



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

**LA EVOLUCIÓN DEL ESTILO NARRATIVO EN
JULIO CORTÁZAR: ANÁLISIS NARRATOLÓGICO Y
PRAGMÁTICO DE CINCO CUENTOS.**

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

PRESENTA:

NESTOR ISAY PINACHO ESPINOSA



ASESOR:

DR. JUAN GABRIEL NADAL PALAZÓN

CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX., 2017



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.

Agradecimientos

A mi madre Yolanda, por ser una fuente inagotable de amor y cuidados. Todo el reconocimiento a tu esfuerzo y valentía.

A mi hermana Jacqueline por ser mi gran soporte y la única certeza en este mundo plagado de incertidumbres.

A Marco Antonio, mi padre. Siempre en mi mente, en mi corazón y, sobre todo, en mis letras.

A Estefanía por el gran amor que me has dado y ser esa otra parte de mí que suelo olvidar.

Al señor Antonio Piña por el cariño mutuo que hemos forjado durante este tiempo. Gracias por estar ahí.

Al doctor Juan Gabriel Nadal Palazón por su invaluable e incondicional apoyo en la elaboración de esta investigación. Más que un mentor, un modelo a seguir.

A Araceli Pinachos y Rosaura Pinacho así como a la familia Molina Gómez, por el cariño y el apoyo que siempre me han brindado.

A la Universidad Nacional Autónoma de México por hacerme sentir lo que es en realidad ser universitario y honrar los valores que ello representa.

Índice

Introducción-----	1
Capítulo 1. Consideraciones previas al análisis de los relatos -----	8
1.1. Conceptos fundamentales para el análisis del corpus-----	8
1.1.2. Literatura-----	10
1.1.2. El género cuento como instrumento de comunicación -----	13
1.2. Vigencia de Cortázar y su obra cuentística.-----	18
1.3. ¿Por qué un análisis interdisciplinario?-----	20
1.4. Biografía de Julio Cortázar: el eterno cronopio. -----	25
Capítulo 2. Análisis narratológico.-----	42
2.1. La narratología como herramienta de análisis literario-----	42
2.2. Voz-----	49
2.2.1. La categoría de narrador.-----	49
2.2.2. Deícticos-----	50
2.2.3. Narrador homodiegético y heterodiegético. -----	51
2.2.4. Funciones del narrador-----	52
2.2.5. Niveles narrativos-----	57
2.2.6. Écfrasis-----	65
2.3. Modo narrativo-----	69
2.3.1. Distancia-----	70
2.3.2. Perspectiva-----	83
2.4. Tiempo -----	92
2.4.1. Orden-----	94
2.4.1.1. Anacronías-----	94
2.4.1.1.1. Analepsis-----	97

2.4.1.1.2. Prolepsis. -----	102
2.4.2. Velocidad-----	104
2.4.2.1. Movimientos de aceleración -----	105
2.4.2.2. Escena -----	114
2.4.2.3. Pausa -----	115
2.4.3. Frecuencia -----	119
2.4.3.1. Frecuencia singulativa -----	119
2.4.3.2. Frecuencia repetitiva -----	121
2.4.3.3. Frecuencia iterativa -----	125
2.5. Conclusiones-----	127
Capítulo 3. Análisis pragmático -----	133
3.1. La pragmática como herramienta de análisis literario -----	133
3.2. Máximas conversacionales de Grice -----	136
3.2.1. Macronivel y micronivel -----	140
3.2.2. Implicaturas -----	143
3.2.3. Máxima de cantidad -----	146
3.2.4. Máxima de calidad -----	160
3.2.5. Máxima de relación -----	171
3.2.6. Máxima de manera -----	175
3.8. Conclusiones-----	181
Conclusiones -----	188
Bibliografía-----	196

Introducción

En una carta dirigida a Graciela Maturo, Julio Cortázar se confesaba sorprendido de que su literatura fuese objeto de investigaciones y análisis. “Saberse tema — afirmaba el argentino— constituye una sensación un tanto póstuma, contra lo cual la vida se rebela y protesta. [...] No me atrevo a insinuar que usted pierde su tiempo ocupándose de mí, pero tampoco estoy demasiado seguro de que lo aproveche”¹.

No dudamos que haya sido este un gesto de modestia, pero tampoco podemos afirmar que estuviera consciente de lo que su estilo narrativo representaba no solo para Latinoamérica sino a nivel mundial. Mucho menos imaginaba que, años después de su muerte, su estilo seguiría siendo considerado uno de los más irreverentes y complejos de cuantos surgieron del llamado Boom Latinoamericano.

Ha permeado esa opinión común de Cortázar como un escritor impenetrable y experimental, opinión que, sin embargo, no se sustenta en muchos casos por medio de un análisis teórico que explique en qué radicaba la complejidad del estilo cortazariano. Esta investigación busca encontrar, por medio de la narratología y la pragmática, fundamentos teóricos para desentrañar el estilo narrativo de Cortázar, los cambios que fue teniendo y vislumbrar si entorpece o facilita el vínculo comunicativo con el lector.

Esta investigación también servirá para comprobar si, efectivamente, al hablar de análisis narratológico y pragmático nos referimos a dos polos opuestos, que casi

¹ Julio Cortázar, carta a Graciela Maturo, 4 de noviembre de 1963, en Graciela Maturo, *Julio Cortázar: razón y revelación*, Buenos Aires, Biblos, 2014, pág. 85.

se repelen mutuamente, o existen ciertas similitudes que nos podrían orientar en la creación de una metodología analítica para textos literarios propia de las Ciencias de la Comunicación que retome aportaciones de ambas disciplinas.

Son abundantes los análisis centrados en el plano temático de los cuentos y novelas del argentino. Se alaba esa distinción a veces difusa entre dos “mundos”, el fantástico y el fáctico, en el que se desenvuelven. Sin embargo, pocas veces se ha querido mirar con atención las técnicas narrativas y cómo estas han influido en el proceso comunicativo que se gestaba entre el autor y el lector.

La vasta producción que se ha dedicado al estudio de la literatura cortazariana podría dividirse en dos grandes esferas: los textos que hacen un análisis interpretativo del contenido de sus cuentos basándose en la vida del argentino y algunos intentos, pocos en realidad, de analizar la estructura subyacente en esos textos. En el primer caso, autores como Eduardo Montes Bradley², Alberto Paredes³, Enzo Maqueira⁴, Miguel Herráez⁵, Lazlo Scholz⁶ o Graciela Maturo⁷, entre muchos otros, relacionan los factores extratextuales directamente con el contenido de los cuentos de Cortázar en una relación que parece casi causal, dejando en muchos momentos de lado el análisis de los recursos textuales utilizados por el autor en cuestión. En el segundo caso, los autores que han optado por esta línea de investigación son pocos, entre los cuales resaltan los

² Eduardo Montes-Bradley, *Cortázar sin barba*, Madrid, Random House Mondadori, 2005.

³ Alberto Paredes, *Abismos de papel: los cuentos de Julio Cortázar*. México. UNAM. 1988.

⁴ Enzo Maqueira, *Cortázar, de cronopios y compromisos*, Buenos Aires, Longseller, 2002.

⁵ Miguel Herráez, *Julio Cortázar. El otro lado de las cosas*, Barcelona, Ronsel, 2004.

⁶ Lazlo Scholz, *El arte poética de Julio Cortázar*, Buenos Aires, Ediciones Castañeda, 1977.

⁷ Graciela Maturo, *Julio Cortázar: razón y revelación*, Buenos Aires, Biblos, 2014.

trabajos de Miriam Di Gerónimo⁸, la tesis de licenciatura escrita por Erica Sanchez Marcelo⁹ e incluso el análisis estructural a cuentos de Cortázar elaborado por Evelin Partida Torres¹⁰; en dichas investigaciones las autoras prestan atención más a los recursos plenamente literarios, como metáforas, lenguaje poético o estructuras narrativas que subyacen en los cuentos de Cortázar.

Ambas vertientes se develan como valiosas aportaciones en el desentrañamiento del estilo de este autor; sin embargo, esta investigación pretende subsanar ese hueco que muchos análisis centrados en los factores extratextuales han dejado de lado y que se antoja valioso para entender a cabalidad el estilo literario del autor. Para este fin hemos elegido dos métodos de análisis que nos brindarán un panorama complementario de las técnicas utilizadas y la intencionalidad del autor al ponerlas en uso dentro de sus cuentos: la narratología y la pragmática.

Para tal fin se han escogido cinco cuentos: “Carta a una señorita en París”, publicado en 1951; “Instrucciones para entender tres pinturas famosas”, publicado en 1960; “La barca o Nueva visita a Venecia”, publicado en 1977; “Maneras de estar preso”, de 1979, y “Botella al mar”, que vio la luz en 1982. Como se podrá notar, nuestro corpus de análisis abarca los treinta y dos años en los que el autor publicó libros de cuentos, esto con la finalidad de evidenciar los cambios que presenta la forma de escribir de Cortázar.

⁸ Miriam Di Gerónimo, *Narrar por knock-out. La poética del cuento de Julio Cortázar*, Buenos Aires, Ediciones Simurg, 2004.

⁹ Evelin Partida Torres, *Análisis estructural de la obra cuentística de Julio Cortázar*, Tesis de Licenciatura en Literatura Hispánica, Facultad de Filosofía y Letras, México, UNAM, 2000.

¹⁰ Erica Sánchez Marcelo, *“Omnibus”: viaje por la vida. Análisis e interpretación de un cuento de Julio Cortázar*. Tesis de Licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas, Escuela Nacional de Estudios Superiores Acatlán, México, UNAM, 2000.

Dada la vasta producción cuentística de Julio Cortázar resultaría aventurado afirmar que dichos relatos suponen una mejor escritura o que en ellos se distingue mejor el estilo literario del autor. La elección de los cinco cuentos que fundamentan el análisis obedece en primer lugar a su ubicación cronológica dentro de la amplia obra publicada de Cortázar.

Aunado a ello, estos cinco textos son algunos de los que menos atención han recibido por parte de las investigaciones literarias. Salvo “Carta a una señorita en París”, los demás cuentos no son ampliamente reconocidos y, sin embargo, sostenemos que pueden dar cuenta de la estructura subyacente en el estilo literario del autor.

Encontrar estas diferencias entre un cuento y otro será de vital importancia pues nos dará la clave para desentrañar ese mito de un mausoleo de escritores indescifrables en el que se quiere insertar a Cortázar. Esta difundida opinión obedece a una complejidad creciente de su estilo narrativo pero cuyo sustento textual, como ya hemos revisado, no ha sido estudiado con suficiencia.

Se vuelve capital retomar a un autor transgresor de los géneros y cánones de la literatura convencional en una época en la que la literatura latinoamericana se ha estancado. Parece que nos encontramos ante lo que Carlos Monsiváis llamaba una de las crisis características de falsa abundancia en Latinoamérica: “Se escribe mucho y se escribe muy mal”¹¹.

¹¹ Carlos Monsiváis, “Bienvenidos al Universo Cortázar” en *Revista de la Universidad*, No. 9, Mayo 1968 [En línea] http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/article/view/9042/10280. Consultado el 10 de mayo de 2016.

No estamos afirmando que la región carezca de productos literarios valiosos, sino que la innovación, tan fecunda en esos gloriosos años sesenta para la literatura hispanoamericana, se ha estancado. La mayoría de los autores cuyos nombres resaltan a nivel comercial se han conformado con ser leídos de una manera llana, sin demandar *algo más*, lo que sea que esto signifique, de la literatura. Se ha acostumbrado al lector a textos sencillos, accesibles, que no le requieren ningún esfuerzo.

Es esta la razón por la cual los textos de Cortázar se erigen aún en la actualidad como exigentes con su lector. Le demandan conocimientos literarios, aptitudes frente a un texto, desarrolladas comúnmente por el lector asiduo, además de un vasto conocimiento del lenguaje y un “olfato” para desenmascarar la ironía textual.

Será importante clarificar muchas cuestiones antes de emprender nuestro análisis, por lo que en el primer capítulo de esta investigación se ahondará en conceptos ampliamente usados pero no cabalmente comprendidos, como los de *literatura*, *cuento* y *comunicación literaria*. Aunado a ello, expondremos nuestras razones para centrar nuestro análisis en un autor tan estudiado como Julio Cortázar, además de presentar una breve semblanza biográfica del autor.

En nuestro segundo capítulo, se dará paso formalmente al primer tipo de análisis que emprenderemos: el narratológico. Nos basaremos principalmente en las aportaciones del francés Gérard Genette, quien estableció algunas clasificaciones que serán de suma utilidad para encontrar ese engranaje oculto a simple vista en los cuentos de nuestro corpus.

Genette establece tres grandes categorías: voz, tiempo y modo. En ellas se puede atender a la manipulación que sufre el relato por parte del narrador, relegando al autor a un plano ajeno al objeto de estudio de la narratología. Es importante centrarnos en primer lugar en el texto pues, a fin de cuentas, es el punto nodal del proceso comunicativo entre autor y lector.

Cabe señalar desde ahora que en este segundo capítulo el lector se encontrará con un tipo de análisis centrado en la estructura que conforma el texto. A lo largo del capítulo las referencias a situaciones extratextuales serán muy escasas por lo que algunas cuestiones parecerán dejadas de lado; sin embargo, cuando llegue el turno del análisis pragmático el “círculo” explicativo será cerrado, en beneficio de la comprensión del lector.

Ya en el capítulo tercero abordaremos el análisis pragmático. Basados principalmente en las trascendentes aportaciones de John Austin y de Paul Grice, analizaremos los cuentos de Cortázar como actos de habla y cotejaremos cada una de las máximas de Grice para evidenciar de qué manera se complejiza el estilo narrativo del autor.

En este apartado ya tomaremos en cuenta los factores extratextuales, por lo que relacionaremos el uso de algunas técnicas narrativas con situaciones de la vida de Julio Cortázar para encontrar, si no una relación causal, sí una influencia extratextual en los cuentos de nuestro corpus.

Las máximas de Grice, y en general las contribuciones de la filosofía del lenguaje, son aportaciones valiosas cuya aplicación en la literatura ha sido abordada como una mera extensión de lo que sucede en el plano comunicativo oral.

Salvo la investigación de Louise Mary Pratt¹², la utilidad de las máximas de Grice y de algunos principios pragmáticos no ha sido objeto de análisis concretos que busquen su correcta aplicación en textos narrativos.

¹² Mary Pratt, *Toward a speech act theory in literary discourse*, Bloomington, Indiana University Press, 1977.

Capítulo 1. Consideraciones previas al análisis de los relatos

1.1 Conceptos fundamentales para el análisis del corpus

Como ya hemos planteado, de nuestro corpus pretendemos extraer los rasgos que permanecen y los que se van diluyendo en la manera de escribir del autor para encontrar el fundamento de su estilo y determinar si la complejidad de éste aumenta o disminuye. Esto último resulta fundamental pues es el factor que determina si un texto es asequible para cualquier tipo de receptor o si, por el contrario, cierra cada vez más sus puertas al lector no empapado de la forma de escribir de este escritor argentino.

Como bien señalaba Michael Riffaterre respecto al papel del autor, “es extremadamente consciente de lo que hace porque está preocupado por el modo en que quiere que se descodifique su mensaje, hasta el punto de que transmite al lector, no solo la significación del mensaje, sino su propia actitud hacia él”¹³. Durante el análisis, tanto a nivel del narrador, en el narratológico, como a nivel del autor factual, en el pragmático, intentaremos descifrar cuáles eran las técnicas que Cortázar utilizaba para inmiscuir al lector dentro de sus textos.

Julio Cortázar logró dominar la técnica y la habilidad para crear relatos cortos cuya estructura, si bien ha sido estudiada, nunca ha sido vista a través de un análisis interdisciplinario que nos dé una muestra, tanto estructural como comunicativa, del autor. Para este fin se utilizarán frecuentemente algunos conceptos que vale la pena recordar antes de realizar el análisis.

¹³ Michael Riffaterre, *Ensayos de estilística estructural*, trad. Pere Gimferrer, Barcelona, Seix Barral, 1976, pág. 44.

Para comenzar con uno de los puntos nodales de la investigación tenemos el concepto de *estilo*. Tan controvertido como polisémico, y de cuyo estudio se encarga una disciplina en particular: la estilística¹⁴. Dentro de esta misma hay diversas y muy variadas acepciones de lo que el estilo representa.

Dos definiciones se ajustan en lo general a lo que Cortázar planteaba con su peculiar forma de estructurar sus relatos y que serán utilizadas para esta investigación. De acuerdo con Bernd Spillner, al referirnos al estilo, “Se trata de peculiaridades del idiolecto de un autor con una intencionalidad de comunicación y estética”¹⁵. Por otro lado, el mismo autor complementa lo anterior afirmando que “El estilo se concibe como resultado de la selección del autor entre las posibilidades concurrentes del sistema lingüístico y de la reelaboración por el lector que recibe el texto”¹⁶.

No está de más mencionar una pequeña definición de estilo¹⁷ que el mismo Julio Cortázar ofrece a sus lectores en *La vuelta al día en ochenta mundos*: “Por estilo se entiende aquí el producto total de la economía de una obra, de sus cualidades

¹⁴ “La estilística estudia todos los elementos que constituyen una pieza literaria gravitando sobre el lenguaje, la forma y el contenido. Porque escribir bien es a la vez pensar, sentir y transmitir bien y el estilo es la expresión talentosa mediante una forma que transmita las ideas y los sentimientos. Es pues fondo y forma” en Edith Bianchi de Cortina, *Teoría literaria*, Málaga, Ediciones Daly, 1998, pág. 164.

¹⁵ Bernd Spillner, *Lingüística y literatura. Investigación del estilo, retórica, lingüística del texto*, trad. Elena Bombín, Madrid, Editorial Gredos, 1979, pág. 109.

¹⁶ *Idem*.

¹⁷ A modo de resumen histórico sumamente corto, pero que servirá para contextualizar, citamos aquí las palabras de Eleazar Meletinsky: “En la Antigüedad grecorromana y en parte en la Edad Media, los nombres de autores simbolizan muchas veces el estilo y el género, pero no la obra. Al mismo tiempo, en el marco de la tradición antigua y medieval, la conciencia y la seguridad que los poetas tienen en sí mismos alcanzan un alto grado. Esta conciencia y esta seguridad crecen en el Renacimiento debido a la constitución del individualismo. El nombre del autor adquiere una importancia capital en la época romántica y es entonces cuando nace la teoría de los ‘genios’ y el estilo individual prevalece sobre el estilo tradicional” Meletinsky, Eleazar. “Sociedades, culturas y hecho literario” en Marc Angenot; Jean Bessiere; Douwe Fokkema (Eds.), *Teoría literaria*, trad. Isabel Vericat Nuñez, México, Siglo XXI, 1993, pág. 27.

expresivas e idiomáticas. En todo gran estilo el lenguaje cesa de ser un vehículo para la expresión de ideas y sentimientos y accede a ese estado límite en que ya no cuenta como mero lenguaje porque todo él es presencia de lo expresado”¹⁸.

Será conveniente tener presente esta definición del argentino porque más adelante se observará como definitoria para su propio estilo y la relación que pretendía entablar con el lector.

1.1.1. Literatura

Entramos aquí a uno de los grandes problemas de los análisis que se centran en lo que, de manera amplia y muchas veces coloquial, se llama *literatura*. Bien afirmaba Jonathan Culler en su ensayo sobre la literaturidad que “hay que confesar que no se ha llegado a una definición satisfactoria”¹⁹ de lo que hace a un texto entrar o salir de la categoría de literatura.

Podría decirse que la dificultad de establecer qué es lo que hace a un texto literario radica en que muchas de las figuras retóricas que se podrían considerar plenamente literarias, como las metáforas, la metonimia o la sinécdoque, son ampliamente usadas en otras áreas que no se relacionan directamente con la producción literaria.²⁰

El mismo Culler asegura que lo que diferencia en realidad a un texto literario es la manera en que se integran las estructuras lingüísticas y retóricas dentro de él.

¹⁸ Julio Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos*, México, Editorial RM, 2010, pág. 84.

¹⁹ Jonathan Culler, “La literaturidad” en Marc Angenot; Jean Bessiere; Douwe Fokkema (eds.), *Teoría literaria*, trad. Isabel Vericat Nuñez, México, Siglo XXI, 1993, pág. 36.

²⁰ Al respecto Jonathan Culler, en el ensayo antes citado, ahonda en los usos coloquiales, propagandísticos y publicitarios que se le dan a los recursos antes endémicos de la literatura.

Estos tres niveles de integración empiezan con la “integración de las estructuras o de las relaciones que en otros discursos no tienen función alguna”²¹. Esto es trascendente ya que, si bien la premisa de cualquier acto comunicativo es la claridad en el mensaje, el texto literario no tiene por qué ceñirse a esto ya que “no es un discurso que comunique informaciones prácticas”²².

El segundo nivel de integración es el de la “obra de arte completa: la convención por la cual la obra ha de ser un todo orgánico”²³, es decir, otorgarle un significado partiendo desde lo textual y desembocando en lo que no se encuentra escrito. Llenar los intersticios con información implícita que se contrapone o se unifica.

El tercer nivel de integración se basa en que la obra “significa mucho en relación con el contexto literario: en su relación con los procedimientos y las convenciones, con los géneros literarios, con los códigos y modelos por los que la literatura permite a los lectores interpretar el mundo”²⁴.

A modo de resumen simplificado de lo anterior salta una definición de María Corti en la que afirma que la *literatura* “es un *campo de tensiones*, de fuerzas centrípetas y centrífugas que se producen en la relación dialéctica entre lo que aspira a persistir intacto por fuerza de inercia y lo que avanza con ímpetu de ruptura y transformación”²⁵.

²¹ Jonathan Culler, “La literaturidad” en Marc Angenot; Jean Bessiere; Douwe Fokkema (Eds.), *Teoría literaria*, trad. Isabel Vericat Nuñez, México, Siglo XXI, 1993, pág. 43.

²² *Idem*.

²³ *Ibid.*, pág. 44.

²⁴ *Ibid.*, pág. 45.

²⁵ María Corti, *Principios de la comunicación literaria*, México, Edicol, 1978, pág. 21.

Esas tensiones²⁶ se pueden leer en los niveles de integración antes descritos. Lo que tiende a permanecer son esas categorías que heredan su fuerza de la larga tradición histórica que las respalda (género, recursos literarios, temáticas de la literatura), mientras que las fuerzas centrífugas son aquellas que se mueven entre cada uno de esos niveles de integración, mezclándolos y renovando la literaturidad en cada texto.

