de hombres en estado de duelo. Una muestra evidente de este proceso de construcción de Celina, y de construcción del mundo interior de Mauro, la encontramos al final del relato cuando se produce la “visión” de Celina en el Santa Fe Palace. En ese pasaje, todas las observaciones e interpretaciones que podemos conocer corresponden al punto de vista del actor-narrador y ninguna al punto de vista de Mauro, salvo el indicio final en el que Mauro dice: “—¿Vos te fijaste cómo se parecía?” (Cortázar, 1995: 164). Único indicio cuyo valor es dar a entender que todo lo observado e inferido por Marcelo, se corresponde con la percepción de Mauro. Así, el enunciador (Marcelo) recibe del enunciatario (Mauro) la confirmación de su propia enunciación interpretativa.

Esa coincidencia de actitudes proposicionales entre Marcelo y Mauro dan lugar al verosímil de lo fantástico. La objetividad es un asunto de consenso, resultado de un acuerdo intersubjetivo (Kenneth, 1996: 214), lo cual es válido tanto para el campo científico como para el fantástico. En otras palabras, es necesario que haya por lo menos dos sujetos inmersos en la apreciación del fenómeno fantástico para que este tenga un cierto reconocimiento como dato objetivo. Así se trate de un delirio compartido, a dos. Dicha coincidencia da valor veridictorio al fenómeno, el parecer-verdad; esto parece saberlo el enunciatario de *Las puertas del cielo*:

—¿Vos te fijaste? —dijo Mauro.

— Sí

—¿Vos te fijaste cómo se parecía?

No le contesté, el alivio pesaba más que la lástima. Estaba de este lado, el pobre estaba de este lado y no alcanzaba ya a creer lo que ambos habíamos sabido juntos. Lo vi levantarse y caminar por la pista con paso de borracho, buscando a la mujer que se parecía a Celina (Cortázar, 1995: 164).

El anterior pasaje da cuenta de la coincidencia de la visión de Marcelo y Mauro. De parte de Mauro, el enunciado es “cómo se parecía”; de parte de Marcelo, “Yo digo: Celina, pero entonces fue más bien saber sin comprender, Celina ahí sin estar, claro, cómo comprender eso en el momento” (Cortázar, 1995: 163). Los dos enunciados mantienen la distancia epistémica sobre el fenómeno observado, el uno desde la comparación y el otro desde la aceptación de la visión, no en tanto realidad en el sentido de que se trate efectivamente de Celina, sino en tanto visión que como tal hay que aceptar. Para decirlo en términos de Cortázar, como una irrupción de lo fantástico que es preciso aceptar sin cuestionamientos. Lo importante en términos del efecto fantástico es la verosimilización, la presunta objetividad en la observación del fenómeno: los dos actores coinciden en la misma apreciación, luego, entonces, hay objetividad compartida, consenso. Así se verosimiliza la historia, más exactamente el juego inferencial del actor-narrador, y es ésta la principal estrategia discursiva para lograr el efecto fantástico en el cuento.

3. Plano de la historia

Hagamos un sucinto resumen del plano de la historia para dar cuenta de los momentos básicos que constituyen las secuencias principales del cuento:

- Las informaciones más antiguas sobre Celina aluden a su vida en tiempos de la milonga del griego Kasidis, vida de la que son destacadas dos actividades: el baile de la música de arrabal y la atención a los clientes. La suspicacia de lector nos lleva a conjeturar el rol de prostituta. Recordemos la asociación del doctor Hardoy al ver a las bailarinas del Moulin Rouge que lo remiten a Celina... y la conclusión sobre esta última: “se precisaba algún coraje para esperar alguna cosa de esa mujer” (Cortázar, 1995: 158). En resumen, la historia, en lo que se refiere a Celina, la muestra conjunta a su objeto de deseo, de pasión, el mundo de la

milonga, que remite a la danza, la música y los clientes. Ese es su cielo.

- Ese estado es transformado por la relación amorosa de Celina con Mauro, que da lugar al matrimonio. El nuevo estado civil de Celina es presentado como una adaptación a la normalidad doméstica. Se trata de una renuncia aparente a su estado anterior, a su cielo de tango y milonga; no obstante, esa vida de arrabal sigue latente en ella como pasión irrenunciabile.
- Muere Celina y avisan del deceso al doctor Hardoy, amigo de la pareja marital, a quien le gustaba salir con ellos a compartir la música del ambiente de arrabal.
- Descripción del velorio.
- Días después del funeral, el doctor Hardoy invita al doliente Mauro a distraerse; van al Santa Fe Palace, lugar de una milonga muy rea. Después de unos tragos, en medio del humo espeso que hacía borronearse las caras que se veían más allá del centro de la pista, ambos ven a Celina bailando (creen verla). Al terminar la canción y el baile, Mauro se levanta y va a caminar, borracho, por el espacio de la pista buscando a la mujer que se parecía a Celina.

Si prescindimos del creer ver (necesaria nota parentética a propósito de la anterior descripción de los estados y transformaciones del plano de la historia), y aceptamos el ver, sin la modalización epistémica, nos encontramos con un fenómeno fantástico; pero, ¿cómo es posible que alguien después de muerto aparezca, que sea visto por dos testigos bailando en el Santa fe Palace? Este es el principal motivo de lo fantástico, un muerto que reaparece en una nueva condición, vivo. Motivo propio de lo fantástico, que en el texto es atenuado por las actitudes proposicionales (creer ver) de los actores involucrados en la percepción del fenómeno.

Enfoquemos ahora nuestro análisis hacia las actitudes proposicionales del narrador respecto a Celina, para observar nuevas

asptualizaciones de la historia e inferir de allí nuevos matices que coadyuvan a la existencia del efecto fantástico:

1. El estado inicial de Celina en su vida de tango y baile es presentado por el narrador en términos de vida feliz sólo degradada por el trabajo y la prostitución:

Celina seguía siempre ahí [...] bebiendo el tango con toda la cara que una luz amarilla de humo desdecía y alteraba. [...] la felicidad la transformaba de un modo atroz. [...]. Así pudo ser ella en lo de Kasidis de no existir el trabajo y los clientes (Cortázar, 1995: 163).

2. La fuerza de transformación (el matrimonio con Mauro), es evaluada en términos axiológicos como un error de Celina:

Irse con Mauro había sido un error. Lo aguantó porque lo quería y él la sacaba de la mugre de Kasidis, la promiscuidad y los vasitos de agua azucarada entre los primeros rodillazos y el aliento pesado de los clientes contra su cara, pero si no hubiera tenido que trabajar en lo de las milongas a Celina le hubiera gustado quedarse (p. 161).

Y también como un error temerario por parte de Mauro. El narrador deja entrever evaluaciones negativas que tienen como objeto el ser de Celina, su pasión arrabalera, su destino de prostituta:

Cuando vi a las muchachas [del Moulin Rouge] pensé en la carrera de Celina y el gesto de Mauro al sacarla de la milonga del griego Kasidis y llevársela con él. Se precisa coraje para esperar alguna cosa de esa mujer (p. 158).

3. Estado resultante: de parte de Celina, una resignada felicidad doméstica, pagada al precio del sacrificio de la gran felicidad que le generaba la vida de arrabal. De parte de Mauro, el esfuerzo por retenerla; de parte de ella, la fuga hacia su vida anterior mediante la evocación y los significantes que la remiten a Felicidad:

No me costó medirlos, saborear la sencillez agresiva de Mauro y su esfuerzo inconfesado por incorporarse del todo a Celina. Cuando los empecé a tratar creí que lo había conseguido, al menos por fuera y en la conducta cotidiana. Después medí mejor, Celina se le escapaba un poco por la vía de los caprichos, su ansiedad de bailes populares, sus largos entresueños al lado de la radio, con un remiendo o un tejido en las manos. Cuando la oí cantar, una noche de Nebiolo y Racing cuatro a uno, supe que todavía estaba con Kasidis, lejos de una casa estable y de Mauro puestero de abasto (p. 158).

4. Fuerza de transformación: la muerte de Celina. Esta muerte es explicada de una manera bastante sutil por el narrador. Vamos al primer párrafo del cuento:

A las ocho vino José María con la noticia, casi sin rodeos, me dijo que Celina acababa de morir. Me acuerdo que reparé instantáneamente en la frase, Celina acabando de morir, un poco como si ella misma hubiera decidido el momento en que eso debía concluir (p. 155).

Una primera aproximación nos dice que el actor realiza una reflexión metalingüística sobre la estructuración del enunciado con el que le es anunciada la muerte de Celina; en una segunda aproximación nos damos cuenta que es una explicación del motivo de la muerte de Celina. La forma pronominal “eso” es usada en función catafórica abierta, sin explicitar con exactitud a qué alude, promoviendo la cooperación interpretativa del lector. Nuestra opción, en la perspectiva que venimos trabajando, es que la forma pronominal remite a la condición de Celina como sujeto escindido entre la pasión por el tango y el afecto a Mauro, que implícitamente le prohíbe la vida anterior de tango, baile y prostitución: “Aceptaba de a poco, se sometía sin ceder. Celina fingía conformarse [...]”. Se trata de dos términos de un conflicto irresoluble, para el cual la vía única es la muerte. Desde esta interpretación, la muerte de Celina es vista por el narrador como un acto soberano, única opción para

resolver el conflicto. De esta manera se introduce en la historia un matiz trágico.

5. Desde el punto de vista de Mauro, la anterior fuerza de transformación ejercida “voluntariamente” por Celina da lugar a un estado resultante, el duelo por la pérdida del objeto amado.

6. Hay una nueva fuerza de transformación introducida por un agente externo, el doctor Marcelo Hardoy, quien aparece con una intención cuyo fin es “distraer” a Mauro, sacarlo del estado de dolor por la pérdida del objeto amado:

Se puso un traje azul y pañuelo bordado, lo vi echarse perfume de un frasco que había sido de Celina. Me gustaba su forma de requintarse el sombrero, con el ala levantada, y su paso liviano, silencioso, bien compadre. Me resigné a escuchar —“los amigos se ven en estos trances [...] Quiero olvidar —decía también—. Cualquier cosa, emborracharme, ir a la milonga, tirarme cualquier hembra. Usted comprende, Marcelo, usted... [...] (p. 159).

7. Estado resultante: la intención fracasa. Más que un lugar para distraer y sacar a Mauro de la pena, el espacio de la milonga al que van a “olvidar” y buscar hembras se convierte en un lugar pleno de evocaciones que remiten a la vida de Celina en el pasado, a sus gustos: “Yo pensaba en Celina, tan en su casa aquí, justamente aquí donde Mauro no la había traído nunca” (p. 161).

8. Fuerza de Transformación: en medio de la milonga, en el estado de nostalgia por la evocación permanente que suscita el espacio vital, ven (creen ver) a Celina:

Y Celina que estaba sobre la derecha, saliendo del humo y girando obediente a la presión de su compañero, quedó un momento de perfil a mí, después de espaldas, el otro perfil, y alzó la cara para oír la música. Yo digo: Celina, pero entonces fue más bien saber sin comprender, Celina ahí sin estar, claro, cómo comprender eso en el momento (p. 163).

9. Estado final: fascinación y aceptación de la visión:

Me quedó inteligencia para medir la devastación de su felicidad, su cara arrobada y estúpida en el paraíso al fin logrado; así pudo ser ella en lo de Kasidis de no existir el trabajo y los clientes. Nada la ataba ahora en su cielo sólo de ella, se daba con toda la piel a la dicha y entraba otra vez en el orden donde Mauro no podía seguirla (p. 163).

10. Reacciones tímico-cognitivas acerca de la “visión”:

De Marcelo:

No quise mirar a Mauro, ahora yo me rehacía y mi notorio cinismo apilaba comportamientos a todo vapor. Todo dependía de cómo entrara él en la cosa, de manera que me quedé como estaba, estudiando la pista que se vaciaba poco a poco [...] (p. 164).

Respecto a Mauro:

—¿Vos te fijaste? —dijo Mauro.

—Sí

—¿Vos te fijaste cómo se parecía?

No le contesté, el alivio pesaba más que la lástima. Estaba de este lado, el pobre estaba de este lado y no alcanzaba ya a creer lo que ambos habíamos sabido juntos. Lo vi levantarse y caminar por la pista con paso de borracho, buscando a la mujer que se parecía a Celina [...] (p. 164).

Parejo al estado final están las reacciones de los dos actores, ambas con relación al mismo referente, la visión. Podemos notar la carga ideológica peyorativa del actor—narrador respecto a la emergencia simbólica manifestada en el desconcierto del ebrio Mauro.

De los anteriores momentos de la historia podemos destacar el hilo conductor de la trama fantástica, el recorrido de Celina. Esta actriz es presentada como un sujeto escindido entre dos pasiones, el tango y la vida de arrabal, y el amor por su marido. Cada objeto de deseo está inmerso en ejes de valores axiológicos contradictorios y no complementarios, de manera que no los

puede gozar al mismo tiempo. A partir de esa escisión se construye lo que aproximadamente podemos llamar un conflicto trágico. Éste, según el narrador, es resuelto por la muerte “voluntaria” de Celina. Hasta aquí no hay nada fantástico en el relato. Lo fantástico aparece en el estado ulterior a la muerte, en la medida en que Celina vuelve a estar conjunta con su objeto de pasión, la música y el baile, al tiempo que se libera de los compromisos del matrimonio y por ende de Mauro, sin transgredir los principios inherentes a la axiología de la relación marital.

