



15

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS PROFESIONALES
"ACATLAN"

"OMNIBUS": VIAJE POR LA VIDA.
ANALISIS E INTERPRETACION DE UN CUENTO DE
JULIO CORTAZAR

SEMINARIO - TALLER
EXTRACURRICULAR
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:
LICENCIADA EN LENGUA
Y LITERATURA HISPANICAS
P R E S E N T A :
ERICA SANCHEZ MARCELO



ASESOR: LIC. GLORIA HORTENSIA MONDRAGON GUZMAN



2000
ABRIL 2000



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas

Tesis Digitales

Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©

PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

CONTENIDO

Introducción	1
1. Julio Cortázar	
1.1 Personalidad, intereses, lecturas y obras.	7
1.2 Escapismo intelectual	12
1.3 Francia y Cuba: Sacudida existencial	14
1.4 Literatura: Lenguaje y creación	16
2. El individuo frente al prójimo	
2.1 Unidades de sentido La intranquilidad ante los otros	22
2.2 Secuencias Lucha y solidaridad	31
2.3 Sintaxis de las acciones El juego de lo aparente	37
2.4 Actantes: Presencia animal	41

2.5 El narrador	
La barrera de la subjetividad	44
2.6 Espacio y tiempo	
Conocimiento interno	49
2.7 Líneas isotópicas	
El entramado existencial	56
3. El individuo frente a sí mismo.	
3.1 El silencio narrativo:	
Voz interior	65
3.2 Diálogo y monólogo:	
La palabra detrás y fuera de los labios.	72
3.3 La mirada:	
Espejo comunicante	73
Conclusión	85
Bibliografía	91

Este trabajo se ha titulado "Ómnibus: viaje por la vida" en un intento por mostrar una de las tantas interpretaciones que se pueden desprender de un relato polisémico como el de "Ómnibus" de Julio Cortázar. Dicha demostración se ha llevado a cabo, principalmente, mediante el análisis estructural y específicamente por la propuesta que ofrece Elena Benstain en su libro *Análisis estructural del relato*, propuesta teórica que a su vez ha sido retomada de diversos teóricos estructuralistas como Barthes, Todorov y Genette.

El análisis consta de tres capítulos que se desarrollan de la siguiente manera: el primer capítulo hace referencia a la vida y obra del autor, así como de algunas propuestas teóricas que él hizo sobre el cuento; el segundo y el tercer capítulo abarcan el análisis estructural y la propuesta interpretativa. En los dos últimos capítulos se tomó en cuenta la delimitación historia y discurso, y se ofreció la interpretación de cada uno de sus elementos en el relato.

En el presente trabajo se buscó sobre todo que cada capítulo tuviera relación uno con otro para crear unidad al trabajo, así, el análisis no se limita únicamente a la mera descripción, también se intercalan sugerencias interpretativas, las cuales son retomadas a lo largo de todo el trabajo.

Se ha considerado importante para comenzar este trabajo, dar algunas referencias sobre el autor, no sólo para que el lector lo conozca, sino también por que los datos que de él se dan son pertinentes para la mejor ubicación del cuento.

Por estimar no menos importante las propuestas teóricas de Julio Cortázar en cuanto a la estructura del cuento, se optó por retomarlas en las notas de pie de página, para que el lector no desvíe su atención del objetivo principal: la propuesta interpretativa.

En el capítulo de análisis, además de los conceptos a los que hace alusión Elena Beristain, se recurrió a algunos otros tomados de la obra de Luz Aurora Pimentel *El relato en perspectiva*, puesto que se ha pretendido complementar el análisis mediante la función que tiene el narrador dentro del relato, la cual es retomada muy claramente en este texto.

En el último capítulo se habla del silencio narrativo, nombre que fue adoptado en este trabajo ante la necesidad de utilizar algún concepto que pudiera definir esta presencia y su efecto en "Ómnibus". Dicha propuesta, sin embargo, se planteó al tomar en cuenta las definiciones que de éste hace Elena Beristain, pero que, no obstante, no explica con plenitud este silencio en el relato.

Para acercarse a observaciones pertinentes en la propuesta interpretativa se tomó en cuenta que este relato forma parte de la literatura contemporánea en la cual los escritores tratan de abordar

los cambios producidos en el hombre debido a los procesos que implicaron la modernización del siglo XX, es decir, las contradicciones relativas al desenvolvimiento social del hombre: el desfase entre la vasta acumulación del conocimiento y la posibilidad de su aprehensión, la utilización de tecnologías de efecto negativo para el ser humano y el ambiente, el creciente sentido de alienación, violencia, incomunicación y absurdo en la urbe moderna, la experiencia de incertidumbre frente a la inmensidad de las zonas anunciadas por la celeridad del nuevo conocimiento.

A mediados del siglo en Hispanoamérica se empezaron a publicar cuentos de autores cuya obra narrativa constituyó un fenómeno único de producción literaria y sin precedentes hasta ese momento, en los que se reflejaban las contradicciones del hombre moderno.

Precisamente una de las vertientes de este análisis es comprobar que Julio Cortázar se encuentra dentro de este grupo que incursionó en el cuento de manera novedosa y que además enfrentó en su temática las contradicciones del hombre

Hablar de la obra de Julio Cortázar es reiterar los nuevos caminos literarios que se aportaron en la narrativa breve, los cuales iniciaron a partir de él, de Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes, entre otros escritores latinoamericanos actualmente reunidos en el denominado *boom latinoamericano*.

A "Ómnibus" se le debe considerar un relato abierto a variadas especulaciones a nivel interpretativo; mostrar una de ellas y remarcar la complejidad de este texto es básicamente el fin de este trabajo. Por otra parte, se debe tomar en cuenta que este relato

a pesar de estar entre los primeros cuentos publicados por Julio Cortázar, cuenta con aportaciones innovadoras que hacen de él un cuento representativo de la literatura contemporánea que trata de reflejar la soledad, el absurdo, la esperanza o la desesperación del hombre.

En una primera lectura de este cuento es posible que en el lector sucedan diversas actitudes: desconcierto, malestar, desilusión o dudas, pues de lo que nos habla parece no estar comprendido en una rápida y primera lectura. Sin embargo, las dificultades que se presentan no debe desanimar ni inducir a pereza al crítico sino tomar en cuenta que todo lo que es interesante siempre presenta dificultades.

Precisamente se eligió este relato por la necesidad de conocer algo nuevo, innovador, o al menos diferente de lo ya conocido. "Ómnibus" invita a indagar y experimentar lo que inquieta a un escritor del siglo XX que utiliza, además, técnicas estructurales innovadoras.

Como afirma Andrés Amorós, las cosas nuevas son forzosamente difíciles. El signo mismo de que son nuevas es que se apartan de lo habitual y, en consecuencia, hace falta aprender a decifrarlas.⁶

⁶ Andrés Amorós. *Introducción a la novela contemporánea*, p. 74

1.1 Personalidad, intereses, lecturas y obras

Julio Cortázar nació en 1914 en Bruselas. Su nacionalidad fue argentina puesto que sus padres lo eran. Su familia radicaba en Europa porque su padre trabajaba para la delegación comercial de la Embajada de la Argentina al estallar la Primera Guerra Mundial. Lograron trasladarse a su país de origen hasta 1918, donde Cortázar pasó su infancia y juventud.

Vivió en Blanfiel, Argentina, hasta 1932. Su infancia fue muy solitaria y con frecuentes malestares de salud. Su acercamiento a la lectura y a la escritura datan –según el mismo lo afirma– de los seis años aproximadamente. A esa edad compartía su vida con Julio Verne, Edgar Allan Poe y David Cooperfield; así, alternaba por ejemplo la poesía y los *Ensayos* de Montaigne con libros de aventuras, novelas policiales, de caballería. “Tenía el mal de la lectura.”¹

¹ Mario Gologoff, *Julio Cortázar. La biografía*, pp13.14

Como su infancia, su adolescencia estuvo marcada por su debilidad física, su amor a la literatura, su timidez y su inclinación hacia lo imaginario. Él mismo lo describiría años después:

Fui enfermizo y tímido con una vocación para lo mágico y lo excepcional que me convertían en la víctima natural de mis compañeros de escuela más realistas que yo. Pasé mi infancia en una bruma de duendes, elfos, con un sentido del espacio y del tiempo distinto al de los demás.²

La distracción y la ensoñación se convirtieron en una imposibilidad para sentirse dentro del mundo real, el cotidiano. De allí supone que nació su atracción por la literatura fantástica pues le llamaba la atención lo "poco común" de la vida; por ejemplo, el hueco de dos sillas y no las sillas en sí:

Yo creo que desde muy pequeño, mi desdicha y mi dicha, al mismo tiempo fue el no aceptar las cosas como dadas (..) desde pequeño, mi relación con las palabras, con la escritura no se diferencian de mi relación con el mundo en general. Yo parezco haber nacido para no aceptar las cosas como dadas.³

Los malestares fisiológicos a los que se ha hecho referencia marcaron en sumo grado su obra cuentística, así como lo hicieron en su vida personal. Dos situaciones a las que él hizo referencia sobre tal aspecto lo constituyen dos de sus primeros cuentos, "Circe" y "Cartas a una señorita en París".

² *Id* p 23

³ *Id* p26

El primero, que habla sobre una novia que hace bombones con cucarachas para sus pretendientes, logró "curar" a Cortázar de su manía por revisar escrupulosamente los alimentos que comía; el segundo, que trata de un traductor que incontrolablemente vomita conejitos, nació precisamente de una obsesión por tener peios en la garganta. Más adelante su narrativa tendría como temas principales y recurrentes el de las enfermedades, los medicamentos y los hospitales; entre ellos cabe mencionar "La noche boca arriba", "Cefalea", "Cartas a mamá", "La salud de los enfermos", entre otros.

En 1927 ingresó a la Escuela Normal de Profesorado Mariano Acosta, donde en 1932 obtuvo el título de maestro normal y, en 1935, el de profesor normal en letras. Alternaba su gusto por el estudio, la enseñanza y la literatura con la música, en especial con el jazz; el box ocuparía el quinto lugar de sus preferencias.

De su gusto por la música, habla su declaración en la que afirmaba que de no haber sido escritor, hubiera preferido dedicarse a ser músico. Algunos de sus textos también aluden claramente a esta preferencia: en *La vuelta al día en 80 mundos*, los artículos "Louis, enormísimo cronopio", "Clifford (Brown), Thedonius Monk" "Take it or leave it"; algunos pasajes de *Rayuela* y ciertos motivos de "El perseguidor", cuento este último de gran importancia en su desarrollo literario. En realidad, su gusto por el jazz se acercaba al de la literatura ya que del primero lo que le fascinaba era "esa capacidad permanente de mutación, el hecho de que un mismo tema pudiese ser ejecutado de tan distintos modos [...], la falta de sujeción a un límite fijo, a marcos exigentes"⁴ La literatura le ofrecía básicamente la misma capacidad.

⁴ *Id* p38

Como normalista, además de la música, gustaba de generar discusiones filosóficas, manifestando su interés por todo tipo de saberes. Ejemplo de ello es cuando fundó con Eduardo Jonquieres -compañero poeta y pintor- un grupo de discusión al que llamaron "La guarida", y con el cual celebraban conferencias y sesiones públicas sobre poesía, prosa, ciencia y música. Siempre fue considerado por sus conocidos y allegados como una persona sumamente culta, metódica y ordenada, capaz de lograr la sistematización de conocimientos diversos.

Después de haber trabajado en Bolívar entre 1937 y 1939, desempeñó su labor docente en la Escuela Normal Domingo Faustino Sarmiento de Chivilcoy, impartiendo clases de historia, geografía e instrucción cívica; curiosamente, ninguna referente a la literatura. La estancia en esta ciudad influyó en su vida personal y literaria. Vivir en el campo lo hizo un ser solitario que devoraba libros enteros

Fue útil en el sentido de que devoré millares de libros. Toda la información libresca que puedo tener la fundé en esos libros, y fue muy peligroso en el sentido de que me quitó probablemente una buena dosis de experiencia vital⁵

La relación con su familia logró ser muy estrecha por el envío constante de cartas, además de que recreó en su labor creativa ese "contacto temeroso, un tanto fantasmagórico del intelectual urbano en el campo, sumado a la sorpresa, el rechazo, el temor y hasta el terror" que le producían la irrupción de las masas en Buenos Aires.

⁵ *Id.* p. 43

Ambos aspectos estarán presentes y serán registrables en su primera serie de cuentos *Bestiario* y en obras posteriores

Su actividad como escritor data de esta época: en 1938 había hecho ya su primera publicación, *Presencia*, libro de poemas que publicó en el diario *El Despertar* (1942): "Llama al teléfono. Delia", narración que él mismo excluyó de su repertorio porque aseguró que fue publicado sin su consentimiento, además de que era un cuento en fase experimental. No sucedió lo mismo con su cuento "Casa tomada" (actualmente uno de los mas representativos y que más estudios e interpretaciones ha suscitado), publicado en *Los Anales de Buenos Aires*, revista dirigida por Jorge Luis Borges (1946). Dicho cuento fue ilustrado por la hermana de este último, Norah Borges. "Estación de la mano" fue publicada antes (1945) en la revista *Égloga*; mientras que "Bruja" - al igual que ya había ocurrido con "Llama al teléfono, Delia"- también fue excluido por Julio Cortázar, el cual fue publicado en *El Correo Literario* (1944), dirigido por Antonio Cuadrado.

En 1944 dejó Chilvicoy e ingresó en Mendoza a la Universidad de Cuyo, donde dio cursos de literatura inglesa y francesa. En esta temporada escribió algunos ensayos, artículos y trabajos críticos que se publicaron en la *Revista de Estudios Clásicos* de dicha Universidad. En 1949 publicó bajo su propio nombre su único poema largo *Los reyes*, en el cual Cortázar retoma y reelabora el mito del Minotauro tomando a Teseo como prototipo del héroe 'standard', el individuo sin imaginación y respetuoso de las convenciones, el Minotauro esta vez es la excepción de lo convencional, es el poeta, un ser completamente libre al que

encierran precisamente por ser diferente y por ser un peligro para el orden establecido.

1.2 Escapismo intelectual

En *Los reyes*, una de sus primeras obras, se revela ya su visión frente a la Argentina social y políticamente conflictiva, dejando entrever su actitud ante los fenómenos que rechazaba, pues ya se declaraba abiertamente en contra del peronismo y específicamente de su política cultural, tendiente a enfrentar radicalmente el campo popular con el de los sectores intelectuales tradicionalistas, así como su consiguiente intervención en las casas de estudio.