Otro término que será utilizado en múltiples ocasiones es el de *evolución*, concepto del cual una definición total es difícil de encontrar, debido a las múltiples acepciones (biológica, filosófica, histórica, entre otras) que difieren en cuanto a materia de estudio. Sin embargo, todas ellas coinciden en relacionar el concepto con un cambio gradual o un movimiento lento pero constante, que impacta sobre el objeto de estudio.

Cabe aclarar aquí que no tratamos el término *evolución* como un progreso, como ya se ha asentado: simplemente se extrae el factor del cambio constante y no se valora ni se categoriza el resultado final como bueno o malo, sino como viable o no para establecer un contacto comunicativo que pueda ser entendido de manera expresa por el lector.

Al hablar de un cambio en el estilo narrativo de Cortázar nos referimos a que algunas de las categorías con las que se analizaron estos dos cuentos han presentado variaciones que, por muy sutiles o evidentes que sean, representan

²⁶ Tensiones que dependen únicamente del autor pues “se puede imaginar la actividad lingüística del escritor como un temerario juego de columpio entre el propio lenguaje individual o idiolecto, la lengua y la lengua literaria” en María Corti, *Principios de la comunicación literaria*, México, Editorial Edicol, 1978, pág. 84.

diferencias en la forma en la que el autor escribía sus cuentos. Estos cambios, que se observan tanto en el nivel comunicativo como en la estructura de los textos narrativos, son la transición que esta investigación busca realzar y exponer.

1.1.2. El género cuento como instrumento de comunicación

Gérard Genette, narratólogo francés fundamental para el desarrollo de esta investigación, proponía una definición de relato que resulta útil para adentrarnos en el concepto. Él definía al *relato* como la “representación de un acontecimiento o de una serie de acontecimientos, reales o ficticios, por medio del lenguaje, y más particularmente del lenguaje escrito”²⁷.

Aquí es pertinente establecer un símil entre las varias definiciones de literatura (o literariedad) que hemos venido citando con un proceso de comunicación, en donde, efectivamente encontramos los componentes clásicos de un modelo comunicativo. Emisor, mensaje y receptor, tres factores que reducen y simplifican enormemente un proceso que puede no ser tan sencillo como se podría pensar.

Ese modelo tradicional comenzó a suscitar dudas, entre las que destacan las formuladas por la llamada Universidad Invisible o Universidad de Palo Alto a finales de los años sesenta. Diversos investigadores estadounidenses formaban parte de ella a pesar de no haberse encontrado nunca cara a cara. Sin embargo, todos compartían la misma noción sobre comunicación.

²⁷ Gérard Genette, “Fronteras del relato” en Roland Barthes, Tzvetan Todorov, et. al., *Análisis estructural del relato*, trad. Beatriz Dorriots, México, Premia, 1982, pág.199.

“Este modelo de comunicación no se funda en la imagen del telégrafo o del ping-pong (un emisor envía un mensaje a un receptor, que, a su vez, se convierte en emisor, etc.) sino en la metáfora de la orquesta. La comunicación se concibe como un sistema de canales múltiples en el que el autor social participa en todo momento”²⁸.

Sus planteamientos básicos, nutridos por investigadores de psicología, lingüística y antropología, señalaban la necesidad de borrar la imagen esquemática del emisor como creador de la comunicación y visualizarlo como un participante inmerso en ella. No es posible disociar el acto comunicativo literario del contexto mayor en el que se ve envuelto.

Entonces, ¿qué era para ellos la comunicación? De acuerdo con Birdwhistell, uno de los mayores exponentes de la Universidad Invisible, “la comunicación podría considerarse, en el sentido más amplio, como el aspecto activo de la estructura cultural [...] lo que trato de decir es que la cultura y la comunicación son términos que representan dos puntos de vista o dos métodos de presentación de la interrelación humana, estructurada y regular”²⁹.

Esto no es una idea primordialmente nueva pero sí bastante desarrollada por estos investigadores. Ya Barthes habría encontrado la relación entre cultura y expresión literaria: “Por eso la escritura es una realidad ambigua: por una parte nace, sin duda, de una confrontación del escritor y de su sociedad; por otra remite al escritor, por una suerte de transferencia trágica, desde esa finalidad social hasta

²⁸ Yves Winkin (comp.), *La nueva comunicación*, trad. Jorge Fibla, Barcelona, Kairós, 1994, pág. 6

²⁹ Yves citando a Birdwhistell en Yves Winkin (comp), *op.cit.*, pág. 79.

las fuentes instrumentales de su creación. No pudiendo ofrecerle un lenguaje libremente consumido, la Historia le propone la exigencia de un lenguaje libremente producido”³⁰.

Lo anterior solo viene a recalcar el papel determinante de la sociedad, la cultura y el lenguaje (factores ajenos al quehacer primario del escritor) como determinantes para la conformación de un estilo literario. Aunado a ello, las anteriores citas demuestran también el papel activo que el lector de algún texto literario juega dentro de este proceso comunicativo.

María Corti reconoce también la presencia activa del lector³¹ dentro de Barthes y afirma que, según él, “la apuesta del trabajo literario (de la literatura como trabajo) es la de hacer del lector no ya un consumidor, sino un productor del texto”³².

Este papel activo del receptor final del texto literario es lo que Cortázar pretendía con sus textos y lo que de una forma u otra, como se verá en el transcurso de la investigación, fue moldeando su estilo literario.

Ahora bien, dentro de lo que anteriormente se intentó dilucidar como literatura, encontramos divisiones que en ella marcan tendencias a amoldarse a algún tipo

³⁰ Barthes, Roland, *El grado cero de la escritura*, trad. Nicolás Rosa, México, Siglo XXI, 1973, pág. 24.

³¹ “lector es quien responde comprensivamente a las palabras impresas, captando sus intenciones y reviviendo las experiencias originales allí expresadas. El lector se identifica con el narrador: repite el acto del narrador que se lee a sí mismo. Colabora con el narrador cuando el narrador lo deja colaborar” en Enrique Anderson, *Teoría y técnica del cuento*, Buenos Aires, Ediciones Marymar, 1979, pág. 48.

³² María Corti, *Principios de la comunicación literaria*, México, Editorial Edicol, 1978, pág.67

de estructura. “El sistema de los géneros determina de una manera específica las prácticas literarias, tanto en el plano de la emisión como en el de la recepción”³³.

Nadie podrá indagar, por más profunda que sea su investigación, desde cuando los relatos en su forma de cuento han sido parte de la humanidad. Lo que sí se puede saber es que en América Latina es un género cultivado desde las ancestrales tradiciones orales, tal como lo señalan Rubén Bareiro Saguier y Oliver de León: “Enraizado en la tierra fértil de la oralidad, el cuento sigue siendo el género literario en Hispanoamérica, quizás porque —entre otras razones— la brevedad de su formulación constituye un puente entre esa moviente oralidad y el cultivo de un género como la novela, de mayor presencia física, y de exigencias materiales mayores, tanto en la composición como en la lectura”³⁴.

Si bien la tradición oral³⁵ ha sido fundamental para formar al cuento y moldear sus características comunicativas, es una realidad que su estudio no depende ya de sus similitudes con la comunicación oral, pues en su devenir histórico ha desarrollado sus propias particularidades como género literario (a pesar de que algunos autores mantengan en su estilo ciertos rasgos característicos del habla), por lo que esta relación será dejada principalmente de lado para enfocarnos en el aspecto textual del cuento como instrumento de comunicación.

³³ Marc Angenot; Jean Bessiere; Douwe Fokkema (Eds.), *Teoría literaria*, trad. Isabel Vericat Nuñez, México, Siglo XXI, 1993, pág. 98.

³⁴ Bareiro, Rubén y De León, Oliver (antologistas), *La alucinante travesía del cuento latinoamericano. 45 grandes autores*, México, Grupo Editorial Cenzontle, 2013, pág. 10.

³⁵ Cabe aquí remitir al ensayo de Eleazar Meletinsky, *Sociedades, culturas y hecho literario* donde rastrea los inicios del cuento oral, y en especial de las expresiones metafóricas hasta el ritual mágico que dota de poder y doble significado a una palabra.

Otro factor individualizador del cuento con respecto a las otras formas literarias, además de la extensión extraída de sus inicios orales (que suele ser un factor ampliamente debatido) es la profundización en el personaje. Como señala Anderson Imbert, “La novela caracteriza a su personaje y el lector se interesa, no por tal o cual aventura, sino por la psicología del aventurero. El cuento, en cambio, introduce a su personaje como un mero agente de la ficción, y el lector se interesa, no por su carácter, sino por la situación en la que está metido”³⁶.

“Lo que urge al cuentista es impresionar al lector más con una acción que con los agentes de la acción, con la singularidad de una aventura más que con el carácter del aventurero. El lector de un cuento literario, igual que el oyente de un cuento oral, no quiere descripciones ni comentarios sobre lo que siente o piensa el protagonista. Quiere enterarse de lo sucedido y de una sola vez”³⁷.

Al elegir el cuento, el escritor asume la postura psicológica de un conversador y sabe que la atención de su público no se mantendrá por mucho tiempo. Por ello debe redondear ciertos acontecimientos y producir un efecto antes de que la eficacia del género se pierda.³⁸

No es aventurado decir que desde el momento en que el autor elige un género literario para desarrollar la comunicación, se está dando inicio al largo proceso comunicativo que terminará con la participación activa del lector frente al texto: “la selección de un género por parte del escritor es ya elección de un cierto modelo

³⁶ Enrique Anderson, *Teoría y técnica del cuento*, Buenos Aires, Ediciones Marymar, 1979, pág. 35.

³⁷ *Ibid.*, pág. 25.

³⁸ *Idem.*

de interpretación de la realidad, ya sea en el plano temático, o en el plano formal”³⁹.

1.2. Vigencia de Cortázar y su obra cuentística

Julio Cortázar es quizá uno de los mayores exponentes del género cuento en América Latina. Si bien su reconocimiento en el continente es generalizado, muchas veces sus novelas, con un alto grado de experimentación, roban la atención dejando en un segundo plano la calidad que imprimió a sus textos del género breve. Sin embargo no se debe dejar de lado su vasta y valiosa producción cuentística.

Si bien las novelas, por las características del género, le permitieron mayores libertades, en sus cuentos se gesta ya ese estilo que se niega a ser enfrascado. Es por ello que vale la pena detenernos a analizar el estilo literario en esos cuentos, y, vistos a través de la narratología y la pragmática, poder desentrañar la forma en la que Cortázar articulaba sus narraciones.

Cortázar afirmaba que los cuentos realmente memorables “son aglutinantes de una realidad infinitamente más vasta que la de su mera anécdota”⁴⁰, y eso es lo que podemos encontrar en los que fueron escritos por él. Un universo propio, donde lo real se mezcla, involuntariamente o de manera natural, con lo increíble.

³⁹ Marc Angenot; Jean Bessiere; Douwe Fokkema (Eds.), *Teoría literaria*, trad. Isabel Vericat Nuñez, México, Siglo XXI, 1993, pág. 156.

⁴⁰ Julio Cortázar, “Algunos aspectos del cuento” en Carlés Álvarez Garriga (antologuista), *Cuentos inolvidables según Julio Cortázar*, México, Alfaguara, 2008, pág. 281.

“Una de las características de lo sublime, según Dionisio Longino, es la de hacernos sentir las cosas, precisamente, sublimes, como si de algún modo nosotros mismos las hubiésemos producido”⁴¹. Esta definición parece ejemplificar bien lo que Cortázar imprimía en los cuentos, en especial con ese efecto que causaba la mezcla de un lenguaje cotidiano con referencias a textos especializados de filosofía oriental o a obras de arte más allá de la literatura.

María Corti señala: “Ya Blanchot observa cómo la lengua cotidiana comunicándonos la ilusión de lo inmediato, mientras nos da solamente lo habitual, tiene el poder de hacernos creer que lo inmediato nos es familiar”⁴². La utilización de este tipo de lenguaje es fundamental en el estilo de Cortázar, pero también el lenguaje “elevado”, que se mezcla entre eso que sí es cotidiano.

Una desventaja de la utilización de este tipo de lenguaje en la comunicación literaria es que “el lector de masa raramente se interesa por el libro que se le ofrece, en la medida en que no tiene la posibilidad del lector perteneciente a la comunidad intelectual de „volver a insertar“ su producto en la red”; es decir, que viéndose imposibilitado de relacionar lo referido en el texto con un ambiente familiar para él (para el “lector de masa”), se muestra desinteresado por el mensaje que el texto contiene.

Es entonces paradójico que un autor tan conocido como Cortázar mezcle el lenguaje “de la calle” con aquel propio de los altos círculos intelectuales. En realidad son pocos los cuentos en los que no se encuentre alguna referencia

⁴¹ María Corti, *Principios de la comunicación literaria*, México, Editorial Edicol, 1978, pág. 61.

⁴² *Ibid.*, Pág. 82.

extratextual o con un grado de significación alto, y es por ello que el estilo de Cortázar merece ser estudiado como una perfecta simbiosis que develará, si no sus mecanismos fundamentales, sí al menos los rasgos predominantes tanto en su estructura como en su contexto comunicativo.

Acertadamente decía Carlos Monsiváis, en 2006, que nuestra época está plagada de libros que “leen los que no quieren leer”⁴³. Es digno de mencionar porque clásicos latinoamericanos como Cortázar pasan a ser más una leyenda en la literatura que una leyenda que continúe siendo leída, esto a pesar de la vitalidad que continúa emanando de sus textos.

Enfocar desde otro punto de análisis a un autor tan tratado como este es una tarea complicada. Sin embargo, la narratología y la pragmática brindan los fundamentos necesarios para demostrar la vigencia del autor y realizar aportaciones con vistas a futuras investigaciones que profundicen en la estructura de los textos narrativos.

1.3. ¿Por qué un análisis interdisciplinario?

La Narratología, primera herramienta constitutiva de este análisis, se encarga del estudio de textos narrativos cuya materia de análisis se centra más en la forma o estructura de los textos narrativos que en el fondo de los relatos escritos. Cabe aquí plantear una breve revisión de los antecedentes de los estudios precursores del estructuralismo francés, del que la narratología forma parte medular.

⁴³ Carlos Monsiváis, *Las alusiones perdidas*, México, Anagrama, 2007, pág. 83.

La distinción fundamental entre la mimesis y la diégesis surge en la Antigua Grecia⁴⁴. El primero de estos conceptos se refería a la forma en la que se copia o se imita algún acontecimiento mientras que la diégesis explicaba simplemente la narración como tal. Cabe destacar que estas categorías, si bien han variado en su significado, siguen presentes en los análisis de la estructura narrativa.

En realidad durante ese tiempo no se podía hablar formalmente de una teoría narrativa y, al menos de manera expresa, los primeros que introducen este concepto son los formalistas rusos, durante la década de 1920.

Lo que proponían estos investigadores era crear una teoría sustentada que diera fe de una estructura subyacente en el discurso literario. Al encontrar este andamiaje se podría fácilmente dar cuenta del funcionamiento del discurso literario. Ellos pensaban que el análisis literario se había manchado por los intentos de estudiar una obra literaria tomando en cuenta factores meramente extratextuales como lo podían ser la historia o la psicología.

Propp contribuyó de manera enorme al establecer de manera clara 31 funciones que poseían todos los textos populares rusos que sometió al análisis. Si bien ya existían antecedentes en este tipo de investigaciones como las de Wilhelm Dibelius que, presumiblemente, fueron retomadas por Propp, no es sino con él que se busca una generalización de clasificaciones para los textos narrativos.⁴⁵

⁴⁴ Richard Harland, *Literary theory from Plato to Barthes*, Londres, PALGRAVE, 1999, pág. 6. La traducción es mía.

⁴⁵ Tzvetan Todorov (comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, trad. Ana María Nethol, México, Siglo XXI, 1980, pág. 177.

El gran acierto de los formalistas fue centrar su objeto de estudio no en los textos o los autores, ni mucho menos en el contexto, sino en un objeto abstracto que contenía dentro de sí toda una forma de estudio: la literariedad.

Estas corrientes de análisis centraron su objetivo en encontrar aquellos factores que convierten un texto literario en lo que es. Desentrañar cada parte del relato, desmontarlo y observar los engranajes que unían al texto para encontrar las características fundamentales con las que cuentan y que forman parte de esa, por llamarla de alguna forma, esencia literaria.

El análisis narratológico ha recibido, sin demeritar su importancia, muchas críticas que por lo general atacan la “simplificación” de lo literario a un factor meramente estructural. “La actual tendencia neoluminística de dar cuenta de la estructura de la obra, no debe confundirse con la confianza de poder explicar todo, es decir, hacer funcional todo en la estructura ya que en toda auténtica creación hay siempre alguna cosa que Borges diría en fuga, asimétrica y descentrada, en fuga hacia espacios indicados, pero no hechos explícitos por la escritura”⁴⁶.

Estos espacios “en fuga” son a los que el análisis estructural no presta atención y que, por el contrario, son tema medular en la pragmática. Es por ello que, en aras de ofrecer un análisis integral del estilo cortazariano se pretende un análisis interdisciplinario que nos permitirá observar las variaciones estilísticas de un autor desde lo textual y lo extratextual.

⁴⁶ María Corti, *Principios de la comunicación literaria*, México, Editorial Edicol, 1978, pág. 128.

Partimos de la hipótesis de que estos dos tipos de análisis no están, como se considera generalmente, opuestos diametralmente, sino que puede articularse; bien señalado esto por María Corti cuando afirma que “en el fondo los formalistas rusos sostuvieron a importancia del principio según el cual a la creación o al cambio de temática, corresponde un crearse o cambiarse de las formas, de donde se deduce simplemente el lazo de unión, por lo demás bastante obvio, entre estructura de los contenidos y estructura de las formas”⁴⁷.

Al ser este un análisis interdisciplinario se utilizará también el marco teórico de la pragmática, retomando el texto literario como acto comunicativo cuya eficacia puede depender en gran medida de lo que el estilo pueda brindar al receptor-lector. La pragmática, definida como la disciplina que “trata del uso de los mensajes en relación con los factores comunicativos, con la situación, con las necesidades y miras de los participantes”⁴⁸, nos brindará las bases para entender las condicionantes que determinan la complejidad de la comunicación entablada entre el lector y el autor por medio de los cuentos.

En la parte que corresponde al análisis pragmático, se analizarán categorías que resultan más pertinentes para entender la transformación que Cortázar imprimió en sus cuentos con el paso de los años. Es importante mencionar que de todas las categorías se escogieron las más representativas para el fin de esta investigación: sacar a la luz los rasgos pragmáticos definitorios del estilo de Julio Cortázar en sus cuentos.

⁴⁷ *Idem.*

⁴⁸ Angelo Marchese y Joaquín Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 1986, pág.327.

Como bien lo menciona Tanius Karam en su ensayo “La comunicación literaria. Notas para un debate teórico”⁴⁹, la relación del autor con su texto y posteriormente del lector con éste es un tema que los análisis estructuralistas dejan en múltiples ocasiones de lado. Retomando nuevamente a Barthes, Karam asegura que este autor “presenta una idea novedosa sobre el autor y la obra literaria. [...] rompe la distinción entre crítico y autor y llega a considerar que el texto solo vive en la experiencia de su lector. Barthes desarrolla la idea que el autor no tiene una posición determinante en el sentido de su obra”⁵⁰. El relato como producto terminado, empapado totalmente del estilo del escritor, es lo único que el lector obtiene del autor, y es por ello que la forma en la que ese escrito puede jugar un papel determinante, a favor o en contra, dentro del proceso comunicativo.

⁴⁹ Karam, Tanius, “La comunicación literaria. Notas para un debate teórico.” *Espéculo*. Revista de estudios literarios, Madrid. Universidad Complutense de Madrid, 2005, consultado en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/comliter.html> el 15 de octubre de 2015.

⁵⁰ *Idem*.

1.4. Biografía de Julio Cortázar: el eterno cronopio

Los límites y fronteras no estaban hechos para Julio Cortázar. Su mismo nacimiento, en Bruselas a las tres y cuarto del 26 de agosto de 1914⁵¹, parece atentar contra todo intento de clasificación o encasillamiento. Aunque siempre se asumió como argentino, él mismo se describía, de manera más acertada, como “latinoamericano”. Si bien sus padres, Julio José Cortázar y María Herminia Descotte, eran argentinos, su nacimiento aconteció en el viejo continente pues su padre se encontraba atendiendo un negocio relacionado con la mueblería de su suegro.⁵²

Así es como Julio Cortázar comienza con ese constante movimiento que lo mantuvo yendo de un lugar a otro prácticamente durante toda su vida. A partir de su nacimiento en Bruselas, la pequeña familia se encontró sumergida en la invasión alemana, durante la Primera Guerra Mundial, por lo que viajaron a Suiza (donde nace su hermana Ofelia), Francia, Barcelona y, por último, emprendieron el regreso a la Argentina.

Ya instalados en lo que en ese entonces era la descentralizada comunidad de Banfield, Julio Florencio Cortázar comienza con ese acopio de información que vertería muchos años después en algunos de sus cuentos más famosos. Comenzó, además, el precoz acercamiento a los libros. Su madre poseía diversos

⁵¹ Eduardo Montes-Bradley, *Cortázar sin barba*, Madrid, Random House Mondadori, 2005, pág. 25.

⁵² Contrario a las versiones tan difundidas en las que se le otorgaba a su padre un cargo diplomático, Montes-Bradley afirma que no existen documentos que avalen tal afirmación. Eduardo Montes-Bradley, *Cortázar sin barba*, Madrid, Random House Mondadori, 2005, pág. 21.

títulos que el niño Cortázar consumía ávidamente, entre ellos los cuentos de Edgar Allan Poe y las historias de Julio Verne.

Son pocos los años que su padre vive con ellos y, cuando Cortázar tenía seis recién cumplidos, se ve desprovisto de la figura paterna. Nuevamente el refugio son los libros, pues los juegos en la calle con otros niños están vedados; Banfield estaba repleto de calles con pésima iluminación “que favorecían el amor y la delincuencia a partes iguales”⁵³.

Aunado a las malas condiciones en el entorno de Banfield, Cortázar comienza a padecer de recurrentes enfermedades respiratorias que lo mantienen en cama durante varias semanas donde continúa con su apetito literario. Las lecturas comienzan a rendir frutos en Cortázar, que escribe sonetos y canciones para sus compañeras del colegio. Sin embargo, el autor no recordará esta etapa como feliz, pues “la realidad que me rodeaba no tenía interés para mí”⁵⁴.

Desde este momento se puede rastrear la conciencia fantástica del autor quien aseguró en múltiples ocasiones que, para esa etapa de su vida, la realidad y lo fantástico no parecían tener mucha diferencia.