Desde una perspectiva narratológica, la muerte no es un cierre de la historia de Celina sino un programa narrativo de uso, cuyo programa narrativo de base es poder escaparse para lograr nuevamente la conjunción con su objeto de deseo. Sólo muerta puede alcanzar la libertad, restituir la conjunción con el tango y el baile. Allí lo fantástico.

Desde la metáfora que elabora el texto, la secuencia fantástica es sencilla: del “cielo” al *infierno*, la transformación se opera por el amor a Mauro:

A esta hora, metido sin vuelta en el Santa Fe, medí la grandeza de Celina, su coraje de pagarle a Mauro con unos años de su cocina y mate dulce en el patio. Había renunciado a su cielo de milonga” (p. 161).

El *infierno* es el conflicto irresoluble entre dos universos axiológicos antagónicos, pues a pesar de los valores del matrimonio, su destino es de mujer “armada para el tango, nacida de arriba abajo para la farra [...]” (p. 161) Luego, liberada por la muerte, ya en el ejercicio pleno de su pasión goza su “cielo”: “Nada la ataba ahora en su cielo sólo de ella, se daba con toda la piel y la dicha y entraba otra vez en el orden donde Mauro no podía seguirla [...]” (p. 163). El conflicto trágico tiene una resolución feliz, la salida por la vía de lo fantástico.

Conclusiones

Son varias y en distintos niveles la estrategias textuales que coadyuvan a la construcción de la atmósfera fantástica en el relato. La primera se sitúa a nivel del plano de la narración y podríamos denominarla la “pseudoparadiegeticidad” del narrador; este ocultamiento de la participación protagónica del narrador aparentando ser un testigo de la historia entre Mauro y Celina, cumple la función de resaltar la objetividad de la narración, la toma de distancia.

La segunda estrategia, situada a nivel del plano del relato, está correlacionada con la anterior. El narrador genera una serie de enunciados acerca de los dos actores focales, interpretando así cada acto de sus vidas pero desde sus deseos; de esta manera, las interpretaciones de los actos de Celina y Mauro, hablan más de él (Marcelo) que de la pareja. Estos no son más que un constructo referencial, o, mejor, inferencial. Ahora bien, una inferencialidad extrema tiene riesgos de caer en el delirio. Por ello es necesario un anclaje en la realidad, más exactamente en la objetividad; de allí que al final del relato, mediante la cesión de voz a Mauro en el formato de discurso directo, éste dé cuenta de su observación del fenómeno fantástico, a saber, Celina bailando. Propiamente hablando este es el momento en que se realiza con mayor eficacia el efecto fantástico, al mostrar que dos actores coinciden, más o menos, en la misma observación.

La tercera estrategia, situada a nivel del plano de la historia, tiene que ver con los diferentes informantes espaciales y emotivos que resignifican el contexto de la observación del fenómeno fantástico. Mauro y Marcelo han estado bebiendo, es explícita la ebriedad de Mauro; el ambiente es obnubilante, no hay claridad para la apreciación de la mujer que “se parece” a Celina; hay humo, vapor de sudor, y, por si fuera poco, los dos actores se hallan en un estado propenso a la irrupción de la fantasía: están en duelo y, además, en un sitio en el que todo evoca a la finadita.

La cuarta estrategia, situada también en el plano de la historia, está íntimamente relacionada con la inferencialidad de Marcelo y tiene que ver con la interpretativa construcción del recorrido de Celina y Mauro, en especial de Celina. En términos escuetos, se trata de la historia de la mujer que muere para poder recuperar un objeto perdido, el mundo del baile y la música de arrabal. Allí lo fantástico del cuento. Esta cuarta estrategia se estructura metafóricamente sobre la oposición cielo/infierno, explícitamente interpretada por el narrador.

Con base en las anteriores estrategias podemos decir que “Las puertas del cielo” construye un mundo narrativo realista, pues no presenta nada que afecte la estructura del mundo de referencia en tanto constructo ideológico tal como es postulado por la enciclopedia de nuestro tiempo. Lo fantástico aparece en las actitudes proposicionales de los actores, más exactamente del doctor Marcelo Hardoy, en primera instancia, y, en segunda, de Mauro. Lo fantástico es versosimilizado a partir de la trama del deseo en un momento de duelo por la pérdida del objeto de deseo. Desde esta circunstancia enunciativa, se hace verosímil la visión fantástica de la cual son testigos los dolientes Mauro y Marcelo. De manera que el texto construye un fantástico psicológico cuya eficacia, para no ser simplemente un relato psicológico, radica en la visión compartida por los dos actores involucrados en el duelo amoroso. Paralelamente a la historia, el texto genera una suerte de cuento tesis, en la medida en que los dos actores son exponentes de actitudes divergentes sobre el fenómeno observado, más precisamente —y proyectando lo dicho sobre las palabras de Cortázar a propósito de su concepción del sentimiento de lo fantástico—, Mauro se resiste a la plena aceptación de la visión, mientras que Marcelo la acepta como irrupción de otra realidad, la realidad fantástica.

8. BESTIARIO

Soy muy crítico frente a la conducta de los grandes con el niño porque me doy cuenta a cada momento de las tonterías que cometen, la forma en que violan y mutilan al niño con negativas, con tabúes, con “esto está bien”, “esto está mal” esa especie de castración continua a que los grandes someten a los niños.
(Cortázar citado en González, 1978: 52)

Introducción

Leyendo “Silvia” (Cortázar, *Último Round*, 1969) hallé una clave para formular una hipótesis de interpretación del efecto fantástico en “Bestiario”. No fue difícil advertir que los dos relatos tienen varios puntos en común: en ambos hay niños, juegos, y en ambos se involucran dos visiones de mundo, la de los niños y la de los adultos. El mundo construido por estos últimos es particular y casi inaccesible a los adultos quienes, en última instancia, sancionan la construcción hecha por los niños de un modo tolerante, como un dejar hacer, pero sin asumir en serio sus juegos y, por tanto, sin acceder a sus construcciones de mundo.

La presencia de esos elementos comunes nos ha permitido inferir una relación intertextual entre los dos relatos. De manera que la propuesta de análisis consiste en suponer que “Silvia” contiene en su estructura la misma estrategia de enunciación que dio lugar al cuento “Bestiario”; dicho en otros términos, que el “autor modelo” juega con un mismo *marco modelo* para la generación de ambos relatos.

La anterior hipótesis de trabajo es coherente con dos ensayos de Alazraki (1983 y 1994), quien privilegia, como motivo estructurante de “Bestiario”, la transición que de niña a adolescente se realiza en Isabel, siendo capital en dicha transición la función y significación del juego infantil. Alazraki va a contrapelo de

los estudios que se han realizado sobre “Bestiario”, que privilegian la inquietante figura del tigre; dice al respecto:

La desequilibrada atención prestada al tigre ha dejado en sombra otras aristas de la narración que de ser iluminadas arrojarían también alguna luz sobre la función y el sentido del tigre y rescatarían nuevos recursos desde los cuales funciona la delicada relojería de este cuento” (1994: 109).

Aunque importantes los ensayos de Alazraki, no estamos de acuerdo con algunas de sus propuestas. No compartimos su concepción del juego, por limitada, ni de la transición del estadio de la infancia a la adolescencia, por ser demasiado taxativa y, por ende, excluyente. No obstante, debemos a su excelente trabajo el propiciarnos vías para disentir y producir otras significaciones. Ahora bien, consideramos que la figura del tigre es una clave imprescindible para la interpretación del cuento en tanto perteneciente al género fantástico.

Con base en lo anterior, nuestro trabajo tiene varios movimientos en el proceso interpretativo. Partimos de Alazraki, de su concepción del juego infantil, para proponer otro punto de vista acerca de los juegos de Isabel, entre los cuales se incluye la figura del tigre. Luego, con base en esa re-semantización del valor del juego en el cuento, pasamos a otro tópico, la intertextualidad entre dos relatos de Cortázar, “Bestiario”, y “Silvia”. En el análisis de la intertextualidad utilizaremos a “Silvia” como prisma para observar el haz cromático sobre la base del cual inferiremos aquello que a simple vista no se deja ver en “Bestiario”. Finalmente, analizamos en *Bestiario* las estrategias de generación del efecto fantástico, siempre en comparación con las estrategias usadas en “Silvia”. Así que la base del trabajo semiótico en este ensayo está dada en el enfoque metodológico de la literatura comparada.

1. El juego

El juego es un motivo estructurante con riquísimas variaciones de las cuales Alazraki hace un sumario y una interesante

interpretación: decir juego es decir niñez, mundo de inocencia y de lúdica felicidad. Esa pareciera ser la consigna con la que es caracterizada Isabel en el cuento:

La infancia está definida desde los juegos: microscopio, calidoscopio, herbario, botiquín, *Tesoro de la juventud*, juego de damas y fornicario son los nombres de esa edad: el juego todavía como juguete que aísla y separa el mundo de los niños del mundo de los adultos, el juego como magia que al exorcizar la realidad la neutraliza como campo de participación (1983: 111).

Más adelante agrega:

Además de los juegos, hay referencias a animales de un bestiario infantil, cucarachas, sapo, pescado, mariposas, petisos, perros, mamboretá, oso, nubes de bichos y caracoles. Estas criaturas están consignadas como parte de un mundo de mayor atracción que el de los adultos y tipifican esa primera edad en la que está inmersa Isabel al llegar a Los Horneros (p. 111).

La infancia como *locus amoenus* está también indicada en los espacios de la estancia donde juegan Isabel y Nino: el bosque de los sauces, el jardín de los tréboles, el parque de las hamacas y la costa del arroyo: verdaderos paraísos en los que la tristeza, la angustia y el miedo de los adultos están ausentes. Constituyen el espacio privilegiado y encantado de los juegos. Las amenazas del tigre y la tristeza de los adultos son todavía imágenes borrosas que no afectan la armonía e inocencia de esta geografía infantil (p. 112).

El anterior resumen, por sumario, desafía a cualquiera que desee hacer una tipología de los significantes susceptibles de participar o de convertirse en juego: instrumentos científicos, enseres de diversa utilización y procedencia, libros, animales, espacios y, por supuesto —aunque suene redundante— juegos. En principio no hallamos ningún inconveniente a este sumario, nada sobra en él; no obstante, falta algo muy importante. El

criterio de selección obedece a un concepto de juego restringido a las figuras materiales. Así, tanto el calidoscopio como el sapo, las damas, un libro, el jardín de tréboles, comparten el mismo estatuto en cuanto materialidades usadas con una función lúdica. Lo que falta es lo más importante. Alazraki ha excluido los juegos imaginarios y, por ende, excluye la posibilidad de que el tigre sea un constructo imaginario. Por otra parte, y del mismo modo que excluye al tigre, hace una clasificación excluyente de los espacios del juego, pues no considera, junto al bosque de los sauces, al jardín de los tréboles, al parque de las hamacas y a la costa del arroyo, el espacio privilegiado del juego: la casa. La casa, no sólo como contexto pragmático de juego, puede tener valor inclusive como objeto; recordemos, al caso, el bellissimo trabajo de Gastón Bachelard sobre los espacios de la casa y los imaginarios que suscita, en su libro *La poética del espacio* (1970).

Quizás la exclusión del tigre y de la casa se fundamenta en una consideración en la cual “el juego aísla y separa el mundo de los niños del mundo de los adultos, el juego como una magia que al exorcizar la realidad la neutraliza como campo de participación” (Alazraki, 1983: 111). Según este crítico, el juego en el estadio infantil es una forma de neutralizar la participación de los niños en y de la realidad de los adultos.

Para Alazraki, el juego tiene dos funciones según el estadio que esté atravesando el sujeto. La primera es de indiferencia: el niño se aísla del mundo de los adultos. La segunda función del juego corresponde a una forma de simbolización del mundo de los adultos, que caracteriza el ingreso del niño al estadio de la adolescencia. Para argumentar esta abrupta transición, Alazraki analiza la manera como el formicario se convierte en metáfora cognitiva del mundo que rodea a Isabel:

Habría que preguntarse también por qué el formicario triunfa en el interés de Isabel sobre los demás juegos (“el formicario valía más que todos los Horneros”). ¿Qué representa para Isabel el formicario? ¿Qué le ofrece, a

diferencia de otros juegos? Es una suerte de puente por el que la niña sale de la infancia para entrar en la adolescencia y constituye una réplica del mundo de los adultos: 'y le gustaba repetir el mundo grande en el cristal, ahora que se sentía un poco presa, ahora que estaba prohibido bajar al comedor hasta que Rema les avisara'. Como las hormigas están encerradas en la caja de vidrio, aunque no lo sepan, también los habitantes de los Horneros están sujetos, sin saberlo, a la prisión que les impone el tigre. El tigre impone un orden cerrado, inviolable, que controla y regula la vida en familia en la casa como la caja de vidrio respecto a las hormigas. El tigre en la estancia cumple una función semejante a la caja de vidrio respecto al formicario: imponer unos límites, un orden cerrado, que determina y fija las galerías de unos y otros (1995: 115).