Nunca congenió con el régimen peronista, pero tampoco se identificó con la oposición, la cual consideraba falta de principios y oportunista. Su rechazo ante la figura ambigua de Perón y su esposa Eva Duarte era similar al de sus opositores. En la visión de su realidad inmediata combinó su antiperonismo visceral con un apartamiento de rechazo y de indiferencia ante los sucesos y discursos oficialistas y opositores. Autocrítico en sentido personal y generacional afirmó tiempo después que:

Mi generación empezó siendo bastante culpable en el sentido de que le daba la espalda a la Argentina. Éramos muy *snobs*, aunque muchos de nosotros nos dimos cuenta de eso más tarde. Leíamos muy poco a los escritores argentinos, y nos interesaba casi exclusivamente la literatura inglesa y la francesa, subsidiariamente, la italiana, la

norteamericana y la alemana [...] hasta que en un momento dado —entre los 25 y 30 años— muchos de mis compañeros y yo mismo descubrimos nuestra propia tradición [...] Buenos Aires era una especie de castigo [...] vivir allí era estar encarcelado.⁶

Cuentos como "Casa tomada", "Ómnibus" y "Las puertas del cielo" vuelcan su inconformismo al régimen y a la vida argentina en general. Sobre el último de estos cuentos, Julio Cortázar afirmó su abierto ataque al peronismo:

está hecho sin ningún cariño [...] es una actitud realmente de antiperonista blanco [...] inconscientemente en ese momento me estaba rescatando por la vía del idioma [...] Ese cuento me conecto con una realidad argentina de la cual no tenía conciencia⁷

Después de haber sido publicada su primera obra de cuentos, *Bestiario*, y ante la situación política de la Argentina y la atmósfera cultural limitada, decidió abandonar su país para autoexiliarse en París conducta que fue criticada por sus compatriotas por el hecho de mantenerse alejado de la situación política y conflictiva de Argentina. Sin embargo, su estancia en esa ciudad le proporcionaría de ahí en adelante un gran crecimiento literario y personal.

⁶ /d p 59

⁷ /d p 60

1.3 Francia y Cuba: sacudida existencial

Al llegar a Francia no tenía ninguna preocupación política, era un esteta, lo más importante era la literatura, la música, la pintura, es decir, todo lo que fuese el dominio estético del hombre. Gracias a la revolución cubana que sorprendió y sacudió a políticos, intelectuales y artistas, y a medida que se relacionaba con la vida intelectual europea y mantenía una visión desnacionalizada y sin influencia de la información norteamericana, experimentó una sacudida existencial que le permitió dejar a un lado la vía del escapismo intelectual y adoptar una visión política; como toda Europa, Julio Cortázar modificó su mirada hacia América Latina.

Estos acontecimientos constituyeron un viraje emocional e intelectual puesto que en su vida se abrió la posibilidad de integrar nuevas ideas que anteriormente le parecían irreconciliables. lo personal, lo literario, lo nacional, lo latinoamericano, los deberes del intelectual, las funciones del escritor, la obra en el tiempo, el sentido de su obra. La soledad de sus primeros tiempos en Argentina pasó en pocos años a casi la actividad pública más notoria. Se transformó en defensor y propagandista de revoluciones.

Ante el recuerdo de su famosa frase:

De la Argentina se alejó un escritor para quien la realidad como imaginaba Mallarmé, debía culminar en un libro. En París nació un hombre para quien los libros deberán culminar en la realidad.⁸

⁸ Id p94

Julio Cortázar expresó que vivir con la realidad estética no era suficiente, sino que había otros campos, "otros dominios que tenían que ser explorados, que tenían que ser vividos"⁹

De acuerdo con la opinión de algunos críticos y del mismo Cortázar, el cuento "El perseguidor" cerró una etapa de su trabajo literario y la apertura de una nueva, el comienzo de una nueva visión del mundo como él mismo lo afirmó:

Hasta ese momento me sentía satisfecho con invenciones de tipo fantástico [...] había llegado un momento en que sentí que debía ocuparme de algo que estaba mucho más cerca de mí mismo. En ese cuento dejé de sentirme seguro. Abordé un problema de tipo existencial, de tipo humano, que luego se amplió en *Los premios* y *Rayuela*¹⁰.

Sin abandonar el cuidado de la forma, comenzó a verificarse en su obra un esfuerzo por transmitir ciertos contenidos relacionados con lo social y lo político, temas hasta entonces presentes de un modo metafórico en sus primeros cuentos y que a partir de "El perseguidor" irrumpieron clara y resueltamente.

⁹ Ibid

¹⁰ Id., p110

1.4 Literatura: Lenguaje y creación

Horacio Quiroga surgió como uno de los pilares inspiradores del espíritu de renovación literaria. Fue el primer expositor de una teoría del cuento en América, enfatizando el control y la técnica de los elementos estilísticos del cuento y de la novela, pues si bien idénticos en uno y otro tipo de relato, diferentes esencialmente en la acuidad de la emoción creadora, que a modo de corriente eléctrica se manifiesta por su fuerte tensión en el cuento, y por su vasta amplitud en la novela. Horacio Quiroga utilizó la brevedad fortificando el concepto de tensión en el cuento. "como una pieza polifórmica ejecutada con la intertextualidad plural de lo diverso".¹¹

En las novelas y cuentos de Julio Cortázar se ha determinado su indudable afán por destacar el arte de escribir, el aventurarse hacia nuevas formas de escritura y de creación, dando con sus propuestas un enriquecimiento de la literatura hispanoamericana.

El lenguaje de la palabra escrita como medio para realizar su arte narrativo siempre fue motivo especial de preocupación, pero también de posibilidades infinitas. Su acercamiento a la literatura no sólo se limitaba a la lectura de Baudelaire, Lautremont, Cocteau, Jarry, Poe, Stevenson o Quiroga; desde niño asimilaba la realidad traduciendo a "claves de tipo verbal"; Julio Cortázar comenzó a desvincular las palabras de su utilidad pragmática y a jugar con ellas, a descubrir los palíndromos que después aparecerían en su obra:

¹¹ Fernando Burgos. *Cuentos de Hispanoamérica en el siglo XX*. p.9

mis primeros recuerdos son de diferenciación, o sea, una especie de sospecha de que si yo no explotaba la realidad en su aspecto de lenguaje, en su aspecto semántico, la realidad no era completa para mí, no era satisfactoria, las palabras comenzaron a valer tanto o más que las cosas mismas.¹²

Los antecedentes inmediatos de Julio Cortázar fueron Macedonio Fernández y Jorge Luis Borges. De este último, él mismo declaró su admiración y enseñanzas, y aseguraba haber aprendido la "sobriedad" en la escritura, es decir, el hecho de que ninguna palabra debe ser gratuita:

Era bastante lógico que después de esa elección de economía y de rigor que yo practiqué estaba en mí practicarla, el cuento, como forma literaria me llamara antes que cualquier otra forma, como la novela o el teatro. El cuento respondía efectivamente a ese tipo de literatura y de poesía que yo califico de económica.¹³

En su afán por encontrar nuevas posibilidades para la escritura y el cuento en específico, abordó aspectos que para él eran indispensables para la creación narrativa. En los textos "Algunos aspectos del cuento"¹⁴ (1962) y "Del cuento y sus alrededores"¹⁵ aludió a una postura teórica, que a la vez, fue una autocrítica en la cual basó su teoría estética.

¹² M. Gologoff. *Op cit.* p.24

¹³ *id.* p.27

¹⁴ Texto tomado de la antología de Lauro Zavaia. *Teorías de los cuentistas*. p.303

¹⁵ Julio Cortázar. *Último round* Tomo 2

Para comprender actualmente sus textos se puede tomar dichas reflexiones como una arqueología personal, que como la de todo pasado, puede servir para actualizar una propia lectura de su obra.

En primer lugar, diferenció el cuento de la novela pues consideraba que esta última se desarrolla en el papel, y por tanto en el tiempo de la lectura "sin otros límites que el agotamiento de la materia novelada"; el cuento, por su parte, recurre a la noción de límite, es decir, al de la máxima economía de medios. En el cuento no deben existir elementos gratuitos o decorativos; de ello depende el éxito de una buena estructura compacta, ya que la narración debe ser incisiva, mordiente, sin cuartel desde las primeras frases, sin que actúe acumulativamente, pues el tiempo es el principal enemigo. Un exceso de datos y detalles desvirtúan la narración porque no se crea ningún vínculo sólido entre el tema y la estructura del relato corto.

El tiempo y el espacio tienen que estar como "condensados, sometidos a una alta presión espiritual y formal para provocar una apertura", una proyección que va hacia algo más que la anécdota visual del cuento en sí, es decir, se trata de lograr un acercamiento significativo con el lector como cuando el fotógrafo escoge y limita una imagen. El efecto buscado tiene que formar parte de la experiencia vital del lector, algo que le provoque una imagen que vaya más allá del referente inmediato, sin tantos adjetivos o citas abundantes en explicaciones.

Tanto en el cuento como en la novela, el tema no debe importar, puesto que todos están dichos ya; en realidad, en la literatura no los hay ni buenos ni malos: un buen o un mal

tratamiento es lo que determina su valor literario y diferencia una obra de otra. El tema será entonces excepcional y no necesariamente extraordinario, pues siempre circundará entre la anécdota trivial y cotidiana.

La tensión narrativa tiene un lugar especial en la teoría cortazariana. Dicha tensión debe manifestarse desde las primeras palabras o líneas del cuento. De la forma de abordar el tema y la tensión narrativa depende ser un buen o un mal cuentista.

Consideraba que la presencia de lo fantástico era un aspecto indiscutible de toda la literatura argentina:

Para desconcierto de la crítica, que no encuentra una explicación satisfactoria, la literatura rioplatense cuenta con una serie de escritores cuya obra se basa en mayor o menor medida en lo fantástico [...] entendido en una acepción muy amplia que va de lo sobrenatural a lo misterioso, de lo terrorífico a lo insólito, y donde la presencia de lo específicamente 'gótico' es, con frecuencia perceptible [...] tampoco yo puedo explicar por qué los rioplatenses hemos dado tantos autores y lectores de literatura fantástica.¹⁶

Esta presencia era, por tanto, indispensable en el cuento porque ésta es siempre significativo cuando quiebra límites y propone una ruptura de lo cotidiano que va más allá de los actos reseñados. Este concepto debía estar totalmente alejado de lo fantástico fabricado como el de la literatura gótica, cuyo fin radicaba en inventar fantasmas o aparecidos obviamente opuestos a las leyes naturales.

¹⁶ Rosalba Campra *América Latina la identidad y la máscara*, p. 74

El concepto de lo fantástico no nació en el momento en que conoció a Jorge Luis Borges y le mostró esta presencia y sus inauditas posibilidades, sino cuando desde que era niño sentía su presencia en la cotidianidad de la vida:

Había un mundo paralelo, permeado, mezclado con el mundo de todos los días [...] y yo me movía entre el uno y el otro [...] la realidad para mí no era solamente lo que me enseñaba la maestra o mi madre y lo que yo podía verificar tocando y oliendo, sino además continuas interferencias de elementos que no correspondían en mi sentimiento, a ese tipo de cosas¹⁷

Lo fantástico se convirtió en una recurrencia permanente y siempre vinculada con pequeños significados de la vida. Para el escritor argentino, lo fantástico no tenía fácil definición y lo que mejor se podía hacer era tratar de buscar la noción de éste

En el cuento, tal concepto lleva a pensar en un desplazamiento que se coloca frente a una fisura de la realidad, a través de la cual se observa otra realidad, otro orden de cosas, una serie de leyes que no son menos rigurosas de las que rigen en lo que se llama el mundo real. Así, lo fantástico puede suceder en plena realidad cotidiana, en condiciones muy comunes y normales.

¹⁷ Omar Prego *La fascinación de las palabras* p56

2.1 Unidades de sentido

La intranquilidad ante los otros.

El primer nivel de las funciones o unidades de sentido se clasifican en unidades distribucionales y unidades integrativas. A las primeras corresponden las catálisis y los nudos, elementos que conforman el hilo narrativo; a las integrativas, les corresponden las informaciones y los indicios. la primera de estas unidades semánticas remite al carácter, los sentimientos y la atmósfera psicológica o filosófica; las segundas, identifican y sitúan los objetos y seres en el tiempo y en el espacio.

Los nudos son "el resorte de la actividad narrativa"¹⁶, es decir, unidades que producen el desarrollo del relato y que si se suprimen, alteran a éste e influyen, por lo tanto, en el cambio de

¹⁶ Helena Bernstein, *Análisis estructural del relato* P334

sentido. "Ómnibus" presenta según estas consideraciones pocos nudos o verbos de acción y, en general, abundan las catálisis, unidades que son acciones únicamente discursivas.

Para referirse a los personajes de este relato, a la presencia fundamental del ómnibus y a la intranquilidad naciente por el contraste entre unidades desiguales, se ha optado por suprimir nombres completos y referirse a ellos exclusivamente por medio de sus iniciales:

Clara	CI	Pasajeros	P
Guarda	G	Hombre	H
Conductor	C	Ómnibus	O

A continuación, la lista que se da de las catálisis y nudos corresponde al orden que la historia adopta en la intriga, es decir, se sigue el orden establecido por la historia¹⁹

- 1.Catálisis.Voz de personaje: petición a CI.
- 2.Nudo. CI ordena la casa.
- 3 Catálisis. CI camina por la calle para esperar el O.
- 4 Nudo. CI asciende al O.
- 5.Catálisis. Descripción del físico y de las miradas del G y el C.
- 6.Catálisis. Descripción de miradas de G, C y P hacia CI criticándole alguna cosa. CI los mira.

¹⁹ Intriga se opone a fábula, la cual se refiere a una reordenación conforme a una lógica y una cronología canónicas. *Id.*36

7. Catálisis. CI irata de sostener sus miradas. Enojo.
8. Catálisis. Descripción de inquietud de CI. Piensa huir pero justifica la situación.
9. Catálisis. Descripción física exterior del camino recorrido, de las flores, de sus poseedores y de las miradas.
10. Nudo. Otra parada. El H asciende al ómnibus.
11. Catálisis. Miradas del G a las manos del H. Mirada del colectivo hacia él.
12. Catálisis. Todos miran a CI y al H.
13. Catálisis. El H mira a CI ella lo mira.
14. Catálisis. CI imagina plática con el H al notar su inquietud. Desacredita la actitud del colectivo.
15. Catálisis. CI plantea la causa de las miradas insistentes. Compadece al H.
16. Nudo. Parada del cementerio. Los P bajan al detenerse el O
17. Catálisis. Mirada atenta de todos hacia CI y el H. Referencia a la posesión de las flores.
18. Catálisis. CI y el H quedan solos. Se miran las manos
19. Nudo. El G grita y se acerca a ellos esperando que bajen.
20. Catálisis. Muestran sus boletos explicativamente.
21. Catálisis. El O toma velocidad. El G y el C los miran continuamente. Ellos los miran.
22. Catálisis. El H toma la mano de CI. Platican sobre lo "raro" de lo ocurrido. Encuentran una justificación.
23. Nudo. El O frena brutaemente interrumpiendo su plática.
24. Nudo. El C trata de agredirlos, el G lo detiene.
25. Nudo. Una locomotora aúta interrumpiendo la acción del C. Tapa las palabras de ambos que continúan mirando a CI y al H.