En 1927 se matricula en la Escuela Normal del Profesorado Mariano Acosta, colegio al que siempre recriminó por una educación mediocre, pero donde pudo conseguir algunos amigos entrañables. Eran esos años en los que Argentina

⁵³ Julio Cortázar entrevistado por Joaquín Soler Serrano en *A fondo*, RTVE, 1977.

⁵⁴ Poniatowska, Elena. "Julio Cortázar. Charlas con el gran cronopio" en *Revista de la Universidad*, No. 116, Octubre 1975 [En línea], <<http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/articulo.php?art=2351&publicacion=83&sec=art%C3%ADculos>> Consultado el 29 de febrero de 2016.

respiraba un aire tenso, como si se pudiera predecir en el aire el futuro golpe de estado cívico-militar, que derrocaría al presidente Hipólito Yrigoyen tres años después, mientras un joven Cortázar continuaba sus estudios en la Normal Mariano Acosta.

A los dieciocho años concluye su formación en la Normal y decide estudiar tres años más para egresar con el título de profesor en Letras. Una carrera universitaria sería su gran deseo, pero la situación económica de las tres mujeres en casa (madre, hermana y abuela) se imponen ante él, por lo que decide aceptar un trabajo de profesor en una secundaria de un pueblo pampeano llamado Bolívar.

El 12 de junio de 1937 llega a Bolívar, donde pasará dos años realmente productivos para su actividad literaria pues comienza con la redacción de cuentos, poemas y sonetos. Los primeros terminarán reunidos en un volumen póstumo, *La otra orilla*, mientras que los poemas y sonetos son publicados en 1938, bajo el seudónimo de Julio Denis.

Es en este lugar donde se acentúa aquella personalidad solitaria. Más allá de un puñado de amigos, sus principales actividades se centran, por un lado, en la lectura de autores como Freud, Jung o Neruda, y, por otro, en la escritura de los poemas de *Presencia*, que calificará en varias ocasiones como “un pecado de juventud”⁵⁵.

Es respetado y querido por profesores y vecinos de Bolívar; sin embargo, Cortázar no se siente a gusto con un pueblo donde no puede dar rienda suelta a sus

⁵⁵ Julio Cortázar, carta a Graciela Maturo en Graciela Maturo, *Julio Cortázar: razón y revelación*, Buenos Aires, Biblos, 2014, pág. 231.

inquietudes culturales. Cuando en 1939 se le presenta la oportunidad de ir a Chivilcoy para impartir clases, no duda en emprender la huida.

Es en este lugar, contrario a lo que muchas biografías afirman, donde se gestan varias amistades para Cortázar. La amplia correspondencia con personas radicadas en este lugar sirve como ejemplo para demostrar que, si bien la lectura y escritura de Cortázar aumentan considerablemente en este tiempo, era un personaje algo más social de lo que había mostrado hasta ese entonces.

Es también en Chivilcoy donde los primeros atisbos de pensamiento izquierdista surgen en Cortázar. Más que acciones racionalizadas por el escritor, la desacralización de sus clases además de su nulo interés en la religión y en las tradiciones comienzan a levantar rumores.

Es por ello que ante la nueva oportunidad de huir, esta vez a la Universidad Nacional de Cuyo, en Mendoza, emprende el escape de la atmósfera “asfixiante” de Chivilcoy. Como bien menciona Miguel Herráez, dictando clases a nivel universitario Cortázar “por fin, podría ofrecer lo máximo de sí mismo, desde el punto de vista intelectual, sin tener que reducir su docencia a niveles y asignaturas en extremo limitados”⁵⁶.

El 8 de julio de 1944 llega a Mendoza y se muestra impresionado por la activa vida universitaria que se gesta en el campus. Sus clases son recordadas por los alumnos como embriagantes, pues la amplia sabiduría sobre literatura que había acumulado Cortázar en esos años se expresa de buena forma en las cátedras. Sin

⁵⁶ Miguel Herráez, *Julio Cortázar. El otro lado de las cosas*, Barcelona, Ronsel, 2004, pág. 107.

embargo, su nombramiento alza sospechas entre los otros profesores, pues Julio Cortázar no cuenta con un título universitario que avale su designación. Aunado a ello, el inicio de sus clases coincide con las reestructuraciones en la educación que ha instrumentado la recién estrenada dictadura, que un año antes había derrocado a Ramón Castillo, por lo que ahora Cortázar es acusado de ser un aliado del nuevo régimen.

Su estadía en Mendoza resulta sumamente fructífera pues en este periodo “dará por concluidos el volumen de cuentos *La otra orilla*, la novela *Las nubes y el arquero* y proporcionará un impulso determinante a *Bestiario*”⁵⁷.

Para ese entonces, la figura de Juan Domingo Perón venía empujando con fuerza desde el inicio de las dictaduras. Su presencia trepaba peldaños en el escalafón de mando, las grandes figuras que habían surgido durante la “década infame” habían fallecido y Perón comenzaba a hacerse de seguidores, especialmente dentro del sector popular. Muchos aliados a la ideología peronista comenzaban a aplicar sus medidas en algunos sectores, entre los que se encontraba la designación de un nuevo decano para la Universidad Nacional de Cuyo.

Ante estos hechos, cincuenta alumnos y cinco profesores, entre los que estaba Cortázar, se atrincheran en la universidad. Son apresados y puestos rápidamente en libertad gracias a los reclamos sociales que mediaban por el también preso Juan Domingo Perón⁵⁸. Cortázar sale de la cárcel solo para encontrarse con la

⁵⁷ *Ibid.*, pág. 112.

⁵⁸ La sociedad misma se encontraba dividida en aquel entonces en sectores peronistas, las clases obreras, y anti-peronistas, clases medias y altas. El mismo gobierno contenía a estas dos facciones opuestas por lo que, para acallar la pujante figura de Perón, lo encarcelan.

inminente victoria de Perón en los futuros comicios; al ser electo este, en 1946, decide renunciar a sus cargos en la universidad y regresar a Buenos Aires, con su familia.

Ya en Buenos Aires, comienza a trabajar en la Cámara Argentina del Libro. “¿Qué hace que Raúl Salinas, secretario de Cultura de la ciudad de Buenos Aires, empuje a Borges a optar entre ser inspector de aves, conejos y huevos en un mercado de la Avenida Córdoba o irse a la calle mientras que a Cortázar se le abren las puertas del Estado benefactor? Respuesta: la red, el tejido, la infraestructura de relaciones con las que contaba y que Borges no supo construir o no quiso porque su estrategia de supervivencia era otra”⁵⁹.

De 1946 a 1949, se desempeña en este puesto y durante este periodo ocurren varios sucesos que marcaron la actividad literaria del escritor. En 1948 conoce a Aurora Bernárdez, con quien comparte una afinidad instantánea. Ella será su compañera y esposa durante poco más de veinte años, así como la albacea de toda su obra a partir de su fallecimiento.

En 1949 es publicado el primer libro con el nombre de Julio Cortázar: *Los Reyes*. Este primer texto es una transformación del mito de Teseo y el Minotauro, donde este último representa, según su autor, a todo aquel que la sociedad rechaza por diferente. En este libro, un poema escénico, se empiezan a atisbar los rasgos de

⁵⁹ Eduardo Montes-Bradley, *Cortázar sin barba*, Madrid, Random House Mondadori, 2005, pág. 321.

ese lenguaje cortazariano en el que “Vocablos prestigiosos se alternan con otros vulgares, incisivos”⁶⁰.

Es también ese año en el que recibe el título oficial de traductor en inglés, que junto con el francés, se viene a sumar a los idiomas extranjeros más utilizados por el autor. También es este año en el que termina su primer experimento narrativo de largo alcance: una novela. Se trata de *Divertimento*, que será publicada póstumamente, y que, como se puede inferir por el título, realza el carácter lúdico que el autor maneja en posteriores títulos.

En 1949 Cortázar renuncia a su trabajo en la Cámara Argentina del Libro y se embarca en su primer viaje a París donde conoce a Edith Aron, mujer en la que se inspira para el personaje de La Maga en su novela *Rayuela*. En ese primer viaje se preocupa por conocer todo lo que los libros le han contado sobre París, ahora por experiencia directa. Queda embelesado por la atmósfera cultural que invade la ciudad y se promete a sí mismo regresar en poco tiempo.

Poco menos de un año después, el gobierno francés le otorga una beca para realizar una investigación sobre los nexos entre la literatura inglesa y la francesa; Aurora accede a ir con él. Cortázar se asocia con Zoltan Havas para traducir algunos textos desde París con la condición de que el dinero de ese trabajo sea entregado a su madre y hermana.

Para este año, 1951, *Bestiario* está terminado y es publicado en la editorial Sudamericana donde obtendrá un suave reconocimiento por parte del círculo

⁶⁰ Graciela Maturo, *Julio Cortázar: razón y revelación*, Buenos Aires, Biblos, 2014, pág. 32.

intelectual argentino. Sin embargo, aunque el éxito de *bestseller* no llegará sino hasta mucho tiempo después, este libro marcará un hito en la carrera literaria del autor. También es importante la salida de *Bestiario*, pues le permitirá seguir creando esas “redes” con las que podrá explotar su libertad creativa sin verse limitado por los editores, quienes encontrarán cosas muy valiosas en los cuentos que comprenden este libro.

El 15 de octubre, Julio Cortázar parte a París, junto a Aurora, para no regresar a la Argentina más que esporádicamente. Instalado ya en la capital francesa, el autor puede recorrer la ciudad con la calma y lentitud que se merecen las calles y los museos que tanto lo apasionaron. Es importante el acercamiento que tiene en esta etapa con el cine, sobre todo con la *nouvelle vague*: “jóvenes directores, de poco más de veinte años, descreían de los academicismos y las estructuras de las películas que se producían en ese momento”⁶¹.

“Desde el punto de vista literario nos hallamos ante el narrador desestructurado, alguien que ha abandonado el dictado del buen gusto e iniciado su propio y personal recorrido a partir de 1951 con un olvido consciente de la norma estética”⁶².

En 1953 contrae nupcias con Aurora Bernárdez y comienzan a trabajar juntos como traductores de la ONU. Durante este tiempo se encuentra escribiendo algunos cuentos aislados que serán publicados póstumamente o que pasarán a integrar el volumen de cuentos *Las armas secretas*.

⁶¹ Enzo Maqueira, *Cortázar, de cronopios y compromisos*, Buenos Aires, Longseller, 2002, pág. 57.

⁶² Miguel Herráez, *Julio Cortázar. El otro lado de las cosas*, Barcelona, Ronsel, 2004, pág. 199.

Durante este periodo es cuando se encarga de la traducción más completa que hasta la fecha se conoce de la obra de Edgar Allan Poe. Es este un hecho determinante pues “la fluidez alcanzada en la prosa se vio incrementada por sus trabajos de traducción. El „traslado” de las ideas de un autor de una lengua a otra constituye, para Cortázar, el ejercicio rítmico insuperable”⁶³. Cabe resaltar que no es esta su única traducción, pero sí la más popular. Le siguen de cerca la realizada a las cartas de Keats y a William Defoe.

En 1955 el libro de cuentos *Las armas secretas* está casi terminado. Es en este año en el que escribe “El Perseguidor”, uno de sus cuentos más aclamados por la forma en que aborda la continua “búsqueda” del personaje principal, búsqueda patafísica⁶⁴ que se vuelve una característica de sus personajes emblemáticos, como Oliveira en *Rayuela* o Lucas en los relatos de *Un tal Lucas*.

Ese mismo año, en Argentina daba inicio la Revolución libertadora, un golpe de Estado que clausura el Congreso y depone a los miembros de la corte suprema. Después de una época de fricción tangible de los sectores peronistas y anti-peronistas, el 16 de septiembre de 1955 las fuerzas armadas se rebelaron, ocasionando el exilio de Perón en Paraguay y la toma del poder por parte de la junta militar.

⁶³Miriam Di Gerónimo, *Narrar por knock-out. La poética del cuento de Julio Cortázar*, Buenos Aires, Ediciones Simurg, 2004, pág. 81.

⁶⁴ Surgida del Suerrealismo, la patafísica estudia “las leyes que regulan las excepciones”; una búsqueda y análisis “formal” de lo peculiar y solo de ello. Santiago Rial, *Surrealismo para principiantes*, Buenos Aires, Era naciente, 2004. En Cortázar, muchos de sus personajes buscan encontrar una ley que rija las casualidades más ínfimas de su existencia.

Dos años después de este grave acontecimiento, Cortázar se embarca hacia Argentina para visitar a su familia. Aprovecha su viaje para dejar *Las armas secretas* en la editorial Sudamericana y, para su sorpresa, se encuentra con un entorno cultural, aún muy estrecho pero valioso, donde *Bestiario* ha comenzado a dar de qué hablar. En el trayecto de ida y vuelta en el barco, Cortázar empieza a redactar su novela *Los premios*.

“Sentiré que continuar escribiendo cuentos fantásticos sería falsear una situación, pues ese planteamiento ya no le satisface”⁶⁵. Es a esta razón que obedece su incursión en el género de la novela con personajes más profundos, donde las situaciones fantásticas, si bien no están ausentes, sí se encuentran claramente diluidas en un ambiente donde el interior de los personajes es lo que marca el ritmo de la novela.

En 1959 la revolución cubana culmina con un triunfo revolucionario que atrae la mirada de muchos intelectuales de la época, entre ellos Julio Cortázar. Durante estos primeros años del nuevo gobierno, Cortázar se mantendrá alejado de ese involucramiento político tan evidente en sus últimos años.

En 1960 se publica su novela *Los premios*, pero ya desde que esta estuvo terminada en 1958, comienzan las primeras referencias de un proyecto literario “que no será lo que suele entenderse por novela”⁶⁶. El proyecto que rondaba ya por ese entonces en la cabeza de Cortázar es *Rayuela*, sin embargo su tiempo lo

⁶⁵ Miguel Herráez, Julio Cortázar. *El otro lado de las cosas*, Barcelona, Ronsel, 2004, pág. 187.

⁶⁶ Julio Cortázar, carta a Jean Barnabé, 17 de diciembre de 1958, en *Rayuela. Edición conmemorativa*, México, Alfaguara, 2014, pág. 601.

ocupa principalmente en ultimar detalles de los relatos que aparecerán en *Historias de cronopios y de famas*, que sale a la luz en 1960.

En 1961 realiza su primer viaje a la isla de Cuba junto a otros personajes de la vida cultural y política mundial, para atestiguar la instauración y los nuevos frutos de la Revolución. Al respecto de la profunda marca que dejó en él este encuentro con el “otro”, Cortázar afirma: “Desde niño he tenido un sentimiento muy profundo de mi prójimo como persona. Lo que no tenía era ese sentimiento de mi prójimo como colectividad, como historia; eso lo aprendí con los cubanos”⁶⁷.

Durante el siguiente año se dedica casi exclusivamente a la complicada labor de redactar y corregir las más de seiscientas páginas de su nueva novela. En mayo de 1962, *Rayuela* está terminada y, de manera casi profética, Cortázar asegura que su nueva novela “será una especie de bomba atómica en el escenario de la literatura latinoamericana”⁶⁸. Así lo fue.

Rayuela marca el inicio, junto con novelas de Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez, Alejo Carpentier y Carlos Fuentes, de lo que se llamó el *boom* latinoamericano. Un terremoto en el mundo de las letras que gritaba al mundo la originalidad literaria de autores latinoamericanos plasmando la compleja cosmovisión de países en vías de una modernización.

⁶⁷ Poniatowska, Elena. "Julio Cortázar. Charlas con el gran cronopio" en Revista de la Universidad, No. 116, Octubre 1975 [En línea], <<http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/articulo.php?art=2351&publicacion=83&sec=art%C3%ADculos>> Consultado el 29 de febrero de 2016.

⁶⁸ Julio Cortázar, Carta a Paul Blackburn, 15 de mayo de 1962, en Julio Cortázar, *Rayuela. Edición conmemorativa*, México, Alfaguara, 2014, pág. 606.

A partir de la publicación de *Rayuela* en 1963, las cosas no volverán a ser las mismas para el autor argentino. El reconocimiento a su novela es mundial y el nombre de Julio Cortázar comienza a ser un referente, atrayendo a nuevos lectores a sus primeras obras. Es en este periodo donde recobra vitalidad aquel viejo libro de cuentos: *Bestiario*.

En 1964, cuando todavía el impacto de su novela no había culminado, es invitado a Cuba para formar parte del jurado en un concurso de literatura en la Casa de las Américas. Es en este lugar donde conoce a Ugné Karvelis quien, después del divorcio de Cortázar y Aurora Bernárdez, será su nueva pareja.

A pesar del éxito de *Rayuela*, Cortázar continúa con una intensa actividad literaria. En este año se encuentra trabajando en los cuentos de su siguiente libro, *Todos los fuegos el fuego*, así como intentando dar inicio al experimento literario más arriesgado de su carrera: *62, Modelo para armar*.

Ya para 1966 se publica el libro *Todos los fuegos el fuego*, donde se encuentran cuentos clásicos como “La señorita Cora” o “La salud de los enfermos”. Un libro donde continúa la experimentación con eso que Miriam di Gerónimo⁶⁹ llama la estructura en anillo de Moebius, donde los dos planos, realidad y fantasía, están indisolublemente unidos, alternando su presencia en el cuento.

Mientras tanto, el 28 de julio se produce un nuevo golpe de estado en Argentina donde es derrocado Arturo Illia. A diferencia de las ocasiones anteriores, la junta militar no pretende abandonar esta vez la presidencia de manera inmediata, sino

⁶⁹ Miriam Di Gerónimo, *Narrar por knock-out. La poética del cuento de Julio Cortázar*, Buenos Aires, Ediciones Simurg, 2004, pág. 318.

que proponen la creación de un régimen en el que ellos gobiernen. Los conflictos internos en el ejército, así como el surgimiento de guerrillas urbanas, propiciarán que en un periodo relativamente corto (1966-1973) existan tres nuevos golpes de estado.

Este periodo es en el que la actividad “comprometida” del autor, como él mismo la llama, se verá en mayor medida. Los viajes y las conferencias que dicte en adelante estarán marcados por una fuerte alusión a los problemas políticos que se gestan en América Latina. Prueba de ello es su participación en la toma de la Casa Argentina de la Ciudad Universitaria de París en 1968.

Cortázar fraternizaba con la causa de los estudiantes. “Movilizados por un sistema educativo conservador y represivo, e inspirados en el pensamiento anarquista y el surrealismo, los estudiantes reunidos en la Universidad de la Sorbona, preparaban la más grande conmoción cultural del siglo XX. Enfrentados a la sociedad capitalista y al consumismo, los jóvenes se encolumnaron tras el lema „la imaginación al poder”⁷⁰. Es en ese año en el que se formaliza la separación con Aurora Bernárdez y también cuando se publica *62, Modelo para armar*, libro que no fue muy bien recibido por la crítica.

Los años siguientes son de una vertiginosa participación política y traen cambios trascendentales en la vida del autor, quien, en una carta dirigida a Francisco Porrúa, editor de Rayuela, confiesa: “Yo vivo un tiempo de disolución y quizá de

⁷⁰ Enzo Maqueira, *Cortázar, de cronopios y compromisos*, Buenos Aires, Longseller, 2002, pág. 91.

reconstrucción”⁷¹. El periodo activo de Cortázar en la política recibe un nuevo empujón cuando viaja a Chile en 1970 para mostrar su apoyo al nuevo gobierno, con tendencias socialistas, de Salvador Allende.

Es este un periodo en el que los relatos de Cortázar se verán cada vez más empapados por esta actividad política que se irá filtrando en su literatura. Bastan claros ejemplos como lo son sus libros *Pameos y Meopas* (1971) o *Libro de Manuel* (1973). Esta última es otra de sus publicaciones que no fue muy bien recibida, ahora no solo por la crítica literaria, sino por el gobierno argentino y por los sectores opositores a la dictadura. Cabe destacar que las ganancias obtenidas por ese libro fueron donadas por el autor a los presos de la dictadura.

El año de la publicación de *Libro de Manuel*, Argentina se encontraba ya en un proceso que abría las puertas a una democratización. Las presiones sociales llevaron a que la junta militar convocara a elecciones; sin embargo, vetaron la participación de Juan Domingo Perón, no así la del sector peronista. El candidato de este partido terminó por triunfar en los comicios y convocó a nuevas elecciones donde, ahora sí, participó y triunfó Domingo Perón. El sistema anti intelectual del que Cortázar había escapado originalmente, se había instaurado nuevamente en Argentina.

Cabe recordar que el gobierno de Perón fue efímero. Tan solo un año después falleció, dejando la silla presidencial libre para que su esposa, María Estela, ocupara el cargo. La situación del país era casi insostenible pues la mayoría de los

⁷¹ Julio Cortázar, Carta a Francisco Porrúa, 6 de diciembre de 1968, en Aurora Bernárdez (ed.), *Julio Cortázar: Cartas. Volúmen 2*, Buenos Aires, Alfaguara, 2000, pág. 961.

gobiernos sudamericanos se encontraban bajo dictaduras, financiadas directa o indirectamente por los Estados Unidos. Dos años después, en 1976, Argentina pasará a ser una dictadura militar cuando Jorge Rafael Videla dé un nuevo golpe de Estado.

La situación entristece en demasía a Cortázar, quien para ese entonces ve derrumbarse muchas de las esperanzas en una nueva Latinoamérica unida (en 1971 el famoso “Caso Padilla” lo distancia un poco de la Cuba socialista; en 1973 fue derrocado y presuntamente asesinado Salvador Allende). En vez de abdicar en la lucha, su posición política se vuelve aún más marcada encontrando el nuevo semillero para sus esperanzas en la Revolución Sandinista de 1979 en Nicaragua.

Ya para ese entonces había publicado *Alguien que anda por ahí*. El mismo año en que se publica este libro de cuentos, 1977, conoce a Carol Dunlop, poetisa canadiense que se convertirá en su segunda esposa y con quien escribirá el libro *Los autonautas de la cosmopista*.

En este lapso la salud del escritor comienza a deteriorarse; no presta demasiada atención a esta situación hasta que en el año de 1981 sufre una hemorragia gástrica. Los médicos informan a Carol de la detección de leucemia mieloide crónica, pero ella decide ocultarle ese diagnóstico a Cortázar. Es en este periodo donde recibe una transfusión de veinte litros de sangre que aviva las teorías de que el escritor se contagió de VIH y fue esa la causa de su fallecimiento. Esta hipótesis fue desmentida en múltiples ocasiones por sus familiares y conocidos.