El análisis del formicario como metáfora de los Horneros es coherente, detalla e interpreta la complejidad simbólica, mostrando el formicario como núcleo estructurante de la significación que hace Isabel del mundo. Lo que no queda claro es el porqué de la división excluyente entre infancia y adolescencia en cuanto a los dos modos de significar el mundo a través del juego. Para Alazraki, queda completamente excluida de los juegos infantiles la función de la fantasía como forma de simbolizar la realidad. Al parecer la simbolización de la realidad es algo que sólo ocurre en la llamada adolescencia.

Sin pretender eclecticismos teóricos y sólo con la intención de señalar la forma precaria de la división tajante que realiza Alazraki, y como preámbulo a nuestra hipótesis interpretativa de la estrategia discursiva usada en el texto, cito sin más excusas las siguientes palabras de Daniele Silvestre (psicoanalista de la escuela lacaniana), a propósito de la función del juego y la fantasía en los niños:

Una analizante manifestó un día su asombro ante el hecho de que su hijo, que dedicaba casi todo su tiempo a jugar, un día dejó de hacerlo, y se preguntó qué cosa podía estar reemplazando el juego. La respuesta es simple: el fantasma, en el sentido imaginario, es decir, las historias que el niño se

cuenta a sí mismo pero que ya no lleva al juego como antes. A través de ese filtro, de esa pantalla, el niño fabrica su realidad. Dicho de otro modo, la realidad que no es lo real, está enmarcada por el fantasma, no es sino una fantasmaticización de lo real, una construcción por el sujeto de su relación con el mundo. El mundo, para el sujeto humano, es ante todo el mundo de los otros, de aquellos que hablan y con los cuales toda relación está mediada por la palabra y el lenguaje (1989: 74).

Aceptando la hipótesis sobre la función de la fantasía en el niño (Daniele Silvestre habla de *el fantasma*), podemos retener que dicha función es una manera del niño significar su realidad. La fantasía es un mensaje portador de significación sobre el sujeto y ese objeto plural que es su entorno. Esto no implica, desde ya, un tránsito hacia la adolescencia, sino que sigue siendo un proceso enmarcado en el estadio infantil. También podemos retener que el juego no se restringe a actividades pragmáticas; el juego imaginativo cuenta, y mucho.

Puntualicemos algunos aspectos en relación con el cuento. En primer lugar, el cambio de Isabel respecto al juego no es necesariamente un tránsito hacia la adolescencia. En segundo lugar, el juego no puede ser considerado sólo bajo la noción del juguete pragmático, llámese formicario u hormiga, pues complementario al juego pragmático encontramos también los juegos imaginativos de la niña, lo que nos permite conjeturar que el tigre es una elaboración imaginaria. En tercer lugar el espacio de la casa de los Horneros es también un espacio de juego; más aún, es el espacio prioritario, pues es allí donde se ofrecen los mayores desafíos sobre el mundo, que es siempre el mundo de los otros, el mundo de las relaciones a partir de las cuales se resignifica el lugar del niño en la estructura de intercambios simbólicos. Lo anterior nos lleva a otra vía de interpretación del cuento, incorporar el tigre y la casa a la estructura de los juegos del imaginario infantil.

2. Hacia una hipótesis de autor modelo

Pocos autores como Cortázar han dado tanto valor al juego infantil en la literatura. Al respecto recordemos el ensayo de Luis Harss, *Infancia y cielo en Cortázar* (1981), en el que es destacada la presencia de niños y adolescentes como un motivo recurrente a lo largo de su obra cuentística. Respecto al cuento “Bestiario”, Harss dice que es la obra en la que por primera vez en nuestra literatura es establecido el punto de vista infantil como espacio literario plenamente logrado, y agrega: “Cortázar es un autor de los que más se ha acercado, conscientemente, a dar una verdadera ontología de la infancia como presencia axial, y a veces, abismal en la órbita descentrada del hombre moderno” (1981: 259).

Inherente al motivo de la infancia encontramos el juego. Pensemos, por ejemplo, en aquella paradigmática frase de su arte narrativa, tomada de la ronda infantil *Arroz con leche: Que sepa abrir la puerta para ir a jugar (Último round, 1969)*; recordemos títulos de novelas: *Rayuela* (1963), *62/Modelos para armar* (1968), *Final del juego* (1956), en los que explícitamente es inferible la alusión al juego. En esta misma perspectiva son relevantes aquellos cuentos en los que Cortázar aborda temáticas propias del mundo adolescente, por ejemplo, “Señorita Cora” (*Todos los fuegos el fuego, 1966*); y entre los relatos que abordan el mundo infantil, junto con “Bestiario”, uno verdaderamente fascinante, “Silvia” (*Último round, 1969b*).

Para Harss, Cortázar es un autor que se ha acercado a postular en su literatura una ontología de la infancia. Para nosotros, inherente al motivo de la infancia, Cortázar es un autor que ha logrado explorar las posibilidades del juego infantil para la generación de mundos posibles. Partiendo de estas hipótesis, intentemos hallar las estrategias comunes en la generación de dos relatos, “Bestiario”, y “Silvia”, textos en los que tanto lo infantil, como el juego, están presentes.

Para nuestro análisis comparativo no es ningún inconveniente la diferencia cronológica entre los dos relatos, pues le apostamos a la persistencia de las obsesiones cortazarianas que,

hipotéticamente, dan lugar a las estrategias de las que se sirve el enunciador modelo para la construcción de los dos relatos. Así, podemos conjeturar, repito, que “Bestiario”, presenta relaciones intertextuales con “Silvia”, en cuanto ambos relatos exploran la construcción de mundo realizada mediante el imaginario infantil. También podemos conjeturar que en “Silvia”, Cortázar exhibe en filigrana el bien oculto andamiaje que sostiene a “Bestiario”,.

2.1. Silvia, la segunda estrategia

Para empezar, recordemos “Silvia”. Es una puesta en escena de dos tipos de actantes, los niños y los adultos, definidos en sus roles distintivos por diferentes actividades. De parte de los adultos, está la mesura en la camaradería que encuentra en la charla intelectual su expresión central; de parte de los niños, el juego a los indios en el jardín. Fernando (narrador autodiegético) es uno de los personajes centrales, el único que no tiene nexos de parentesco con los niños y que, a diferencia de los padres de estos, se interesa por sus juegos. Al hablar Fernando con Graciela, niña de siete años, ella le informa los nombres, las edades, el tipo de juego que realizan y los roles actuados por cada niño. Entre los personajes reales introduce uno imaginario, Silvia —con edad superior a los siete años—. Las funciones de Silvia en el escenario del juego están enmarcadas por el rol de amiga solidaria que se encarga de cuidar al niño más pequeño, que tiene dos años y se caga en la bombacha. Dos aspectos interesantes a retener: en primer lugar, Silvia es un personaje imaginario construido no por un sólo niño, sino por todos ellos; en segundo lugar, Fernando —y aquí viene lo mejor— la ve:

De Silvia había alcanzado a ver poco, el fuego iluminaba violentamente uno de los lados de la tienda y ella estaba agachada allí junto a Renaud, limpiándoles la cara con un pañuelo o un trapo; vi sus muslos bruñidos, unos muslos livianos y definidos al mismo tiempo como el estilo Francis Ponge del que estaba hablándome Borel, las pantorrillas quedaban en la sombra al igual que el torso y la cara, pero el

pelo largo brillaba de pronto con los aletazos de las llamas, un pelo también de oro viejo, toda Silvia parecía entonada en fuego, en bronce espeso; la minifalda descubría los muslos hasta lo más alto, [...] imposible preguntar quién era Silvia, por qué no estaba entre nosotros, y además el fuego engaña, quizá su cuerpo se adelantaba a su edad y los siux eran todavía su territorio natural (Cortázar, 1995b:15).

Los padres de los niños reconviene a Fernando por hacer caso a esa historia que le ha contado Graciela: “—No les hagas caso —se cruzó Raúl—. Se ve que no tenes práctica, tomás demasiado en serio a los pibes. Hay que oírlos como quien oye llover, viejo, o es la locura” (p. 17)

No obstante, Fernando está del lado de los niños, del lado de aceptar a Silvia *como* un personaje del mundo real: “Pero Silvia está ahí, acabo de verla” (p. 17). Más adelante, en el momento de mayor tensión erótica, Fernando la ve acostada en su cama:

La puerta de mi dormitorio estaba abierta, las piernas desnudas de Silvia se dibujaban sobre la colcha roja de la cama. Graciela entró en el baño y oí que corría el pestillo. Me acerqué al dormitorio, vi a Silvia durmiendo en mi cama, el pelo como una medusa de oro sobre la almohada. Entorné la puerta a mi espalda, me acerqué no sé cómo, aquí hay huecos y látigos, un agua que corre por la cara cegando y mordiendo, un sonido como de profundidades fragosas, un instante sin tiempo, insoportablemente bello. No sé si Silvia estaba desnuda, para mí era como un álamo de bronce y de sueño, creo que la vi desnuda aunque luego no, debí imaginarla por debajo de lo que llevaba puesto, la línea de las pantorrillas y los muslos la dibujaba de lado contra la colcha roja, seguí la suave curva de la grupa abandonada en el avance de una pierna, la sombra de la cintura hundida, los pequeños senos imperiosos y rubios. ‘Silvia’, pensé, incapaz de toda palabra, ‘Silvia, Silvia, pero entonces...’. La voz de Graciela restalló a través de las dos puertas como si me gritara al oído: ‘¡Silvia, vení a buscarme!’ . Silvia abrió los ojos, se sentó al borde de mi cama [...]. Pasó a mi lado sin mirarme y abrió la puerta (p. 20).

La historia termina con la partida de los niños hacia diferentes lugares y Fernando asume que es la última vez que se reúnen y, por tanto, la última vez que sabrá de Silvia. Se infiere que ella es resultado del imaginario juego intersubjetivo de los niños, que sólo en presencia de ellos cuatro, Silvia estará. Pero ese encuentro no volverá a darse. Sobre el final del relato, en medio de un juego de adivinanzas entre el adulto Fernando y la niña Graciela, éste le pregunta por Silvia; la respuesta de la niña es poéticamente hermosa:

Hubo un momento en que nos quedamos solos, Graciela buscaba la respuesta a la adivinanza sobre la luna, no acertaba y su orgullo sufría.

—¿Y Silvia? —le pregunté, acariciándole el pelo.

—Mirá que sos tonto —dijo Graciela—. ¿Vos te creías que esta noche iba a venir por mí solita?

—Menos mal —dijo Nora, saliendo de la sombra—. Menos mal que no va a venir por vos solita, porque ya nos tenían hartos con ese cuento.

—Es la luna —dijo Graciela—. Qué adivinanza tan sonsa, che. (p. 21)

El final del cuento sugiere el engaño de Graciela a Fernando, no sólo por el presunto no-saber la respuesta a la adivinanza, sino también respecto al significado de Silvia, ella es la luna.

Retengamos algunas características estructurales de este cuento:

- Un narrador extra—homodiegético que participa de la historia como un actor involucrado con el imaginario infantil, hasta el punto de ver la construcción referencial que los niños urden en su juego.
- Fernando es un observador con características de adulto y de niño. Como adulto, su principal característica está construida a partir de su mirada erotizante; como niño, por poder ver —a diferencia de los demás adultos— a Silvia, la construcción imaginaria que hacen los niños.
- La clave de lo fantástico en este relato se encuentra en la presencia de un observador adulto capaz de “ver” las cons-

trucciones hechas por los niños. Estos tienen edades distintas: Renaud dos años; Alvaro, siete; Lolita, seis; y Graciela, dos meses menos que Álvaro. Cabe una precisión: Fernando no ve el mundo como los niños, sino que se identifica con la enunciación inventiva de ellos, especialmente la de Graciela que es la enunciativa del relato, la que introduce a Fernando en las coordenadas del mundo ficcional. Así, el narrador-actor Fernando, puede ver en el mundo doxástico de los niños a Silvia, no con el distanciamiento que implica el oír a los niños como se oye caer la lluvia, con indiferencia, sino haciéndoles caso, creyéndoles y, más aún, viendo a Silvia como un ser perteneciente al mundo real. De manera que Fernando es un observador adulto que no está impedido para participar de las condiciones epistémicas del juego del mundo infantil.

- Al nivel de la participación de los adultos en el juego imaginario de los niños, encontramos varias actitudes. La primera es de rechazo: “(...) tomás demasiado en serio a los pibes. Hay que oírlos como quien oye llover, viejo, o es la locura” (Cortázar, 1995b: 20). La segunda actitud es de aceptación, ejemplificada por Fernando. Haciendo un paseo inferencial podemos postular una tercera actitud no presente en este cuento, aquella en que los adultos aparentan ser cómplices de la urdimbre imaginaria de los niños.
- Parte de la cooperación de Fernando en el juego de los niños es significada mediante el sugerido engaño que éstos, y en especial Graciela, hacen a Fernando: la luna es Silvia. En síntesis, en el juego de los niños los adultos son objeto de engaño.