- 26.Nudo. El O acelera.
- 27.Catálisis. Descripción del temor de Cl. Piensa en bajar e inmediatamente rechaza la idea.
- 28.Catálisis. Diálogo entre Cl y el H. Cl piensa en las violetas que debió llevar El H piensa en un jazmín.
- 29.Catálisis. El H coloca su mano en la rodilla de Cl. Se acercan. Cl lo mira para escapar del C y el G.
- 30.Catálisis. Retrospección de lo sucedido antes con los P.
- 31.Nudo. Frena el O. El C se acerca a ellos agresivamente. El G trata de detenerlo.
- 32.Nudo. Los ladridos de unas bocinas lo interrumpen.
- 33.Catálisis. El C vuelve a su lugar. Platica con el G mirándolos.
- 34.Catálisis. Platican sobre su derecho a permanecer allí y llegar a Retiro. Hablan sobre el transporte.
- 35.Catálisis. Retrospección del narrador: dos veces el C trata de ir sobre ellos, dos veces es interrumpido.
- 36.Catálisis. Temor de ambos. Hablan sobre otras trivialidades.
- 37.Catálisis. Planean su huida.
- 38.Nudo. El H y C saltan del O.
- 39.Nudo. El C corre tras ellos. El G toma el volante interrumpiendo la acción del C.
- 40.Nudo. Cl y el H caminan y compran un ramo de pensamientos. Continúan caminando.

En este relato hay pocos nudos. en realidad prevalecen las catálisis expansivas, las cuales cumplen con la función de desacelerar la narración y aumentar el tiempo del discurso. El predominio de la

función catalítica se evidencia desde el inicio pues se cede la voz a un personaje para abrir la historia. Las retrospectivas de Clara, la protagonista, y el hombre cumplen con esta misma función de retardo.

Las primeras catálisis se refieren casi exclusivamente a la mirada insistente de los pasajeros, el conductor y el guarda; así como se pone de manifiesto la intranquilidad que le ocasionan a Clara en tal situación. El tercer nudo es un cambio en las acciones porque anuncia una llegada y un movimiento en las miradas. Estas miradas abarcarán a Clara y a un nuevo pasajero. De ahí hasta el siguiente nudo la descripción de las miradas será persistente; posteriormente el diálogo que se establece entre Clara y el hombre contrastará con tal acción de mirar y ser mirado. Se determina un cambio que amaina las miradas pues éstas se sitúan exclusivamente en el guarda y el conductor.

Los nudos, al ser pocos, dan lentitud al relato, pero son específicos en el cambio que se va dando en la historia. Únicamente al finalizar, los nudos aumentan y son consecutivos, determinando así, un final apresurado y ágil. La presencia de estos nudos consecutivos se explica por la búsqueda que los personajes tienen por huir. Se establece un contraste entre el principio catalítico de la historia y el final de ésta.

Con esta descripción se puede determinar que las catálisis se emplean para:

1. Crear, en un inicio, un ambiente de tranquilidad y describir las acciones de Clara, la protagonista, antes de subir al ómnibus.

- 2.Describir, mediante la voz del narrador en tercera persona, los pensamientos de Clara: sus miedos, enojos, justificaciones y alternativas ante las insistentes miradas.
- 3.Se escucha el pensamiento de Clara mediante su propia voz. Es el paso a la intranquilidad.
- 4.Dar a conocer un ambiente en el que sólo predomina un continuo mirar y ser mirado.
- 5.Describir la disposición de los pasajeros dentro del ómnibus; así como mencionar la presencia de las flores: su tipo, características, consistencia y su olor.
- 6.Presentar la comunicación que se establece entre Clara y el hombre mediante el diálogo. donde se habla de lo "extraño" de la situación, critican a los pasajeros, justifican su estancia dentro del camión y su llegada a Retiro. Platican de trivialidades.
- 7.Sobre todo, se crea un ambiente de ambigüedad abarca a los personajes y al lector.

Los nudos, por su parte, determinan el movimiento de la historia, los cambios que son significativos para los actantes dentro del conflicto y que van muy relacionados con el movimiento del 168¹⁹, ya que a cada nueva parada se inicia una acción determinante que cambia o

¹⁹ En el relato se hace alusión al ómnibus de forma indistinta puesto que, a veces, se le llama camión, otras, únicamente 168

pretende cambiar la situación prevaleciente. En cinco ocasiones hay nudos que inician un cambio de situación, pero son interrumpidos por la presencia de una acción o presencia animal inesperada.

El ómnibus al detenerse provoca que el conductor abandone el volante y se dirija agresivamente a Clara y su acompañante. La presencia del aullido de una locomotora, el ladrido de unas bocinas, dos policías de tránsito y el mismo guarda en la parte final, impiden que la acción aparentemente violenta del conductor se suspenda y permanezca el ambiente tenso de los dos pasajeros. Las acciones del conductor al interrumpirse realizan más la ambigüedad, lo que no se dice y que se une a la acción del mirar insistente.

Al ascender la protagonista al ómnibus y sentir la hostilidad de los pasajeros que la rodean, se presenta un choque entre la tranquilidad que se tenía antes de subir, con la intranquilidad que nace a partir de las miradas insistentes. La soledad que siente Clara frente al colectivo²⁰ evidencia su vulnerabilidad ante los demás en medio de una situación aparentemente "extraña".

La trivialidad del relato es evidente principalmente por los indicios e informaciones implícitas. Se sabe que Clara es una mujer ordenada y meticulosa en su trabajo. Es de clase media puesto que trabaja de enfermera en la casa de una mujer enferma y muy rica. El ambiente que la rodea es opulento, cercano a lo aristocrático "Clara ordenaba las medicinas en la mesita de ruedas [...] la niña Matilde se quedaría cuidando a la señora Roberta, la mucama estaba al corriente de lo necesario."²¹

²⁰ Así se hará referencia frecuentemente cuando se aluda a los pasajeros

²¹ Julio Cortázar "Ómnibus" en *Bestiario* México, Alfaguara.1995 p51 De aquí en adelante todas las citas textuales del texto analizado pertenecerán a esta edición por lo cual, sólo se especificará la página entre paréntesis

La riqueza de la casa anteriormente descrita contrasta con una escena de pobreza, y la cual habla del rompimiento de un ambiente antes agradable: "Se tendían los baldíos en cuyo extremo lejano se levanta la Estrella, zona de charcos sucios, caballos amarillos con pedazos de soga colgándoles del pescuezo". (54)

Un segundo contraste está dado por las costumbres monótonas y triviales de la vida de una ciudad: "hablaron todo el tiempo de los viajes, de las colas que hay que hacer [...] de la grosería de la gente, de la paciencia" (63) y la inmovilidad en la que están los personajes en el interior del camión, mientras recorren un camino.

Es un sábado en que la protagonista, Clara, planea salir, descansar y divertirse con su amiga en la Plaza de Mayo, tomar el té, escuchar la radio. Es una tarde soleada, las calles están vacías. Al parecer, ella cuida a una enferma y es parte de varios empleados. Este es un día especial. Se plantea un gusto por la soledad y el descanso para romper con la rutina del trabajo.

La soledad que lleva a la tranquilidad no es la que encuentran Clara y su acompañante dentro del 168, sino la soledad a la que se teme, producto del rechazo del prójimo. La actitud de rechazo que siente Clara ante las miradas del colectivo, exponen su fragilidad y, a la vez, la exponen a una lucha interna y solitaria.

Lo poco que se sabe acerca de los pasajeros es gracias a las unidades integrativas. Al parecer, todos pertenecen a distintas edades y clases sociales. Su tipo de ropa y descripción física así lo confirman. En algunos es su acción de mirar lo que delata su medio social. En este último caso están las muchachitas que miran a Clara

y que representan la clase alta al contrastar los adjetivos altanería y crueldad con la pobreza que significan las flores:

Las dos muchachitas de nariz cruel [...] sostenían entre ambas el ramo de los pobres [...] pero ellas no eran pobres, iban vestidas con saquitos bien cortados, faldas tableadas, medias blancas tres cuartos, y miraban a Clara con altanería (54)

El físico de otro pasajero se determina, a diferencia de éstas, por la confusión o similitud que tiene él con el ramo de flores que sostiene: "El señor de la tercera ventanilla [...] llevaba claveles casi negros apretados en una soia masa continua, como una piel rugosa". (54)

El sector de los trabajadores lo simbolizan el conductor y el guarda. El hombre que sube después de Clara representa a un joven: "Era un muchacho lindo, sencillo y franco, tal vez un dependiente de farmacia, o un tenedor de libros, o un constructor." (57)

Los pasajeros, el guarda y el conductor forman un todo, una masa uniforme unida por la misma acción de mirar, aunque aparentemente sean distintos en edad, sexo, condición económica y social. Esta unidad se opone desproporcionadamente a la unidad integrada por Clara y el segundo pasajero, su acompañante de viaje. El lector, desde la perspectiva de la protagonista, es testigo de la mirada del individuo frente a su prójimo, y cómo éste, precisamente mediante su mirada, evidencia "defectos" con respecto a reglas o preceptos ya establecidos socialmente.

La intranquilidad de Clara nace porque se siente mirada por los demás y se percibe diferente a ellos. Los demás le permiten

descubrir algo de ella misma, alejándola de la trivialidad de la vida y acercándola a un conflicto interior.

2.2 Secuencias

Lucha y solidaridad

La secuencia es una unidad mayor de análisis que comprende una serie de proposiciones cuyos nudos guardan entre sí una relación de doble implicación. Juntas constituyen tres partes: un inicio o estado de equilibrio; una realización, durante la cual la situación inicial se complica y se transforma; y un resultado que hace avanzar en algún sentido la acción del relato.

Estas unidades también permiten advertir la orientación lógica del proceso relatado, que puede ser de mejoramiento o degradación, es decir, los personajes pueden pasar de una situación satisfactoria a una insatisfactoria o a la inversa, ya sea con respecto al orden moral, físico o material.²²

En este relato se han determinado tres secuencias que explican el proceso de degradación y mejoramiento al que están sometidos los personajes.

El no compartir semejanzas da origen a dos planos, el primero en el que está Clara, y el segundo en el cual están los pasajeros, el guarda y el chofer. Ambos planos no se comunican porque se oponen entre sí²³

²² Helena Beristain. *Diccionario de retórica y poética* p 449

²³ Aunque entre Clara y su acompañante tampoco hay plena comunicación.

El espacio del ómnibus es el que los une y donde se presentan u originan los contrastes. Todos tienen un destino y una situación propia, sólo que el colectivo lo comparte, mientras que Clara y el hombre no. De allí, de la diferencia, surge la reprobación y la degradación de la protagonista.

El ascenso del hombre al ómnibus marca un cambio en las oposiciones dadas y una cierta mejoría para Clara. Al igual que ella, el joven pasajero es repudiado por medio de la mirada, se enfrenta ante la misma circunstancia que experimente Clara al subir, ella es evidentemente rechazada cuando pide "un boleto de quince" con destino a Retiro. Mediante esas igualdades que los acercan, y a la vez los diferencian de los demás, Clara y el joven pasajero mantendrán un lazo de solidaridad. Clara, al igual que el colectivo, también tendrá un acompañante, al cual lo unirá un entorno extraño: el rechazo de los demás pasajeros.

El lazo de solidaridad que se establece, determina un único destino, pues lo que les suceda desde ese momento, será el mismo resultado para ambos. Se reconocen iguales y reconocen su necesidad de compañía ante iguales circunstancias

La degradación es evidente en Clara desde el momento de ascender al ómnibus. Se parte de la tranquilidad de un sábado por la tarde, el té, la radio, la amiga, es decir, de un estado de equilibrio; inmediatamente después se pasa al acoso de las miradas inexplicables que la señalan, la subordinan ante los otros y ante ella misma.

Tal etapa de degradación es permanente hasta la llegada de un nuevo pasajero, sin embargo, es una mejoría aparente y transitoria, e incluso un refugio, puesto que esta presencia significa

compañía, alejamiento de la soledad a la que ha sido orillada, solidaridad ante la agresión colectiva. Según la propia visión de Clara, la agresión será compartida.

A diferencia de Clara, el hombre sufre un proceso de degradación pues es otro punto de señalamiento por parte de los pasajeros, el conductor y el guarda. La “alianza” entre él y la protagonista será evidente para éste en el momento en que se comunique visualmente con ella y comprenda que no es parte de ellos, que al igual que él, es una rechazada.

La última secuencia inicia con el anuncio de una mejoría para ambos personajes, puesto que el descenso de los pasajeros significaría la culminación del rechazo y una estabilidad en el viaje, situación que será, sin embargo, transitoria ya que implicará una degradación compartida entre dos y una prolongación del estado anterior.

El proceso de degradación y mejoría se puede presentar de la siguiente manera:

Clara sube al ómnibus

Es mirado agresivamente y con insistencia

Se atemoriza

Degradación

El hombre sube al ómnibus

Es mirado agresivamente y con insistencia

Se atemoriza. Identificación con Clara

Mejoría

Degradación

Mejoría

Bajan los pasajeros en Chacarita	Mejoría
Clara y el hombre se comunican físicamente	
Agresión e interrupción de ésta	Mejoría y Degradación
Huida	
Compran flores en la plaza	¿Mejoría o Degradación?

En los intervalos de mejoría y degradación es evidente el predominio de este último. Tal estado está determinado por las miradas que rechazan y agreden a los personajes que, al ser continuas, impiden encontrar una mejoría, la cual es buscada constantemente por los personajes mediante la evasión y la justificación. Clara desvía la mirada para lograr "una zona de seguridad, una tregua donde pensar"(54). El diálogo se convierte en un recurso de evasión, de escape ante lo que los incomoda: "Era un diálogo, un diálogo. Cuidar de él, alimentarlo"(61).

Cabe resaltar cómo los procesos de mejoría y de degradación son compartidos a partir de la segunda secuencia, resaltando una vez más el lazo de solidaridad entre Clara y el hombre, pero también entre los pasajeros (primera secuencia) y el conductor con el guarda.

Un cuadro de la oposición temática evidencia la degradación de Clara y su acompañante:

Clara ----Retiro	vs.	Colectivo----Chacarita
Clara----Diversión	vs.	Colectivo----No diversión (visita a muertos)

Clara----No flores vs. Colectivo----Ramo de flores

Clara----Soledad vs. Colectivo----Acompañamiento

Clara y el hombre---Minoría vs. Colectivo---Mayoría

Clara va a Retiro a descansar en Retiro, no lleva un ramo de flores, está sola. La llegada de un segundo pasajero sólo subsanará el aspecto de la soledad, desapareciendo esta oposición a partir de la segunda secuencia.

El colectivo va a Chacarita, un cementerio, en donde no hay diversión, sino que se lleva a cabo un rito. Todos se identifican entre sí porque además llevan un ramo de flores. Conforman una unidad de mayor "poder" ante Clara y su acompañante.

El portar un ramo de flores y dirigirse al cementerio, son motivos aparentes de la degradación ante los demás (marcan las diferencias), y aunque a partir de la tercera secuencia dichos motivos desaparecen, el rechazo es asimilado por el conductor y el guarda, representan esa masa continua que identifica a los pasajeros.

Las flores se convierten en las reglas que impone un prójimo y que de no seguirse, son causa de descrédito y señalamiento. El colectivo es motivo de la degradación para la protagonista y el hombre.

El colectivo es el prójimo de Clara como individuo mediante las oposiciones temáticas ya mencionadas, resaltando la situación desfavorable del individuo frente al prójimo que lo observa y de alguna manera lo señala.