Un año después de su hospitalización, Cortázar recibe otro fuerte golpe emocional: Carol Dunlop fallece de aplasia medular, enfermedad que la postra en cama durante un largo tiempo y cuyo avance fue vertiginoso. El golpe emocional es casi insoportable para Cortázar, que se refugia nuevamente en la actividad política y en las correcciones del libro que escribió junto a Carol. Aunado a estos alicientes, es publicado su último libro de cuentos *Deshoras*. Al respecto de este libro, Alberto Paredes reafirma ese intento de Cortázar por “arriesgar al máximo la escritura cuando la muerte empieza a trazar su garabato”⁷². Es este uno de los libros en los que más abundan las referencias críticas a los procesos y situaciones antidemocráticas en América Latina.

Aurora Bernárdez regresa por esos años a la vida del escritor para brindarle su ayuda y apoyarlo en su lucha contra la leucemia que, de igual forma que la aplasia en Carol, va mermando rápidamente su salud. En 1983, año en que se publica el libro *Los autonautas de la cosmopista*, el autor emprende el que será su último viaje a la Argentina. Para esta fecha, afirma Enzo Maqueira, “Cortázar era ya considerado, junto con Borges, el escritor argentino más importante del último siglo”⁷³.

El viaje de Cortázar coincide con la realización de nuevas elecciones democráticas en Argentina, en las que resultó ganador Raúl Alfonsín. Con su elección se interrumpió la etapa de los golpes de Estado y se enjuició a los participantes en violaciones a los Derechos Humanos en la dictadura.

⁷² Alberto Paredes, *Abismos de papel: los cuentos de Julio Cortázar*. México. UNAM. 1988, pág. 367.

⁷³ Enzo Maqueira, *Cortázar, de cronopios y compromisos*, Buenos Aires, Longseller, 2002, pág. 143.

El 12 de febrero de 1984, tan solo unos meses después de su visita a la nueva democracia argentina, Julio Cortázar falleció en París. Solo unas pocas personas muy cercanas al autor asistieron a su funeral en el barrio parisino de Montparnasse a acompañar a Aurora Bernárdez quien, a partir de ese momento y hasta su muerte en 2014, fungió como la albacea de su obra.

Capítulo 2. Análisis narratológico

2.1 La narratología como herramienta de análisis literario

Como se mencionó anteriormente, la narratología es una de las dos herramientas de análisis que fundamentan esta investigación. Se recordará la breve cronología que presentamos de los análisis estructurales en el relato y por ello sabemos que su fundamento básico está en la identificación de lo que convierte a cualquier texto en literario.

La igualmente mencionada controversia para diferenciar un texto literario de uno que no lo es fue parte fundamental en los inicios de los análisis estructurales. Posteriormente, al quedar claro cuál era su materia de trabajo vinieron las clasificaciones particulares dentro de la generalidad que englobaba la palabra *literatura*.

Es ahí donde se remarca la de por sí ya muy usada distinción entre los géneros épico, lírico y dramático. Cada uno de estos se encontraba fuertemente delimitado por características que los diferenciaban de una manera bastante general y que, por lo demás, no resultarían de utilidad en este análisis.¹

Con el fin de no ahondar en cuestiones que no competen directamente a esta investigación, nos centramos en el igualmente vasto campo de lo que se definió como literatura en los textos narrativos y que Mieke Bal caracteriza como “aque

¹ La delgada línea en que un texto puede ser épico o lírico es demasiado difusa para tomarla en cuenta como un factor a considerar. Ya Wolfgang Kayser había notado esto cuando afirmaba “[...] que un Drama esté escrito en Verso o en Prosa nos parece, con razón, indiferente para su esencia como obra poética”. Cabe destacar que, a pesar de atacar en superficie la clasificación clásica, Kayser la utiliza durante todo su análisis para distinguir los rasgos característicos de uno y otro género. Wolfgang Kayser, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, trad. María D. Mouton y Gacia Yebra, Madrid, Gredos, 1954.

en que un agente relate una narración. Una historia es una fábula presentada de cierta manera”². Regresaremos a esta definición un poco más adelante.

Ahora bien, dentro del análisis estructural podemos encontrar dos grandes vertientes que buscan, dentro del texto narrativo y solo dentro de él, las cualidades que le brindan la *literariedad* al texto. La primera de ellas se centra en el ámbito de la historia, es decir, en la ficción narrativa que es vehiculada a través del relato³.

Por otro lado surge la rama que centra sus esfuerzos en analizar los textos con las herramientas de la lingüística, principalmente la saussuriana, desde donde devienen los esfuerzos de Genette por acercarse a esta menos abarcada rama del análisis literario. Es esta forma tan particular de análisis, que se desvió del camino tan firmemente instaurado por los seguidores de Propp, lo que convierte las aportaciones del autor de *Figures III* en un modelo básico para fundamentar nuestro análisis.

No está de más entonces aclarar que nuestra investigación se centra principalmente en el modelo de Genette, es decir, en lo que él llama *los mecanismos del texto*⁴, sin prestar mucha atención a cuestiones puntuales dentro de la historia.

² Mieke Bal, *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1990., pág. 13.

³ La ya famosa *Morfología del cuento* de Vladimir Propp es un punto de arranque fundamental para este tipo de análisis. Muchos estructuralistas contemporáneos o posteriores a él, como Todorov, Barthes, Bal e incluso Kayser penetran en la ficción narrativa utilizando las categorías de Propp, en las que se definen, entre muchas otras cosas, ciertos actantes que aparecen de una u otra forma en todos los cuentos fantásticos, así como situaciones arquetípicas.

⁴ Gérard Genette, *Nuevo discurso del relato*, trad. Marisa Rodríguez Tapia, Madrid, Cátedra, 1998, pág. 10.

Recordando ahora la definición que daba Mieke Bal sobre texto narrativo podemos encontrar que se introducen en ella tres conceptos que resultan fundamentales para el modelo de análisis de Genette: historia, relato y narración.

El mismo Genette los explica de manera resumida de esta forma: “*historia* (el conjunto de los acontecimientos que se cuentan), *relato* (el discurso, oral o escrito, que los cuenta) y *narración* (el acto real o ficticio que produce ese discurso, es decir, el hecho , en sí, de contar)”⁵. Es importante tomar en cuenta esta tripartición pues podemos afirmar que el método de análisis de Genette se centra particularmente en las instancias del relato y de la narración, aunque debemos aclarar que estas tres partes resultan indisolubles en el ámbito factual aunque para su análisis la división se nos muestra clara.⁶

Haremos hincapié en el concepto de narración, en cuya definición el mismo Genette introduce la diferenciación entre autor y narrador. El francés menciona que narrar es el acto real o ficticio que produce el relato en el que se nos cuentan los hechos que forman parte de la historia. Ese acto de narración es llevado a cabo por un “sujeto lingüístico el cual se expresa en el lenguaje que constituye el texto. Casi ni es preciso decir que ese agente no es el autor (biográfico) de la narración”⁷.

⁵ *Ibid.*, pág. 12.

⁶ Esta tripartición de Genette parte de las antiquísimas bases de diégesis/mímesis a las que ya hemos hecho alusión, pero también se vio enriquecida por los aportes de Propp, así como de Todorov, quienes se acercan a lo que aquí llamamos historia con el nombre de *fábula*.

⁷ Mieke Bal, *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*, trad. Javier Franco, Madrid, Ediciones Cátedra, 1990, pág. 125.

Asumimos, por las inexactitudes de la traducción, que el *sujeto lingüístico* al que se refiere Bal no es más que lo denominado por Barthes como *seres de papel*⁸, con los que denominaba al narrador y al narratario, es decir, seres ficcionales cuya existencia solo es real dentro de la ficción narrativa.

Esta instancia “creadora” del texto narrativo es imprescindible para el análisis puesto que todo el ordenamiento y concatenamiento lógico que estructura el relato es dispuesto por él. No sin razón Juan Nadal asegura que “Él es la condición *sine qua non* de la narratividad”⁹. Por su parte Kayser lo ve como el intermediario entre el acontecimiento que se narra y el público al cual se está dirigiendo ese relato.¹⁰

Lo único que confirman las citas anteriores es que el narrador es una figura de vital importancia en un texto narrativo y que su análisis debe ser hecho a conciencia, sobre todo cuando se trata de encontrar ligeras variaciones o preferencias en la forma en que el narrador se desenvuelve con respecto a la historia.

Podría pensarse que es muy simple la calificación de un tipo de narrador u otro pero, como bien señaló Kayser, “la limitación que esta técnica lleva consigo proporciona al mismo tiempo al autor las posibilidades más fecundas”¹¹. Es por ello que la primera parte de este análisis narratológico se centrará en las diferentes

⁸ “[...] al menos desde nuestro punto de vista, narrador y personajes son esencialmente ‘seres de papel’; el autor(material) de un relato no puede confundirse para nada con el narrador de ese relato; los signos del narrador son inmanentes al relato y, por lo tanto, perfectamente accesibles a un análisis semiológico” Barthes, Roland. “Introducción al análisis estructural de los relatos” en Roland Barthes, Tzvetan Todorov, et. al., *Análisis estructural del relato*, trad. Beatriz Dorriots, México, Premia, 1982, pág. 33.

⁹ Juan Nadal, *El sastre aprendiz y sus costuras. Estudio de la narrativa periodística temprana de García Márquez*, México, Plaza y Valdés, 2008, pág. 34.

¹⁰ Wolfgang Kayser, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, trad. María D. Mouton y Gacia Yebra, Madrid, Gredos, 1954, pág. 317.

¹¹ *Idem*.

formas en que los narradores componen su relato en cada uno de los cinco cuentos de Julio Cortázar que componen el corpus de esta investigación.

Otra gran categoría en la que Genette ahondó fue en la del *modo*, entendido como todas las “cuestiones relativas a los diversos procedimientos de „regulación de la información narrativa”¹², es decir, el filtro por el que los acontecimientos pasan para ser develados ante el narratario.

Dentro de este mismo campo, el narrador puede transcribir las palabras de los personajes o limitarse a narrar todo lo acontecido. Estos dos tipos de relato, que Genette llama *rhexis* y diégesis (o texto de personajes y texto de narrador) son las piezas clave para entender la intervención del narrador en el relato¹³. Helena Beristáin define el modo como “la estrategia conforme a la cual planea, construye y distribuye apartes, monólogos, descripciones, diálogos, narraciones”¹⁴.

El narrador, gran articulador del relato, toma decisiones para contar de una u otra forma los sucesos de la historia. En la segunda parte de este segundo capítulo, nos encargaremos de desarticular el complejo entramado entre *rhexis* y diégesis, que Cortázar lograba mezclar de una forma sumamente particular.

En la última parte del análisis narratológico nos centraremos en las cuestiones relativas al *tiempo*, categoría sumamente compleja que se encarga de analizar primordialmente las diferencias en los dos tiempos que coexisten en el texto

¹² Gérard Genette, *Nuevo discurso del relato*, trad. Marisa Rodríguez Tapia, Madrid, Cátedra, 1998, pág. 30.

¹³ En *Figures III* el autor utiliza la clasificación “relato de palabras” (mímesis) y “relato de sucesos” (diegesis) pero posteriormente, en *Nuevo discurso del relato*, aboga por la clasificación *rhexis/diegesis*, por la connotación de imitación que el concepto “mímesis” cargaba.

¹⁴ Helena Beristáin, *Análisis estructural del relato literario. Teoría y práctica*. México, UNAM, 1982, pág. 124.

narrativo. Resulta muy clara la explicación de Helena Beristáin para la cabal comprensión de este concepto:

En los relatos que son narraciones (cuento, novela, epopeya), hay una doble temporalidad pues, generalmente, el narrador es un intermediario entre la historia y el lector que comunica los sucesos pasados mientras él mismo organiza los elementos de la historia y los cuenta [...] Esto abre una distancia entre el proceso de la enunciación (el acto de la escritura) y el proceso de lo enunciado (lo narrado, la diégesis o historia)¹⁵.

La pluridimensionalidad del tiempo de la historia hace más compleja la tarea del narrador y, por consiguiente, su análisis ya que en ella “varios sucesos pueden acontecer al mismo tiempo; pero el discurso debe ineludiblemente situarlos uno tras otro”¹⁶.

Las decisiones para esta organización temporal nuevamente recaen en la figura del narrador, lo cual no hace más que afianzar el argumento de que todas estas categorías están estrechamente relacionadas, por decir lo menos. Ya Kayser ha señalado la estrecha relación de algunas categorías, y en el caso del tiempo menciona que “La libertad del narrador en la manera de tratar el tiempo está en estrechísima conexión con la amplitud del espacio que abarca su vista y con su „omnisciencia”¹⁷.

¹⁵ *Ibid.*, pág. 92.

¹⁶ Juan Nadal, *El sastre aprendiz y sus costuras. Estudio de la narrativa periodística temprana de García Márquez*, México, Plaza y Valdés, 2008, pág. 129.

¹⁷ Wolfgang Kayser, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, trad. María D. Mouton y Gacia Yebra, Madrid, Gredos, 1954, pág. 333.

Genette asegura en múltiples ocasiones que esta “violencia inevitable” de desgarrar el tejido narrativo solamente obedece a necesidades explicativas¹⁸, y secundamos tal argumento pues, como ya se ha mencionado, el entramado narrativo como hecho de facto no presenta estas divisiones o al menos el acto de lectura convencional no encuentra estos indicios normalmente.

Es por ello que durante el análisis que realizaremos será necesario regresar en algunas ocasiones sobre nuestros pasos y establecer algunas relaciones fundamentales para la comprensión cabal de las tres grandes categorías del análisis narratológico en nuestro corpus.

Esta primera parte de la investigación es primordial puesto que nos adentra en el complejo sistema de comunicación que inicia con el autor factual de la obra, pero en la que no participa ya más, sino que delega la voz que transmitirá su mensaje en un narrador. Bien se ha dicho que la tarea del autor es más comprometedora que la del hablante, ya que le es más difícil hacer accesible su mensaje pues no dispone de los medios lingüísticos o extralingüísticos de expresión (entonación, gestos, etc.) y debe sustituirlos por procedimientos textuales¹⁹.

¹⁸ Genette, Gérard, *Figuras III*, trad. Carlos Manzano, Lumen, Barcelona, 1972.

¹⁹ Michael Riffaterre, *Ensayos de estilística estructural*, trad. Pere Gimferrer, Barcelona, Seix Barral, 1976, pág. 58.

2.2. Voz

2.2.1. La categoría de narrador.

Como se mencionó, la categoría de voz, en la que se analizan las formas en las que el narrador se hace ostensible en el relato, es el aspecto fundamental del que parte todo nuestro análisis narratológico. La importancia del narrador fue ya dejada en claro, por lo que ahora queda ver esas formas en las que se puede manifestar dentro del relato y encontrar alguna variación en los cinco cuentos que conforman nuestro corpus.

Se recordará que esta investigación presupone la existencia obligada de un narrador para la existencia de un relato. Sin embargo, no podemos dejar de lado la posición de autores como Seymour Chatman o Lubbock que no le confieren tanta importancia o que, inclusive, lo marginan de sus análisis como una condición que no es necesaria para la existencia del texto narrativo.

Resulta más convincente la idea de que “Mientras haya lenguaje, tendrá que haber un hablante que lo emita; mientras esas emisiones lingüísticas constituyan un texto narrativo, habrá un narrador, un sujeto que narra. Desde un punto de vista gramatical, SIEMPRE será una „primera persona”²⁰.

²⁰ Mieke Bal, *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*, trad. Javier Franco, Madrid, Ediciones Cátedra, 1990, pág. 127.

Genette mismo secunda esta idea afirmando que “todo relato está, de forma explícita o no, „en primera persona”, puesto que su narrador puede designarse, en cualquier momento, por el pronombre correspondiente”²¹.

2.2.2. Deícticos.

Esta forma de identificar al narrador por su apropiación de la lengua se puede encontrar reflejada en los deícticos, que son “formas lingüísticas que identifican y localizan a las personas, los objetos y los acontecimientos en función del contexto espacio-temporal creado y mantenido por el acto de comunicación”²².

Los deícticos son indicios²³ que pueden ser útiles para intentar identificar al narrador en el relato y ubicarlo de manera espacial o temporal en el momento de la enunciación. En el ejemplo siguiente podemos encontrar varios deícticos:

Andrée, yo no quería venirme a vivir a su departamento en la calle Suipacha.²⁴

En este caso el narrador no menciona en ningún momento su nombre, sin embargo tenemos un indicio de su presencia, puede ser incluso de su identidad, a partir de todos los deícticos personales utilizados como *venirme*, *su* y *yo*. Esto es un primer acercamiento hacia la figura del narrador que claramente se encuentra

²¹ Gérard Genette, *Nuevo discurso del relato*, trad. Marisa Rodríguez Tapia, Madrid, Cátedra, 1998, pág. 67.

²² Juan Nadal, *El sastre aprendiz y sus costuras. Estudio de la narrativa periodística temprana de García Márquez*, México, Plaza y Valdés, 2008, pág. 41.

²³ Hasta aquí no utilizaremos el término indicio con aquella connotación que Barthes retoma en *Análisis estructural del relato*, donde la palabra engloba todos los “relatos metafóricos”. Posteriormente, en el apartado dedicado al orden se retomará el término, designando otras características del relato. Por el momento podríamos designarlo como un sinónimo de pista o huella del narrador.

²⁴ Julio Cortázar, “Carta a una señorita en París” en Julio Cortázar, *Cuentos completos/1*, México, Santillana, 2011, pág. 137.

en primera persona durante todo el relato y, aunque en este ejemplo la alusión a su propia persona es explícita, no es necesario que se manifieste de esta forma.²⁵

Cabe destacar que los deícticos no solo aluden a la categoría de persona dentro del texto narrativo sino que, como se puede observar con el ejemplo anterior, hacen referencia también al momento de la enunciación, al aquí y ahora en que se enuncia el relato. Es importante recalcar que los deícticos pueden ser un indicio de la forma en que se está manifestando el narrador pero el único factor determinante para su identificación cabal es la relación que mantenga con la historia o, para explicarlo de otra forma, el papel que juegue (o no) en la diégesis.²⁶

2.2.3. Narrador homodiegético y heterodiegético

Al acercarse a la figura del narrador, Genette distingue dos tipos de integración: uno de narrador “ausente de la historia”, o también llamado heterodiegético, y otro de narrador “presente como personaje en la historia que cuenta” u homodiegético.²⁷

“La ausencia es absoluta, pero la presencia tiene grados”²⁸. Basándose en esta afirmación, Genette divide la categoría del narrador homodiegético dependiendo

²⁵ A propósito de una instancia muy popular en los análisis estructurales encontramos la del autor implícito que se utiliza para designar la posición ideológica que el autor no deja ver sino veladamente en su texto narrativo. Tanto Kayser como Genette refutan esta categoría y al respecto, éste último afirma que: “un relato de ficción está ficticiamente elaborado por su narrador y efectivamente por su autor(real); entre ambos no trabaja nadie, y cualquier tipo de resultado textual debe atribuirse a uno u otro” en Gérard Genette, *Nuevo discurso del relato*, trad. Marisa Rodríguez Tapia, Madrid, Cátedra, 1998, pág. 96.

²⁶ “En la medida en que el narrador puede intervenir en todo momento como tal en el relato, toda narración se hace, por definición virtualmente en primera persona” Gérard Genette, *Figuras III*, trad. Carlos Manzano, Lumen, Barcelona, 1972, pág. 299.

²⁷ *Idem.*

²⁸ *Idem.*

de la presencia que ostente en la historia en la que participa y a su vez narra, ya sea como protagonista²⁹ o como testigo.

Ahora bien, debe quedar claro que el autor no funge, ni siquiera cuando habla en su propio nombre, como el narrador. Helena Beristáin alude a la confusión de instancias, a la que ya hace referencia Genette, de la siguiente forma: “El narrador no se identifica totalmente con el autor ni siquiera cuando está en primera persona pues el „yo“ de la narración no es como „yo“ de quien escribe una comunicación de trámite burocrático”³⁰.

2.2.4. Funciones del narrador

Ahora bien, ese acercamiento, que se puede dar de forma homodiegética o heterodiegética puede tener ciertas funciones suplementarias³¹ a su labor fundamental que es la de contar. La primera y necesaria para que un narrador sea capaz de ostentar ese título es la función narrativa y es a través de ella que “el narrador nos sitúa en la acción, nos cuenta los hechos”³².

La segunda función es la de *control* (nombrada *de rección* por Sánchez Rey) en donde el discurso regresa sobre sí mismo para señalar su organización interna, un

²⁹ También llamado *autodiegético*, que hace referencia al personaje contando su propia historia. Gérard Genette, *Figuras III*, trad. Carlos Manzano, Lumen, Barcelona, 1972, pág. 300.

³⁰ Helena Beristáin, *Análisis estructural del relato literario. Teoría y práctica*, México, UNAM, 1982, pág. 109.

³¹ Estas categorías resultan una aportación fundamental de Roman Jakobson, retomada no solo por Genette sino, de acuerdo con Antonio Garrido (Antonio Garrido, *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis, 1996.), muchos narratólogos franceses. Estas categorías, expuestas por primera vez en una conferencia impartida por Jakobson en el Congreso de Bloomington, hacían referencia a las funciones del lenguaje y son extrapoladas por Genette al texto narrativo.

³² Alfonso Sánchez Rey, *El lenguaje literario de la “nueva novela” hispánica*, Madrid, Editorial Mapfre, 1991, pág. 264.

discurso metanarrativo.³³ Este tiene por objeto realzar o precisar algunas cuestiones sobre el mismo relato pronunciado anteriormente.

La tercera función es la de comunicación que busca limpiar el canal comunicativo interesándose, el narrador, por mantenerse en contacto con el receptor. Como bien lo señala Jakobson esta “puede patentizarse a través de un intercambio profuso de fórmulas ritualizadas, en diálogos enteros, con el simple objeto de prolongar la comunicación”³⁴.

En seguida tenemos la función testimonial, que se refleja “cuando expresa sus sentimientos, así como cuando declara el grado de precisión de sus recuerdos y la fuente de donde procede su información”³⁵. Por último tenemos la función ideológica que se explicita en la forma de “comentarios autorizados de la acción”³⁶, es decir, la opinión o juicio explícito sobre algún suceso dentro de la diégesis muchas veces acompañado, como afirma Juan Nadal, por el razonamiento que lo sustenta.