2.2. “Bestiario”, la primera estrategia

El plano de la narración de “Bestiario”, se caracteriza por presentar un solo estrato narracional, el extradiegético, cualidad que comparte con “Silvia”. En cuanto a la participación del narrador en la historia, los dos relatos son bien diferentes: “Bestiario”, presenta un narrador heterodiegético (no participa

como actor en la historia que está contando), mientras “Silvia” presenta un narrador con alto grado de protagonismo en la historia. No obstante estas similitudes y diferencias estructurales, el aspecto más importante está en las evaluaciones de los narradores y en el punto de vista que abordan. Al respecto son acertadas e interesantes las apreciaciones de Alazraki:

Las limitaciones de información del narrador de ‘Bestiario’ son de una sola pieza con las limitaciones de Isabel respecto a la percepción de su propio drama y del drama que tiene lugar en los Horneros. En este sentido el narrador en este cuento, y en la mayor parte de los cuentos de Cortázar, no es un mero transmisor de información, sino un vehículo de caracterización. Desde el narrador y desde su manera de narrar subordinada a la visión y carácter de Isabel como personaje. Por eso el lenguaje del narrador, aunque venga de una tercera persona que no es Isabel, expresa la sensibilidad, el temperamento y los matices de la subjetividad de Isabel. Toda información que nos suministra el narrador pasa por la conciencia de Isabel como a través de una lente que lo tiñe todo con su percepción (1994: 111).

Ya está dicho, pero es importante enfatizarlo: el narrador construye el mundo desde el punto de vista de Isabel. Esta es una diferencia tajante con “Silvia”, donde encontramos a un narrador que, sin modificar su punto de vista como adulto, accede a la visión de los niños. La gran diferencia está dada en la estrategia gnoseológica que rige al punto de vista; no es lo mismo dar cuenta del mundo desde la percepción y el temperamento infantil, que desde la mirada erotizante del adulto, como en “Silvia”.

Para nosotros, lo concerniente al punto de vista o conciencia desde la cual se focaliza la observación del mundo, está relacionado con la tipología que planteamos a propósito de las actitudes de los adultos ante los constructos imaginarios del juego infantil: rechazo, complicidad y fingida complicidad. Esta última, conjeturamos, puede ser la estrategia que caracteriza a los adultos de “Bestiario”.

Justifiquemos nuestra conjetura, que tiene como fundamento la significación del tigre desde la visión infantil. Un aspecto al que le apostamos y que sirve de puntal para la interpretación es que, si bien el tigre es un objeto de juego infantil, dicho significante no es construido por los niños, sino que les es impuesto por los adultos. Hagámosle un seguimiento a esta vía interpretativa.

La primera aparición del tigre en el relato se da en la voz de los adultos, Inés y la madre de Isabel: “—A mí créeme que no me gusta que vaya —dijo Inés—. No tanto por el tigre, después de todo cuidan bien ese aspecto. Pero la casa tan triste, y ese chico solo para jugar con ella...” (Cortázar, 1995: 165)

Es un diálogo entre dos adultos, pero los enunciados van dirigidos a una tercera persona que no participa directamente en la conversación y la toma de decisiones, a Isabel; el acto locutivo indirecto tiene la intención de activar en la niña los recuerdos de tres años atrás, de su anterior estadía en Los Horneros. Nada excluye que ahora, como motivación exacerbante de los miedos, los adultos estén jugando a revivir una imagen pretérita, de aquellas aterradoras para los niños. De allí la inquietud y el insomnio de la noche anterior al viaje: [...] “antes de dormirse tuvo un momento de horror cuando imaginó que podía estar soñando” (p. 166); y la expectativa al llegar a Los Horneros: “Todo más menudo, más de cristal y rosa, sin el tigre entonces, con don Nicanor menos canoso, apenas tres años atrás [...]” (p. 66).

Tal como podemos apreciar, el tigre es una imagen que precede y condiciona la percepción que Isabel tiene del espacio de Los Horneros. Respecto al saber de la niña sobre el juego siniestro de los adultos, es bastante significativo el sueño que Isabel tiene en Los Horneros, que puede interpretarse en términos de la perversa complicidad de los adultos, esos magos que urden la ilusoria existencia del tigre: “Cuando fue el momento de las caras en la oscuridad, vio a su madre y a Inés mirándose con un sonriente aire de cómplices y poniéndose unos guantes de fosforescente amarillo” (p. 171).

Veamos ahora la manera en que este tigre, suerte de Minotauro con el que es mejor no encontrarse en ningún socavón del laberinto, da significación a los diferentes espacios de Los Horneros.

La principal característica de Los Horneros es la de ser un mundo constreñido por protocolos, interdicciones y secretos. La dimensión del secreto se funda en la imprecisa relación incestuosa entre Nene y tía Rema, la menor de los Funes; puede observarse la estricta contemplación del protocolo en la organización de la mesa a la hora de comer y el riguroso orden en el manejo de los espacios:

Una casa grandísima, y en el peor de los casos había que no entrar en una habitación, nunca más de una de modo que no importaba [...] Jugaban de la mañana a la noche en el bosque de sauces, y si no se podía en el bosque de sauces les quedaba el jardín de los tréboles, el parque de las hamacas y la costa del arroyo. En la casa era lo mismo, tenían sus dormitorios, el corredor del medio, la biblioteca de abajo (salvo un jueves en que no se pudo ir a la biblioteca) el comedor de cristales. Al estudio de Luis no iban porque Luis leía todo el tiempo [...] No entraban nunca en el estudio del Nene porque tenían miedo de sus rabias. Rema les dijo que era mejor así, se lo dijo como advirtiéndoles; ellos ya sabían leer en sus silencios (p. 167).

Si actualizamos un marco, el de las maneras de los adultos controlar a los niños mediante personajes superyoicos, el tigre es, por excelencia, una figura intimidante, una manera de mantener, por parte de los adultos, el orden. Veamos cómo se expresa lo anterior en la sincrética metáfora del formicario:

El formicario valía más que todo Los Horneros, y a ella le encantaba pensar que las hormigas iban y venían sin miedo a ningún tigre, a veces le daba por imaginarse a un tigrecito chico como una goma de borrar, rodando por las galerías del formicario; tal vez por eso los desbandes, las concentraciones. Y le gustaba repetir el mundo grande en el cristal,

ahora que se sentía un poco presa, ahora que estaba prohibido bajar al comedor hasta que Rema avisara (p. 169).

El formicario, como metáfora de Los Horneros en miniatura, no tiene tigre, por ello las hormigas son libres y, sin embargo, presas en el cristal. Pero, para lograr una metáfora completa, es necesario introducir imaginariamente el tigre. Es preciso señalar la diferencia entre los dos mundos, el de la casa (la realidad) sí tiene tigre; el del formicario no lo tiene, pero Isabel lo imagina, lo introduce allí, a sabiendas de que es imaginado: “un tigre chico como una goma de borrar”.

Si hacemos caso a la literalidad de la cita, nos damos cuenta que entre el formicario y el mundo de los adultos, la función del tigre es la de ser el guardián, el garante de la interdicción. El tigre tiene una función normativizadora y a la vez aterradora y es, desde la función imaginativa, el espanto que desbanda a las hormigas y a Isabel, el mismo que obliga a concentraciones en tal o cual parte del formicario o de Los Horneros, que es lo mismo. El enigmático e imaginario tigre, sea de goma o de cualquier otra materialidad, es el significante que rige las posiciones espaciales de los actores, hormigas o niños; donde está el tigre no pueden estar los niños, o las hormigas.

Así pues, el tigre como significante tiene ante todo valor de símbolo abierto, de manera que, por ejemplo, la prohibición de bajar al comedor no necesariamente puede atribuirse a la presencia real del tigre, sino que bien puede deberse a que Rema está haciendo el aseo o cualquier otro menester que precise de la lejanía de los niños para hacerlo mejor, pero para mantenerlos en la distancia les podría decir que el tigre ronda por esos lados. No es gratuita la relación de contigüidad entre las reflexiones de Isabel sobre el formicario y el tigre, y la prohibición de bajar al comedor hasta que Rema avisara.

Paralelamente al tigre como significante que impele el desplazamiento de los niños hacia lugares permitidos, a los ojos de Isabel los actores de ese mundo se organizan en torno a las variantes del juego normativizante: los que están del lado de la

permisión y los que están del lado de la prohibición, o lo que es lo mismo, quienes asustan y quienes tranquilizan, aunque la tranquilidad no es negación de la existencia del tigre.

Respecto a la prohibición Rema es una actriz benévola: “no le gustaba espiarlos, a veces pasaba delante de los dormitorios y los veía con el formicario al lado de la ventana, apasionados e importantes” (Cortázar, 1995: 169); y es el personaje que informa sobre los momentos en que termina la interdicción:

Casi siempre era Rema la que iba a ver si se podía pasar al comedor de cristales. Al segundo día vino al living grande y les dijo que esperaran. Pasó un rato largo hasta que un peón avisó que el tigre estaba en el jardín de tréboles, entonces Rema tomó a los chicos de la mano y entraron todos a comer (p. 172).

Opuesto a Rema, el Nene es el actor que condensa en su presencia todo lo interdictivo y castigador. Volvamos a las imágenes de la oscuridad:

No vieron acercarse al Nene, cuando estuvo al lado arrancó a Nino de un tirón, le dijo algo del pelotazo al vidrio de su cuarto y le empezó a pegar, miraba a Rema cuando pegaba, parecía furioso contra Rema y ella lo desafió con los ojos, Isabel asustada la vio que lo encaraba y se ponía delante para proteger a Nino (Cortázar, 1995:171).

Rema y el Nene son los actores que polarizan los ejes de tensión y distensión respecto a la permisión y la interdicción:

Aprendió pronto lo que de veras importaba: verificar previamente si se podía salir de la casa o bajar al comedor de cristales, al estudio de Luis, a la biblioteca. ‘hay que fiar en don Roberto’, había dicho Rema. También en ella, y en Nino. A Luis no le preguntaba porque pocas veces sabía. Al Nene, que sabía siempre, no le preguntó jamás (p. 172).

De la anterior cita, inferimos la gradación del pacto intersubjetivo de complicidad de los actores respecto al jueguito del tigre.

La función de Luis es bien interesante, es quien menos metido está en el juego; contrario al Nene, cascarrabias, castigador e interdictor por excelencia. Entre estos dos actores, Nene y Rema, y por tanto entre las dos posiciones de normatividad que representan, la elección afectiva de Isabel es, por supuesto, por Rema, es decir, por la permisibilidad, o bien, por la norma que se entrega a los niños de modo amoroso.

La parte más interesante del relato es la toma de posición y participación de Isabel en el juego erótico que se establece entre la norma intimidante, el Nene, y la norma amorosa, Rema. Es allí, en el contexto de esa relación, donde aparece la resolución del conflicto por la vía de lo fantástico.

La relación erótica entre Rema y el Nene no es ajena a los ojos de Isabel. Se trata de una relación sugerida por diferentes indicios: el Nene toma la mano de Rema, que ella retira en el momento en que le extiende una taza de café, y el episodio de la limonada en el que Isabel es intermediaria y salvadora de Rema, quien no quiere subir al cuarto del Nene a llevarle la bebida. Secuencia erótica en la que el Nene se caracteriza por el asedio agresivo y Rema por la tristeza.

En la mañana posterior a la situación en la que el Nene quiere que Rema suba por la noche a su cuarto con el pretexto de la limonada, se encuentran todos a la hora del almuerzo. Allí ocurre algo ritual en términos del sostener el juego con los niños:

Después vino el café y Luis los miró con la pregunta usual, entonces Isabel se levantó la primera para buscar a don Roberto, aunque don Roberto ya le había dicho antes. Dio vuelta al porche y cuando entró otra vez, Rema y Nino tenían las cabezas juntas sobre los caracoles, estaban como en una fotografía de familia, solamente Luis la miró y ella dijo: "Está en el estudio del Nene", se quedó viéndolo cómo el Nene alzaba los hombros, fastidiado [...] (Cortázar, 1995: 175-176).