El colectivo-prójimo pone en evidencia las necesidades o desigualdades de Clara-individuo frente a sí misma y ante los que lo rodean. El individuo se reconoce solo, vulnerable, reconoce su existencia en el mundo, su libertad (bajarse o permanecer dentro del ómnibus); como resultado de este enfrentamiento surge la angustia y el temor.

Una situación extraordinaria permite la irrupción de la intranquilidad en medio de la cotidianidad de la vida. Las miradas inexplicables llevan a Clara a una autoreflexión que la asusta: piensa en el hastío de lo cotidiano en una ciudad, se esconde del colectivo que la mira desviando su mirada al exterior del camión o mirando y conversando con el segundo pasajero, piensa en bajar y huir.

La degradación a que son sometidos los personajes conduce a éstos hacia el fracaso por buscar compañía y comunicación porque realmente nadie es capaz de entenderse con los demás, aún con la conversación. La solidaridad o acercamiento humano que nace se lleva a cabo en torno a una extraña circunstancia, sin que al parecer pudiera ser de otra forma.²⁴

²⁴ Lo mismo sucede en otro cuento de Julio Cortázar llamado "Autopista del sur", en el cual el contacto humano surge en medio de un caos vial.

2.3 Sintaxis de las acciones

El juego de lo aparente

Si bien el sistema de indicios puede definir a los personajes, su carácter se afirma mejor en la acción, es decir, en las relaciones que se establecen entre los personajes. Todorov ha considerado tres tipos de relaciones comunes en la vida cotidiana: el deseo, la comunicación y la participación. Estas relaciones reciben el nombre de predicados de base debido a que todas las demás relaciones pueden derivar de éstas mediante dos reglas de derivación: la regla de oposición y la regla de la voz pasiva.²⁵

En ómnibus, además de considerar estas relaciones y reglas, también se ha tomado en cuenta el predicado del advertir, es decir, el de tomar conciencia. Tal predicado procede de los niveles del ser y del parecer en donde se consideran las acciones que parecen ser unas pero que más tarde resultan ser otras.²⁶ Esta última observación prevalece, como ya se ha referido anteriormente, porque domina la percepción de la protagonista en el relato.

Estos elementos intervienen en la sintaxis de la narración y permiten describir el movimiento de la misma, es decir, las reglas de acción que son las que gobiernan la vida de los personajes dentro de su sociedad ficticia.

En la primera secuencia Clara desea llegar a Retiro para descansar, pero una vez dentro del ómnibus, desea no ser mirada por el colectivo al sentirse mirada con insistencia irrazonable. Hay un juego de miradas: Clara es mirada por el colectivo. El colectivo a

²⁵ H. Benstein. *Análisis estructural*. pp.67,68

²⁶ Predicados y niveles sugeridos también por Todorov. Id. p 69

su vez es mirado por Clara. Clara se siente rechazada por el colectivo. El colectivo es rechazado por Clara, sólo que ella teme.

Así, entre Clara y el colectivo se establece una relación negativa. El colectivo ejerce un poder sobre Clara (oposición mayoría/minoría) y se establece una lucha. Clara fracasa en su acción de enfrentamiento cuando trata de rechazarlos con la mirada, porque en ellos está la fuerza (fuerza/debilidad). Clara se siente inferior ante quienes la miran, es derrotada y crece su debilidad al nivel del ser. Ni Clara o el colectivo establecen comunicación hablada entre ellos, únicamente la mirada sugiere un estado comunicativo.

Clara huye del colectivo interrumpiendo esta situación (desviando la mirada), planea una huida física ante el entorno desagradable, pero cede porque encuentra una justificación razonada sobre lo extraño. Clara toma conciencia de lo extraño, del aparente rechazo sin saber bien a bien cuál es el motivo del señalamiento Teme.

El nivel del parecer domina la perspectiva del relato puesto que el ambiente de rechazo se advierte subjetivamente. es decir, todo sucede en la mente de Clara. Así, aparentemente Clara parece ser rechazada mediante las miradas fijas. Clara parece tener algo en su físico que motiva tal situación en apariencia graciosa (aludiendo a una explicación razonable), pero que rápidamente se convierte en una situación enojosa que llega hasta el temor. La apariencia es una, la realidad, otra.

Parecían criticar alguna cosa en Clara que sostuvo sus miradas con un esfuerzo creciente, sintiendo que cada vez era más difícil, no por la coincidencia de los ojos en ella ni

por los ramos que llevaban los pasajeros; más bien porque esperaba un desenlace amable, una razón de risa como tener un tizne en la nariz (pero no lo tenía); y sobre su comienzo de risa se posaban helándola esas miradas atentas (53)

En la segunda secuencia, Clara desea un acercamiento con un segundo pasajero ante la atmósfera hostil que crea la mirada hostil del colectivo. Se plantea una aparente identificación que solidariza a Clara con este pasajero. Tal situación se prolonga hasta la culminación del relato. El último pasajero –desde ese momento compañero de Clara- es rechazado igualmente por el colectivo. Un nuevo juego y lucha de miradas se repite: el pasajero es mirado por el colectivo y por Clara, el colectivo y Clara son mirados por el pasajero, clara es mirada por el pasajero y el colectivo.

El colectivo ejerce igual poder sobre los dos pasajeros. Clara y su acompañante los enfrentan pasivamente. Ambos se comunican por la mirada, Clara es dependiente del pasajero y éste de ella. Clara y el pasajero se saben indefensos cada uno en su lugar, y por tanto, desean ser compañía uno del otro.

En la última secuencia Clara desea la compañía física del pasajero al desaparecer la fuerza hostigadora colectiva. Él parece desear lo mismo. A pesar de que el motivo de rechazo ha desaparecido, las miradas del conductor y el guarda parecen ser una extensión de todos los pasajeros

El silencio se prolonga: los dos pasajeros son rechazados de la misma forma, el temor se incrementa. Clara y su acompañante se acercan físicamente y tratan de huir. El conductor y el guarda

intentan agredir directamente al pasajero e indirectamente a Clara, prolongando el estado de solidaridad en cuatro ocasiones.

Un entorno bestial interrumpe acciones igualmente bestiales: una locomotora y unas bocinas de automóviles impiden la agresión del conductor. Clara piensa en huir, pero la compañía física y emocional del pasajero termina con el juego y la lucha entre desiguales.

La acción de mirar domina durante todo el relato dando lugar a una especie de juego y lucha. Esta acción determina los temores por parte de la protagonista y la acusación o señalamiento por parte de los que miran. El nivel del parecer determina la perspectiva por la cual los hechos se ven, puesto que todo se narra a partir del enfoque subjetivo del narrador que únicamente cuenta con la perspectiva de Clara, la protagonista.

Una relación de solidaridad surge entre Clara y el hombre por una aparente identificación. La protagonista y su acompañante se revelan como unos seres débiles ante la fortaleza de los pasajeros, el guarda y el conductor, los cuales actúan como un todo, una masa uniforme. La inacción caracteriza tanto a Clara como a su acompañante.

2.4 Actantes.

Presencia animal

Un actante es un término que agrupa los diversos papeles de un mismo tipo: héroe, adversario, etc. Para Greimas: el conjunto de los papeles actanciales son el paradigma de las posiciones sintácticas modales: querer, poder, deber, ser; los cuales pueden ser asumidos en el transcurso de la narración.²⁷

Este teórico ha propuesto atribuir las siguientes relaciones recíprocas a los actantes:

Destinador-----Objeto-----Destinatario

Adyuvante-----Sujeto-----Oponente

Con base en este criterio, se percibe que los sujetos antagónicos están constituidos por las miradas de los pasajeros, del guarda y del chofer. Clara es protagonista porque así la ubica la perspectiva del narrador. El ómnibus, las bocinas y la locomotora son adyuvantes de Clara porque interrumpen la agresión física del conductor, además de que hay verbos que permiten identificarlos como actantes, facilitando, a su vez, la llegada a su destino de los dos únicos pasajeros en el ómnibus.

El ómnibus bufa, camina remolotamente, salta de rabia, tiembla como un cuerpo, posee autonomía de acción: "aceleró

²⁷ H. Benstain *Diccionario de retórica y poética* Op. cit. p 5

todavía más [...] rabioso por llegar [...] temblándole los vidrios y a punto de investir [...] tomó el viraje a toda carrera" (63)

Con menos acciones de este tipo, pero no menos importantes, es la presencia de la locomotora que aulla y las bocinas que ladran:

El conductor abandonaba su asiento y venía por el pasillo hacia ellos (...) Clara noto que los dos miraban al muchacho y que éste se ponía rígido, como reuniendo fuerzas: le temblaron las piernas (...) Entonces aulló horriblemente una locomotora a toda carrera (...) el conductor apretó los labios y se volvió (59.60) (...)Diez bocinas ladraban en la cola del ómnibus, y el conductor corrió afligido a su asiento (62)

No es posible realizar un cuadro actancial tomando como sujeto al colectivo, al guarda o al chofer (que como ya se mencionó, en realidad forman un todo) puesto que no se cuenta con su percepción. La protagonista percibe como oponentes a éstos, sin embargo, su posición queda incierta. De los pasajeros únicamente se sabe que su destino es el cementerio.

No se pueden caracterizar a los actantes con el típico título de héroe, villano; etiquetas adjudicadas tradicionalmente a los personajes de un relato. La presencia mínima de acciones, remarca la pasividad de los personajes, pero dirige la atención del lector hacia el interior conflictivo de la protagonista.

La hostilidad o rechazo social está constituido por el mirar delator y agresivo de los pasajeros del ómnibus, los cuales consideran inadmisibles pasar por alto una regla: llevar flores a Chacarita.

El rebelarse e ir en contra de leyes preestablecidas está indicado con el hecho de no huir y ceder ante las condenas generales. Clara y su acompañante siempre se mantienen firmes en su propósito de llegar a su destino: Retiro. Nunca responden agresivamente, su defensa es pasiva.

La soledad es representada por la vida de la protagonista y por la necesidad de una compañía "cálida" y "solidaria" ante los momentos adversos (y aún ante los que no los son).

El hastío de la vida cotidiana será referido en la plática de cosas triviales, de la rutina de la ciudad. La añoranza a un tiempo pasado mejor será complementaria a esto con el recuerdo, por ejemplo, de una canción infantil: "Marca, marca boletero, un boleto azul o rosa; canta, canta alguna cosa, mientras cuentas el dinero"

El fracaso se centra en Clara y el hombre joven al sentir la imposibilidad de no conservar las mejorías personales: no poder conservar un compañero, no tener una ilusión, no ser aceptado por los demás y ser agredido por ser diferente. El absurdo de la vida deja un vacío en la existencia. El comprender el silencio lleva a realizar un gran esfuerzo porque se enfrenta a la ambigüedad, a las posibilidades de lo que puede ser y no es. Se sufre la continuación de un blanco de significado, estableciendo afinidades, contrastes, recurrencias, información y posibilidades. La indefinición es el papel jugado: crea incertidumbre por parte de los personajes y el lector

2.5 El narrador

La barrera de la subjetividad

La novela y el cuento comunican acontecimientos a través de un mediador: el narrador. El narrador es el sujeto de la enunciación del discurso y se manifiesta en construcciones gramaticales que lo relacionan con los personajes de la historia y con el lector. Su presencia puede detectarse en una primera, segunda o tercera persona gramatical.

Es importante advertir que en el relato no sólo importa la cantidad de información que éste ofrezca al lector, sino también se debe tomar en cuenta la calidad de esta, es decir, "los grados de limitación, distorsión y confiabilidad a los que se le somete [...] importa no sólo que tanto se narre sino desde que punto de vista"²⁸

Dicho punto de vista o perspectiva es la relación existente entre el narrador y los hechos narrados, misma que marca el procedimiento discursivo de presentación de la historia.

En "Ómnibus" el narrador esta en tercera persona y aunque es omnisciente es distinto al tradicionalmente conocido ya que éste refiere los hechos exclusivamente en función de un personaje, posee una "visión con"²⁹ a la par de la protagonista, dando el efecto de que es ella quien habla, quien refiere los sucesos al lector y no una tercera persona.

Clara es el enfoque y punto de restricción para el lector. El narrador conoce tanto de los pasajeros como ella, por tanto, la relación narrador-personaje es equisciente. Su punto de vista es

²⁸ Luz Aurora Pimentel. *El relato en perspectiva* p.95

²⁹ H. Benstain *Análisis estructural del relato*. *Op.cit* p119

subjetivo pues aunque se ubica en un pretérito, conoce sólo la visión de la protagonista. Los hechos cobran el sentido que tienen para ella (temor, miedo, confusión) por voz del narrador.

Con un gesto entre divertido y azorado se empeñaba en devolver la mirada del guarda [...] Clara le respondía obstinada, sintiéndose como hueca; le venían ganas de bajarse (pero esa calle, a esa altura, y total por nada...) (56)

Al pasar la voz del narrador por la subjetividad de la protagonista, surge la posibilidad de que lo que se narra no sea del todo confiable. De ahí la angustia, posiblemente la angustia imaginada.

El narrador no participa como personaje testigo ni como personaje ligado a la protagonista de manera afectiva, sin embargo, sí se va desdoblando su voz con la de ésta. Junto a Clara, el narrador es testigo de las insistentes miradas, toma a veces su voz para fundirse en ella o a veces sólo la cede por un breve espacio, dando lugar a que el lector no diferencie entre su voz y la de la protagonista: "Que cosa estúpida esa gente, porque hasta las mocosas no eran tan chicas [] portándose con esa grosería. Le hubiera gustado prevenir al otro pasajero."(55)

Desaparece todo tipo de señales que indiquen la separación entre un diálogo o la reflexión de la protagonista con la voz del narrador. "Lograba así una zona de seguridad, una tregua donde pensar. Es natural que los pasajeros miren a: que recién asciende está bien que la gente lleve ramos."(54)

Con tal recurso y subjetividad, Julio Cortázar logra que el lector se identifique con Clara puesto que su comprensión es tan ilimitada como la de ésta.

Se presentan dos tipos de focalización: una focalización interna fija que restringe su libertad de conocimiento con objeto de seleccionar únicamente la información de un personaje, es decir, cierra deliberadamente el ángulo de recepción y conocimiento del receptor para hacerlo coincidir con el de Clara; y una focalización externa en cuanto a los otros, el colectivo, el cual es inaccesible para éste.³⁰

El enfoque para el lector hacia los pasajeros, el conductor y el guarda es externo porque los ve desde afuera y no sabe como son o que piensan. El colectivo, por tanto, no tiene voz. La perspectiva restrictiva del narrador contribuye al planteamiento de dudas en cuanto a lo que realmente se cuenta, así como logra incrementar un ambiente tenso y de extrañamiento, así, el guarda, el conductor y los pasajeros son tan lejanos para la protagonista como para el narrador y el lector.

El narrador procura una mayor participación del lector puesto que éste ignora tanto como la protagonista y su acompañante, en el caso del lector, lo que traduce no es lo que es, sino lo que los personajes creen que es.