Cabe aclarar en este punto que “ninguna de estas categorías es totalmente pura y sin connivencia con otras, ninguna salvo la primera es totalmente indispensable y al mismo tiempo ninguna, por mucho que se procure, es totalmente evitable”³⁷. Así debe quedar claro que al emitir, por ejemplo, la narración de un recuerdo preciso (función testimonial), este puede ser adjetivado, con lo cual estamos poniendo en

³³ Gérard Genette, *Figuras III*, trad. Carlos Manzano, Lumen, Barcelona, 1972, pág. 309.

³⁴ Roman Jakobson, *Ensayos de lingüística general*, trad. Josep M. Pujol y Jem Cabanes, Barcelona, Seix Barral, 1975, pág. 357.

³⁵ Juan Nadal, *El sastre aprendiz y sus costuras. Estudio de la narrativa periodística temprana de García Márquez*, México, Plaza y Valdés, 2008, pág. 60.

³⁶ Gérard Genette, *Figuras III*, trad. Carlos Manzano, Lumen, Barcelona, 1972, pág. 310.

³⁷ *Idem*.

acción la función ideológica, argumentando, tal vez, cuáles fueron las razones de hecho que nos llevaron a sentirnos de tal o cual forma frente al suceso.

Tomemos una cita de “Carta a una señorita en París” para ejemplificar las categorías vistas hasta el momento:

Pero esa misma noche vomité un conejito negro. Y dos días después uno blanco. Y a la cuarta noche un conejito gris.³⁸

En primer lugar podemos establecer que el narrador escribe sucesos de los que él mismo fue protagonista; es decir, tenemos un narrador homodiegético protagonista (o autodiegético según la terminología que se prefiera). Podemos establecer que en este pequeño fragmento la función narrativa es la predominante, ya que son sucesos ocurridos en la diégesis casi los únicos que ocupan espacio en este fragmento del relato. Como bien se señaló anteriormente, las funciones no se develan como puras, y en este caso encontramos atisbos de función testimonial, con la precisión del día en que sucedieron los hechos. El uso de la conjunción adversativa “pero” puede indicarnos función ideológica (claro está que deberíamos conocer la parte que precede a este enunciado para poder afirmarlo de manera categórica).

En “Botella al mar”, otro cuento escrito en forma epistolar, encontramos también un ejemplo de narrador homodiegético protagonista, lo cual no parece ser raro pues las cartas siempre (o casi siempre) tienen un narrador y un narratario que actúan como personajes en la diégesis, por lo cual es usual encontrar este tipo de

³⁸ Julio Cortázar, “Carta a una señorita en París” en Julio Cortázar, *Cuentos completos/1*, México, Santillana, 2011, pág. 141.

narrador, que refiere sus propias vivencias como en el ejemplo anterior o en el que citaremos a continuación:

No es fácil escribirle esto porque usted no sabe nada de Glenda Garson, pero a la vez las cosas ocurren como si yo tuviera que explicarle inútilmente algo que de algún modo es la razón de su respuesta³⁹.

Nuevamente el narrador le refiere al narratario, a lo largo de toda la carta, situaciones pasadas que él ha padecido como protagonista, dirigiéndose a un narratario específico y, sin embargo, consciente de que el lector real será el vehículo de ese mensaje a la deriva.⁴⁰ Se invierten los papeles y, en este caso, el lector de facto actúa como el mediador (narratario) para que el mensaje llegue finalmente al que, en los relatos en forma epistolar tradicionales, sería el narratario, todo esto, claro, únicamente dentro de la diégesis. Esta confusión de instancias involucra claramente al lector, haciéndolo incluso partícipe de que esa “Botella al mar” llegue con bien a su destino. No es lugar aquí para valorar este recurso narrativo, pero no se puede negar que es sin duda sutil y atractivo.

Es digno de mención aquí que el narrador de este cuento “asume” al Julio Cortázar extratextual, es decir, escribe en su nombre. Genette se pronuncia al respecto de situaciones como la anterior: “Es absolutamente legítimo distinguir, en principio, al receptor del lector, pero también hay que tener en cuenta los caso de síncreisis. Asimismo, por supuesto, el narrador extradiegético se confunde por

³⁹ Julio Cortázar, “Botella al mar” en Julio Cortázar, *Cuentos completos/3*, México, Santillana, 2011, pág. 296.

⁴⁰ “Si lo digo es para los terceros que van a leer mi relato y ver su película, para lectores y espectadores que serán los ingenuos puentes de nuestros mensajes: un cuento que acaba de editarse, una película que acaba de salir, y ahora esta carta que casi indeciblemente los contiene y los clausura” *Idem*.

completo con el autor, no diría yo, como se hace demasiado a menudo, „implícito“, sino bien explícito y proclamado”⁴¹.

En realidad identificar esta síncretis dentro del texto narrativo no afecta al análisis narratológico, puesto que las categorías de autor y lector se encuentran más allá de los intereses de este tipo de estudio; sin embargo, para nuestro análisis pragmático habrá que recuperar esta información.

Este tipo de narrador que cuenta su propia historia es recurrente en nuestro corpus. La razón de esta elección puede radicar en que “la narración en primera persona robustece la impresión de autenticidad que ya la narración enmarcada confiere de suyo a lo narrado”⁴². Es importante mencionar que nos enfrentamos a textos en los que las reglas canonizadas de la forma en que se escribe la literatura son puestas a prueba, muchas veces, de forma ventajosa y premeditada. En el caso del narrador, nuevamente Kayser asegura que “Es típica de la actitud épica que el narrador se mantenga en un plano superior al del público”⁴³; al menos en el caso de Cortázar esta máxima es contrariada.

Pasando a otro ejemplo de nuestro corpus, encontramos en “La barca o Nueva visita a Venecia” un caso singular pues el borrador del cuento fue escrito con un narrador heterodiegético y veintidós años después Julio Cortázar decide reescribir su cuento pero conservando el relato original, añadiendo solamente la figura de un narrador homodiegético que interrumpe de vez en vez la narración marco, contraponiéndose a veces con el narrador heterodiegético.

⁴¹ Gérard Genette, *Nuevo discurso del relato*, trad. Marisa Rodríguez Tapia, Madrid, Cátedra, 1998, pág.92.

⁴² Wolfgang Kayser, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, trad. María D. Mouton y Gacia Yebra, Madrid, Gredos, 1954, pág. 320.

⁴³ *Ibid.*, Pág. 323.

Si Dora sospechaba algo, lo calló.

Falso: ya lo sabía. Exacto: que me callé.

Valentina le dijo aquella noche que se había encontrado casualmente con Adriano, y que tal vez dieran de nuevo con él en Florencia; cuando tres días después lo vieron salir de Orsanmichele, Dora pareció la más contenta de los tres.

*En casos así hay que hacerse la estúpida para que no la tomen a una por estúpida.*⁴⁴

Las cursivas marcan la introducción de ese otro narrador, Dora, que aunada a su función narrativa echa a andar la función testimonial e ideológica. Esta última podría decirse que en mayor grado pues se vuelve un vehículo para criticar, no solamente la forma en la que están narrados esos acontecimientos, sino también al narrador heterodiegético, cuestionando su autoridad en el relato.

2.2.5. Niveles narrativos.

Conviene hacer un paréntesis para introducir un concepto que nos será de gran utilidad en el estudio de la voz. Se trata de los niveles narrativos. Nos encontramos ante un ejemplo clave que es pertinente analizar con dicha categoría. “Todo acontecimiento contado por un relato está en un nivel diegético inmediatamente superior a aquel en que se sitúa el acto narrativo productos de dicho relato. [...] La instancia narrativa de un relato primero es, pues, por

⁴⁴ Julio Cortázar, “La barca o Nueva visita a Venecia” en Julio Cortázar, *Cuentos completos/2*, México, Santillana, 2011, pág. 536. Cursivas en el original.

definición extradiegética, como la instancia narrativa de un relato segundo (metadiegético) es por definición diegética”⁴⁵.

En el ejemplo de “La barca...” al narrador heterodiegético⁴⁶ podríamos situarlo en un nivel extradiegético mientras que a Dora, se le situará en el nivel metadiegético, pues es un personaje dentro del universo de ficción que enmarca el relato del narrador extradiegético. El relato que hace Dora de los acontecimientos se tomará como un relato metadiegético al cual debemos encontrarle la función que desempeña en relación con el relato marco.

Existen tres tipos de relación entre relato extradiegético y relato metadiegético. El primero es la relación *explicativa*, donde el relato segundo tiene una relación directa con el relato extradiegético, que muchas veces deviene en una explicación sobre la situación en que se encuentra este relato. La segunda forma de relación es la *temática*, ya que no existe ninguna continuidad espacio temporal entre los dos relatos. Esta relación temática puede ser de contraste o de analogía (sucesos narrados son similares). De esta última deviene la construcción en abismo que abordaremos más adelante.

Por último tenemos el caso en el que el relato metadiegético no tiene otra relación con el relato extradiegético más que como objeto “ornamental”, pues su contenido no es siquiera relevante para el devenir del relato marco.

⁴⁵ Gérard Genette, *Figuras III*, trad. Carlos Manzano, Lumen, Barcelona, 1972, pág. 284.

⁴⁶ “Valentina miró una y otra vez la boca de Adriano, la miraba al desnudo en ese momento en que el tenedor llevaba la comida a los labios que se apartan para recibirla, cuando no se debe mirar. Y él lo sabía y apretaba en la boca el trozo de pulpo frito como si fuera una lengua de mujer, como si ya estuviera besando a Valentina.” Julio Cortázar, “La barca o Nueva visita a Venecia” en Julio Cortázar, *Cuentos completos/2*, México, Santillana, 2011, pág. 535. Un ejemplo de la forma en la que se presenta el narrador heterodiegético que en ningún momento se convierte en personaje de la historia.

Estas categorías son dignas de mención pues a lo largo de todo el análisis de la categoría de voz encontraremos el constante juego que se hace en tres de los cuentos con los relatos metadieгéticos y dieгéticos. El caso de “La barca”, que nos trajo a estas definiciones, es quizá el más claro de los cinco, pues existen incluso marcas tipográficas que separan al relato marco del relato metadieгético. La relación predominante que ambos guardan es temática, en especial de contraposición, pues es una constante durante todo el cuento que las percepciones de Dora sean contrarias a las que el narrador heterodieгético comunica por medio de su relato, y Dora no duda en corregirlo cuando es necesario. Pero también encontramos presente la relación explicativa, pues la forma en que se llegó a muchos de los acontecimientos descritos en el relato extradieгético es explicada por Dora en su relato. Podemos observarlo en el siguiente ejemplo:

También venía Dora hojeando su guía, perdida porque no le coincidían los números del catálogo con los cuadros colgados.

*A propósito, por supuesto. Dejarlos hablar, citarse, hartarse. No él, eso ya lo sabía, pero ella. Tampoco hartarse más bien volver al perpetuo impulso de la fuga que quizá la devolvería a mi manera de acompañarla sin hostigamiento, a esperar simplemente a su lado aunque no sirviera de nada.*⁴⁷

Ahora bien, Dora es un narrador homodieгético, pero no es la protagonista de los acontecimientos. Durante todo el cuento, Dora se refiere casi exclusivamente al

⁴⁷ Julio Cortázar, “La barca o Nueva visita a Venecia” en Julio Cortázar, *Cuentos completos/2*, México, Santillana, 2011, pág. 536. Cursivas en el original, pág. 540.

relato extradiegético en el que su propia narración se encuentra inserta, lo cual hace girar prácticamente cualquiera de sus treinta y seis intervenciones en la historia de Adriano y Valentina, por lo que podríamos afirmar que se trata de un narrador homodiegético testigo.

Según Genette, en la narración homodiegética testimonial “todo se desarrolla como si su papel de narradores, y su función, como narradores de destacar al héroe, contribuyera a borrar su propio comportamiento, a hacerlo transparente”⁴⁸. Puede que en la mayoría de las narraciones la función del narrador testigo se limite a esta tarea de corroborar las acciones del protagonista pero, en la utilización que de este hace Cortázar, es frecuentemente utilizado para contraponer la apariencia “objetiva” del narrador heterodiegético y proporcionarle una personalidad propia que, en el caso de “La barca...”, resulta aún más interesante que la de Valentina, la protagonista.

Ahora bien, no es inusual toparse con el juego de los niveles narrativos, no solo en nuestro corpus, sino en toda la obra cuentística de Cortázar. Tan solo dentro de los cuentos escogidos encontramos otro ejemplo claro en “Maneras de estar preso”, donde hallamos la ya mencionada construcción en abismo. Aunado a ello podemos observar a un narrador homodiegético testigo, pues las acciones relatadas, en su mayoría, son las que realiza otro personaje:

“En otros términos rechazo este texto donde alguien escribe que yo rechazo este texto; me siento atrapado, vejado, traicionado porque ni siquiera soy yo quien lo dice sino que alguien me manipula y me regula y me coagula, yo diría

⁴⁸ Gérard Genette, *Nuevo discurso del relato*, trad. Marisa Rodríguez Tapia, Madrid, Cátedra, 1998, pág. 70.

que me toma el pelo como de yapa, bien claro está escrito: yo diría que me toma el pelo como de yapa.

También te lo toma a vos (que empezás a leer esta página, así está escrito más arriba) y por si fuera poco a Lil, que ignora no solo que Gago es mi amante sino que Gago no entiende nada de mujeres aunque en el cine Libertad etcétera.”⁴⁹

Es este un tipo de construcción en que “se observa la propia narrativa o uno de sus aspectos significativos, como si en el discurso se proyectase en profundidad”⁵⁰. Es decir que dentro del relato extradiegético se cede la voz a un narrador metadieético y este a su vez, la cede nuevamente, en una construcción que podría crear confusión.

En el ejemplo anterior se localiza la *mise en abyme* cuando nos encontramos con el narrador homodieético que se nos muestra leyendo un texto narrativo el cual, como ya lo vimos, debe contar con su propio narrador. La narradora extradiegética cita ocasionalmente las palabras de este narrador metadieético, intentando advertir al narratario sobre la paradoja que se gesta en su vida, pues los personajes a los que da acceso el narrador metadieético son los mismos que el narratario observa en el relato extradiegético.

Pero la construcción no termina en ese “segundo nivel” sino que avanza un poco más pues, como lo veremos en el siguiente ejemplo, mientras avanza el texto el personaje que fungía hasta ese entonces como narrador extradiegético se sabe,

⁴⁹ Julio Cortázar, “Maneras de estar preso” en Julio Cortázar, *Cuentos completos/3*, México, Santillana, 2011, pág. 103.

⁵⁰ Carlos Reis; Ana M. Lopes, *Diccionario de narratología*, trad. Angel Marcos de Dios, Salamanca, Colegio de España, 1996.

se asume a sí misma, como un personaje guiado⁵¹, colocándose entonces ella en ese “segundo nivel” metadieético, pues ella es un personaje en otro texto narrativo, al cual como lectores no tenemos acceso salvo en partes mediatizadas:

En otros términos rechazo este texto donde alguien escribe que yo rechazo este texto; me siento atrapado, vejado, traicionado porque ni siquiera soy yo quien lo dice sino que alguien me manipula y me regula y me coagula.⁵²

Para resumir podríamos decir entonces que nos encontramos ante una construcción en abismo, que en vez de “profundizar” solamente, hace recorrer en círculos *ad infinitum*. Existe un narrador extradiegético que cuenta una historia a la cual no tenemos acceso y donde, supuestamente, el narratorio funge como personaje: “También te lo toma a vos (que empezás a leer esta página, así está escrito más arriba)”. Ese, digámoslo así, es el nivel extradiegético. Posteriormente nos encontramos ya con el narrador metadieético, que es el primero al que reconocemos en el texto y que da la palabra en diversas ocasiones al texto en el que ella funge como personaje. Uno nos lleva a otro y no podemos más que suponer cuál sería en sentido estricto el narrador extradiegético. Si nos atenemos, dentro de la tripartición historia, relato y narración, a las dos últimas podemos decir que la mujer es la narradora extradiegética; si prestamos más atención a las cuestiones del universo diegético, sin duda tenemos un narrador extradiegético que difiere de la mujer.

⁵¹ Este recurso es lo que Sánchez Rey denomina intertextualidad ficticia en donde “se presentan como textos ajenos secuencias que de hecho no tienen ninguna referencia extratextual” Alfonso Sánchez Rey, *El lenguaje literario de la “nueva novela” hispánica*, Madrid, Editorial Mapfre, 1991, pág. 315.

⁵² Julio Cortázar, “Maneras de estar preso” en Julio Cortázar, *Cuentos completos/3*, México, Santillana, 2011, pág. 103.

Bien ha señalado Genette que en ocasiones, “la estructura de la obra impide decidir qué nivel de ficción es el primario y cuál, el secundario, una imposibilidad que contribuye a la ambigüedad narrativa”⁵³. Esta confusión no alude a un hecho fortuito o a una elección hecha al azar: debemos reconocer el amplio conocimiento de la estructura narrativa que el autor tenía y que se encuentra presente en muchísimos de sus cuentos. La mezcla de elementos de los diferentes niveles narrativos recibe el nombre de *metalepsis*⁵⁴, y no se puede negar que nos encontramos aquí ante ese fenómeno que, por lo demás, es muy frecuente en los textos narrativos de Cortázar.

Otro concepto que resultará de suma utilidad y que es una constante dentro de nuestro corpus es el de *metaficción*: “aquellas obras de ficción que de forma autoconsciente y sistemática, llaman la atención sobre su condición de artificio creado para así plantear cuestiones sobre las relaciones entre ficción y realidad”⁵⁵. Es de recalcar este concepto pues es una constante que los narradores cortazarianos jueguen muchas veces con la noción de realidad y, en casos extremos como “La barca...” o “Maneras de estar preso”, se muestran inconformes en cuanto a su utilización en el relato o llegan a realizar una severa crítica del texto que los rodea.

Hemos relegado, tal vez, el cuento de “Carta a una señorita en París” a ejemplos puntuales sobre su narrador homodiegético, y es que, en este caso, no nos encontramos ante un relato que en aspectos de voz se arriesgue mucho con la

⁵³ Gérard Genette, *Nuevo discurso del relato*, trad. Marisa Rodríguez Tapia, Madrid, Cátedra, 1998, pág. 59.

⁵⁴ *Ibid.*, pág. 318.

⁵⁵ Waugh, Patricia, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-conscious Fiction*, Londres, Methuen & Co. Ltd, 1984, pág. 3.

experimentación (no olvidemos que, cronológicamente, es el primer cuento de nuestro corpus). Sin embargo, existe una situación que atrae nuestra atención, pues ejemplifica de manera cabal un caso ya planteado por Genette: “El diario y la confidencia epistolar combinan constantemente lo que en el lenguaje radiofónico se llama el directo y el diferido, el casi monólogo interior y el relato a posteriori: aquí el narrador es a un tiempo el protagonista y cualquier otro personaje: los acontecimientos de la jornada ya son parte del pasado y „el punto de vista” puede haberse modificado a partir de entonces”⁵⁶.

En “Carta a una señorita en París”, nos enfrentamos a este narrador homodiegético que escribe, durante varios días, una larga carta en la que podemos ver un cambio en su actitud hacia los hechos contados al narratario. Cabe mencionar que, como se verá en el siguiente ejemplo, existen también marcadores textuales que nos indican el paso de un momento de escritura al siguiente (ahondaremos más en esta cuestión cuando hablemos de la categoría de tiempo):

Solamente diez, piense usted esa pequeña alegría que tengo en medio de todo, la creciente calma con que franqueo de vuelta los rígidos cielos del primero y el segundo piso.

Interrumpí esta carta porque debía asistir a una tarea de comisiones. La continúo aquí en su casa, Andrée, bajo una sorda grisalla del amanecer. ¿Es de veras el día siguiente, Andrée? Un trozo en blanco de la página será para usted el intervalo, apenas el puente que une mi letra de ayer a mi letra de hoy. Decirle que en ese intervalo todo se ha roto, donde mira usted el puente fácil

⁵⁶ Gérard Genette, *Figuras III*, trad. Carlos Manzano, Lumen, Barcelona, 1972, pág. 275.

oigo yo quebrarse la cintura furiosa del agua, para mí este lado del papel, este lado de mi carta no continúa la calma con que venía yo escribiéndole cuando la dejé para asistir a una tarea de comisiones.⁵⁷

Este ejemplo nos lleva de regreso a las categorías de funciones del narrador para ejemplificar la que se refiere al control, pues el narrador confiere un discurso metanarrativo, aludiendo a la propia disposición de su discurso en el relato. Encontramos de igual forma la función testimonial y, como ya hemos dicho en repetidas ocasiones, la función narrativa por defecto.

2.2.6. Écfrasis

Se habrá notado que durante todos los ejemplos se dejó de abordar uno de los cuentos, “Instrucciones para leer tres pinturas famosas”, lo cual obedece a la complejidad que subyace en este relato. Si bien hemos ya repasado las categorías fundamentales para su análisis, será necesario introducir todavía una más.

Como se puede intuir por el título, el relato parte de tres pinturas cuya existencia es extratextual: *El amor sagrado y el amor profano*, de Tiziano (pintado alrededor de 1515), *La dama del unicornio*, de Rafael (año 1505 o 1506) y el *Retrato de Enrique VIII* de Inglaterra, de Hans Holbein (1698).

Aquí nos enfrentamos ante un procedimiento llamado *écfrasis* bien descrito por Luz Aurora Pimentel⁵⁸ como una relación referencial y representacional que un

⁵⁷ Julio Cortázar, “Carta a una señorita en París” en Julio Cortázar, *Cuentos completos/1*, México, Santillana, 2011, pág. 144.

⁵⁸ Es pertinente aquí señalar que nos separamos un poco de la teoría genettiana, basada en la no representatividad del lenguaje y seguimos más de cerca, al menos en cuanto a este punto, a Pimentel con la idea de que el texto mismo crea su referente y que la referencia a lo extratextual se trata solamente de una

texto literario hace de un objeto plástico; es decir lo propone como una otredad, ajeno al discurso en sí mismo pero ligados de forma intersemiótica, puesto que son dos sistemas de significación, e intertextual, puesto que el objeto no verbal es expuesto de forma verbal, estableciendo una relación con esa descripción que del objeto se ha dado⁵⁹.

Esta relación intersemiótica no es para nada un caso aislado que sea utilizado solo en “Instrucciones para entender tres pinturas famosas”; por el contrario, es uno de los recursos más frecuentes en toda la obra cuentística de Cortázar y en nuestro corpus de análisis. Las relaciones abarcan ámbitos tan diversos como lo son la música (“Mover esa tacita vale por un horrible rojo inesperado en medio de una modulación de Ozenfant”⁶⁰), el cine (“Cómo voy a aceptar que a la salida ya estén hablando de Bergman y de Liv Ullman”⁶¹) o la misma literatura (“*Life, lie, ¿no era un personaje de O’Neill que mostraba cómo la vida y la mentira están apenas separadas por una sola, inocente letra?*”⁶²).