De la gran economía informativa del anterior registro podemos inferir:

- La mirada de Luis con la pregunta usual (dirigida a Isabel) se refiere a la ubicación del tigre.
- La diligencia de Isabel en ir aparentemente a preguntarle a don Roberto, es estudiada, premeditada, pues don Roberto ya le había dicho antes sobre el lugar donde se encuentra el tigre.
- La salida de Isabel a averiguar puede ser un simulacro de búsqueda a don Roberto para informarse.
- Al regresar Isabel, sólo Luis, quien reinició el juego, se interesa por la respuesta:
Solamente Luis la miró y ella dijo: “Está en el estudio del Nene’, se quedó viendo cómo el Nene alzaba los hombros, fastidiado” (Cortázar, 1995: 176).
- El acto locutivo de Isabel es indirecto: responde a Luis, pero va dirigido al Nene.
- Del fastidio del Nene se puede inferir, desde nuestra interpretación, la reticencia de éste a participar en el juego cuando lo afecta negativamente, es decir, cuando le toca cumplir con las reglas, con el simulacro de hacer creer en la real existencia del tigre.
Como a Luis le faltaba tabaco y mandó a Nino al estudio, Isabel lo desafió a que encontraba primero los cigarrillos y salieron juntos. Ganó Nino, volvieron corriendo y empujándose, casi chocan con el Nene que se iba a leer el diario a la biblioteca, quejándose por no poder usar su estudio (Cortázar, 1995: 176).
- Toda la escena que ocurre entre la posible mentira de Isabel sobre la ubicación del tigre y la salida del Nene, está signada por la hiperactividad de Isabel como distractor de tiempo hasta que llegue el momento.
- Es interesante que el Nene informe a los niños para dónde va y por qué; podemos suponer que sigue remolonamente con el ritual del juego.
- Paralelo a la hiperkinesia es la aparente distracción. Podemos suponer que ansiosamente Isabel espera qué va a pasar: [...] tanto que no se movió al primer alarido del Nene, todos

corrían ya y ella estaba sobre los caracoles como si no oyera el nuevo grito ahogado del Nene, los golpes de Luis en la puerta, don Roberto que entraba con los perros, las quejas del Nene entre los ladridos furiosos de los perros, y Luis repitiendo: ¡pero si estaba en el estudio de él! ¡Ella dijo que estaba en el estudio de él! (Cortázar, 1995: 176).

- Todo hace suponer que Isabel ha equivocado adrede la ubicación del tigre para que el Nene caiga en sus fauces. Sin embargo, una lectura más sutil nos hace tener en cuenta que Isabel en ningún momento sabe, a priori, a dónde va a ir el Nene cuando sepa que su estudio está ocupado.
- Nos informan que el Nene va a la biblioteca, pero el narrador en ningún momento ha informado sobre el paradero del tigre supuestamente informado por don Roberto a Isabel. Esa es una información estratégicamente omitida por el narrador, teniendo por función el dejar la casa como paradigma abierto, es decir, cualquier lugar de la casa es propicio para actualizar en él la presencia del tigre.
- De manera que, en la lógica de lo fantástico, más exactamente del imaginario infantil desde el que se construye el relato, cualquier lugar al que vaya el Nene puede ser el habitado por el tigre. La consumación de la venganza tiene por requisito, en lo imaginario, una secuencialización perfecta, nada falla.
- Lo fantástico propiamente está dado en la supuesta irrupción del ser imaginario en la realidad. Sin embargo, no olvidemos que el narrador presenta el mundo desde el imaginario de Isabel, o como dice Alazraki: desde la sensibilidad, el temperamento y los matices de subjetividad de Isabel; podríamos agregar, desde los deseos vengativos o libertarios de la niña.
- La venganza en lo imaginario es de una relojería finísima: la niña cree en la existencia real del tigre, no obstante ese tigre no ha sido inventado por ella sino por los adultos, en un juego perverso para que los niños cumplan las normas. La venganza consiste, entonces, en hacer que el tigre imaginario devore a su principal hostigador, al rabioso y azuzador

Nene. Isabel devuelve a los adultos, en la figura del principal transgresor de la norma, su propia invención superyoica. No olvidemos el erótico asedio del Nene a Rema. La fórmula es sencilla: un padre amenaza al niño, por ejemplo con el coco (como en *El hombre de arena*, de E.T.A. Hoffmann, 1817), si el niño se maneja mal; cuando el padre se maneja mal, el niño actualizará la figura de coco como castigador del padre. En eso consiste la venganza de Isabel; lo que cambia es el significante: vale igual decir coco que tigre.

La parte final del relato es bastante diciente:

[...] inclinada sobre los caracoles esbeltos como dedos, quizá como los dedos de Rema, o era la mano de Rema que le tomaba el hombro, le hacía alzar la cabeza para mirarla, para estarla mirando una eternidad, rota por el llanto feroz contra la pollera de Rema, su alterada alegría, y Rema pasándole la mano por el pelo, calmándola con un suave apretar de dedos y un murmullo contra su oído, un balbucear como de gratitud, de innominable aquiescencia (Cortázar, 1995: 176).

- La única persona que comprende la magnitud del acto de venganza de Isabel es Rema. Comprensión que nace del conocimiento del lugar imaginario desde donde está ubicada Isabel, la niña cree en la existencia real del tigre.
- Las caricias a la conturbada Isabel y el balbucear de gratitud de Rema, nacen del conocimiento de la venganza como un acto de solidaridad de la niña, como una manera de evitar de una vez y para siempre el asedio del Nene a Rema.
- Teniendo en cuenta los aspectos anteriores, la palabra final del cuento se hace altamente significativa. La aquiescencia, definida como consentimiento, como dejar hacer, como conformidad, es una forma de significar la veleidosa fatuidad que representa para Rema la pueril venganza. Al fin y al cabo ella sabe que el tigre es imaginario.

Conclusiones

1. El tigre no es real, es una construcción imaginaria. La metáfora del formicario nos informa al respecto. La materialidad del tigre no importa, puede ser una miniatura de goma o de cualquier otro material o forma figurativa. Bien podría ser una figura humana, como Silvia.
2. La construcción imaginaria, el tigre, a diferencia de Silvia, no es materialmente visible por ninguno de los actores. En "Bestiario", en ningún momento es informado que el tigre sea visto; tal imagen es dejada para la cooperación imaginativa de los lectores.
3. Como significante, el tigre tiene valor simbólico: es el vigilante del cumplimiento de las interdicciones, que suelen tener como referente el espacio, más exactamente el espacio que no debe ser ocupado por los niños. Así, el significante figurativo del tigre tiene valor a nivel de significado con un contenido temático, la prohibición. Esta estrategia es contraria a la que aparece en "Silvia", pues la niña imaginada está más cercana a un ángel de la guarda, que al coco o al *Hombre de arena* de Hoffmann, potencias intimidantes, castigadoras.
4. Como significante aterradorante de la prohibición, el tigre se desplaza de un lugar a otro según las conveniencias o caprichos de los adultos. Estrategia diametralmente opuesta a la de "Silvia", cuento en el que son los niños los que deciden cuándo y dónde aparece la niña benévola. Sólo al final del relato Isabel, mediante el engaño al Nene, manipula la información sobre el lugar donde se halla el tigre, instalándolo, para su conveniencia, en el lugar a donde vaya el Nene, al caso, la biblioteca.
5. El tigre es una construcción hecha por los adultos para atemorizar a los niños. En "Silvia", el personaje imaginario es construido por los niños y no es intimidante.
6. El tigre está ahí para hacer que los niños cumplan con diferentes interdicciones cuyo referente siempre es espacial.

No con “Silvia”, sino con “Casa tomada”, encontramos parentesco entre las estrategias; en éste último los ruidos son el significante que toma, por siempre, una parte de la casa que definitivamente quedará vedada para Irene y su hermano. En “Bestiario” el significante cumple una función más compleja, se desplaza y su posesión de los lugares es momentánea.

7. El punto de vista es la estrategia narrativa fundamental del relato, pues el narrador con focalización actorial en Isabel nos presenta el mundo desde ese imaginario infantil. De esta manera el tigre es presentado no desde una visión adulta, sino desde la visión de la niña que no duda de su existencia, cree en él y lo teme. Isabel cree en ese constructo hecho por los adultos. En “Silvia”, Fernando ve el constructo infantil, pero con la mirada erotizante —o punto de vista— que lo caracteriza como adulto.
8. Los adultos no sólo urden la figura del tigre, también son cómplices del imaginario infantil; al darle a los niños las coordenadas donde se encuentra el tigre, juegan con sus temores. Hacen parecer a los niños que ellos creen en el tigre. En “Silvia” los adultos, salvo Fernando, asumen una posición de rechazo, de indiferencia, frente a los juegos imaginarios infantiles. Por su parte Fernando, en tanto actor que coopera con el imaginario infantil, no es un manipulador sino un manipulado por los niños, quienes lo engañan. Recordemos la sugerencia final del cuento: Silvia es la luna. De manera que, vistos en perspectiva comparativa, “Bestiario” es inverso a “Silvia”; en el primero son los adultos los que engañan a los niños, en el segundo son los niños los que engañan a Fernando.
9. Como potencia simbólica, el tigre sirve a Isabel como posibilidad de significación de los conflictos del mundo doméstico de su más inmediata realidad, por ejemplo, para pensar su estancia en Los Horneros como una laberíntica prisión cuyo ser aterrador es el tigre.
10. También como potencia simbólica, el tigre sirve a Isabel

para solucionar el conflicto entre Rema y el Nene; manda a este último a las fauces de la bestia que cree real.

La estrategia de generación del efecto fantástico tiene varios componentes. El primero es la focalización actorial en Isabel, desde la cual el narrador construye un mundo con el punto de vista infantil, un mundo doxástico en el que los seres imaginarios que inventan los adultos para los niños son vividos por estos como seres reales.

La segunda estrategia está constituida por la exploración que realiza el autor modelo de los diversos modos del juego infantil, y la posición que ante esta actividad imaginativa tienen los adultos. En "Bestiario" es explorado el juego perverso de los adultos, juego que consiste en inventar seres castigadores con la función de hacer cumplir las normas bajo el imperativo del terror. Esas figuras son aceptadas por el susceptible imaginario infantil como seres reales.

Hasta ahí es el juego en términos generales, pero el autor modelo explora un poco más y halla una variante previsible, que los niños usen la misma figura aterradorante para infligir castigo a los adultos ya sea como venganza o como castigo por haber incurrido en una transgresión de la ley.

Entre "Silvia" y "Bestiario" existe una intertextualidad. En ambos es explorado el juego infantil, más exactamente los juegos imaginarios, como marco para la expansión discursiva. Las estrategias empleadas en ambos textos son inversas: en "Silvia" son los niños los que inventan el ser imaginario; en "Bestiario", son los adultos. En el primero es un adulto el que ve o cree ver al ser imaginario, Silvia; en el segundo, desde la perspectiva de Isabel, el que se encuentra con el tigre es el Nene; en ambos textos el engaño aparece insinuadamente revelado al final: en "Silvia", el ser imaginario parece significar la luna; en "Bestiario", el engaño se revela en la actitud aquiescente de Rema. En ambos textos lo fantástico en sí radica en la irrupción de los seres imaginarios en el mundo real. La diferencia está en que Fernando cree ver a la imaginaria Silvia, mientras que en

“Bestiario” toda la escena del ver al tigre corre por cuenta de la cooperación interpretativa del lector. El texto induce a imaginar que los golpes de Luis en la puerta de la biblioteca, la entrada de don Roberto con los perros y las quejas de la víctima, el Nene, entre los ladridos furiosos de los perros, son por el encuentro con el tigre. Pero es de tener en cuenta que todo es descrito desde un punto de vista ubicado del lado de Isabel y Rema, lejos del lugar del espectáculo. Más atrevido, en términos de lo fantástico, es “Silvia”, por el ver seductor ser imaginario; menos atrevido, pero más complejo, es lo fantástico en “Bestiario”. El ser imaginario es, ante todo, una potencia lingüística, un significante de variables significados, quizá por ello, por no ser visible, es más aterradora su amenazante presencia.

CONCLUSIONES GENERALES

(Architextualidad, modos de construcción del significante soporte del fenómeno fantástico, marcos cognitivos, saber compartido).

Podemos ubicar en cuatro niveles los elementos que inciden en la generación del efecto fantástico en *Bestiario*. Estos niveles son estructurales, es decir, susceptibles de ser estudiados de forma autónoma, pero sin olvidar su interdependencia. Estos niveles, *grosso modo*, son, en términos de Eco: La *intentio auctoris*, la *intentio operis* y la *intentio lectoris*, y un cuarto nivel que tomamos de los aportes de Genette, la *transtextualidad*. Estos cuatro niveles presentan ese fenómeno que Greimas llama, coloquialmente, de pasta hojaldrada; es decir, se subdividen en otros niveles a la manera de las famosas muñecas rusas, en las que una esconde otra y ésta a otra, etc.

La *intentio auctoris*

Evitemos confusiones. Es preciso distinguir entre Julio Cortázar, el hombre que desde su capilla de escritor ha dado a conocer sus convicciones sobre lo fantástico y, por ende, sobre sus cuentos, y un enunciador modelo que es un sujeto semiótico operador generativo de estructuras lingüísticas, discursivas y semánticas. Este último es inferible de lo realizado en cada uno de sus cuentos, mientras que el primero es fácilmente rastreable en puntos de vista sobre lo fantástico a través de entrevistas y ensayos.

El autor/lector: función metatextual de la crítica y la architextualidad

Hablemos del primero, de la importancia que ha adquirido esa función metatextual que realiza Julio Cortázar al dar a conocer sus concepciones y comentar sus cuentos. Como lector privilegiado de su propia obra, Cortázar ha logrado imponer una incuestionable autoridad: hacer creer que todos sus cuentos son fantásticos. Cabe una pequeña precisión: alguna vez dijo: “Mis cuentos son fantásticos a falta de mejor nombre” (1963); y otras veces aludió al género temático de su obra matizándolo como un fantástico idiolectal; otras, sin ningún tipo de modalización. Lo importante aquí es que *Bestiario* es una obra presentada, tanto por el autor como por muchos lectores, como perteneciente al género fantástico. *Lo Neofantástico*, fantástico contemporáneo, fantástico cotidiano, dice la crítica.