El lector sólo puede inferir los acontecimientos en cuanto a la información que le da el narrador (y que es la percepción subjetiva de la protagonista), por tanto, si se le limita, puede acceder a distintas interpretaciones o aceptar o no la versión que se le da, dudando de lo que la protagonista ha percibido. Con respecto a este aspecto Pimentel dice que "cuando en un relato la voz que narra se define en su propia subjetividad, surge la posibilidad de que lo que

³⁰ L. A. Pimentel habla sobre la focalización teoría de Genette que se refiere a la perspectiva que toma el narrador en el relato. Cfr. p.99

narra no sea del todo confiable³¹. Debido a este grado de subjetividad del narrador, surge la desconfianza, pues su presencia colorea y deforma la información que se proporciona sobre el mundo.

El planteamiento de la duda o suspenso se efectúa en este relato porque nunca se accede a la información faltante ni desaparecen las dudas ya que el narrador nunca cambia de focalización³²

En las dos primeras secuencias, el narrador utiliza primordialmente el estilo indirecto, cediendo únicamente la palabra a Clara en su pensamiento, una especie de monólogo interior. En la última secuencia, se intercala el estilo indirecto con el directo, no sin que el narrador continúe describiendo los temores, modos de pensar de los personajes rechazados, intentos de agresión física, así como las miradas y los altos en la narración al llegar el ómnibus a una calle o pasar de una avenida a otra:

todos los pasajeros miraron hacia Clara, parecían criticar alguna cosa en Clara que sostuvo sus miradas con un esfuerzo creciente [...] el conductor corrió afligido a su asiento. El guarda le habló al oído dandose vuelta [...] Un viento de velocidad envolvía al ómnibus en plena marcha [...] Pueyrredón, frenada en seco. (61,62)

El relato comprende una "visión con", es decir, a partir de Clara el lector comprende la conducta de ésta con respecto a lo que ella

³¹ *Id.* p.139

³² En el siglo XIX, el narrador podía pasar de una focalización cero o interna a una externa para generar suspenso sólo durante un breve tiempo. *Id.*p.140

misma ve y siente de su entorno: "Buscando las monedas en el bolso lleno de cosas, se demoró en pagar [...] 'Par de estúpidos', pensó Clara entre alagada y nerviosa." (52-53)

Salvo en dos ocasiones, en la primera secuencia el narrador cede la voz a la protagonista, cuando huye y se refugia en sí misma: "Es natural que los pasajeros miren al que recién asciende" (54).

En realidad, no hay una clara separación entre el narrador y el personaje protagónico; el pasar del estilo directo al indirecto provocan que el lector se acerque al pensar de la protagonista, a su discurrir interno.

El narrador se acerca a la corriente de conciencia o al monólogo interior para mostrar reacciones instintivas, muy poco racionales y para situar al lector en el interior del personaje. Este recurso supone un esfuerzo por revelar la naturaleza humana, por presentar una de tantas perspectivas por las cuales es posible captar la realidad. El lector puede poseer un conocimiento tan amplio o tan limitado como la perspectiva del personaje se lo permita.

Esta estrategia narrativa que limita el conocimiento del lector mediante la subjetividad de un solo personaje, se relaciona con el hecho de mostrar una percepción individual de la vida, del colectivo o prójimo que integran su entorno. El individuo observado en su soledad frente a los demás se sabe en conflicto, se siente vulnerable, inmerso en la cotidianidad y la incomunicación.

2.6 Espacio y tiempo

Conocimiento interno

2.6.1 Espacio

El espacio está conformado por las unidades integradoras, llamadas informaciones, las cuales, como se vio anteriormente, sirven para identificar y situar los objetos en el tiempo y en el espacio, así como para autentificar la realidad del referente y enraizar la ficción en lo real. Los sucesos, lugares y épocas que se mencionan podrían existir o haber existido porque parecen verdaderos y el lector los puede aceptar como posibles.

Como el espacio posee una significación cultural o social que contamina el significado de los hechos que en determinado espacio ocurren³³, es significativo el que lo relatado suceda específicamente dentro de un medio de transporte, y enmarcado a su vez en una ciudad.

Los nombres de las calles que el ómnibus va recorriendo, sitúan el espacio en la Argentina, Buenos Aires: Chacarita, Avenida San Martín, Dorrego, la Plaza de Mayo, el parque Retiro

Al hacer referencia a esta ciudad, únicamente se nombran las calles y casi nunca se ofrecen descripciones físicas, salvo en dos ocasiones bastante breves: cuando Clara sale para abordar el ómnibus y se alude al clima:

³³ H. Bernstein *Análisis estructural del relato* Op cit p82

cuando la ola de los empleados termina de romper en los umbrales de tanta casa, Villa del Parque se pone desierta y luminosa [...] Clara [...] saboreando un sol de noviembre roto por islas de sombra que le tiraban a su paso los árboles de Agronomía [...] la torre florentina de San Juan María Vianney le pareció más roja contra el cielo sin nubes (51)

Una vez estando arriba del 168, ella mira de reojo el exterior: "se tendían los baldíos en cuyo extremo lejano se levanta la Estrella, zona de Charcos sucios, caballos amarillos con pedazos de sogas colgándoles del pescuezo." (54)

Precisamente de esta oposición espacial se deduce que la protagonista sale de un ambiente "aristocrático", muy distinto al que ella percibe al asomarse por la ventanilla del ómnibus. El narrador se refiere al ambiente mediante la percepción de la protagonista, la cual se deteriora a la par de su estado de ánimo, pues ella, después de sentir hostilidad en los que la rodean, el ambiente le parece igualmente desagradable.

El ambiente sombrío del exterior lo va a adoptar el interior del 168 a los ojos de Clara. El temor, lo sombrío, se extiende poco a poco a través de todo el relato.

Se vuelve al ambiente inicial cuando la protagonista logra llegar a su objetivo: Retiro, una plaza con césped, canteros y flores, llena de niños y vendedores de helados, es decir, se sale del ambiente tenso y hostil.

Puesto que el narrador manipula el espacio mediante sus perspectivas y distancias, el acercamiento que se le permite al lector para conocer físicamente el 168 es nulo a pesar de que se le sitúa casi exclusivamente en su interior. El narrador no se detiene en

detalles minuciosos para describir el camión, únicamente se sabe que hay asientos verdes, que Clara y su acompañante están sentados junto a la puerta de emergencia, que su ventana está fija y que los pasajeros ocupan todo el espacio del ómnibus. Los únicos detalles con los que se cuenta no son parte de él, sino de lo que poseen cada uno de los pasajeros: los ramilletes de flores.

Las calles, el ómnibus, el ir y venir de los automóviles, la prisa de la gente, las avenidas, sitúan el marco del mundo narrado en una cotidianidad enajenante de una ciudad del siglo XX, lo cual excluye otros lugares.

Desde el título de este relato se da cuenta del espacio en el cual se desarrollará el relato. Ómnibus es una palabra de origen latino (*omnes*) que significa "para todos"; así, dentro del ómnibus suceden todos los acontecimientos que afectan a los personajes, anunciando el recorrido de un camino y la llegada posible o no hacia un destino.

El entorno se convierte en el lugar de convergencia de los valores temáticos y simbólicos del relato, en una suerte de síntesis de la significación del personaje [...] el entorno, si no *pre-*destina el ser y el haber del personaje, sí constituye una indicación sobre su destino *posible*³⁴

No sólo se trata de hacer hincapié en lo que sucede en el interior del transporte, sino extender esta interioridad hacia la de la protagonista.

³⁴ L.A. Pimentel *Op.cit.* p.79

La situación de Clara dentro del camión, hace relevante su vulnerabilidad, sin que el narrador tenga necesidad de describir extensamente sus emociones: Clara es recluida en un espacio que la hace estar sola y reflexionar en ello, el lector, por tanto, es testigo de un viaje al interior del ser, la autorreflexión de lo experimentado se transforma en espectáculo.

Con la lentitud o la velocidad del ómnibus, el pensamiento recorre un espacio mitad propio y mitad ajeno: el camión y los pasajeros representan el pasaje de este doble espacio, cada cual poseyendo una vida propia que los separa, pero que a la vez los acerca para estar dentro de las mismas circunstancias. El camión es un detenerse en el tiempo de la cotidianidad para explorar el camino interno de la existencia.

El pensamiento también cubre el espacio, en realidad, el espacio del ómnibus remite al espacio cerrado de la mente de Clara, parecen dos círculos en el que el más pequeño corresponde al de la protagonista, en él se asimila y se refugia para conocerse a sí misma y a los de afuera; su necesidad de justificarse o de saber sobre los que la miran y lo que en ella miran así lo manifiesta

Mediante una prosopopeya, el camión adopta las transiciones emocionales de los personajes, las cuales pasan con velocidad o brutalidad: Clara, como el ómnibus, pasa rápidamente del interior de sus reflexiones razonables a la exterioridad aparentemente irracional de lo que la rodea.

El silencio y la soledad que provoca el pensamiento contrasta con el exterior: "Por la calle vacía vino remolonomente el 168, soltando su seco bufido insatisfecho al abrirse la puerta para Clara, sola pasajera en la esquina callada de la tarde "(52)

El gusto por la compañía para Clara y el joven pasajero se manifiesta de igual forma en la descripción del 168: "Quedaron ellos dos solos y el 168 pareció de golpe más pequeño, más gris, más bonito."(58)

Por todo lo anterior, el ómnibus y su entorno constituyen una forma indirecta que contribuye a caracterizar las sensaciones de los personajes. Las comparaciones implícitas tienen la misma función al usar un mismo verbo tanto para calificar al camión, como para los personajes: "El conductor apretó los labios y se volvió corriendo a su puesto; con un salto de rabia el 168 encaró las vías" (60); "el coche temblaba como un cuerpo"(59) al igual que al hombre "le temblaron las piernas, el hombro que se apoyaba"(59); el camión temblaba "temblándole los vidrios" como Clara "temblaba horriblemente".

Principalmente la reiteración del verbo temblar contribuye a recrear un ambiente hostil, agresivo y a reforzar el estado indefenso y de sufrimiento de los pasajeros ante un prójimo que los señala. La tensión narrativa logra un ambiente de rechazo, repercute en el tiempo del discurso sumamente descriptivo y pausado.

2.6.2 Tiempo

Tanto la historia como el discurso se desarrollan paralelamente sobre la instancia temporal; pero mientras el tiempo discursivo se desarrolla linealmente, el tiempo de la historia es pluridimensional. La correspondencia entre ambas dimensiones temporales suele no ser exacta; los desajustes afectan a la duración, el orden y la frecuencia.

El principio de la sucesividad o el orden, radica en que los acontecimientos se narren en el mismo orden en el que ocurren en la historia. Por tanto, las discordancias son las que hacen a un texto interesante.

En general, en "Ómnibus" no hay importantes rupturas temporales, salvo la que se lleva a cabo en Clara al detener su tiempo real y adoptar el de su propio pensamiento³⁵

El tiempo del discurso se retarda además de lo anterior, porque se recurre a las analepsis, es decir a la retrospección de los hechos, que interrumpen el relato para hablar de lo "extraño" de las miradas. A la duración de los sucesos en la ficción se les puede asignar medidas temporales explícitas (horas, días), esto es, un tiempo cuantificable.

Este relato presenta un tiempo indeterminado en el cual sucede el viaje. Únicamente mediante indicios implícitos se sabe que Clara realiza un viaje largo puesto que sale a las dos y su amiga la espera a tomar el té a las cinco.

En general, nunca se hace mención del tiempo, pero el lector tiene la impresión de un viaje largo por la disposición catalítica del relato, es decir, las descripciones que se hacen de las miradas, logra dar el efecto de tardanza. "La experiencia temporal que vive el lector depende no tanto del tiempo diegético en sí, sino del tiempo del discurso."³⁶

³⁵ En el cuento "El perseguidor", el protagonista hace referencia a la diferencia entre el tiempo del pensamiento y el real.

³⁶ Las miradas que retardan el discurso crean suspenso y tensión

La presencia de pausas descriptivas hace que el lector califique al relato como lento y sumamente descriptivo.

Junto a esta forma de detener el tiempo está el de dar voz a la protagonista para citar sus reflexiones o dialogar sus miedos y dudas a su compañero de viaje.

Después de analizar la presencia de los nudos en las tres secuencias de este relato, es posible captar que su distribución proporcional la disposición temporal.

En la primera secuencia el tiempo transcurre lenta y plácidamente para Clara, y rápidamente para el lector, cuya percepción está mediada por la disposición de los nudos. Lo mismo sucede en la última secuencia que, como ya se había mencionado, la presencia de distintas acciones hace de este final algo apresurado. En la segunda secuencia no sucede lo mismo ya que las continuas descripciones del mirar retardan el tiempo de la historia y prolongan el discurso.

Rítmicamente se alternan las descripciones del mirar de cada uno de los personajes, logrando que tal presencia cubra el tiempo de la historia, dando unidad al relato y contribuyendo al ambiente de tensión. Con esto se ofrece un efecto de acumulación de miradas tanto en el nivel de la historia como en el del discurso, contrastando a su vez con el espacio pequeño del omnibus y que a la vez abarca gran parte dentro de la disposición de ese discurso. La presencia de estas miradas logra que el lector perciba un estado de silencio total en las dos primeras secuencias, y de breve duración en la última.

2.7 Líneas isotópicas

El entramado existencial.

En un texto los significados se organizan a partir de la configuración –mediante su descodificación– de una red de relaciones que se establece entre los sememas, tanto sintagmática como paradigmáticamente. El semema, unidad de significación, está constituida por el conjunto de unidades mínimas llamadas semas. Para la identificación de estas unidades se toma en cuenta los rasgos de significación denotativos que establecen los significados convencionales en el ámbito social, y los connotativos los cuales son inestables y regidos por convenciones distintas.

La propuesta de una lectura atiende en un inicio a las relaciones sintagmáticas para descubrir los significados polisémicos de una palabra. En segundo lugar se atienden a las relaciones paradigmáticas.

Un texto, en otras palabras, posee rasgos temáticos redundantes que tienden a acumularse hasta crear formas de significación de orden temático o simbólico. A estos rasgos se les llama líneas isotópicas.³⁷

En “Ómnibus” hay distintos rasgos de este tipo, los cuales al ser tan significativos, ya han sido referidos en los distintos niveles del análisis.

La enfermedad es una isotopía que únicamente se presenta al inicio del relato, por estar integrada básicamente por las frases: “reciénándose en el sillón para la siesta”, “medicinas”, “mesita de

³⁷ Cfr. Luz Aurora Pimentel p 47

ruedas", "cuidando a la señora". Por estar integrada por informaciones, forma parte del análisis de las funciones.³⁸

El recorrido del ómnibus por distintas calles y avenidas da pie a la isotopía ciudad, identificándose a su vez con la Argentina como ya se dijo anteriormente: "Villa del Parque", "Zamudio", "Avenida San Martín", "Nogoyá", "Chacarita", "Paternal", "Cuenca", "Retiro", "Dorrego", "Canning", "Santa Fe", "Leandro N. Alem", "Plaza de Mayo". Durante este recorrido se dan informaciones sobre el espacio y el tiempo.