Tan solo en “Carta a una señorita en París” encontramos ya una presencia, bastante densa, de esta relación intersemiótica. En el siguiente ejemplo encontramos en un solo párrafo alusiones directas a la pintura, con el retrato de

convergencia intersemiótica, pues el objeto mismo no es sino producto de una semiotización anterior. Todo ello encuentra su punto cúspide en la identificación que el lector hace de ambos “textos”.

⁵⁹ Luz Aurora Pimentel, *Constelaciones I: Ensayos de Teoría Narrativa y Literatura comparada*, México, Bonilla Artigas Editores, 2012, pág. 307.

⁶⁰ Julio Cortázar, “Carta a una señorita en París” en Julio Cortázar, *Cuentos completos/1*, México, Santillana, 2011, pág. 137.

⁶¹ Julio Cortázar, “Maneras de estar preso” en Julio Cortázar, *Cuentos completos/3*, México, Santillana, 2011, pág. 103.

⁶² Julio Cortázar, “La barca o Nueva visita a Venecia” en Julio Cortázar, *Cuentos completos/2*, México, Santillana, 2011, pág. 553.

Miguel de Unamuno, y a la literatura, con el *Manual de la historia argentina* de Vicente Fidel López:

Así es que saltan por la alfombra, a las sillas, diez manchas livianas se trasladan como una moviente constelación de una parte a otra, mientras yo quisiera verlos quietos, verlos a mis pies y quietos —un poco el sueño de todo dios, Andrée, el sueño nunca cumplido de los dioses—, no así insinuándose detrás del retrato de Miguel de Unamuno, en torno al jarrón verde claro, por la negra cavidad del escritorio, siempre menos de diez, siempre seis u ocho y yo preguntándome dónde andarán los dos que faltan, y si Sara se levantara por cualquier cosa, y la presidencia de Rivadavia que yo quería leer en la historia de López⁶³.

En “Instrucciones para entender tres pinturas famosas” nos hallamos ante una écfrasis referencial, puesto que el objeto representado “tiene una existencia material autónoma”⁶⁴, es decir, factual. Lo peculiar de la utilización de este recurso en el cuento es que no se queda en la simple alusión a las pinturas sino que utiliza los elementos presentes en la obra de arte para narrar una historia.⁶⁵

Cuántas veces Maddalena Strozzi cortó una rosa blanca y la sintió gemir entre sus dedos, retorcerse y gemir débilmente como una pequeña mandrágora o uno de esos lagartos que cantan como las lirás cuando se les muestra un

⁶³ Julio Cortázar, “Carta a una señorita en París” en Julio Cortázar, *Cuentos completos/1*, México, Santillana, 2011, pág. 142.

⁶⁴ Luz Aurora Pimentel, *Constelaciones I: Ensayos de Teoría Narrativa y Literatura comparada*, México, Bonilla Artigas Editores, 2012, pág. 310.

⁶⁵ Es importante señalar al menos que esta narración se aparta en demasía de las interpretaciones que se han hecho de cada una de las obras en el análisis artístico. Esta parte se analizará más en profundidad durante el análisis pragmático, sin embargo es resaltable la desviación del narrador en este cuento que interpreta de otra forma la pintura en su totalidad.

espejo. Y ya era tarde y la falena le habría picado: Rafael lo supo y la sintió morirse.⁶⁶

Esto es lo que Aurora Pimentel llama un “impulso narrativo que dinamiza al objeto de la representación”⁶⁷, y puede configurar una narración a partir de ciertos elementos dentro de ella que no necesariamente encarnan una historia. Esta mudanza de ciertos elementos la encontramos presente en las tres interpretaciones que encontramos sobre cada pintura en este cuento.

Era importante ahondar en la écfrasis puesto que a partir de ella podemos comenzar con la identificación del narrador, pues es él quien decide de qué manera aborda las pinturas y cuenta la historia que, desde su visión particularizante⁶⁸, entrañan las obras de arte a las que hace referencia. Nos encontramos, entonces, ante un narrador heterodiegético, puesto que no participa como personaje en los acontecimientos que relata.

Si bien podemos decir que la visión e interpretación que hace de los acontecimientos es sumamente subjetiva, puesto que como se dijo cada visión puede leer la pintura de la forma en que pueda, no existe ningún impedimento para que el propio narrador exprese sus pensamientos o su figura (utilizando, por

⁶⁶ Julio Cortázar, “Instrucciones para entender tres pinturas famosas” en Julio Cortázar, *Cuentos completos/2*, México, Santillana, 2011, pág. 22.

⁶⁷ Luz Aurora Pimentel, *Constelaciones I: Ensayos de Teoría Narrativa y Literatura comparada*, México, Bonilla Artigas Editores, 2012, pág. 312.

⁶⁸ “Toda mirada transforma al objeto plástico en un texto para leer, y, por lo tanto, el objeto plástico se convierte en tantos textos como miradas se fijan en él” *Ibid.*, pág. 311.

ejemplo, la primera persona del singular) y por ello perder su categoría de narrador heterodiegético.

Las funciones predominantes en este narrador son la testimonial, puesto que nos informa en muchas ocasiones de la procedencia de su información y emite un juicio sobre los acontecimientos de la diégesis. Podríamos decir también que encontramos la función ideológica, puesto que las interpretaciones se encuentran sustentadas de manera explícita dentro del cuento.

Como hemos afirmado, el narrador es la categoría fundamental, pieza clave, en la conformación del texto narrativo. Si narra desde el interior o desde el exterior de la historia, así como la función que predomina en su discurso son solo los primeros pasos en el análisis narratológico. Habiendo despejado la duda inicial de quién narra, tenemos ahora que pasar a ver cómo lo hace.

2.3. Modo narrativo

Hemos dejado claro quién habla dentro de los cuentos que conforman nuestro corpus. Falta ahora establecer de qué forma es que lo hace. La categoría de modo narrativo, la segunda en la gran tripartición de Gérard Genette, se encarga de estudiar la forma en la que el narrador regula la información para convertirla en relato. En *Figuras III*, Genette afirma: “se puede contar más o menos lo que se cuenta y contarlo según tal o cuál punto de vista y a esa capacidad precisamente y

a las modalidades de su ejercicio es a la que se refiere nuestra categoría del modo narrativo⁶⁹.

La categoría de modo está dividida en *distancia* y *perspectiva*. La *distancia*, por un lado, es una modulación cuantitativa; se toma en cuenta el grado de implicación del emisor en el discurso que emite. La *perspectiva*, por otro lado, se refiere a una modulación cualitativa, ya que hace alusión a la manera en que se percibe la información narrativa.⁷⁰

2.3.1 Distancia

Partiremos de la categoría de distancia que Genette divide en *relato de acontecimientos* y en *relato de palabras*. El relato de acontecimientos, como su nombre lo indica, es la “transcripción de lo (supuesto) no verbal en verbal: su mimesis no será pues nunca sino una ilusión de mimesis”⁷¹.

Cabe destacar que, en pos de acatar una verosimilitud que atraiga al lector, en muchas ocasiones se introducen, en medio de la narración de los acontecimientos, largas descripciones de los entornos, de las personalidades de los personajes o de las costumbres del protagonista con la intención clara de contrarrestar esa dificultad que implica “significar” una historia donde vemos acciones meramente textuales, por llamarlas así, sin movimiento real.

⁶⁹ Gérard Genette, *Figuras III*, trad. Carlos Manzano, Lumen, Barcelona, 1972, pág. 220.

⁷⁰ Alfonso Sánchez Rey, *El lenguaje literario de la “nueva novela” hispánica*, Madrid, Mapfre, 1991, pág. 101.

⁷¹ Genette, Gérard. *Op. Cit*, pág. 223.

De acuerdo con Sánchez Rey, en el relato de acontecimientos la distancia se vuelve mayor pues se torna evidente la presencia del narrador para contar los hechos. Veamos el siguiente ejemplo de “Carta a una señorita en París”:

Me lo pongo en la palma de la mano, le alzo la pelusa con una caricia de los dedos, el conejito parece satisfecho de haber nacido y bulle y pega el hocico contra mi piel, moviéndolo con esa trituración silenciosa y cosquilleante del hocico de un conejo contra la piel de una mano [...]⁷².

Sin duda alguna nos encontramos ante ese “alguien” que es el narrador homodiegético, convirtiendo esos supuestos no verbales en verbales. En realidad la acción no tiene una correspondencia directa con esas palabras en específico, pues si otra persona hubiese sido el narrador tal vez la descripción no sería la misma y, sin embargo, la acción referida sería idéntica. Algo que, como veremos más adelante, en el relato de palabras no sucede de manera muy frecuente.

El ejemplo anterior pone en evidencia que siempre que existe una interpretación de acontecimientos esta “implica necesariamente valoraciones”⁷³. Tal vez pueda resultar obvio en el ejemplo anterior, puesto que se trata de un narrador homodiegético cuyos pensamientos y sentimientos son más fácilmente explicitados, pero en el siguiente ejemplo podremos encontrar también esa valorización y presencia dentro de un narrador heterodiegético:

Al otro día fueron a los Uffizi. Como hurtándose a la necesidad de una decisión, Valentina se aferraba obstinadamente a la presencia de Dora para

⁷² Julio Cortázar, “Carta a una señorita en París” en Julio Cortázar, *Cuentos completos/1*, México, Santillana, 2011, pág. 139.

⁷³ Juan Nadal, *El sastre aprendiz y sus costuras. Estudio de la narrativa periodística temprana de García Márquez*, México, Plaza y Valdés, 2008, pág. 73.

no dejar resquicios a Adriano. Solo en un momento fugaz, cuando Dora se había retrasado mirando un retrato, el pudo hablarle de cerca.⁷⁴

En este ejemplo podemos encontrar adjetivos como “fugaz” o expresiones de la manufactura siguiente: “como hurtándose”. Este hecho obedece a la subjetividad del narrador que, por más que quiera borrar su presencia en los acontecimientos narrados, su mediatización siempre se encuentra presente.

Ahora bien, el relato de acontecimientos se vale del discurso narrativo, en donde se refieren claramente dos posiciones que, mezcladas la una y la otra, nos ofrecen más de eso que Genette llama “ilusión referencial”⁷⁵: el discurso narrativo y el discurso descriptivo.

Todo relato contiene “representaciones de acciones y de acontecimientos que constituyen la narración propiamente dicha y por otra parte *representaciones* de objetos o de personajes que constituyen lo que hoy se llama la descripción”⁷⁶.

El discurso narrativo es “el vehículo de una serie de acciones. El concepto de acción solo se entiende en función de un cambio”⁷⁷. Podemos entonces afirmar que el discurso narrativo dinamiza el relato, aportando información primordial para el devenir de la historia, en la mayoría de los casos.

Helena Beristáin afirma que esas “series de acciones ligadas temporal y causalmente y ejecutadas por personajes es lo que tienen en común todos los

⁷⁴ Julio Cortázar, “La barca o Nueva visita a Venecia” en Julio Cortázar, *Cuentos completos/2*, México, Santillana, 2011, pág. 539.

⁷⁵ Gérard Genette, *Figuras III*, trad. Carlos Manzano, Lumen, Barcelona, 1972, pág. 223.

⁷⁶ Genette, Gérard. “Fronteras del relato” en Barthes, Roland, Todorov Tzvetan, et. al., *Análisis estructural del relato*, trad. Beatriz Dorriots, México, Premia, 1982, pág. 198.

⁷⁷ Juan Nadal, *El sastre aprendiz y sus costuras. Estudio de la narrativa periodística temprana de García Márquez*, México, Plaza y Valdés, 2008, pág. 77.

relatos”⁷⁸. En realidad no se trata de una idea modificada mucho con el paso de los años, pues ya desde Propp se refieren los cambios en el personaje a través de la fábula (historia, en términos de Genette). Los ejemplos que se dieron al inicio de este apartado de modo narrativo son, casi en su totalidad, discursos narrativos.

Tenemos también la descripción la cual “crea una ilusión de realidad gracias a que se conforma no a la realidad, sino a los modelos de realidad contruidos por otros discursos y que influyen en nuestra percepción del mundo”⁷⁹. Es importante recalcar esta característica del discurso descriptivo pues no pretende representar al mundo, sino resignificarlo a partir de la “realidad” planteada por otros discursos.

La descripción se encarga de pormenorizar algunos detalles que podrían parecer irrelevantes pero que, como se mencionó más arriba, ayudan a crear esa ilusión de referencialidad, dotando de verosimilitud al discurso, extrayendo escenarios ya significados para insertarlos en su propio discurso.

Los primeros días en Venecia fueron grises y casi fríos, pero al tercero estalló el sol desde temprano y el calor vino enseguida, derramándose con los turistas que salían entusiastas de los hoteles y llenaban la piazza San Marco y la Merceria en un alegre desorden de colores y de lenguas.⁸⁰

En este ejemplo podemos observar claramente los adjetivos que pretenden crear la ilusión de un lugar que efectivamente tiene una presencia extratextual y que nos permita situar a los personajes en esos lugares, dotándolos de esa verosimilitud.

En este ejemplo donde el narrador heterodiegético es el que narra, la descripción

⁷⁸ Helena Beristáin, *Análisis estructural del relato literario. Teoría y práctica*, México, UNAM, 1982, pág. 16.

⁷⁹ Luz Aurora Pimentel, *Constelaciones I: Ensayos de Teoría Narrativa y Literatura comparada*, México, Bonilla Artigas Editores, 2012, pág. 49.

⁸⁰ Julio Cortázar, “La barca o Nueva visita a Venecia” en Julio Cortázar, *Cuentos completos/2*, México, Santillana, 2011, pág. 547.

se presenta como la famosa *ancilla narrationis*⁸¹ descrita por Genette: como un preámbulo necesario para la acción que toma lugar en Venecia, un lugar donde situar a sus personajes, solamente eso.

Parece más apropiada a nuestro parecer la concepción donde “el despliegue descriptivo no es un mero ornamento, sino el espacio privilegiado en el que se van desarrollando los temas del relato; de ahí el valor narrativo de la descripción”⁸². Y es que parece que los cuentos que integran nuestro corpus privilegian la descripción, en todo sentido, ya sea de personalidades, objetos, lugares y situaciones.

En “Carta a una señorita en París” la constante descripción y alusión del departamento de la señorita Andrée es simplemente para realzar la posterior destrucción del inmueble a causa de los conejitos. En “Instrucciones para entender tres pinturas famosas” tenemos la constante descripción de los elementos más icónicos y resaltables de las tres pinturas. Todo eso, para exaltar la interpretación tan diferente y mordaz de los cuadros por parte del narrador.

En “La barca...” tenemos nuevamente un caso peculiar, puesto que el narrador heterodiegético utiliza claramente esa fórmula clásica de subordinar la descripción al discurso propiamente narrativo, como ya lo vimos; sin embargo, la narradora metadiegética, Dora, utiliza las descripciones de una forma más cercana a los que

Aurora Pimentel describía:

⁸¹ “La descripción es, naturalmente, *ancilla narrationis*, esclava siempre necesaria pero siempre sometida, nunca mancipada.” Gérard Genette, “Fronteras del relato” en Roland Barthes, Tzvetan Todorov, et. al., *Análisis estructural del relato*, trad. Beatriz Dorriots, México, Premia, 1982, pág. 199.

⁸² Luz Aurora Pimentel, *Constelaciones I: Ensayos de Teoría Narrativa y Literatura comparada*, México, Bonilla Artigas Editores, 2012, pág. 42.

*No puedo saber cuáles eran los gestos de Valentina en ese momento, pero en todo caso nunca pudieron ser fáciles; todo en ella era nudo, eslabón y látigo. De noche, desde mi cama la miraba dar vueltas antes de acostarse, tomando y dejando una y otra vez un frasco de perfume, un tubo de pastillas, yendo a la ventana como si escuchara ruidos insólitos [...]*⁸³

Si tomamos en cuenta el texto en su totalidad, podríamos decir que las partes en las que la narradora homodiegética interviene contravienen ese “peso de las acciones” del que el narrador heterodiegético parece abusar. Si nos centramos específicamente en las partes en las que esta narradora toma la palabra, nos damos cuenta de que la descripción pretende dotar de verosimilitud a los personajes que en la narración extradiegética actúan casi como títeres.

En “Maneras de estar preso”, encontramos diferentes descripciones que dan ambos narradores, el metadiegético y el extradiegético, utilizándolas para esa confusión de niveles narrativos que repasamos en el primer apartado:

[...]después de bañarse y ponerse la bata naranja que le regalé para su cumpleaños viene a recostarse en el diván donde estoy leyendo con alivio y amor que Gago viene a recostarse en el diván donde estoy leyendo con alivio y amor, perfumado e insidioso es el Chivas Regal y el tabaco rubio de la medianoche, su pelo rizado donde hundo suavemente la mano para suscitar ese primer quejido soñoliento.⁸⁴

La descripción es realmente lo que dota de particularidad a este ejemplo, pues, si solamente se quedara en un discurso narrativo no referiría sino acciones como las de bañarse, ponerse la bata naranja, leer y acariciar su cabello. Realmente lo que

⁸³ Julio Cortázar, “La barca o Nueva visita a Venecia” en Julio Cortázar, *Cuentos completos/2*, México, Santillana, 2011, pág. 537. *Cursivas en el original.*

⁸⁴ Julio Cortázar, “Maneras de estar preso” en Julio Cortázar, *Cuentos completos/3*, México, Santillana, 2011, pág. 104.

dota de esa ambigua circularidad que describimos anteriormente es que son esos detalles pequeños, descriptivos, los que se repiten, tanto en el relato intradiegético como en el extradiegético.

Habiendo dejado claras estas categorías del relato de acontecimientos podemos pasar al relato de palabras que, según Sánchez Rey, es donde la distancia es prácticamente nula, no hay filtro, por decirlo de alguna forma⁸⁵. “Se transforma un supuesto verbal (las palabras de los personajes) en verbal (el diálogo transcrito) su función es la de servir de expresión a personajes que no sean el narrador”⁸⁶.

Para el análisis del relato de palabras nos apegaremos a las categorías que Genette reconoce como fundamentales: estilo directo, estilo indirecto y voz narrada⁸⁷. El primero de estos es definido por Kayser como “aquél en que se presentan los parlamentos asumidos por los personajes en enunciados que los reproducen exactamente, que repiten literalmente sus palabras y que los introducen en otro enunciado sin la mediación de términos subordinantes”⁸⁸.

Utilizar las palabras de los personajes en estilo directo “potencia la verosimilitud de los hechos, al fin y al cabo son los personajes los que mejor pueden dar cuenta de sus propias acciones”⁸⁹. Cabe aclarar que esos “parlamentos” son en realidad también un fruto de la mediatización del narrador pues, como dijimos en un

⁸⁵ Alfonso Sánchez Rey, *El lenguaje literario de la “nueva novela” hispánica*, Madrid, Editorial Mapfre, 1991, pág. 103.

⁸⁶ *Ibid.*, pág. 104.

⁸⁷ Gérard Genette, *Figuras III*, trad. Carlos Manzano, Lumen, Barcelona, 1972, pág. 227

⁸⁸ Wolfgang Kayser, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, trad. María D. Mouton y Gacia Yebra, Madrid, Gredos, 1954, pág. 125.

⁸⁹ Alfonso Sánchez Rey, *op. cit.*, pág. 128.

principio, es él quien decide cada aspecto, por mínimo que sea, dentro de su relato.

Dentro del estilo directo encontramos aquel que contiene las palabras reproducidas sin una supuesta alteración y con marcas ortográficas que nos indican que lo que continúa es una “transcripción” del enunciado emitido por otro. Existe también el estilo directo no marcado que carece de tal señalización. Muchas veces también un verbo de habla puede introducir las palabras del personaje. Observemos a continuación el diálogo como representación del estilo directo marcado, donde las rayas funcionan como esos introductores de las palabras del personaje:

— ¿Vendrás esta tarde?

—Sí— dijo Valentina sin mirarlo—, a las cuatro.

—Te quiero tanto— murmuró Adriano, rozándole el hombro con dedos casi tímidos—. Valentina te quiero tanto.⁹⁰

Otra forma en la que encontramos el estilo directo es en replicas desgajadas de diálogo o bien con marcas ortográficas que indican que a continuación nos encontramos ante una cita. Aunque debemos reconocer que no son la forma del relato de palabras predilecta en los cuentos de nuestro corpus, sí se encuentran presentes en muchos de ellos, muchas veces alternando con el estilo indirecto o con la voz narrada.

⁹⁰ Julio Cortázar, “La barca o Nueva visita a Venecia” en Julio Cortázar, *Cuentos completos/2*, México, Santillana, 2011, pág. 539. Cursivas en el original.

Y la moraleja es así: «No hay tercera dimensión, la tierra es plana, el hombre reptá. ¡Aleluya!». Quizá sea el diablo quien dice estas cosas, y quizá tú las crees porque te las dice un rey.⁹¹

Este recurso dota de verosimilitud, en cierto grado, pues el narrador cita las palabras para darles mayor peso que el que tendrían sí él fuera el que mediatizara las palabras del personaje. Otro ejemplo donde el estilo directo marcado intenta dotar de verosimilitud al relato es en “La barca...” donde el narrador nos cuenta, en primera instancia, las circunstancias en las que encontró el manuscrito del cuento y decidió escribirlo nuevamente:

*El azar y un paquete de viejos papeles me dan hoy una apertura análoga sobre ese deseo no realizado, pero en este caso la tentación es legítima puesto que se trata de un texto mío, un largo relato titulado La barca. En la última página del borrador encuentro esta nota: «¡Qué malo! Lo escribí en Venecia en 1954; lo releo diez años después, y me gusta, y es tan malo».*⁹²

Sobre el estilo directo no marcado, el cual, como ya dijimos, es en el que se omiten los índices ortográficos, Sánchez Rey asegura que el único indicio que nos señala que no son palabras del narrador son los verbos en imperfecto y en tercera persona⁹³, aunque hay que mencionar que existe una gran polémica acerca de lo que realmente caracteriza a este tipo de relato de palabras. Juan Nadal asegura

⁹¹ Julio Cortázar, “Instrucciones para entender tres pinturas famosas” en Julio Cortázar, *Cuentos completos/2*, México, Santillana, 2011, pág. 24.