Estas actitudes interpretativas de la crítica (incluyendo a Cortázar) condicionan la pragmática de la lectura de los cuentos, tal como ejemplificamos a partir de “Casa tomada”. Actitudes que logran meter en un sólo saco todos los cuentos y sellarlos con un sólo rótulo: todos son fantásticos. En consecuencia, algunos actores son sustancializados como seres fantásticos: los *ruidos*, los *conejitos*, la *mendiga*, las *flores*, las *mancuspías*, los *bombones*, el *tigre*. Significantes cuyo modo de construcción diegética, en términos de estructuras de mundos, son diferentes.

Hemos podido mostrar, con base en el foco normativo que tomamos de Umberto Eco, que en *Bestiario* coexisten cuentos con estructuras de mundo realistas, con textos con estructuras fantásticas. Así, podemos distinguir según el modo de construcción de mundo narrativo como actores fantásticos a: los *ruidos*, los *conejitos*, la *mendiga* y las *mancuspías*. Y como actores realistas a: los *ruidos*, las *flores*, los *bombones* y el *tigre*. Podemos ver en la anterior enumeración que los *ruidos* los hemos incluido en las dos clasificaciones de mundo; cabe recordar que “Casa tomada” presenta en su estructura un juego bi-isotópico que condiciona la interpretación de los ruidos por

parte del lector, característica estructural que convierte simultáneamente al texto en fantástico y realista.

Podemos concluir que una de las estrategias de generación del efecto fantástico en *Bestiario* está a nivel de la pragmática de la lectura. El lector interpreta los textos según el marco architextual: coopera según el modo de lectura del género fantástico.

El autor modelo y la construcción de los significantes que soportan el fenómeno fantástico

Hemos dicho que el enunciador o autor modelo es un sujeto semiótico operador generativo de estructuras lingüísticas, discursivas y semánticas (todas ellas interrelacionadas) y que es inferible de las estrategias realizadas en cada uno de sus cuentos.

Indaguemos en torno a este operador de estructuras a partir de las estrategias de construcción de los significantes soportes del efecto fantástico.

- Una primera estrategia la identificamos en “Casa tomada”, texto en el que los ruidos son un significante de doble valor isotópico: pueden ser leídos como actores antropomorfos o como efectos causados por algo o alguien.
- En “Carta a una señorita en París” encontramos un operador generativo que juega con una acepción secundaria del lexema (conejo). A partir del semema que aquí resumimos como *llámase coneja a la mujer que pare muchos hijos*, el enunciador hace permutaciones: cambia *mujer* por *hombre*, *parir* por *vomitir*, *hijos* por *conejos*.
- “*Lejana*” presenta un fenómeno distinto a los dos anteriores respecto al significante soporte de lo fantástico. El enunciador se ubica en el complejo proceso de construcción mental que hace Alina Reyes del significante *Mendiga*. Dicho en términos greimasianos, en este relato se da cuenta de un simulacro del proceso de enunciación que incluye el aspecto generativo, la enunciación enunciativa, pasando por el desembrague enunciativo, hasta la enunciación interpretativa. En el

primero, el relato da cuenta de los haceres mentales: imaginación, evocación, invención. En el segundo, sobre las propiedades que va amalgamando al significante: mendiga, Budapest, plaza, puente. En el tercero, a la manera como Alina Reyes interpreta sus propios enunciados.

- Contrario a lo que muchos creen, en “Ómnibus” el significante que soporta lo “fantástico” no son las flores, sino el conato agresivo del conductor (y del guarda). El significante es una actitud, un comportamiento. Y su característica esencial es que no tiene justificación alguna en términos de la relación causa/efecto o motivación/reacción.
- En “Cefalea” el enunciador construye un nuevo ser para la fauna de la literatura fantástica, las *mancuspías*. Este significante es construido mediante la amalgama de propiedades figurativas y propiedades accidentales provenientes de variados seres del mundo natural.
- Los seductores bombones rellenos de cucaracha que aparecen en “Circe” son un significante con valor indicial, es decir, su valor significativo para el “efecto fantástico” está relacionado con otros significantes, también indiciales: el gato con las astillas clavadas en los ojos, el pez muerto, entre otros. El peso del efecto fantástico está en la interpretación que Mauro hace de esos significantes indiciales y, fundamentalmente, en que nunca se informa explícitamente cuál fue la interpretación de dicho actor.
- En “Las puertas del cielo” el significante de lo fantástico es Celina, más exactamente, la interpretación del narrador pseudoparadiegético, según la cual esta mujer muere en el infierno matrimonial para revivir en su cielo de tango y milonga.
- El *tigre* de “Bestiario” es un significante diegético, cuyo valor semántico consiste en asignar valores de permisión/prohibición en la casa de los Horneros. Construido como figura superyoica de castigo, es usado por Isabel como instrumento de venganza contra el Nene.

Clasificación de las estrategias de construcción del significante

Como podemos observar, el enunciador modelo se sirve de variadas estrategias de construcción del significante que soporta el efecto fantástico. Tratemos de ubicarlas, por el momento con un sólo objetivo: observar la versatilidad del enunciador.

Relatos en los que el enunciador opera sobre estructuras discursivas derivadas de la lengua natural. En estos relatos lo fantástico se da como un hecho, como un fenómeno que exige su aceptación en el mundo narrativo:

- En “Carta a una señorita en París”, el fenómeno que es presentado como fantástico (que un hombre vomite conejitos vivos) es la expansión y uso de un semema de la lengua natural.
- Las *mancuspías* de “Cefalea” son un divertimento meta-discursivo que tiene por objeto el modo de construcción y taxonomización de la enciclopedia de nuestro mundo de referencia, respecto a seres que tienen correlato en el mundo llamado real. Las *mancuspías* son constructos hechos desde otro principio de clasificación, la cual llamamos wilkinsiana en nuestra exposición.

Estrategias de construcción del significante con base en la enunciación actorial

En este terreno es imprescindible distinguir entre los relatos que presentan narradores homodiegéticos y narradores heterodiegéticos.

Textos que presentan la construcción del significante que soporta lo fantástico a nivel actorial con narrador homodiegético:

- “Casa tomada” presenta el efecto fantástico sobre la base de la interpretación que los actores hacen de los ruidos, interpretación que al ser informada por el narrador presenta el fenómeno discursivo de la bi-isotopía. De manera que el

- efecto de este cuento está entre el juego discursivo (que vimos en el numeral anterior) y la interpretación actuarial.
- En esta categoría podemos incluir a “Carta a una señorita en París” en lo que concierne a la primera narración, la de Alina Reyes. El significativo base de lo fantástico es construido a partir de las actitudes proposicionales de la actriz, las cuales son informadas por ella misma en su función de narradora.
 - Igual sucede en “Las puertas del cielo”. El informador narratorial da cuenta de sus enunciaciones como actor, y es en ellas que es elaborado el personaje de Celia y la interpretación en código fantástico de su muerte y resurrección.

A nivel actuarial

Pasemos ahora a los textos en los que la interpretación se da a nivel actuarial y que presentan a un narrador heterodiegético:

- En “Ómnibus” la agresión del conductor, significativo que soporta el efecto fantástico, es construida desde el punto de vista de los actores. Aunque cabe recordar que lo fantástico es introducido por los lectores y no por los actores, *Clara* y el *muchacho*.
- Diferente es el significativo de lo fantástico en “Bestiario”. Es desde el punto de vista de Isabel que es construido el tigre como un ser verdadero, cree en él, en su existencia. Los demás actores no comparten esta actitud epistémica. El narrador no participa, nos informa el mundo desde la focalización cognitiva en la niña.

Hagamos un breve resumen de las conclusiones que hasta aquí llevamos a propósito de la construcción del efecto fantástico. Para ello sirvámonos de un cuadro para la clasificación y el orden:

Textos que presentan diferentes estrategias de generación del efecto fantástico. Los dividimos en dos clases:

Aquellos donde la estrategia del enunciador se sirve de juegos con la Lengua natural: “Carta a una señorita en París” y “Cefalea”

En estos dos relatos lo fantástico se da como un hecho, no incide en el efecto la interpretación de los actores. Textos en los que el significante que soporta el efecto fantástico se da a nivel de la interpretación actuarial. Estos los dividimos en dos clases:

- En primer lugar los que presentan un narrador homodiegético: “Casa tomada”, “Lejana”, “Las puertas del cielo” y “Bestiario”.
- En segundo lugar, los que presentan un narrador heterodiegético: “Ómnibus”, “Circe” y “Bestiario”. Cabe incluir en esta clasificación la parte que concierne a la segunda narración de “Lejana”.

Las categorías anteriores nos permiten columbrar 3 estrategias de construcción del significante soporte de lo fantástico. En “Carta a una señorita en París” y “Cefalea”, el significante es aceptado sin cuestionamiento alguno en el mundo narrativo (a la manera de la característica que define lo maravilloso, según Todorov). Mientras que en los restantes relatos, salvo en “Ómnibus” y “Circe”, el significante es elaborado con base en las actitudes proposicionales (aludo en especial la imaginación) de los actores. “Ómnibus” y “Circe” suscitan, provocan en el lector una actitud interpretativa que los lleva a asociar el mundo de estos textos al terreno de lo fantástico.

El enunciador modelo, los marcos modelo y Mundos narrativos

En este apartado es inevitable, como en el anterior, analizar los diferentes niveles en su interrelación. Aquí aludiremos a las estrategias discursivas que preceden y son la construcción del mundo narrativo. Para ello vamos a hablar de los *marcos modelo* en tanto que ellos son la condición del valor semántico que adquieren los significantes que soportan el efecto fantástico.

Los *frames* son elementos de ‘conocimiento cognitivo [...] representaciones sobre el ‘mundo’, que nos permiten

²⁶ Ver también la nota 2 del capítulo 4.

realizar actos cognitivos fundamentales como percepciones, comprensión lingüística y acciones. Por ejemplo: el frame “*supermarket*” determina unidades o grupos de conceptos “que denotan” determinados desarrollos de acontecimientos o de acciones que involucran diversos objetos, personas, propiedades, relaciones o hechos (Van Dijk, 1976).

Como podemos observar, el concepto en su intención abarca una gran diversidad de prácticas significantes (verbales y no verbales): actos cognitivos fundamentales como percepciones, comprensión lingüística y acciones, los cuales son difícilmente aspectualizables en su extensionalidad. Es importante destacar que los *marcos* son la manera en que los enunciadores (autor y lector) hacen uso de su conocimiento del mundo para generar o interpretar el texto: “Los marcos son una especie de textos virtuales o historias condensadas en las que son estructurados nuestros conocimientos sobre el mundo” (Eco, 1993).

Aparentemente el concepto de *marco* evade el análisis inmanente del texto para enfatizar en el lector. Una mirada más atenta nos muestra otra vía más compleja y menos excluyente, la que se define por la dialogicidad entre autor/texto/lector. Al respecto, Eco (1993) nos dice que todo texto es un mecanismo perezoso que vive de lo que aporta el lector para poder funcionar, es decir que el texto desde su generación es un dispositivo estratégico, dotado de vacíos informativos o de sugerencias, que exigen y promueven en el lector una cooperación interpretativa.

Desde el momento de su generación, el texto postula muchos saberes, los mismos que exige a la competencia semiótica del lector. Estos saberes son muy variados. Hagamos un recorrido sucinto de esos saberes, pensados en términos de *marco*.

Para este recorrido proponemos una primera división de *marcos* entre dos *macrosemióticas*: la *Lengua natural* y el *Mundo natural* (Greimas y Courtés, 1982), para aludir, en el primer caso, a los *marcos* derivados del lenguaje verbal, sea oral o escrito; para el segundo caso, a prácticas significantes

estereotipadas (*a priori* o inmediatamente después) del ser humano, en las que el elemento fundamental que las define es ser no verbales o prioritariamente no verbales.

La *Macrosemiótica del Mundo Natural* concibe cantidad de *prácticas significantes*, como de *prácticas significativas* (Greimas, 1982) cuya distinción es teórica, por cuanto en la realidad están completamente imbricadas. Una manera de pensar los *marcos* del mundo natural es a través de la noción de *mundos posibles* (Eco, 1988, 1992, 1993, 1996) en cuanto universos semánticos dotados de organizaciones y significaciones que le son inherentes y por tanto distintivas respecto a otros mundos. Utilicemos un ejemplo para afianzar esta noción: pensemos en un significante: REINA. El valor o significado de éste se define según el mundo al cual remita: belleza, nobleza, insectos (hormigas, abejas, avispas, etc.) juegos (ajedrez, cartas); libresco (“Alicia”, “Blancanieves”, etc.). El significante REINA adquiere significados —Eco habla de propiedades— según el mundo sintáctico/semántico que sea convocado como ámbito que define su significación. Estamos, pues, ante mundos que definen las condiciones de interpretabilidad de cualquier significante circunscrito a ellos.

Este rodeo por la teorización que Eco hace de *mundos posibles*, nos sirve para pensar los *marcos*, en cuanto ellos son mundos posibles, es decir, organizaciones semánticas plenamente determinadas, estandarizadas, reconocidas. *Marcos* que son la condición de la generación textual y que promueven en el lector una cooperación interpretativa que es la condición para apropiarse de la información de una manera acertada (1992, 1993).