La solidaridad está presente a lo largo de todo el relato, tanto por parte de Clara y de su acompañante, como de los pasajeros; la igualdad que en ellos se origina, explica tal estado solidario; se identifican cada uno dentro de su unidad como iguales: "De quince", oyó Clara. Como ella", "una oscura fraternidad", "aconsejarle", "como si los acercara", "Clara midió su acoso de minutos antes por el que ahora inquietaba al pasajero", "participaba de su paciente espera", "encontró bien y casi necesario que el pasajero se sentara a su lado", "los dos bajaron la cabeza y se miraron", "posaba una mano en la suya", "lo miraba de lleno", "no sabíamos", "si no estuviera usted", "compañero", "yo me paro y le doy paso", "se concentraron en el plan", "la ocultaba con su cuerpo", "la tomó del brazo".

El silencio que se manifiesta al adivinar lo que se piensa también pertenece a esta isotopía, pues ambos se identifican por sus ideas. Del mismo modo las miradas de rechazo los une y los hace una unidad.

³⁸ Vid supra p 29

El rechazo que está en la posición del parecer conforma la quinta línea isotópica, pues a los ojos de Clara, todos la miran con rechazo porque en ella ven algo que la separa de ellos, que la hace diferente

La subjetividad que se manifiesta en el narrador presenta esta isotopía: "esperaba con cara de pocos amigos", impresión desagradable", "sospecha de otra impertinencia", "parecían criticar", "esfuerzo creciente", "miradas atentas y continuas", "miraban a Clara con altanería", "mocosas insolentes", "escrutinio", "como si le examinara la cabeza", "fuego frío cayéndole de todas partes", "coléricos", "hablaba iracundo", "venía por el pasillo hacia ellos", "lo contuvo prendiéndole una mano", "clavamos los ojos", "tirarse contra ellos", "negándose con rabia".

La lucha de la que ya se ha hablado se presenta en la interioridad del ómnibus y del ser: "sostuvo sus miradas con un esfuerzo creciente", "tregua", "quiso hacerles bajar los ojos", se puso a devolverle la mirada", "impertinentes" (descalificación del rechazo), "se empeñaba en devolverle la mirada".

La contienda se establece entre Clara, su acompañante y las miradas que se dirigen. El proceso de degradación inicia al contrastar la tranquilidad que Clara siente con el ambiente tenso y "extraño" que experimenta. Decece el estado de ánimo frente a las miradas y se establece una relación de antagonismo; presencia que se refuerza mediante la desigualdad o contraste entre mayoría ("par de estúpidos", "la señora la miró", "un viejo", "las dos muchachitas", "toda esa gente de atrás", "los jóvenes del asiento posterior") y minoría (Clara y el hombre).

Se remarcan diferencias entre estas dos unidades mediante antítesis: flores-no flores, Chacarita-Retiro. Frente a tal contraste se plantea una derrota de Clara frente a ellos, la cual radica en su estado de ánimo. Un retroceso a su niñez, recuerdo de un pasado feliz, se da en ella al ascender al ómnibus. ("Marca, marca boletero [...] sonriendo para ella). La apariencia física del guarda y del chofer se ofrece explícitamente.

La huida es otra isotopía que se presenta en intervalos: "dejó resbalar un poco el cuerpo", la leyenda de la puerta de emergencia: "*Para abrir la puerta TIRE LA MANIJA hacia adentro y levántese.*" "le venían ganas de bajarse", "escapar a la atracción", "tirando de la campanilla y descendiendo en la primera esquina"

Lo extraño que irrumpe en la cotidianidad de la protagonista inicia al ascender al ómnibus y concluye, por tanto, al descender. La extrañeza se basa al igual que el rechazo en la subjetividad de Clara, ante el intento por encontrar una razón de "lo raro": "impresión desagradable", "inquieta", "la costaba apartarse", "absorta", "absorto", "pensó absurdamente", "un poco raro era". "voz rara", "tener un tizne en la nariz ... (pero no lo tenía)", "los ramos la estuvieran mirando", "inquieta".

Se busca encontrar una justificación razonable a lo extraño: "es natural", "está casi bien", "sin provocación, nada más que mirándose", "se quedaba sorprendido a ver los cuatros pasajeros", Por lo extraño de las miradas se buscan explicaciones razonables: "tenía conciencia de que todo estaba bien", "protesta contra ese orden".

La incomunicación que abarca todo el relato al manifestarse en la incapacidad de la protagonista para hablar con los que la rodean se ubica en lo extraño o ilógico. Los diálogos entre la protagonista y su acompañante porque están vacíos de significado, son repetitivos. “-Yo voy a Retiro -dijo Clara. -Yo también”, “- Yo saqué boleto de quince -dijo él. - Yo también.

El temor es consecuencia de la asimilación de lo extraño y de la autorreflexión a la que se somete Clara, teme y se angustia: “halagada y nerviosa”, “impresión desagradable”, “súbitamente inquieta dejó resbalar el cuerpo”, “no alcanzaba a alegrar”, “apenas si una vez y otra se atrevía a dirigir una ojeada”, “gladiolos horribles”, “manchas lívidas”, “nariz cruel”, “calor en la nuca”, “sintiéndose como hueca”, “que el viniera a su lado”, “fuego frío”, “se volvió indeciso”, “puso plomo en el estómago”, “temblaba como un cuerpo enorme”, “se ponía rígido”, “le temblaron las piernas”, “quería llorar”, “Tengo miedo”, “Me ahogo”, “sentía frío”, “cuanto menos nos movamos mejor”, “No, por favor, no”, “se hizo más pequeña”, “sentía subírsele las rodillas hasta el pecho”, “venas rígidas”. “perdida bajo el terror”, “temblándole un pocos los dedos”, “temblaba horriblemente”.

El temor se desarrolla en el interior de la protagonista puesto que desde su punto de vista lo que le rodea es extraño o triste y le causa temor.

La isotopía de lo bestial, como ya se vio, constituye una prolongación de los personajes: “violentamente”, “cólera”, “remoionamente”, “seco bufido insatisfecho”, “cara de pocos amigos”, “vaca sobre un cerco”, “hizo un bufido”, “bufó la puerta”, “bandazos coléricos”, “el coche frenó brutalmente”, “aulló

horriblemente una locomotora", "iba a saltar", "salto de rabia", "cara de pájaro", "se soltó con violencia", "bocinas ladraban en la cola del ómnibus", "rabioso por llegar", "irritación", "el conductor tirarse contra ellos", "negándose con rabia", "embestir", "frenada brutal", "temblándole los vidrios", "la puerta bufó al cerrarse".

Se presenta una oposición entre el calificativo del ómnibus (rabia) y la actitud de enojo y frustración del guarda y chofer. Esta última situación de contraste realza la bestialidad tanto del ambiente como de los personajes a los que se enfrentan los dos pasajeros indefensos

De estas isotopías, la primera sólo se presenta en la primera parte del texto, constituyendo los indicios implícitos de los cuales ya se hizo referencia.³⁹ La ciudad sitúa el relato en la trivialidad, en el lugar común del que Julio Cortázar hablaba en su teoría del cuento. Los nombres de las calles remiten, sin embargo, a la ciudad de la Argentina, Buenos Aires.

Rechazo, lucha, solidaridad, temor y huida se relacionan entre sí de la manera en que así se enumeran puesto que es el rechazo quien origina temor, una lucha y solidaridad entre los personajes aparentemente afectados y los atacantes. La mirada insistente y colectiva que siente Clara constituye a lo largo del relato el rechazo: confrontar las miradas y evaluar su porqué resumen una lucha. La solidaridad nace entre Clara y el hombre cuando ésta necesita una compañía después tratar de huir desviando su mirada del interior del ómnibus y del colectivo.

Del mismo modo suceden estos hechos al hombre, pero inmediatamente entre ellos nace un estado de solidaridad, es decir,

³⁹ Vid supra p 29

gracias a la adversidad enmarcada en la trivialidad, entre dos individuos es posible un acercamiento humano.

El acercamiento entre los pasajeros rechazados se ve señalado no sólo por su diálogo o sus temores, sino también por el contacto físico, el contacto de sus manos, las cuales son importantes porque alimentan, visten y consuelan. Las manos cerradas entre sí denotan fidelidad y unión.

Es importante decir que el rechazo nace de un temor totalmente subjetivo, por tanto, el personaje tiene un conflicto interno basado en su percepción externa. La palabra *absorta*, la cual se menciona cuando se percatan de la extraña mirada, precisamente remite a esa interioridad de la que se habla; así como de su temor. Lo mismo sucede con el "hundimiento del cuerpo", el cual es reiterativo tanto para Clara como para su acompañante:

Lo *bestial* remite hacia el rechazo y la agresividad que acosan a los protagonistas. Su presencia se remarca mediante las características de animalidad que se le dan al ómnibus, la locomotora y los automóviles. El estado de vulnerabilidad de los personajes ante este entorno se acentúa mediante la presencia de esta isotopía.

El ómnibus que es abordado por Clara, se identifica, mediante una *prosopopeya*; es un toro, el cual simbólicamente en muchas culturas antiguas era símbolo de gran fuerza porque de él sorprendía su carácter brutal y salvaje, actitudes que de alguna manera están presentes en este relato aludiendo el entorno humano.

Cortázar en su poema *Los reyes* ya había aludido a esta presencia animal mediante el toro celeste de las leyendas

astrológicas griegas llamado minotauro, este personaje mítico, era considerado un ser mixto, compuesto de una parte humana y animal.⁴⁰

Por otro lado, se debe considerar que el concepto bestial va de la mano con el nombre bestiario, el cual recuerda el momento en que los cristianos eran expuestos en el circo romano para luchar contra bestias, sin más armas que sus manos. Esta peculiar lucha parece ser semejante a la que se expone en "Ómnibus".

A nivel filosófico y considerando el antagonismo estructural, es decir, el colectivo frente al individuo que a su vez lucha internamente, es posible hablar de un conflicto existencial inherente en las relaciones humanas.

⁴⁰ "Si se hiciera una estadística de mis libros, el porcentaje de animales es enorme (...) Con mucha frecuencia los seres humanos son vistos como animales o son considerados desde un ángulo animal" Ernesto González Bermejo. *Conversaciones con Cortázar* p.53

3.1 El silencio narrativo: Voz interior

Este cuento se caracteriza por lo que no se dice, por el silencio que se manifiesta en el ambiente por medio de la acción de mirar y ser mirados de cada uno de los personajes. Tal silencio se extiende desde la narración hasta el lector puesto que éste percibe un vacío de significado. Las miradas insistentes y lo no dicho, lo que se calla determina la inaccesibilidad del lector y de los protagonistas rechazados para comprender el ambiente hostil, el sentido total de lo narrado, dando como resultado una ambigüedad, la posibilidad de abrir múltiples interpretaciones, puesto que se necesita llenar un espacio en blanco

El silencio por ser descriptivo y desacelerador del discurso, implica un aspecto significativo importante dentro de la narración pues es allí donde la historia y los personajes se mueven y donde se

trata de hacer un "ocultamiento" al lector. La presencia del silencio implica una mayor participación del lector porque éste le "dice" algo, le habla de otro modo.

La presencia de este silencio es diferente a los distintos tipos de silencio de los que habla Helena Beristain en su *Diccionario de Retórica y Poética*. Elipsis, reticencia o borradura no complementan la presencia de la omisión de "Ómnibus".⁴¹

La elipsis es una figura de construcción que se produce al omitir expresiones que la gramática y la lógica exigen, pero de la que es posible prescindir para captar el sentido puesto que este puede adivinarse por el contexto. La información se conserva merced que el significado de los elementos omitidos se infiere del contexto.⁴²

En ómnibus lo que se calla no se puede inferir certeramente del contexto, a pesar de que la respuesta es dada (por inferencia) por la protagonista y su compañero de viaje. La hostilidad del colectivo es por ello un tanto ilógico e irracional.

La reticencia (o aposiopesis) es una figura de pensamiento que interrumpe el discurso sustituyendo con puntos suspensivos aquello que es penoso o embarazoso decir y lo que debido a su omisión, queda incierto. Lo sobreentendido se apoya en el carácter redundante de las formas gramaticales.⁴³

⁴¹ Se buscó un concepto de silencio que explicara esta presencia en el cuento; al no encontrar una respuesta satisfactoria se tomó varios aspectos de las propuestas de H. Beristain.

⁴² H. Beristain *Diccionario de retórica y poética*. Op cit p163

⁴³ *Id.* p426

En esta narración si bien se presentan puntos suspensivos que revelan un recorte del pensamiento, de lo que se dice, no existe ninguna forma redundante gramatical que pueda permitir o inferir una respuesta certera, tanto para los personajes como para el lector. La única repetición es la acción de mirar, de ver, sin saber porqué se hace.

La borradura (o braquilogía) consiste en la omisión de una palabra completa representada gráficamente por tres puntos suspensivos y manifestada, durante la lectura del texto explícito, por una inflexión de voz.⁴⁴

En este caso, como ya se mencionó con la anterior figura, los puntos suspensivos están presentes, pero no únicamente para omitir una sola palabra, sino toda una frase o pensamiento explicativo. La inflexión de voz también está presente pero no de la manera ya citada.

El uso de suspensivos sí bien omite, no es solamente una palabra, sino toda una frase o serie de ideas; tampoco el sentido de lo que se calla puede ser inferido por repeticiones gramaticales ya que las únicas repeticiones que existen son las del mirar continuamente y éstas, al contrario de sugerir, vuelven más hermético el contexto.

La protagonista por inferencia (presencia de las flores, parada en Chacarita, Día sábado) cree saber que las flores son la causa del rechazo pues es diferente al no portar un ramo y no dirigirse al mismo lugar. Nunca se dice claramente que este sea el motivo real del rechazo. Los personajes así lo consideran, pero en el

⁴⁴ *Id* p.75

lector queda aún la incertidumbre. El silencio reduce lo ya dicho a interrogantes y dudas.

El silencio en la narración tiene, por tanto, diferentes aspectos que lo explican, uno de ellos es el empleo de puntos suspensivos, pero que no corresponden a ninguna de las figuras mencionadas por Elena Beristáin. Los puntos suspensivos indican una omisión y un ocultamiento de información. Los personajes al poder hablar y hacer una retrospección de lo sucedido (posibilidad para el lector de conocer sus pensamientos en voz alta) callan a pesar de todo:

Los sábados va mucha gente a los cementerios.

-sí, pero. .

-Un poco raro era. sí. ¿Usted se fijó...?

-Sí, -dijo él-, casi cerrándole el paso (59)

¿Usted cree que todos...?

-Todos- dijo Clara [...] casi en seguida me di vuelta y vi que todos, todos...

-Menos mal que se bajaron. (62)

Después de una agresión, la respuesta es pasiva y no se expresa por completo lo que se piensa: "Si no estuviera usted...murmuró Clara". (62)

El silencio se manifiesta principalmente en las miradas, en lo que no se atreven a decir a los otros (dirigir las dudas al colectivo), en las ideas completas que se callan en un diálogo, las conversaciones vacías de significado y en el fluir del pensamiento de Clara. El silencio comunica, suscita sensaciones indefinidas, abre

posibilidades, obliga a captar o intuir realidades o respuestas evasivas, diversas, sutiles.

El silencio informa, manifiesta estados de ánimo, extrañezas, ruptura de lo cotidiano, rechazo. Acusa, pone de manifiesto una tensión ambiental.

El silencio reafirma la incomodidad de la protagonista que no dice nada en el interior del ómnibus (ninguna palabra es dicha al menos en la primera secuencia, y en la segunda y tercera sólo vagas palabras), pero que, sin embargo, habla consigo misma. Clara -la mirada subjetiva con la que cuenta el lector- se refugia en sí misma para reflexionar y escucharse.