⁹² Julio Cortázar, “La barca o Nueva visita a Venecia” en Julio Cortázar, *Cuentos completos/2*, México, Santillana, 2011, pág. 531. *Cursivas en el original.*

⁹³ Alfonso Sánchez Rey, *El lenguaje literario de la “nueva novela” hispánica*, Madrid, Editorial Mapfre, 1991, pág. 143.

que nos encontramos frente a un estilo directo no marcado cuando “L1 retiene, en su enunciado, el sistema deíctico de L2”⁹⁴.

Cabe resaltar que muchas de las características del estilo directo no marcado y del estilo indirecto no marcado son englobadas por algunos autores en la categoría de estilo indirecto libre, creada por Charles Bally, por lo que los ejemplos sobre estas categorías encajarán, o bien en el estilo directo e indirecto no marcado o en el estilo indirecto libre, dependiendo de la clasificación utilizada.

Un ejemplo de estilo directo no marcado lo encontramos en la narración que hace Dora en “La barca...”, donde existe claramente esa ambigüedad que caracteriza al estilo directo no marcado (o estilo indirecto libre) pues se introducen las palabras de Valentina asumidas por Dora. Cabe aclarar que se ve matizada la confusión entre narrador y personaje pues en un momento ella se refiere a la narradora por su nombre, haciendo dilucidable que se trató de una conversación sostenida con anterioridad:

*Y sus desafíos esa primera noche en Roma cuando vino a sentarse a mi lado, vos no me conocés, Dora, no tenés idea de lo que me anda por dentro, este vacío lleno de espejo mostrándome una calle de Punta del Este, un niño que llora porque no estoy ahí.*⁹⁵

También encontramos esta ambigüedad en “Maneras de estar preso” donde la narradora asume las palabras de un personaje sin cambiar el anclaje deíctico del emisor original:

⁹⁴ Juan Nadal, *El discurso ajeno en los titulares de la prensa mexicana*, México, UNAM, 2009, pág. 55.

⁹⁵ Julio Cortázar, “La barca o Nueva visita a Venecia” en Julio Cortázar, *Cuentos completos/2*, México, Santillana, 2011, pág. 537.

A Lil of course, llegué muy bien, gracias, silencio, entonces nos vemos mañana a las once, silencio, a las once y media de acuerdo, silencio, claro a almorzar tontita, silencio, dije tontita, silencio, por qué de usted, silencio, no sé pero es como si nos conociéramos hace mucho, silencio, sos un tesoro, silencio, *y yo que me pongo de nuevo la bata y vuelto living y al Chivas Regal[...]*⁹⁶

En el ejemplo anterior podemos observar claramente la fusión de las palabras del narrador, resaltadas en cursivas, y las palabras del personaje transcritas de manera supuestamente literal sin la introducción de un verbo de habla o una marca ortográfica que nos indique el cambio.

Si bien en nuestro corpus no encontramos otros ejemplos del estilo directo no marcado, su presencia en textos de largo aliento como *Rayuela* o *62, Modelo para armar*, es un poco más frecuente. Sin embargo, no podemos afirmar categóricamente que sea una forma de relato de palabras ampliamente usada en nuestro corpus.

Por el contrario, del estilo indirecto encontramos más ejemplos en nuestro corpus. Este tipo de relato de palabras, denominado transpuesto por Genette, es fácilmente identificable pues existe una dependencia sintáctica entre las dos oraciones, es decir, una oración marco, un *verbum dicendi* (puede estar presente o no) que introduce las palabras del personaje y una oración subordinada introducida por una conjunción completiva. Este tipo de relato de palabras subraya

⁹⁶ Julio Cortázar, "Maneras de estar preso" en Julio Cortázar, *Cuentos completos/3*, México, Santillana, 2011, pág. 105. Las cursivas son mías.

la figura del narrador pues actúa como mediador explícito entre lo que dice el personaje y sus palabras.⁹⁷

Tres de los cuentos de nuestro corpus poseen al menos un enunciado de personaje en estilo indirecto, sin embargo no deja de ser curioso que donde más se le halle sea en las intervenciones del narrador heterodiegético de “La barca...”, el cual, como se recordará, forma parte del cuento tal y como fue concebido en 1954, antes de la reescritura que hizo el autor:

La besó esa tarde, en su hotel de la via Nazionale, después que Valentina telefoneó a Dora para decirle que no iría con ella a las termas de Caracalla.⁹⁸

En pocas palabras, le dijo a Dora que iba a cambiar de planes, que seguiría directamente a Venecia.⁹⁹

Pasando a la voz narrada que, de acuerdo con Juan Nadal, es donde “L1 refiere el acto de habla de L2 por medio de estructuras textuales usadas habitualmente para narrar acciones no verbales”¹⁰⁰, las palabras del personaje, L2, son referidas como una acción en sí misma por L1, sin reformular o citar las palabras de L2.

La voz narrada se coloca como el primer recurso para referir palabras de los personajes en los cuentos de nuestro corpus. Genette aseguraba que este era el

⁹⁷ “[...] el narrador asume el discurso del personaje o, si se prefiere, el personaje habla por la voz del narrador y las dos instancias quedan entonces confundidas” Gérard Genette, *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1972, pág. 231.

⁹⁸ Julio Cortázar, “La barca o Nueva visita a Venecia” en Julio Cortázar, *Cuentos completos/2*, México, Santillana, 2011, pág. 535.

⁹⁹ *Ibid.*, pág. 545.

¹⁰⁰ Juan Nadal, *El discurso ajeno en los titulares de la prensa mexicana*, México, UNAM, 2009, pág. 130

estado más distante del relato de palabras¹⁰¹, debido a que la literalidad de las palabras proferidas por el personaje eran filtradas en mayor grado por el narrador.

Lo anterior es entendible en los narradores cortazarianos si tomamos en cuenta que, al ser estos homodiegéticos en su mayoría, las palabras de otro personaje son más verosímiles si se les aplica la mediatización de quien nos está narrando la historia y esto se logra hacer explícito mediante la voz narrada y, en menos ocasiones, por el estilo indirecto.

Su día principia a esa hora que sigue a la cena, cuando Sara se lleva la bandeja con un menudo tintinear de tenacillas de azúcar, me desea buenas noches —sí, me las desea, Andrée, lo más amargo es que me desea las buenas noches— y se encierra en su cuarto y de pronto estoy yo solo, solo con el armario condenado, solo con mi deber y mi tristeza.¹⁰²

Ahora me llaman por teléfono, son los amigos que se inquietan por mis noches recoletas, es Luis que me invita a caminar o Jorge que me guarda un concierto.¹⁰³

En “Carta a una señorita en París” encontramos 7 fragmentos en voz narrada mientras que en “Botella al mar” solamente encontramos dos, lo cual nos señala un cambio en el narrador que cada vez cede menos la palabra a los personajes, incluso ni siquiera las refiere como actos; cada vez los narradores cortazarianos, por decirlo de alguna forma, se aíslan más y más.

¹⁰¹ Gérard Genette, *op. cit.*, pág. 228.

¹⁰² Julio Cortázar, “Carta a una señorita en París” en Julio Cortázar, *Cuentos completos/1*, México, Santillana, 2011, pág. 142

¹⁰³ *Ibid.*, pág. 143.

No puede pasar inadvertido este hecho: a pesar de que no es frecuente la referencia a las palabras de otros personajes, más allá que las del narrador, cuando se vuelve necesario, el recurso más utilizado es el de la voz narrada pues encontramos presencia de esta en todo nuestro corpus.

Si tuviéramos que establecer un uso más frecuente entre las categorías restantes del relato de palabras podríamos afirmar que el estilo directo marcado alterna claramente con otras formas del relato de palabras. El uso de guiones es limitado, salvo en “La barca...”, decantándose el autor por el uso de comillas latinas y letra cursiva para señalar la introducción de las palabras de un personaje ajeno al narrador.

2.3.2. Perspectiva

Como se recordará, el modo narrativo se dividía en distancia, la cual hemos ya analizado, y perspectiva. Esta procede “de la elección (o no) de un „punto de vista” restrictivo”¹⁰⁴; es decir, se refiere a la elección por parte del narrador de un punto desde el cual serán narrados todos los acontecimientos. Este punto puede ser un personaje, de forma tal que nos relate la manera en que percibe los acontecimientos, o un punto externo, de manera que puede saberlo todo o simplemente saber lo que se mostraría como evidente a cualquier espectador.

Estos puntos de percepción son llamados por Genette los *focalizadores* (retomado el nombre de las investigaciones de Cleanth Brooks y Robert Warren), y es por medio de ellos que el narrador puede dar a conocer los sucesos de la historia.

¹⁰⁴ Gérard Genette, *Figuras III*, trad. Carlos Manzano, Lumen, Barcelona, 1972, pág. 241.

Cabe aclarar aquí que, si bien narrador y focalizador pueden coincidir en algún momento (en el narrador homodiegético es muy frecuente) no siempre ocurre de tal manera por lo que desde un inicio se deben distinguir las dos categorías. Como bien señalaba Genette, el narrador responde a la pregunta ¿quién ve?; el focalizador responde a ¿quién percibe?

Existen tres tipos de focalización¹⁰⁵: focalización interna, focalización externa y focalización cero. Se diferencian entre ellas por la localización desde donde se perciben los acontecimientos, pues en la focalización interna se hace desde un personaje; en la externa se hace desde un punto que se encuentra fuera de la diégesis; la focalización cero, como su nombre lo indica, realmente no tiene un foco principal (o si lo tiene es extremadamente amplio) pues lo ve y lo sabe todo.

Cabe destacar que el focalizador posee la información que su propia situación dentro de la diégesis le permite. Es decir, debe conocer tanto como sus posibilidades verosímiles le permitan, de no ser así, estaría alterando el modo del relato, situación que muchas veces ayuda a que el relato tome un cauce diferente y que analizaremos más adelante.

¹⁰⁵ Estas categorías parten de las propuestas por Todorov donde la visión 'con', donde el narrador no puede ofrecernos una explicación de los acontecimientos antes de uno de los personajes la haya encontrado, corresponde a la focalización interna de Genette. La visión 'desde afuera' donde el narrador sabe menos que cualquiera de sus personajes, es la focalización externa y la 'visión estereoscópica' donde el narrador puede pasar de un personaje a otro para contar el mismo acontecimiento corresponde a la focalización cero. Tzvetan Todorov, "Los aspectos del relato" en Roland Barthes, Tzvetan Todorov, et. al., *Análisis estructural del relato*, trad. Beatriz Dorriots, México, Premia, 1982, pág. 178.

A propósito de la focalización interna, Genette afirma que en esta “el foco coincide con un personaje que se convierte en el „sujeto” ficticio de todas las percepciones, incluidas las que le afectan como objeto”¹⁰⁶.

Al utilizar este tipo de focalización conocemos más sobre el personaje “no porque se acumulen los datos, sino porque tales datos son, por decirlo así, de primera mano”¹⁰⁷. Es a través del personaje que observamos los acontecimientos de la diégesis, y esas percepciones nos hacen comprender el universo diegético en el que se desenvuelve pero, aún más importante, nos hacen ver su universo particular.

Mieke Bal¹⁰⁸ afirma que un focalizador personaje conlleva parcialidad y limitación, y esto puede ser cierto si a lo que se refiere es a que el personaje contemple la complejidad de cada suceso en su totalidad, sin perder algún detalle. Sin embargo esa limitación se ve subsanada en relatos en los que los acontecimientos pasan a ser el mero pretexto para observar los cambios internos que éstos producen en el personaje. Un caso como el descrito es el de “Carta a una señorita en París” donde el narrador homodiegético, focalizado en sí mismo, describe a lo largo de la carta sus impresiones sobre el departamento, la casera, incluso sobre la misma señorita Andrée, dueña del inmueble. Todo esto, como ya se analizó, lo hace a través de descripciones que parten de la percepción que tiene este personaje

¹⁰⁶ Gérard Genette, *Nuevo discurso del relato*, trad. Marisa Rodríguez Tapia, Madrid, Cátedra, 1998, pág. 51.

¹⁰⁷ Alfonso Sánchez Rey, *El lenguaje literario de la “nueva novela” hispánica*, Madrid, Editorial Mapfre, 1991, pág. 190.

¹⁰⁸ Mieke Bal plantea la separación entre focalizador y objeto focalizado, distinción que no resulta útil en esta investigación puesto que es entrar en demasía dentro del plano de la historia cosa que no planteamos hacer. Para motivos estructurales basta con señalar los tipos de focalizador y su uso en nuestro corpus. Mieke Bal, *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*, trad. Javier Franco, Madrid, Ediciones Cátedra, 1990.

sobre el “orden cerrado”, casi perfecto, en el que ha ido a caer para posteriormente terminar con el departamento en un completo caos, degradación que se expresa de igual forma en su personalidad que poco a poco se vuelve más retraída, como lo veremos a continuación:

“De cuando en cuando me ocurre vomitar un conejito. No es razón para no vivir en cualquier casa, no es razón para que uno tenga que avergonzarse y estar aislado y andar callándose.”¹⁰⁹

Más adelante, sin embargo, el personaje actúa de una manera mucho más sigilosa, temerosa:

Me llevo las llaves del dormitorio al partir a mi empleo. Sara debe creer que desconfío de su honradez y me mira dubitativa, se le ve todas las mañanas que está por decirme algo, pero al final se calla y yo estoy tan contento.¹¹⁰

Cuatro párrafos más adelante, explica la tensa situación en la que se encuentra al ya no salir más en las noches:

Casi no me atrevo a decirles que no, invento prolongadas e ineficaces historias de mala salud, de traducciones atrasadas, de evasión.¹¹¹

Todas estas marcas, y muchas otras que no se muestran tan evidentes, llevan al relato a su inevitable fin:

No creo que les sea difícil juntar once conejitos salpicados sobre los adoquines, tal vez ni se fijen en ellos, atareados con el otro cuerpo que conviene llevarse pronto, antes de que pasen los primeros colegiales.¹¹²

¹⁰⁹ Julio Cortázar, “Carta a una señorita en París” en Julio Cortázar, *Cuentos completos/1*, México, Santillana, 2011, pág. 138.

¹¹⁰ *Ibid.*, pág. 141.

¹¹¹ *Ibid.*, pág. 143.

¹¹² *Ibid.*, pág. 146.

Este ejemplo es solo una muestra de cómo las focalizaciones internas son utilizadas en Cortázar para expresar no ya los acontecimientos, sino las consecuencias que esos eventos tienen en el personaje, dándole una vitalidad y una verosimilitud de la que los acontecimientos externos pueden carecer.

Otro narrador con focalización interna se encuentra presente en “Maneras de estar preso”, donde el efecto de ambigüedad es creado, en parte, por esta decisión de focalizar el relato en el narrador intradiegetico; es decir, si este mismo cuento fuera focalizado de otra forma, la confusión de instancias se perdería pues lo interesante del relato es que esta mujer vive en la “paradoja” de que su vida sea un libro, o de que ella sea un personaje dentro de un relato marco. Vemos, de igual forma, la transformación del personaje, aunque en este caso se trate del caso contrario pues, en vez de de que la tensión aumente, va decreciendo, como si el personaje se resignara a dejarse llevar ya por lo que está escrito.

La focalización interna tiene a su vez subdivisiones que se refieren al tiempo que permanecen sus percepciones en el foco de todo el relato. La primera de ellas es la focalización interna fija, cuando no se abandona el punto de percepción de un personaje¹¹³. Ejemplo de este tipo de focalización en nuestro corpus los encontramos en “Carta a una señorita en París”, “Instrucciones para leer tres pinturas famosas”, “Maneras de estar preso” y en “Botella al mar”, en todos ellos, el narrador que focaliza en sí mismo, no abandona en ningún momento su monopolio de percepciones y, como ya se vio, tampoco deja hablar mucho a los personajes.

¹¹³ Gérard Genette, *Figuras III*, trad. Carlos Manzano, Lumen, Barcelona, 1972, pág. 245.

Tenemos también la focalización interna variable, donde el foco cambia de un personaje a otro para narrar la sucesión entramada de acontecimientos, o en otras palabras, para cambiar de un personaje a otro para que cada uno cuente diversos acontecimientos de la historia. En nuestro corpus no existe un relato que tenga estas características en, digámoslo, estado puro; sin embargo, ciertos pasajes en “La barca...” contienen este tipo de focalización interna.

Por último, tenemos la focalización interna múltiple en la que, de igual forma que en la anterior, el foco cambia de un personaje a otro pero no para contarnos diversos acontecimientos de la diégesis sino para contar un solo momento de ella¹¹⁴. Este tipo de focalización lo encontramos también en “La barca...”. Bastarán dos ejemplos para dejar en claro estos últimos dos tipos de focalización interna:

Todo eso le había sido llevadero e incluso favorable en otros lances de la hora, y sin embargo esta vez hubiera querido retener a Adriano, demorar el momento de vestirse y salir, esos gestos que de alguna manera anunciaban ya una despedida.

*Aquí se ha querido decir algo sin decirlo, sin entender más que un rumor incierto. También a mí Valentina me había mirado así mientras nos bañábamos y vestíamos en Roma, antes de Adriano; también yo había sentido que esas rupturas en lo continuo le hacían daño, la tiraban hacia el futuro. La primera vez cometí el error de insinuarlo, de acercarme y acariciarle el pelo y proponerle que hiciéramos subir bebidas y nos quedáramos mirando el atardecer desde la ventana.*¹¹⁵

¹¹⁴ Alfonso Sánchez Rey, *El lenguaje literario de la “nueva novela” hispánica*, Madrid, Editorial Mapfre, 1991, pág. 183.

¹¹⁵ Julio Cortázar, “La barca o Nueva visita a Venecia” en Julio Cortázar, *Cuentos completos/2*, México, Santillana, 2011. Pág. 538. Cursivas en el original.

Nos encontramos entonces ante una focalización por parte del narrador heterodiegético, en Valentina y, posteriormente, tenemos la focalización interna del narrador homodiegético; ambas percepciones son sobre diferentes momentos en la historia lo cual hace “fluir” los sucesos desde dos personajes diferentes.

Ahora un ejemplo, ya retomado para la categoría de voz, que nos servirá para explicar la focalización interna múltiple donde el mismo suceso es percibido por Valentina y por Dora:

También venía Dora hojeando su guía, perdida porque no le coincidían los números del catálogo con los cuadros colgados.

*A propósito, por supuesto. Dejarlos hablar, citarse, hartarse. No él, eso ya lo sabía, pero ella. Tampoco hartarse más bien volver al perpetuo impulso de la fuga que quizá la devolvería a mi manera de acompañarla sin hostigamiento, a esperar simplemente a su lado aunque no sirviera de nada.*¹¹⁶

Sin duda la focalización interna fija es la que más abunda en nuestro corpus pero no es la única que utiliza Cortázar en sus demás cuentos. Encontramos recurrentemente, por citar un ejemplo muy conocido, en *Historias de Cronopios y de Famas* la utilización de una focalización externa. Recordemos aquí que este tipo de focalización es donde “el centro se halla situado en un punto del universo diegético escogido por el narrador, fuera de todo personaje y que excluye, por tanto, toda información sobre los pensamientos de cualquiera”¹¹⁷.

La utilización que de esta focalización se hace se puede ver claramente en todos los cuentos donde se describe el comportamiento de los cronopios desde una

¹¹⁶ Julio Cortázar, “La barca o Nueva visita a Venecia” en Julio Cortázar, *Cuentos completos/2*, México, Santillana, 2011, pág. 540. Cursivas en el original.

¹¹⁷ Gérard Genette, *Nuevo discurso del relato*, trad. Marisa Rodríguez Tapia, Madrid, Cátedra, 1998, pág.52

perspectiva externa, casi como si se tratase de las observaciones de un biólogo frente a una nueva especie no descubierta, efecto que sin duda logra:

Los cronopios no tienen casi nunca hijos, pero si los tienen pierden la cabeza y ocurren cosas extraordinarias. Por ejemplo, un cronopio tiene un hijo, y enseguida lo invade la maravilla y está seguro de que su hijo es el pararrayos de la hermosura y que por sus venas corre la química completa con aquí y allá islas llenas de bellas artes y poesía y urbanismo.¹¹⁸

Todorov afirmaba, hablando de la „visión desde fuera“, que ese puro sensualismo era una convención, pues un relato semejante sería incomprendible.¹¹⁹ A decir verdad nos parece bien encaminada esta idea, aplicándola a los cuentos de nuestro corpus, pues todos los relatos aquí analizados encuentran mezcladas sus focalizaciones en algún punto y en algún grado. Si bien no serían ininteligibles de encontrarse en un estado “puro” es decir, un único tipo de focalización para todo el relato, sí perderían mucho de lo que los vuelve peculiares.

Queda aún por analizar la focalización cero, es decir, aquella que nos ofrece un máximo de información pues el narrador se encuentra por encima de todos los personajes, conoce todo lo que les ocurre y posee un amplísimo dominio del tiempo: “es el procedimiento utilizado en la novela tradicional decimonónica, en la

¹¹⁸ Julio Cortázar, “Educación de príncipe” en Julio Cortázar, *Cuentos completos/2*, México, Santillana, 2011, pág. 167.

¹¹⁹ Tsvetan Todorov, “Los aspectos del relato” en Roland Barthes, Tsvetan Todorov, et. al., *Análisis estructural del relato*, trad. Beatriz Dorriots, México, Premia, 1982, pág. 179.

que se aportaban el mayor número de datos posibles para conseguir así un mayor acercamiento a los acontecimientos contados”¹²⁰.

El único ejemplo dentro de nuestro corpus que contiene un narrador de este tipo es “La barca...”. Cabe resaltar que este tipo de narrador fue con el que originalmente Cortázar escribió ese cuento en 1954:

Valentina miró una y otra vez la boca de Adriano, la miraba al desnudo en ese momento en que el tenedor llevaba la comida a los labios que se apartan para recibirla, cuando no se debe mirar. Y él lo sabía y apretaba en la boca el trozo de pulpo frito como si fuera una lengua de mujer, como si ya estuviera besando a Valentina.¹²¹

Esa facultad de saberlo todo, de ver “tanto a través de las paredes de la casa como a través del cráneo de su héroe”¹²², se ve evidenciada, no solo en este párrafo sino en todas las intervenciones de este narrador heterodiegético. Puede ir de los sentimientos de Valentina, a lo que Adriano pensaba, de Roma a Venecia, sin ningún tipo de límite.

Este tipo de focalización hace parecer que todos los acontecimientos le son propios y que puede desplazarse a su antojo, no solo en el espacio, sino, como veremos en el siguiente apartado, en el tiempo.

¹²⁰ Alfonso Sánchez Rey, *El lenguaje literario de la “nueva novela” hispánica*, Madrid, Editorial Mapfre, 1991, pág. 186.