Cabe anotar que los *marcos* del *Mundo Natural* redefinen, en términos de la pragmática, la significación de los *marcos* discursivos de la *Lengua Natural*. Pensemos en uno, el chisme. Este no será igual en un mundo de mafiosos, en un mundo familiar, en el mundo del barrio, en la política, etc. Cada *marco* del mundo natural implica juegos de valores que podrían mensurarse desde la gravedad a la futilidad.

Con este instrumental básico y centrados en el concepto de *marco*, en sus diferentes aspectualizaciones, intentaremos dar cuenta de las diversas estrategias usadas por el enunciador modelo de los cuentos de *Bestiario* para la generación del efecto fantástico.

Los marcos cotidianos del mundo natural: lo fantástico cotidiano

Es cierto que el *autor modelo* que apasiona y define la poética de Julio Cortázar se caracteriza por esquivar los mundos góticos, esos estereotipos en los que se desarrolló gran parte de la literatura fantástica del siglo XIX, y en los que se ambienta mucha de la mala literatura fantástica. Digo mala literatura en la medida en que la mayoría de las veces el estereotipo garantiza la interpretabilidad del texto en el género temático, que es logrado mediante “atmósferas” (castillos, noche), motivos (muertos vivientes, viajes a través del tiempo) y personajes estereotipados (vampiros, fantasmas). El enunciador cortazariano se distancia de esos lugares comunes, intentando capturar lo fantástico en situaciones cotidianas.

Si bien es cierto que Cortázar logra esquivar los estereotipos del género fantástico, no puede esquivar los estereotipos cognitivos o *marcos* que rigen la generación e interpretación de los textos, pues ellos son mundos parasitarios de nuestro mundo de referencia (Eco, 1993). Aunque es bueno señalar que Cortázar define la mayor parte de sus estrategias enunciativas en términos de guerra a los estereotipos.

Hagamos una exposición de las estrategias usadas por el enunciador modelo respecto a los *marcos*. Primero en su forma estereotipada, es decir, como *marcos genéricos* reconocibles por un enunciatario modelo dotado de una enciclopedia básica de nuestro mundo de referencia. Los *marcos* de este orden son *historias* condensadas cuyo modo de existencia es virtual. A estos *marcos* los llamaremos *marcos modelo*, para diferenciarlos de los *marcos ocurrencia*, con los que aludimos a la

expansión y uso concreto que el enunciador actualiza en el relato.

Veamos los *marcos modelo* que podemos inferir de los relatos y luego las ampliaciones como *marco ocurrencia*, en sus aspectos más relevantes:

- “Casa tomada”: todo el relato está construido con base en un *marco modelo*²⁷ reconocible: la convivencia de una pareja (heterosexual) de solterones en una vieja casa. El *marco ocurrencia* amplía y redefine los componentes semánticos y sintácticos de dicho marco: los dos actores son hermanos. La casa es valorada por los actores en términos sugerentes: *fue la casa la que no nos dejó casarnos*. De igual modo, en relación con la casa, es resignificada la relación filial como un *silencioso matrimonio de hermanos*. En cuanto a los aspectos sintácticos del *marco ocurrencia*, estos son urdidos con base en el estereotipo *casa vieja*, como pauta de la sintaxis espacial de la performance de los hermanos en dicho espacio.
- “Carta a una señorita en París” explora y expande un *marco modelo* que podemos nombrar como “habitar por breve tiempo un apartamento prestado”. El *marco ocurrencia* toma esos elementos generales y los expande: la dueña del apartamento es Andrée, el lugar está dotado de un orden muy personal y tan minucioso que cualquier transformación es una grave alteración del orden. Esa transgresión del espacio ajeno es llevada a un punto extremo, el habitante advenedizo es una suerte de madre que pare sin cesar conejitos que destrazan el apartamento de Andrée.

Otro *marco modelo* que puede servir para comprender la situación del advenedizo es la “maternidad”: los conejitos

²⁷ Diferenciamos *marco modelo* de *marco ocurrencia* en tanto el primero es el estereotipo virtual de existencia paradigmática y el marco ocurrencia es el marco actualizado por el enunciador, su existencia es sintagmática.

vomitados son una especie de hijos tiernos, bellos, indefensos, inocentes, al principio; y devastadores cuando llegan a adultos. Hipotéticamente podemos decir que el relato es construido sobre la base de dos *marcos* correlacionados: habitar un apartamento prestado y la situación de una prolija madre preocupada por los daños que hacen sus hijos en aquel espacio.

- “Lejana” convoca un *marco modelo* principal, el motivo del doble. El *marco ocurrencia* postula a una actriz, Alina Reyes, quien va construyendo poco a poco, mediante actitudes proposicionales, las propiedades que definen al otro personaje que la obsesiona, la *mendiga*. Una vez definidas todas las propiedades que identifican al doble, Alina urde el modo de viajar a la ciudad donde cree, con seguridad, existe su doble. En la segunda parte de la historia se realiza el encuentro entre Alina Reyes y la *mendiga*. En ese encuentro sucede una fantástica conversión de personalidades.
- “Ómnibus”. Como el título del cuento lo indica, el *marco modelo* es el viaje en ómnibus. Este *marco* en el cuento rige los patrones generales de la sintaxis y la semántica del relato. El *marco modelo* es la condición que decide los roles temáticos de los actores (conductor, ayudante, pasajeros) y sus acciones. El *marco ocurrencia* redefine el *marco modelo*: el ómnibus es viejo y de *rugido insatisfecho*. Los pasajeros de ese vehículo se oponen: antisujeto, los que llevan flores y van al cementerio; sujeto, los que no las llevan y van a otra parada. Entre antisujeto y sujeto la relación se caracteriza por la agresividad de los primeros. Una vez se han bajado los pasajeros en el cementerio, los dos pasajeros restantes (Clara y el muchacho) son víctimas de un conato agresivo por parte del conductor del vehículo.
- “Cefalea”. Construido sobre la base de dos *marcos modelo*: el primero es la crianza de animales, más exactamente de animales pequeños, de aquellos que se pueden guardar en jaulas y criar masivamente. El enunciador se cuida muy bien de dar indicios sobre un *marco modelo* explícito, por

ejemplo cría de conejos. El *marco ocurrencia* postula un actor colectivo, las *mancuspías*, cuyas propiedades figurativas y accidentales remiten a variados seres del mundo natural. El segundo *marco modelo* es discursivo: la clasificación de dolores de cabeza. Este *marco* sirve para la caracterización de un actor colectivo nominado como “nosotros”, cuyas diferencias están dadas por el tipo de dolor de cabeza que padecen.

- “Circe”. Es un cuento que se basa en dos *marcos modelo*. El primero es de tipo discursivo, el chisme. Los actores se ubican en diferentes posiciones respecto a este enunciado: enunciadores del chisme, enunciatarios del chisme, el referente (Delia Mañara) y sus supuestas acciones (matar a sus dos novios). Un tercer actor, Mario, se define por poner en duda las especulaciones del chisme. La modalización veridictoria y epistémica del chisme introduce la incertidumbre. El segundo *marco modelo*, el que introduce la “atmósfera” fantástica, es el *marco* Brujería. Este no es dicho explícitamente, es inferible de las actitudes y comportamientos de Delia Mañara: sus pasiones culinarias (un bombón relleno de cucaracha, un gato con astillas clavadas en los ojos).
- “Las puertas del cielo” es un relato que explora un *marco* pasional: el duelo, más exactamente el duelo amoroso. Dos actores tramitan la muerte de Celia: el marido y el mejor amigo de este. El duelo amoroso, aunado a la ebriedad, aunado a un ambiente nostálgico en el que todo evoca a Celina, es el encuadre preciso que hace verosímil el ver o creer ver a Celina bailando una milonga.
- “Bestiario” elabora otra estrategia de *marco modelo*: venganza infantil. Los adultos suelen contarle historias intimidantes a los niños, historias que los niños creen ciertas, reales. El *marco ocurrencia* construye como objeto de intimidación a un imaginario tigre que se desplaza por toda la estancia de los Horneros. El narrador nos cuenta la historia desde el punto de vista de la niña, Isabel, quien está convencida de la existencia de ese animal. Con base en el

verosímil interno que construye el cuento, dicho tigre es usado por Isabel para vengarse de uno de los adultos, el Nene.

Aunque ha sido sucinta la identificación que hemos hecho de los *marcos modelo*, y más aún las expansiones de ellos en los *marcos ocurrencia*, esta primera parte nos permite señalar la versatilidad de Cortázar para convocar diferentes *marcos modelo*, aspecto importante por varias razones: la principal es que el enunciador hace uso de los *marcos modelo* para explorar sintáctica y semánticamente esos mundos; combina los elementos pragmáticos como la semiótica espacial y la interacción de roles actoriales, previamente determinados por el *marco modelo*. Hasta aquí podemos apostarle a una justificación de aquello que la crítica ha dado en llamar fantástico cotidiano: en ningún relato aparecen las estereotipadas atmósferas del género; cada *marco* es identificable como situación de nuestro mundo de referencia. La transgresión a los *marcos modelos* es realizada en otro lugar, a saber, en las prácticas significativas y en la alteración de los roles. Veamos:

- En “Casa tomada”, la vitalidad del relato se logra mediante la valoración pasional que los hermanos hacen de la casa, valoración que redefine el vínculo pasional de la pareja de hermanos. El orden cerrado, esa autonomía y autosuficiencia de la pareja de solterones, es alterado por los ruidos. De ahí en adelante la fiesta semántica está dada en la significación que los actores hacen de estos sonidos imprecisos y sordos.
- “Carta a una señorita en París” explora las angustias de un *padre-madre* cuyos hijos destrazan un apartamento ajeno. Con el nombre de *angustia*, queremos nombrar los actos significativos del actor en esas circunstancias: preocupación por esconder la clandestina presencia de los conejitos/hijos, cuidar que los conejitos no hagan más daños, reparar los daños hechos. Comportamientos que están ligados a la ternura y la protección que le suscitan los conejitos. Es

importante el *marco* retórico empleado para la narración: la carta. En ella el narrador autodiegético logra un tono de justificación ante Andrée por los daños hechos, por lo imprevisible de los partos por regurgitación.

- “Lejana” explora el motivo del doble enfatizando las prácticas significativas de Alina Reyes en los procesos de construcción del doble, así como el devaneo entre sus dudas y certidumbres. La imaginación de Alina, explícitamente calificada como enfermiza, es el modalizante principal de las actitudes proposicionales de la actriz.
- El transporte público en “Ómnibus” da la pauta sintáctica y semántica para la situación extraña entre pasajeros, conductor y ayudante. Las principales transgresiones al *marco modelo* son realizadas en los roles y en las prácticas significativas. En los roles, por cuanto no existe en el texto ninguna explicación respecto al comportamiento agresivo del guarda y su ayudante. En los actos significativos, por la demora de Alina y el muchacho en comprender que los gestos agresivos de los demás pasajeros están motivados por la ausencia de flores, significante que sirve de indicio para identificarlos con el tema de la muerte, es decir, con el viaje al cementerio.
- El mundo de la crianza de mancupias en “Cefalea” realiza la transgresión del *marco modelo* (crianza de animales) en varios niveles. El primero de ellos en la construcción de ornitorrínquicas propiedades a las mancupias, tanto figurativas como accidentales. En segundo lugar por todo el valor con que son investidas por sus criadores mediante ciertas actitudes significativas: todo el orden de minucioso cuidado que las rodea y el cual es preciso vigilar, se justifica porque de lo contrario sería *la ruina de nuestras vidas*.
- En “Circe” el *marco modelo* convocado, la brujería, es modalizado por el *marco* discursivo del chisme. Este tipo discursivo introduce en la historia las incertidumbres epistémicas y veridictorias de Mario. El chisme en tanto formato que se usa para denigrar la dignidad y honra de una persona, induce al lector a realizar hipótesis interpretativas, como

por ejemplo, la confirmación de la inocencia de Delia Mañara. Hipótesis que no son confirmadas por el texto: los chismes dicen la verdad. La transgresión al estereotipo se logra a nivel de las diferentes posiciones significativas de los actores allí involucrados y en especial al proceso inferencial que realiza Mario.

- En “Las puertas del cielo” son usados dos *marcos* correlacionados: el motivo del duelo amoroso y los muertos que reaparecen. La innovación al *marco* del duelo amoroso, ya que no transgresión, está dada en lo novedoso del punto de vista: el duelo por la muerte de Celia es informado desde las prácticas significativas de un actor que es amigo del doliente oficial, el marido. Actor que le endosa al marido su propio duelo. El motivo de los muertos que reaparecen es reelaborado sin sobresaltos ni escalofrío alguno, sino en función de la vida bohemia que tanto amaba Celina. En este relato son capitales las prácticas significativas inherentes al duelo amoroso.
- “Bestiario” tiene como *marco* la venganza infantil. No presenta transgresiones al *marco modelo*, el mérito está en construir el mundo de los Horneros desde el punto de vista de la niña, es decir, desde sus prácticas significativas: creer que el tigre existe, creer que el tigre puede castigar al Nene por los sufrimientos que le causa a Rema.