El lector lo que escucha es la voz interna de la protagonista y su silencio externo. Se conocen las dudas, los temores y la necesidad de comunicarse con otro igual que ella: Le hubiera gustado prevenir al otro pasajero [...] Decirle: 'No se de por aludido, son unos impertinentes'(56)

El silencio es interrumpido en breves ocasiones para expresar la reflexión de un entorno e interior adverso, se trata de encontrar respuestas razonables, es decir, hay una resistencia por parte de los personajes de salirse de su trivialidad (opuesto a lo extraño que se manifiesta) y experimentar un conflicto existencial.

En un diálogo retrospectivo un personaje interrumpe al otro como un recurso para no completar la exposición de una idea "comprometedora": "Usted se fijó...? -Sí, dijo él, casi cerrándole el paso" (59) En la interrupción se manifiesta el temor de saberse descalificado al ser mirado por otros.

Otro tipo de interrupción relacionado con el silencio es aquel que se presenta cuando se preveé un cambio en la narración, es

decir, una acción que determina un movimiento del relato o una culminación trágica, la presencia de otro medio de transporte y su acción impiden aparentemente esta culminación, rompiendo el silencio del ambiente, pero no así el de los personajes, a quienes no se escucha.

Vieron (sin querer reconocer que estaban atentos a la escena) cómo el conductor abandonaba su asiento y venía por el pasillo hacia ellos, con el guarda copiándole los pasos [...] Entonces aulló horriblemente una locomotora a toda carrera [...] El fragor del rápido tapaba las palabras que debía estar diciendo el conductor, a dos asientos del de ellos se detuvo, agachándose como quien va a saltar. El guarda lo contuvo prendiéndole una mano en el hombro, le señaló imperioso las barreras que ya se alzaban mientras el último vagón pasaba con estrépitos de hierros. (59-60)

Lo mismo sucede en un segundo caso donde la interrupción animal está a cargo de los "ladridos" de unas bocinas:

El conductor salió del asiento como deslizándose, el guarda quiso sujetarlo de la manga pero se soltó con violencia y vino por el pasillo [...] ¡Ahí da paso! gritó el guarda con voz rara. Diez bocinas ladraban en la cola del ómnibus, y el conductor corrió afligido a su asiento. El guarda le habló al oído, dándose vuelta a cada momento para mirarlos. (62)

La presencia bestial de la que ya se había hablado en los capítulos anteriores, se representa también en esa irrupción del entorno y el silencio o inaccesibilidad a la voz de los personajes.

Al romper el silencio con los diálogos se trata de romper con el silencio externo y acallar el fluir interno, huir para no pensar, evadir aunque sea mediante una conversación vacía, el silencio que provocan esas miradas.

El silencio del entorno y el que es buscado por Clara y su acompañante permite sospechar que se teme ante lo que se pudiera decir de ellos: "cuando estamos en relación directa con el prójimo por medio del lenguaje y nos enteramos poco a poco de lo que piensa de nosotros, podrá a la vez fascinarnos u horrorizarnos."⁴⁵

El narrador se acerca a la corriente de conciencia o al monólogo interior para mostrar reacciones instintivas, muy poco racionales y para situar al lector en el interior del personaje. Se hace hincapié no tanto en lo que sucede en el interior del ómnibus, sino en el interior de la protagonista. Utilizar tal recurso supone un esfuerzo por revelar la naturaleza humana, de presentar una de tantas perspectivas por las cuales es posible captar la realidad.

El silencio exterior subraya el discurrir interior de Clara. Exteriormente no tiene voz (o no quiere tenerla por miedo), permanece impasible; interiormente duda y teme, especula. Reserva sus dudas es incapaz de formular un por qué a alguno de los que ella cree sus acusadores.

⁴⁵ Jean-Paul Sartre. *El ser y la nada* p 293

3.2 Diálogo y monólogo:

La palabra detrás y fuera de los labios.

La conversación que se establece entre Clara y su acompañante es vacía. Los diálogos manifiestan la función fáctica, es decir, mediante éste sólo restablecen o prolongan la comunicación, se orientan en el único sentido de tener contacto.

El diálogo, a pesar de que permite exponer las ideas y sentimientos de los seres rechazados, para el lector las respuestas están dadas a medias y quizá, igualmente inaccesibles. En el diálogo manifiestan su incertidumbre y acentúan la del lector porque nada le aclaran. El silencio se prolonga al completar las ideas de los personajes porque se interrumpen uno con otro. Tal situación indica que cada uno da por entendido lo que el otro no termina de decir.

La conversación se convierte en una competencia adivinatoria porque cada uno entiende al otro sin que se termine de hablar o incluso sin ninguna intención por decir lo que se piensa: "Tenemos boletos de quince" Lo pensaron tan solo, y era suficiente."

Lo no dicho los acerca y establece entre ellos vínculos de solidaridad; están juntos no sólo física sino también psicológicamente porque son partícipes de una misma experiencia. El silencio que complementa a Clara con el segundo pasajero, complementa de igual manera a los pasajeros ya que ellos saben la razón del rechazo, se comunican porque forman parte del mismo grupo. Minoría y mayoría son adversarios. Cada grupo se une entre sí porque saben de sí mismos.

Las reflexiones de la protagonista, en cuanto a encontrar justificaciones posibles, revelan la prolongación de un ambiente silencioso puesto que nadie habla y el lector únicamente escucha la voz de la protagonista, voz que nadie escucha más que el lector.

Mediante el monólogo y la focalización limitada del narrador, se recrea el pensamiento de Clara, creando un espacio cerrado dentro de otro (ómnibus), contribuyendo al silencio narrativo. Clara razona las causas del rechazo para contener el miedo: "Es natural [...] está bien [...] está casi bien." (54)

El caso extremo de no conocer el pensamiento corresponde a esa fuerza unificada, integrada por los pasajeros, el conductor y el guarda, la cual permanece totalmente hermética para el lector, como ya se mencionó en el apartado de los actantes.

3.3 La mirada:

Espejo comunicante

La constante mirada de los pasajeros hacia la protagonista y su acompañante permiten recordar el significado que tiene el ojo, uno de los órganos más importantes de los sentidos del hombre; así como la mirada.

Simbólicamente al ojo se le asocia con la luz y la facultad de visión espiritual y, al mismo tiempo, no sólo órgano receptivo, sino también emisor de rayos de energía y símbolo de la facultad de expresión espiritual. Dentro de su simbología positiva, el ojo representa al sol, lo que todo lo ve, la sabiduría.

En la psicología profunda es el órgano de la luz y de la conciencia porque permite percibir el mundo y con ello le confiere realidad.

El soñar ojos tiene que ver con el acto de captar la existencia. Los males de ojos tienen que ver con la capacidad visual psíquica complicadamente restringida, con la capacidad de ver correctamente la vida.

La mirada, por su parte, no revela solamente al que mira, revela también, tanto a sí mismo, como al observador, al que es mirado. La mirada aparece como el símbolo y el instrumento de una revelación y, más aún, es un reactivo y un revelador recíproco del que mira y del mirado. La mirada del otro es un espejo que refleja dos almas.⁴⁶

Estos significados relacionados con la presencia de la mirada reitera lo ya dicho en el análisis semántico en cuanto a la interioridad, la visión del individuo frente al mundo exterior y el autoconocimiento que este mirar provoca.

La acción de mirar y ser mirados es una presencia importante porque ésta lleva a cabo un acto de comunicación entre los personajes. En dicho acto, las palabras están casi ausentes y el mensaje parece estar inciertamente descodificado, tanto para los personajes como para el lector, puesto que únicamente por deducción se da una respuesta.

Aparentemente el llevar ramos de flores y dirigirse al cementerio de la Chacarita son razones que determinan el rechazo y responden, por parte del lector a la respuesta que llenará el vacío de significado.

⁴⁶ Jean Chevalier *Diccionario de los símbolos* pp 770 - 772

Puesto que la acción de mirar ocupa la mayor parte de las catálisis expansivas, ésta a su vez ocupa la mayor parte del discurso y el tiempo de éste se consume en su presencia, es decir, la mirada cubre el espacio y cobra importancia en sí misma diluyendo el tiempo

La mirada es constante porque ocupa la parte catalítica del relato y va llenando el espacio gradualmente: la mirada va ascendiendo poco a poco en la primera secuencia y el lector se sitúa primero en la mirada del guarda y del conductor, después en la de una señora con claveles, un hombre con margaritas y finalmente en la mirada de todos los pasajeros, hasta formar (como se sugiere en la historia) un conjunto de ojos que miran consecutiva e insistentemente, como si fueran en lugar de flores, un racimo de ojos:

se posaban helándola esas miradas atentas y continuas, como si los ramos la estuvieran mirando [] Eran cuatro pupilas fijas y también el guarda, el señor de los claveles, el calor en la nuca por toda esa gente de atrás (53,54)

La constancia de esta acción a lo largo de la historia permite considerar a la mirada de distinta forma puesto que es posible hablar de una mirada agresiva, dulce, temerosa, pasiva, impasible; permitiendo, a su vez, ubicar el estado de ánimo de los personajes.

La pasividad de los personajes resalta por medio de la mirada: "los dos movían la cabeza a la vez, pero sin provocación, nada más que mirándose". (55).

Lo mismo sucede con el temor: "solo con sus ojos para parar aquel fuego frío cayéndole de todas partes"(57); con la

agresión. "cólera que les llegaba como un silencio o un calor [...] clavarnos los ojos"; y, finalmente, con una especie de complicidad o comunión: "ya no la miraban directamente porque les interesaba más el recién llegado, pero era como si la incluyeran en su mirada, unieran a los dos en la misma observación"(55). La mirada se presenta como un gesto colectivo que los singulariza.

El temor ante la desacreditación de un colectivo se manifiesta por las interrupciones a la mirada que se le dirigen a Clara. De la misma manera en que sucede en el silencio, (nota de silencio) la interrupción o evasión provoca una ruptura en la comunicación y una autoreflexión ante la hostilidad externa:

Súbitamente inquieta dejó resbalar un poco el cuerpo, fijó los ojos en el estropeado respaldo delantero [después examina la inscripción de la puerta de emergencia] Para abrir la puerta TIRE LA MANIJA hacia adentro y levántese [...] considerando las letras una a una [...] logrando una zona de seguridad, una tregua donde pensar. (53-54)

El ambiente se hace hostil y asfixiante porque los pasajeros persisten en mirar fijamente sin ningún reparo, disimulo o justificación. Hasta el fin de la segunda secuencia, el mirar del colectivo domina el espacio, posteriormente se da paso a un descenso en el número de ojos que miran pero se incrementa el acoso y el temor por parte de los pasajeros señalados. La hostilidad transmitida por las miradas se evidencia con las observaciones del narrador, provocando un juego constante entre mirar y mirarse:

Sin que el tipo le sacara los ojos de encima, como extrañado de algo [] parecía criticar alguna cosa [] vio que el guarda la seguía mirando [...] el conductor se dio vuelta y también la miró [] los dos miraron a Clara, se miraron entre ellos [] la señora la miró a ella [.] Clara sacó el espejito y estuvo enseguida absorta en sus labios. (52)

En la primera secuencia es claramente notorio que este juego permite entrever un espejo en el cual todos se observan: Clara mira su propia imagen al mirar que es mirada. Ella se mira en ellos porque mira “algo” de ella que la hace ser rechazada o culpable a los ojos de una mayoría. El rechazo la hace estar “fuera” de esa “unidad” integradora que conforman los pasajeros y que dominan el ambiente del ómnibus y, de alguna manera, viola sus normas o reglas.

Los “otros” (el colectivo) también se miran en ella porque miran aspectos que son susceptibles de rechazar en los demás según su propio criterio, un criterio colectivo, general.

Así, la oposición mayoría-minoría ya planteada anteriormente, puede adecuarse al concepto sociedad o prójimo frente al individuo. Clara se pone en conflicto ante la mirada de los que la señalan y reflexiona en ella misma, en su físico, en lo que porta:

Clara sacó el espejito y estuvo enseguida absorta en el estudio de sus labios y sus cejas, sentía ya en la nuca una impresión desagradable [...] Si por lo menos me hubiera puesto unas violetas en la blusa (53)

Esta es la mirada del individuo que se ve frente a su prójimo o sociedad y que lo acusa por transgredir sus reglas y le hace verse a sí mismo.

Los pasajeros al integrar una sólo unidad colectiva frente a una minoría presentada por una focalización única, exponen la presencia de un "otro" frente al individuo y el temor de éste ante la mirada. El prójimo, fue para Jean Paul Sartre, medio por el que el hombre puede conocer de sí mismo (aunque no totalmente), pero ese conocimiento le produce vergüenza, él dijo: "por la aparición de un prójimo estoy en condiciones de formular un juicio sobre mí mismo."

La protagonista se reconoce mediante la mirada de su prójimo y se avergüenza, tal vergüenza es un modo de conciencia accesible a la reflexión, realiza una relación íntima consigo misma. Se presenta como Sartre manifiesta: "he descubierto por la vergüenza un aspecto de mi ser [...] alguien está allí y me ha visto"⁴⁷

El prójimo (aquí representado por los pasajeros, el conductor y el guarda) que se aparece en la realidad cotidiana es el que ve y permite encontrar en sí lo que se es. Percibir miradas es tener conciencia de ser mirados, saber que se es invulnerable, que se tiene un cuerpo que puede ser herido, que se ocupa un lugar y que no se puede evadir de un espacio en que se está sin defensa, en suma, se es visto. "La mirada es ante todo un intermediario que remite de mí a mí mismo [...] Mirar es alcanzar mi ser" ⁴⁸

Clara es objeto de su propia mirada cuando es mirada y señalada, sólo entonces reflexiona en ella y se siente sola,

⁴⁷ Id p251

⁴⁸ Id.p.289

temerosa, con deseos de huir y romper el ambiente establecido. Cuando Clara no logra encontrar una razón lógica, se deja atrapar por el colectivo y claudica en su defensa (enfrentar su mirada con la suya), piensa en la huida pero desiste casi inmediatamente porque trata de encontrar de nuevo una explicación congruente, se manifiesta en ella la capacidad que tiene el hombre para buscar explicaciones a todo lo que está fuera de su comprensión lógica racional.

La protagonista huye de lo inexplicable, de su interioridad, para centrarse en lo racional, en la respuesta trivial. Al prevalecer la ignorancia u opacidad ante lo que sucede se describe "nuestro ser-en-medio-del-mundo-para-otro."⁴⁹

sostuvo sus miradas con un esfuerzo creciente, sintiendo que cada vez era más difícil [...] había esperado un desenlace amable, una razón de risa como tener un tizne (pero no lo tenía) [...] Súbitamente inquieta, dejó resbalar un poco el cuerpo, [rendimiento] fijando los ojos en el estropeado respaldo delantero, examinando la palanca de la puerta de emergencia [...] Es natural que los pasajeros miran al que recién asciende, está bien que la gente lleve ramos si va a Chacarita, y está casi bien que todos en el ómnibus tengan ramos. (53-54)

Clara mira, el hombre mira, el conductor y el guarda miran, los pasajeros miran. Los pasajeros del ómnibus se comunican entre sí por medio de la mirada, la mirada se vuelca en mirada, es decir, la mirada ocupa el lugar de la palabra y ésta a su vez, pero

⁴⁹ *Id.* p.294

excepcionalmente. Todos miran y callan sin excepción, nadie explica al otro el porqué de tales miradas.