Inevitablemente hemos tenido que aludir al *autor modelo*, al *mundo narrativo* y a elementos del plano del relato para columbrar la complejidad del uso de los *marcos* en “Bestiario”. Podemos concluir que la estrategia básica de la generación del efecto fantástico está en dos lugares: uso y subversión de los esquemas hipercodificados, ya sea alterando los roles previstos por el *marco modelo* o construyendo el universo semántico hipercodificado desde un punto de vista actorial bien diferente al acostumbrado.

El saber compartido, el saber no informado y lo fantástico como interpretación del lector

En este apartado interrelacionamos el plano de la narración, el plano del relato y la interpretación de un hipotético lector modelo.

A lo largo de nuestra exposición hemos mostrado la relevancia del narrador en dos procesos, observación e información, evidenciando que hay relatos interesantes por lo que informan, por lo que sugieren y por lo que no dicen a su narratario. Esas informaciones pueden ser de dos tipos: las que son propiamente de ese sujeto semiótico llamado narrador, y las que aluden a las observaciones y locuciones de los actores.

Este es uno de los lugares donde la técnica cortazariana da lugar a preciosas piezas de perfecta relojería. La técnica como condición de la obra de arte. Dejemos de lado este arrebatado de lector y pasemos a describir los modos de la técnica a nivel de las estrategias discursivas de información y observación.

- En “Casa tomada” inferimos sucesos de la historia que no son contados al narratario. A saber, la conversación que sostuvieron Irene y su hermano antes de que aparecieran los ruidos.

Aquí el narrador estratégicamente elude la secuencia clave del relato, la que permitiría construir algún indicio de identidad propia a los ruidos, promoviendo en el lector un juego interpretativo ilimitado.

- En “Carta a una señorita en París” es omitida la causalidad por la cual este actor vomita conejitos. Es preciso aceptar, sin cuestionamientos, el mundo doxástico de los actores.

La ausencia de causalidad, la falta de explicación, motiva en el lector una interpretación abierta en torno al significado de los conejitos, más exactamente en torno al por qué este actor los vomita. La estructura, al igual que en “Casa tomada” es

abierta. Y la condición de la apertura es que no exista en el texto ningún tipo de explicación que constriña la interpretabilidad abierta.

- En “Cefalea” no son narradas las competencias que condicionan las performances de las *mancuspías* y tampoco nos es contado el desenlace. No sabemos si las *mancuspías* hambrientas devoran al actor *nosotros*.

En este relato todo es vértigo. No hay ningún asidero para significar de un modo claro la naturaleza de las *mancuspías*, como tampoco lo hay para aceptar esa pluralidad del yo que se convierte en nombres de diferentes tipos de migrañas, clasificadas según los nombres de los medicamentos homeopáticos. Pero lo que nos interesa en términos del saber compartido tiene que ver con el hecho de que el narrador no informe sobre el desenlace del relato, y en especial respecto a las inusitadas competencias de estos animales. Sin la información respecto a las competencias, es un animal capaz de cualquier cosa. ¿Qué? La respuesta está en aquello que aporte la imaginación del lector:

- En “Circe” son narrados los indicios, pero no nos dicen explícitamente cuál fue la interpretación final de Mario.

En este relato encontramos dos estrategias igualmente importantes. Más que explicitar, el narrador sugiere. Cada uno de los indicios lleva al lector a actualizar el *marco* brujería para comprender los actos perversos de Delia. Esas sugerencias las logra mediante la focalización actorial con alcances pragmático, cognitivo y tímico en Mario. Pero —y aquí viene lo interesante— en ningún momento informa respecto a la inferencia de Mario, aquella que lo lleva a la escena violenta con Delia.

- En “Las puertas del cielo” todo el relato gira en torno a un sólo punto de vista, el del narrador pseudo-autodiegético.

En ningún momento conocemos las construcciones que de sí mismos y de los otros hacen los demás personajes, en especial Celina y Mauro.

La estrategia de información da lugar a todas las actitudes proposicionales del doctor Marcelo Hardoy. El alcance cognitivo sobre sí mismo es impecablemente racional. Su pasionalidad es bien sugerida en el texto, es decir, todo lo relacionado con el duelo. Estratégicamente es insinuada una posible relación de Marcelo con Celina. El punto clave de lo fantástico, en tanto visión de lo fantástico, Celina bailando milonga, es construido mediante cesión de voz actorial en discurso directo a Mauro. Dicho en otros términos, la cesión de voz es estratégica para que el fenómeno no sea considerado como delirio de doliente. Al ceder la voz a Mauro y, por tanto, citar directamente sus palabras, se permite un consenso, una objetivización del fenómeno percibido. El relato combina, entonces, la dosificación estratégica de la información narratorial con la cesión de la voz a nivel actorial. Estos dos aspectos redundan a favor de la verosimilización del punto de vista de Marcelo.

- En “Bestiario” encontramos informaciones estratégicamente ubicadas desde un único campo de conciencia, el de la niña Isabel. Nada nos es informado sobre las actitudes proposicionales de los demás actores respecto al famoso tigre.

Este relato presenta su estrategia básica en los vacíos de información y en la focalización actorial en Isabel. Ambas estrategias van correlacionadas. Nunca nos es informado aspecto alguno que se salga del campo del saber de la niña. La omisión conlleva que los lectores no sepamos nada respecto al acuerdo de los adultos para sostener el juego que intimida a los niños: el tigre.

- En “Lejana”, en la primera narración encontramos una saturación de informaciones sobre los actos cognitivos de

Alina en relación con su obsesionante mendiga. En ese tópico el relato es, digámoslo así, exhaustivo.

La estrategia de construcción de lo fantástico está en el cambio de un narrador autodiegético (Alina) a un narrador heterodiegético, anónimo y no representado. Pero no es suficiente con el cambio de narrador, lo importante está en el uso que este hace de la focalización actorial; focalización variable de una actriz a la otra, con alcance pragmático, cognitivo y tímico. Es así como se opera la llamada transformación de personalidades (desde la perspectiva de un lector semántico). El lector crítico encuentra otro aspecto, si se quiere el más relevante en términos de género fantástico, el cambio de vestidos. Es este informante la base sobre la cual el relato pasa de ser psicológico a fantástico.

- En “Ómnibus”, un falso informante sobre el cual presuntamente reposa lo fantástico, las flores. Pero ellas tienen explicación en el texto, son justificadas actorialmente. Esa explicación evita la semiósis interpretativa abierta. Mientras que el acto agresivo del conductor y el guarda sí promueve tal tipo de semiósis.

La estrategia usada por el narrador está dada en el tipo de focalización actorial, siempre ubicado en Clara. Esta focalización es estratégicamente restringida: en ningún momento se informa sobre la conversación del conductor y su ayudante. Esa omisión permite que los actos agresivos de estos actores no tengan justificación alguna, que no exista ningún modo de explicarlos. Eso motiva, no lo fantástico, sino la construcción del relato absurdo.

Podemos concluir que lo fantástico cortazariano es la resultante de varios aspectos:

- Una actitud de lectura: sus relatos son leídos en términos de la pragmática que exige el género fantástico.

- Manejo de diversas operaciones de transformación de estructuras discursivas de la lengua natural (tipología del discurso de las ciencias y sememas). Es el caso de “Carta a una señorita en París” y “Cefalea”.
- Transformación de los hipercodificados marcos cognitivos (guiones o marcos) mediante comportamientos fuera de rol o mediante puntos de vista inusitados, poco usuales y, por tanto, novedosos.
- Utilización de las actitudes proposicionales de los actores para construir el fenómeno fantástico (*Casa tomada*, primera parte de “Lejana”, “Circe”, “Las puertas del cielo” y “Bestiario”). Es de vital importancia la imaginación de los actores.
- Dosificación estratégica del saber narratorial para informar o no informar algún aspecto relevante de la diégesis. Este recurso es complementario de la focalización y sus diferentes alcances.

Lo fantástico cortazariano está hecho de estas diferentes estrategias, gran parte de ellas en función de promover en el lector una cooperación interpretativa abierta.

**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

BIBLIOGRAFÍA

- Alazraki, Jaime (1994). *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Barcelona: Anthropos.
- _____ (1983). *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*. Madrid: Gredos.
- Bachelard, Gastón (1975). *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Barthes, Roland (1980). *S/Z*. Madrid: Siglo XXI.
- Borges, Jorge Luis (1960). El idioma analítico de John Wilkins. En *Otras Inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé.
- _____ (1985). El cuento policial. En *Borges Oral*. Barcelona: Bruguera.
- Bremond, Claude (1982). La Lógica de los posibles narrativos. En *Análisis estructural del relato*. (pp. 87-109). Barcelona: Buenos Aires.
- Cortázar, Julio (1993). *Rayuela*. Barcelona: RBA editores.
- _____ (1995a). *Cuentos completos*. Madrid: Alfaguara.
- _____ (1995b). *Último Round*. Madrid: Debate.
- _____ (1994). *Obra crítica*. (T. 1, 2 y 3). Madrid: Alfaguara.
- _____ (1993). *La casilla de los Morelli*. Barcelona: Tusquets.
- Dubois, Jean y *et. al.* (1979). *Diccionario de lingüística*. Madrid: Alianza.
- Eco, Umberto (1965). *Obra Abierta*. Barcelona: Seix Barral.
- _____ (1983). *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen.
- _____ (1988). *De los espejos y otros ensayos*. Barcelona: Lumen.
- _____ (1992). *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen.
- _____ (1994). *La Búsqueda de la Lengua Perfecta*. Barcelona: Grijalbo- Mondadori.
- _____ (1997). *Seis paseos por los bosques narrativos*. Barcelona: Lumen.

- _____ (1999). *Kant y el ornitorrinco*. Barcelona: Lumen.
- Eggs, Ekkehard. (2009). Rhétorique et argumentation: de l'ironie". *Argumentation et Analyse du Discours*, n° 2. Disponible en: <http://aad.revues.org/index219.html>
- Foucault, Michel. (1984). *Las Palabras y las Cosas*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- _____ (1988). *El nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra.
- Genette Gérard. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- González Bermejo, Ernesto (1978). *Conversaciones con Cortázar*. Barcelona: Edhasa.
- Greimas, Algirdas Julius y Joseph Courtés (1982). *Semiótica. Diccionario Razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- Greimas, Algirdas y Jacques Fontanille (1994). *Semiótica de las pasiones. De los estados de cosas a los estados de ánimo*. México: Siglo XXI.
- Grice, H. P. (1993). Grice y principio de cooperación. En Escandell, María Victoria. *Introducción a la pragmática*. Barcelona: Anthropos.
- Hamon, Philippe (1984). Texto e ideología: para una poética de la norma. En *Texte et Ideologie*. Trad.: Emma Rodríguez. París: PUF. No publicado en castellano.
- _____ (1996). La construcción del personaje. En Sullá, Enric. (Comp.) *Teoría de la novela*. Barcelona: Grijalbo & Mondadori. Texto tomado de: Philippe Hamon (1972). Pour un statut sémiologique du personnage. En Roland Barthes y *et. al.* (1977), *Poétique du récit*, Seuil, Paris.
- Harss Luis (1981). Infancia y cielo en Cortázar. En Lastra, Pedro. (Ed.) AA.VV. *Julio Cortázar*. Madrid: Taurus.
- Hoffman, E.T.A. (1962). *El hombre de arena*. Barcelona: Labor.
- Homero (1995). *Odisea*. Juan Manuel Pabón. (Trad.) Barcelona: Planeta-Agostini.
- Kafka, Franz (1987). *La Metamorfosis y otros cuentos*. Barcelona: Edhasa.
- Kenneth, Gergen (1996). *Realidades y Relaciones, aproximaciones a la construcción social*. Barcelona: Paidós.
- Maingueneau, Dominique (1996). *Les termes clés de l'analyse du discours*. París: Seuil.
- Moliner, María (1996). *Diccionario de uso del Español*. Madrid: Gredos. en C.D.R.
- Serrano Orejuela, Eduardo (1996). *La narración literaria*. Cali:

- Gobernación del Valle del Cauca, Col. Autores Vallecaucanos. _____ (1992). *La enunciación narrativa*. Cali: Universidad del Valle. Documento sin publicar.
- Silvestre, Daniele (1989). El fantasma. En *Aspectos del malestar en la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- Todorov, Tzvetan (1972). *Introducción a la Literatura Fantástica*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- _____ (1996). *Los géneros del Discurso*. Caracas: Monte Ávila.
- Van Dijk, Teun A. (1976). La pragmática de la comunicación literaria. Disponible en: <http://www.discourses.org/OldArticles/Pragmatica%20de%20la%20comunicacion%20literaria.pdf>
- Yourkievich, Saúl (1994). *Julio Cortázar: Mundos y modos*. Madrid: Anaya-Muchnik.






Programa ditorial

Ciudad Universitaria, Meléndez
Cali, Colombia

Teléfonos: (+57) 2 321 2227
321 2100 ext. 7687

<http://programaeditorial.univalle.edu.co>
programa.editorial@correounivalle.edu.co

i S i g u e n o s !

   [programaeditorialunivalle](https://www.facebook.com/programaeditorialunivalle)