Se establece una comunicación muda y lejana, no hay diálogos, sólo la voz del narrador y, posteriormente, el pensamiento de Clara es la que el lector escucha. El silencio de esta manera se prolonga hasta el descenso de los pasajeros (inicio de la tercera secuencia) y se enfrenta a un silencio y mirada distintas: la incomunicación de un diálogo vacío y el mirar que necesita acompañamiento (el hombre que sube al último) para no sentirse hueca, el mirar las necesidades propias ante un entorno bestial. Aunque las miradas disminuyen, la agresión pasa de la pasividad al intento de un daño físico, la protagonista se sabe vulnerable.

La mirada en la última secuencia disminuye a la mirada exclusiva del conductor y el guarda. La huida de tal asecho la forma el diálogo que Clara establece con el pasajero. Desaparece la presencia de las flores y del colectivo amenazador y acusador, pero no así la acción de mirar y acusar, el conductor y el guarda son una extensión del prójimo que mira.

La mirada y el silencio inundan el discurso, ahogando la palabra y sembrando un entorno sofocante, reafirmando la soledad del hombre frente a un entorno a veces inexplicable. Por la mirada ajena, dice Sartre:

me vivo como fijado en medio del mundo, como en peligro, como irremediable. Pero no sé ni quien soy ni cuál es mi sitio en el mundo ni que faz vuelve hacia el otro ese mundo en el que yo soy⁵⁰

⁵⁰ *Id* p 296

Dos claras barreras dividen al ómnibus; la primera, conformada por el colectivo; la segunda, por una minoría pasiva, inamovible, sin más acción que la de mirar, esperar, huir y resguardarse o finalmente, de la manera en que culmina el relato, pensar en sí mismos y adoptar reglas o ritos para alcanzar cierta felicidad. Clara y su acompañante compran un ramo de flores para parecer a los ojos de los demás como iguales, pues han visto en el prójimo que esta carencia significa una vergüenza o desacreditación frente a su entorno.

Las flores son la adopción de reglas predeterminadas socialmente, son la visión que Clara y el hombre tienen de sí mismos después de ser mirados por el prójimo, estas flores constituyen la síntesis de su recorrido reflexivo y de autoconocimiento, por eso precisamente son "pensamientos". Aunque, siguiendo a Jean Paul Sartre, jamás se tenga una intuición concreta de sí mismos, sino solamente fugaz:

Él la tomó del brazo y caminaron rápidamente por la plaza [...] No se dijeron nada, pero temblaban como de felicidad y sin mirarse. [...] El florista estaba a un lado de la plaza, y él fue a pararse ante el canasto montado en caballetes y eligió dos ramos de pensamientos [...] Pero cuando siguieron andando (él no volvió a tomarla del brazo), cada uno llevaba su ramo, cada uno iba con el suyo y estaba contento. (65)

"Ómnibus" es un viaje al interior de los miedos, los deseos, la fuente del ser; se trata de una mirada en que lo vivido se transforma en espectáculo para el lector, éste tiene presente los matices de dolor o placer que provocan el acto de pasar de lo exterior a la reflexión interna, del desconocimiento al conocimiento, de las necesidades

que van más allá de las trivialidades (necesidad de compañía, de acercamiento físico frente al bienestar económico).

El lector se desplaza a un ámbito ajeno: el pensamiento de Clara que se objetiva en un medio de transporte y que con la velocidad de este ómnibus, su memoria recorre su propio espacio, mitad propio y mitad ajeno puesto que es mirada por otros y ella se mira en ellos.

El hecho de que Clara sea vista dentro de un ómnibus y se le perciba rechazada, automáticamente “eleva” su valor, sin necesidad de que el narrador haga explícita su soledad o su “fragilidad”. Este espacio también tiene un valor simbólico en cuanto que también proyecta la interioridad y subjetividad de la protagonista, contrastando a su vez con el entorno exterior trivial y bestial.

En “Ómnibus” el hombre inicia viendo únicamente la trivialidad de su entorno, el de las apariencias; posteriormente, al tomar conciencia de que es mirado por otros, le permite mirar algo de su ser con respecto a su prójimo y hacia sí mismo. El ómnibus es el recorrido de sí mismo frente a los demás que lo condenan, es un camino tortuoso en el que se enfrenta a la soledad, el enojo, la tristeza, el miedo, la incomunicación, la angustia, la monotonía de la vida, el vacío, el sin sentido, la percepción parcial.

La presencia de la mirada insistente y hostigadora denuncia un estado represivo, la presión de una mayoría sobre una minoría que permite un autoconocimiento. El dominio de los muchos sobre los pocos, lucha característica e inherente a todo ser.

La estancia en el ómnibus para Clara y el hombre se vuelve censurable, no permisible para quien tiene la ventaja de descalificar. Al sentirse así, los personajes optan por esconder sus palabras y

sus deseos, pues se saben indefensos. Hay un desagrado por sentirse así frente a otros que lo hacen saber diferente. Desconfían de sus actos: no traer flores, comunicarse con las manos y en silencio, casi sin palabras, no pararse o cambiar de lugar, no abrir las ventanillas, en una palabra, no rebelarse al orden establecido aceptando lo irracional o inexplicable.

Entre los pasajeros, el guarda y el conductor: Clara y su acompañante, se entabla un sentimiento de solidaridad, uno se convierte en el otro u otros porque son iguales (flores-no flores, Retiro-Chacarita, etc.), forma parte de ellos, de sus ideas.

Así, cada uno de los que integran el colectivo se identifica con los otros al saber porqué se mira de tal forma y de qué se acusa a Clara y al hombre que llega después de ella y del cual nada se sabe, ni su nombre, su profesión o su edad, quizá para reafirmar aún más la trivialidad del momento (cualquiera puede experimentar lo extraño, verse rechazado en los demás). Aún cuando forman parte de distinta clase social y por tanto, costumbres, hay una factible unión entre ellos, la mirada los une por lo que saben de él y ella, y que a su vez éstos ignoran y después creen saber. Imponen sus reglas porque la mirada acusadora es de quien representa la mayoría, porque hay un desequilibrio de fuerzas.

Cada uno de los pasajeros que integran al colectivo se sabe dentro de un grupo, dentro de los que rechazan.

Por su parte, Clara y su acompañante conforman una segunda unidad más pequeña y en clara desventaja con su entorno. La solidaridad que en ellos nace surge por la necesidad de no estar solos y enfrentar el ambiente opresivo.

Cada personaje tiene una compañía, se acompañan y se complementan por necesidad e identidad, se reconocen iguales. La primera gran unidad se siente identificada aún sin decirlo pues se saben una sola fuerza únicamente con la acción de mirar. La segunda unidad más pequeña que ésta, se sabe unida pero, a diferencia de ella necesitan no únicamente de la mirada, sino también de la palabra, y del tacto corporal.

Algo parecido sucede en otro cuento de Julio Cortázar, "La autopista del sur", en el cual los personajes se convierten en un microcosmos y en una parábola de una civilización y de un modo de vida, los conductores son humanos cuando se detienen e instalan en una insólita comunidad forzada. Su unión se torna dramática porque su entorno los obliga, la necesidad los empuja a unirse, no su realidad humana. Se buscan para no estar solos. Lo inexplicable los acerca y establece vínculos de solidaridad: están juntos psicológicamente porque son obligados partícipes de una misma experiencia.

Como ya se mencionaba en el primer capítulo, Julio Cortázar tenía su propia teoría del cuento, reflexiones que solía mostrar siempre en su obra. El cuento aquí analizado, "Ómnibus", pertenece a la etapa en la cual aparentemente daba prioridad a lo estético, la técnica más que el tema; sin embargo, aquí se demostró que la angustia y el autoconocimiento existencial propios del siglo XX, se plasmaban ya en uno de sus primeros cuentos, tal y como en su plena madurez lo haría.

"Ómnibus" propone una visión diferente y por tanto nueva con respecto a la literatura del siglo XIX, la cual vista en su conjunto, proporciona una realidad fragmentaria, parcial, donde sólo ciertos temas se tocan. Este relato pertenece a una serie de obras en que la realidad ya no es tan estable, sólida o tranquilizadora. Otros escritores como Miguel de Unamuno y Franz Kafka ya expresaban tal crisis.

"Ómnibus", es un relato complejo y desconcertador a nivel interpretativo que plantea el tema de la vida, pues es como la realidad inquietante e inestable del siglo XX.

Se puede asegurar que Julio Cortázar tuvo una doble finalidad en este relato: el primero, mostrar una historia bastante común, es decir, referir un viaje cotidiano, uno de tantos episodios triviales que caracterizan al hombre ciudadano; el segundo, hacer que el lector profundice en un significado más allá de lo meramente explícito, esto es, ver una historia que traduce el problema de la existencia y las relaciones humanas.

Al tomar esta lectura de "Ómnibus", este relato da cuenta de diversos aspectos novedosos y particulares de Julio Cortázar.

1. La función del lector. Se busca que el lector tenga una mayor participación en el relato y no quede únicamente en su papel de espectador. El lector pasivo tradicional pasa a ser activo cuando se le sugieren diferentes preguntas en cuanto al significado del texto.

Al ocultarse información mediante lo que aquí se ha llamado silencio narrativo, al lector se le traslada a un espacio cerrado, sin sentido completo, sin respuesta claras: "Ómnibus" crea incertidumbre. El lector, por tanto, necesita abordar un abanico de posibles interpretaciones porque se le niega una verdad completa y única.

Éste tiene frente a sí una pared que agolpa sus dudas y que le hace inaccesible toda información necesaria para una comprensión cabal. Únicamente cuenta con la insuficiente información de un narrador que al mismo tiempo sólo cuenta con la visión subjetiva de la protagonista y no ofrece a la vez el pensar de!

colectivo, masa amorfa inamovible pero hostigadora, inquebrantable, impenetrable.

2. Tensión narrativa. Lo inexplicable o la imposibilidad de entender y explicar las insistentes miradas, contribuyen a acrecentar la tensión narrativa que Julio Cortázar siempre se propuso encontrar en sus obras para obtener de su lector el máximo de su involucramiento y sentido de alerta.

La mirada es una presencia que retarda el tiempo del discurso para crear suspenso y tensión, además de atraer el interés del lector.

3. Lo extraño. El no saber por qué se mira constituye "lo extraño" del cuento. Lo extraño de que Julio Cortázar habla rompe las barreras infranqueables de la ficción y se entremeten en la realidad del lector para involucrarlo y hacerlo partícipe de las dudas que van naciendo en sus personajes, adentrándolo al mundo bestial de un entorno inexplicable, hostigador, señalador.

4. Las oposiciones temáticas estructurales contribuyen al efecto estético del cuento y delimitan algunas de las cuestiones teóricas propias de Julio Cortázar, tales como: irrupción de lo "extraño" o "fantástico" en una realidad tranquila, el tema no es extraordinario, sino común, sencillo.

5. Narrador. En cuanto a que el tema no debe ser fundamental pero si la forma, "Ómnibus" es innovador en la perspectiva que ofrece el narrador. Es un narrador omnisciente enfocado en una única perspectiva: la de su protagonista, creando a su vez, cierto grado de subjetividad propio del narrador en primera persona. Se aleja del realismo objetivo ante la invasión del subjetivismo

6. El final realmente está presente a manera de un *nockout*, pues la conclusión de este relato se caracteriza por un final sencillo a nivel de la historia, pero que sugiere al lector algo que va más allá que lo hace pensar. Propuesta que Julio Cortázar hace explícita acertadamente con la última palabra: "pensamientos".

7. La condición humana. No se trata de un cuento fantástico como otros contenidos en *Bestiario*, obra que los reúne. El entorno cobra bestialidad por las actitudes que se toman frente a la agresión y la pasividad. Nace un contacto humanizador frente a un ambiente agresivo y de animalidad.

Julio Cortázar refleja en "Ómnibus" un cambio en la visión literaria y, por ende, estrechamente relacionada con su visión del mundo: un mundo inestable e incontrolable. El relato muestra a un hombre que externamente parece estar bien dentro de su cotidianidad, un mundo tranquilo, pero internamente en él se producen conflictos. La vida parece fluctuar entre estos dos límites

Este relato sugiere el abismo al que se enfrenta toda una época, la distancia entre una vida ideal aparentemente eficaz ante el exterior y la realidad lamentable del interior.

Se retoma la idea de que lo irracional lleva al hombre a la reflexión y al autoconocimiento. Lo "extraño" y no lo "lógico" que se manifiesta en el relato, da pie al desarrollo del personaje principal. Es decir, está presente la posición de Julio Cortázar ante lo racional y lo irracional.

Se cuestionan las relaciones humanas, la igualdad, la comunicación, la felicidad o estabilidad emocional frente a la desigualdad, la incapacidad de comunicarse, la soledad y la angustia.

AMOROS, Andrés. *Introducción a la novela contemporánea*. México, REI. 1993.

BERISTAIN, Helena. *Análisis estructural del relato literario*. México, UNAM-LIMUSA, 1997.

_____. *Diccionario de retórica y poética*. 8ªed., México, Porrúa, 1998.

BURGOS, Fernando. *Cuentos de Hispanoamérica en el siglo XX*. Madrid, Clásicos Castalia. 1997.

CAMPRA, Rosalba. *América Latina: La identidad y la máscara*.
México, Siglo XXI, 1987.

CORTÁZAR, Julio. *Bestiario*. México, Alfaguara, 1995.

CORTÁZAR, Julio. *Obra crítica*. Tomos 1,2,3. México, Alfaguara,
1983.

_____ *Último round*. 11ªed. Tomo 2, México, Siglo XXI

CHEVALIER, Jean. *Diccionario de los símbolos*. 3ªed. Barcelona,
Herder, 1991.

GOLOBOFF, Mario. *Julio Cortázar. La biografía*. México, Seix
Barral. 1998.

GONZÁLEZ BERMEJO, Ernesto. *Conversaciones con Cortázar*
Barcelona, EDHASA. 1978.

HARSS, Luis. *Los nuestros*. México. Hermes, 1984.

GUILLÓN, Ricardo. *Espacio y novela*. Madrid, Antoni Bosch, 1980.

PALEY DE FRANCESCATO, Martha. *Bestiarios y otras jaulas*.
Buenos Aires, Sudamericana, 1977.

PIMENTEL, Luz Aurora. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México, Siglo XXI-UNAM, 1998.

PREGO, Omar. *La fascinación de las palabras. Conversaciones con Julio Cortázar*. Barcelona, Muchnik, 1985.

Teoría de los cuentistas. Tomo 1. Comp. Lauro Zavala, México, UNAM, 1993.

SARTRE, Jean-Paul. *El ser y la nada*. Tr. Juan Valmar, Barcelona. Altaya, 1993.

SHAW, Donald. *Nueva narrativa hispanoamericana*. Madrid, Cátedra, 1985.