¹²¹ Julio Cortázar, “La barca o Nueva visita a Venecia” en Julio Cortázar, *Cuentos completos/2*, México, Santillana, 2011, pág. 535.

¹²² Tzvetan Todorov, “Los aspectos del relato” en Roland Barthes, Tzvetan Todorov, et. al., *Análisis estructural del relato*, trad. Beatriz Dorriots, México, Premia, 1982, pág. 178.

2.4. Tiempo

Como bien lo señala Barthes, decenas de investigadores desde Levi-Strauss hasta Todorov (y aún antes diríamos nosotros) han estudiado ese fenómeno en el que el orden cronológico de los acontecimientos es reabsorbido en una “estructura matricial atemporal”¹²³. Esto no es más que el estudio de cómo se organizan los sucesos de la diégesis dentro del relato.

Se puede inferir que estamos hablando aquí de una categoría compleja pues es necesario diferenciar el tiempo fáctico en el que nos desenvolvemos, el tiempo que gobierna la diégesis y el tiempo del relato. Puede ser útil, para dejar en claro esta diferencia, la valiosísima aportación de Paul Ricoeur quien afirma: “el tiempo del relato de ficción es liberado de los vínculos que exigen transferirlo al tiempo del universo”¹²⁴.

Antonio Garrido resume el complejo modelo temporal de P. Ricoeur (expuesto a lo largo de tres volúmenes), quien ya había instaurado una división triádica del tiempo: *tiempo prefigurado* que representa el tiempo de la existencia real, el tiempo-material sobre el que se ejerce la actividad artística. Después viene el *tiempo configurado* el cual alude a la manipulación y organización del tiempo prefigurado de acuerdo a las necesidades artísticas; por último el *tiempo*

¹²³ Roland Barthes, “Introducción al análisis estructural de los relatos” en Roland Barthes, Tzvetan Todorov, et. al., *Análisis estructural del relato*, trad. Beatriz Dorriots, México, Premia, 1982, pág. 24.

¹²⁴ Paul Ricoeur, *Tiempo y narración. El tiempo narrado*, trad. Agustín Neira, Siglo XXI, México, 1996, pág. 818.

refigurado que cada individuo le imprime al texto cuando lo percibe en el acto de lectura.¹²⁵

Esta separación servirá para tener en claro que si bien el tiempo dentro del relato utiliza a ese tiempo prefigurado para sostener su verosimilitud, el narrador dispone de toda la libertad para jugar con los acontecimientos, ordenarlos en la forma en que le plazcan e, inclusive, deformar el tiempo dentro de la diégesis en casos extremos.

Esta “manipulación” del tiempo por parte del narrador obedece a las limitaciones propias de un texto narrativo: “El tiempo del discurso es, en un cierto sentido, un tiempo lineal, en tanto que el tiempo de la historia es pluridimensional. En la historia varios acontecimientos pueden desarrollarse al mismo tiempo; pero el discurso debe obligatoriamente ponerlos uno tras otro”¹²⁶.

Genette planteaba la existencia de tres tipos de relación entre tiempo del relato y tiempo de la historia: “las relaciones entre el orden temporal de sucesión de los acontecimientos en la diégesis y el orden seudotemporal de su disposición en el relato[...] las relaciones entre la duración variable de esos acontecimientos, o segmentos diegéticos y la seudoduración en el relato, relaciones de velocidad[...] relaciones, por último, de frecuencia”¹²⁷ que son las capacidades de repetición de la historia y de las del relato.

¹²⁵ Antonio Garrido, *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis, 1996, pág. 164.

¹²⁶ Tzvetan Todorov, “Los aspectos del relato” en Roland Barthes, Tzvetan Todorov, et. al., *Análisis estructural del relato*, trad. Beatriz Dorriots, México, Premia, 1982, pág. 174.

¹²⁷ Gérard Genette, *Figuras III*, trad. Carlos Manzano, Lumen, Barcelona, 1972, pág.91.

2.4.1. Orden

Comenzaremos con las relaciones de orden donde se debe confrontar el orden en que se encuentran los acontecimientos en el relato con el orden de sucesión de esos mismos acontecimientos en la historia. Es decir, los acontecimientos dentro de la diégesis ocurren unos antes y unos después (incluso simultáneamente) pero, como se vio, por las exigencias mismas del relato deben ser ordenados linealmente. Esa misma linealidad abre las posibilidades para que el narrador pueda contar alguno de los elementos que cronológicamente sucedieron primero, hasta el final de su relato o, de forma contraria, un suceso que concluye la historia, puede ser relatado en primer lugar.

Bien señalaba Todorov que “los acontecimientos *a*, *b*, *c* cambian totalmente de sentido, de significación emocional si los ponemos, por ejemplo, en este orden: *b*, *c*, *a*; *b*, *a*, *c*”¹²⁸. Estos cambios de orden son llamados, por Genette, *anacronías*.

2.4.1.1. Anacronías

Dentro de las anacronías podemos encontrar dos tipos: las *analepsis*, “toda evocación posterior de un acontecimiento anterior al punto de la historia donde nos encontramos”¹²⁹, y las *prolepsis*, “toda maniobra narrativa que consista en contar o evocar por adelantado un acontecimiento posterior”¹³⁰.

¹²⁸ Tzvetan Todorov, “Los aspectos del relato” en Roland Barthes, Tzvetan Todorov, et. al., *Análisis estructural del relato*, trad. Beatriz Dorriots, México, Premia, 1982, pág. 175.

¹²⁹ Gérard Genette, *Figuras III*, trad. Carlos Manzano, Lumen, Barcelona, 1972, pág 103.

¹³⁰ *Idem*.

Veamos un ejemplo muy peculiar, pues engloba los dos tipos de anacronía que hemos definido:

Usted se ha ido a París, yo me quedé con el departamento de la calle Suipacha, elaboramos un simple y satisfactorio plan de mutua convivencia hasta que septiembre la traiga de nuevo a Buenos Aires y me lance a mí a alguna otra casa donde quizá... Pero no le escribo por eso, esta carta se la envió a causa de los conejitos, me parece justo enteraría; y porque me gusta escribir cartas, y tal vez porque llueve.¹³¹

Encontramos entonces una analepsis al inicio, cuando rememora los acontecimientos que lo han llevado al departamento y pasa directamente a una prolepsis aludiendo a la fecha del retorno de la señorita Andrée a Buenos Aires. Después regresa al presente de su relato para continuar escribiendo la carta.

Pasemos ahora a un ejemplo más complejo como lo puede ser el cuento más interesante en cuanto al manejo del tiempo dentro de nuestro corpus, “Maneras de estar preso”:

Ha sido cosa de empezar y ya. Primera línea que leo de este texto y me rompo la cara contra todo porque no puedo aceptar que Gago esté enamorado de Lil; de hecho solo lo he sabido varias líneas más adelante pero aquí el tiempo es otro, vos por ejemplo que empezás a leer esta página te enterás de que yo no estoy de acuerdo y conocés así por adelantado que Gago se ha enamorado de Lil, pero las cosas no son así: vos no estabas todavía aquí (y el texto tampoco) cuando Gago era ya mi amante.¹³²

¹³¹ Julio Cortázar, “Carta a una señorita en París” en Julio Cortázar, *Cuentos completos/1*, México, Santillana, 2011, pág. 138.

¹³² Julio Cortázar, “Maneras de estar preso” en Julio Cortázar, *Cuentos completos/3*, México, Santillana, 2011, pág. 103.

En este ejemplo nos encontramos ante dos situaciones que ya Genette había encontrado como problemáticas en *Figuras III*: una prolepsis dentro de una analepsis. La narradora nos brinda la información sobre Gago y Lil para después decirnos que eso solo lo ha conocido “varias líneas más adelante”; esa información surge a partir de una analepsis del narrador y, sin embargo, actúa como una prolepsis para el narratario pues se entera de un acontecimiento ulterior. A lo largo de todo el relato encontramos estructuras similares.

Este ejemplo también nos permite recordar aquí que cualquier anacronía “constituye con relación al relato en que se inserta [...] un relato temporalmente secundario, subordinado al primero”¹³³. Es decir, relato primario y relato secundario están unidos por la dependencia de éste último con respecto al que lo contiene. Este tipo de relación se puede medir en tanto su *alcance* y en cuanto a su *amplitud*.

Alcance de la anacronía se refiere a la distancia que lo separa del ahora de la enunciación; el presente desde el cual se narra. Por su parte la amplitud hace referencia al tiempo que dura la anacronía.¹³⁴

En el último ejemplo observamos que, tanto el alcance como la amplitud son relativamente cortos, pues solo se refiere a “unas líneas arriba”. Sin embargo, en el mismo párrafo encontramos una anacronía cuyo alcance es más grande, al igual que su amplitud, pues refiere que “vos no estabas todavía aquí (y el texto

¹³³ Gérard Genette, *Figuras III*, trad. Carlos Manzano, Lumen, Barcelona, 1972, pág. 104. Cabe destacar que en *Nuevo discurso del relato* cambia “relato primero” por “relato primario” pues no es que el relato que enmarca la anacronía sea más importante, pues en muchos casos la situación es al revés.

¹³⁴ Alfonso Sánchez Rey, *El lenguaje literario de la “nueva novela” hispánica*, Madrid, Editorial Mapfre, 1991, pág. 28.

tampoco) cuando Gago era ya mi amante”. Este tipo de anacronía corresponde a la categoría de anacronía externa pues excede los límites del relato primario que inicia con la lectura de un texto por parte de la narradora y su reacción ante ello; la relación que ella lleva con otro personaje excede los límites de ese relato.

Por el contrario en “La barca...” encontramos un ejemplo de anacronía interna, en este caso una analepsis, pues se encuentra enmarcada dentro de los límites temporales que corresponden a la historia que se nos relata. El alcance y amplitud no están explicitados, aunque se puede inferir que no ha pasado más de un día; la amplitud es muy breve, tan solo el recuerdo fugaz de la muerte de un ave:

Valentina la escuchaba como de lejos, perdida en un rumor interno que no podía confundir con una meditación. La golondrina estaba muerta, había muerto en pleno vuelo.¹³⁵

2.4.1.2. Analepsis

A las analepsis internas Genette las clasifica en cuanto a su relación temática con el relato primario y las divide en analepsis internas homodiegéticas o heterodiegéticas. Las primeras se caracterizan por ser “relativas a la misma línea de acción que el relato primero”, como en nuestro ejemplo anterior. Las heterodiegéticas por el contrario introducen una nueva temática que, si bien puede tener una relación débil con el relato primario, no extrae de él todo su potencial narrativo pues cuenta, en muchas ocasiones, historias de otros personajes.¹³⁶

¹³⁵ Julio Cortázar,, “La barca o Nueva visita a Venecia” en Julio Cortázar, *Cuentos completos/2*, México, Santillana, 2011, pág. 535.

¹³⁶ Gérard Genette, *Figuras III*, trad. Carlos Manzano, Lumen, Barcelona, 1972, pág. 107.

Claro está que en nuestro corpus existen más ejemplos, como el que extraemos ahora de “Botella al mar” donde igualmente observamos una concatenación de analepsis y prolepsis:

Hace exactamente dos semanas que Guillermo Schavelzon, mi editor en México, me entregó los primeros ejemplares de un libro de cuentos que escribí a lo largo de estos últimos tiempos y que lleva el título de uno de ellos, *Queremos tanto a Glenda*. Cuentos en español, por supuesto, y que solo serán traducidos a otras lenguas en los años próximos, cuentos que esta semana empiezan apenas a circular en México y que usted no ha podido leer en Londres, donde por lo demás casi no se me lee y mucho menos en español¹³⁷

Vemos también una concatenación, al inicio de dos analepsis, una interna y una externa: la primera una cuyo alcance, no así su amplitud, son específicos “exactamente dos semanas”; la segunda una externa cuyo alcance y amplitud son indeterminados, “a lo largo de estos últimos tiempos”. Posteriormente encontramos una descripción del libro y de los cuentos para continuar con una prolepsis externa “solo serán traducidos a otras lenguas en los años próximos”. Sin duda, al dedicarle una lectura superficial entenderemos bien ese cambio de temporalidad sin esfuerzo alguno y, sin embargo, podemos darnos cuenta por medio del análisis la complejidad hallada en un solo párrafo.

Genette afirmaba que el relato homodiegético “se presta mejor que ningún otro a la anticipación, por su propio carácter retrospectivo declarado, que autoriza al narrador a alusiones al porvenir, y en particular a su situación presente, que

¹³⁷ Julio Cortázar,, “Botella al mar” en Julio Cortázar, *Cuentos completos/3*, México, Santillana, 2011, pág. 296.

forman parte en cierto modo de su función”¹³⁸. Podemos secundar esta afirmación aunque tampoco le queda vedada al narrador heterodiegético esta función proleptica, es más, el narrador omnisciente que en muchas ocasiones toma la forma de un heterodiegético se mueve a través del tiempo de manera a veces injustificada e inverosímil.

Esa “autorización” a la que hace referencia Genette puede partir del hecho de que se vuelve más verosímil el hecho de que un narrador que conforma un relato sobre sí mismo aluda a buenas o malas decisiones en pos de lo que vendrá posteriormente y que él, habiéndolo ya padecido, conoce. Cabe resaltar que este manejo del tiempo en el único narrador heterodiegético que encontramos en nuestro corpus, en “La barca...”, se reduce casi exclusivamente a la utilización de analepsis:

Hasta entonces Adriano no se había enamorado de sus amantes; algo en él lo llevaba a tomarlas demasiado pronto como para crear el aura, la necesaria zona de misterio y de deseo, para organizar la cacería mental que alguna vez podría llamarse amor. Con Valentina había sido igual, pero en los días de separación, en esos últimos atardeceres de Roma y el viaje a Florencia, algo diferente había estallado en Adriano.¹³⁹

Igualmente que en casos anteriores vemos la concatenación de dos analepsis. Podemos ver que la segunda, donde se refiere explícitamente al romance de Adriano y Valentina, es una analepsis interna homodiegética que encaja en lo que Genette catalogó como repetitivas, pues vuelve sobre un mismo hecho para

¹³⁸ Gérard Genette, *Figuras III*, trad. Carlos Manzano, Lumen, Barcelona, 1972, pág.121.

¹³⁹ Julio Cortázar, “La barca o Nueva visita a Venecia” en Julio Cortázar, *Cuentos completos/2*, México, Santillana, 2011, pág. 537.

“revisitarlo” por decirlo de alguna forma, desde la perspectiva, en este caso, de Adriano.

Existen otros dos tipos de analepsis internas homodiegéticas, las completivas y las iterativas. Las primeras se encargan de rellenar huecos en la información que el narrador pasó por alto. Las iterativas “son sintomáticas de algo que es usual, que se repite”.¹⁴⁰

De este último tipo encontramos un ejemplo en “La barca...”, esta vez a cargo del narrador homodiegético:

*De noche dese mi cama la miraba dar vueltas antes de acostarse, tomando y dejando una y otra vez un frasco de perfume, un tubo de pastillas, yendo a la ventana como si escuchara ruidos insólitos[...]*¹⁴¹

Estamos hablando de una analepsis interna homodiegética pues el contenido se amolda temporalmente al del relato primario. Es iterativa pues describe algo que ocurría durante todas las noches, al menos las noches que Dora durmió en el mismo cuarto que Valentina.

Pasemos, por último, a las analepsis internas homodiegéticas completivas, por lo demás extremadamente comunes en los textos narrativos, pues regresan a un momento de la historia que ya se pasó para reunir información que se elidió. Esto es identificable en “Botella al mar”, en donde se nos indica primero:

¹⁴⁰ Antonio Garrido, *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis, 1996, pág. 169.

¹⁴¹ Julio Cortázar, “La barca o Nueva visita a Venecia” en Julio Cortázar, *Cuentos completos/2*, México, Santillana, 2011, pág. 537. Cursivas en el original.

Hace exactamente dos semanas que Guillermo Schalezon, mi editor en México, me entregó los primeros ejemplares de un libro de cuentos que escribí a lo largo de estos últimos tiempos[...]¹⁴²

Posteriormente el autor regresa a este momento para agregar un detalle que, sin embargo, vale como una analepsis completiva:

Todo esto, usted lo ve, es un cuento dentro de un libro, con algunos ribetes de fantástico o de insólito, y coincide con la atmósfera de los otros relatos de ese volumen que mi editor me entregó la víspera de mi partida de México¹⁴³

La información de que el libro constaba de relatos con atmósfera fantástica, o de que le fueron entregados justo cuando planeaba su partida de México son datos que, gracias a la analepsis, se pueden conocer.

Hemos dejado de lado hasta ahora las anacronías mixtas las cuales son identificables cuando la amplitud y el alcance tienen la misma duración. En palabras de Genette “se prolongan hasta alcanzar y superar el punto de partida del primer relato”¹⁴⁴.

“Carta a una señorita en París” es el ejemplo perfecto de una anacronía mixta que rige todo el relato, pues comienza con el narrador ya instalado en el cuarto de la calle Suipacha para después recordar algunos momentos específicos de los días anteriores y del día en el que llegó a instalarse en el inmueble. La narración regresa a un “presente” desde donde se estaba contando la historia y continúa

¹⁴² Julio Cortázar, “Botella al mar” en Julio Cortázar, *Cuentos completos/3*, México, Santillana, 2011, pág. 296.

¹⁴³ *Ibid.*, Pág. 298.

¹⁴⁴ Gérard Genette, *Figuras III*, trad. Carlos Manzano, Lumen, Barcelona, 1972, pág.115.

avanzando, acompañada de la narración, por los destrozos que los conejitos causan en el departamento.

2.4.1.3. Prolepsis

Las prolepsis, en muchos de los casos, obedecen a estas mismas categorías y, sin embargo, son muy poco frecuentes en nuestro corpus. Esto tendría sentido si reflexionamos un poco sobre las facultades del narrador y el tipo de focalizador del que parten muchos de los relatos. En pos de la verosimilitud de la que hemos venido hablando, resultaría ilógico que un narrador que se asume como un ser humano ostente esta capacidad de ver hacia el futuro.

Como bien se señaló, en muchos de los casos las prolepsis aparecen en los narradores homodiegéticos que conocen los acontecimientos después de haberlos vivido ya. De esta forma resulta lógico que conozcan lo que le pasará al personaje central (ellos mismos) en situaciones ulteriores. Sin embargo, si el narrador nos contara después lo que le va a acontecer, perdería esa credibilidad, o al menos no resultaría tan verosímil como lo son los narradores de nuestro corpus.

Si nos adentramos un poco más en el plano de la diégesis, encontraremos que estos narradores homodiegéticos, en los raros casos en los que se aventuran a hacer prolepsis, argumentan plenamente de dónde obtuvieron ese conocimiento (función testimonial de Jakobson): en “Carta a una señorita en París”, se aventura a especular sobre la reacción de los transeúntes ante su suicidio, decisión que ha tomado firmemente; en “Maneras de estar preso”, el supuesto texto que la narradora lee le va relatando lo siguiente que va a acontecer.

Los narradores de los otros relatos se abstienen de hacer alusiones al futuro y solamente hacen analepsis. En los cinco relatos, el tipo de analepsis más abundante es la analepsis externa, para explicar algunas actitudes o situaciones, presente en todos los cuentos de nuestro corpus. En cuanto a las analepsis internas, las de más frecuente uso son las homodiegéticas iterativas y repetitivas, cuya presencia encontramos en cuatro de los cinco cuentos que conforman nuestro corpus.

Cabe destacar que, cuando se utilizan las anacronías en los textos de nuestro corpus, rara vez se hallan solas, pues en muchos de los casos en que las encontramos están en la misma oración que otro tipo de anacronía.

Ahora bien, solo queda señalar en lo relativo al orden aquella distinción clásica de la forma en que inicia un relato: *in medias res*, *in extremas res* y *ad ovo*. De los cinco cuentos que conforman nuestro corpus, dos de ellos cuentan con un inicio *in extremas res* (“Instrucciones para entender tres pinturas famosas” y “Botella al mar”) los demás cuentan con un inicio *in medias res*. Cabe destacar que en “Botella al mar” se encontraron quince analepsis, mientras que en un cuento como “Carta a una señorita en París” se encontraron solamente diez.

Para dejarlo un poco más claro analizamos el cuento de “La barca...”, donde se encontraron diez intervenciones analépticas, de diferentes tipos, del narrador homodiegético, que como recordaremos Cortázar añadió veintidós años después, contra ocho intervenciones analépticas del narrador heterodiegético. Este tipo de anacronía se muestra constante en todos los cuentos de nuestro corpus.

2.4.2. Velocidad

Como se recordará, la segunda categoría que Genette planteaba para el estudio del tiempo era la de duración (años después la rebautiza como velocidad), que se refiere a la relación entre el tiempo que abarca un acontecimiento dentro de la diégesis y su duración textual. En palabras de Genette, la velocidad “se definirá por la relación entre una duración —la de la historia— medida en segundos, minutos, horas, días, meses y años, y una longitud —la del texto— medida en línea y páginas”¹⁴⁵.

Como se puede inferir, esta comparación puede resultar problemática pues se podría pensar que existe una equiparación, en términos de Ricoeur, entre el tiempo pre-figurado y el tiempo configurado; sin embargo, Genette deja muy claro, en *Nuevo discurso del relato*, que el tiempo de la historia, así como el del relato e incluso el tiempo de lectura, son entidades diferentes que sufren una “conversión”:

La comparación de ambas duraciones (historia y lectura) sufre, de hecho, dos conversiones: de duración de historia a longitud de texto y de longitud de texto a duración de lectura, y esta segunda solo es importante para comprobar la isocronía de una escena. En realidad dicha isocronía es aproximativa y convencional y nadie [...]le pide más.¹⁴⁶

En resumen, la relación de velocidad depende “del volumen de información que el narrador traslade o no de la historia al discurso”.¹⁴⁷ En algunos casos el narrador puede decidir explayarse en un acontecimiento, decidir parar el tiempo para

¹⁴⁵ Gérard Genette, *Figuras III*, trad. Carlos Manzano, Lumen, Barcelona, 1972, pág. 25.

¹⁴⁶ *Idem*.

¹⁴⁷ Juan Nadal, *El sastrer aprendiz y sus costuras. Estudio de la narrativa periodística temprana de García Márquez*, México, Plaza y Valdés, 2008, pág. 157.

agregar algún dato o pasar algunos datos de la historia sin contarnos absolutamente nada. Estos artificios del narrador son llamados *anisocronías*.

Genette distingue originalmente cuatro movimientos narrativos: elipsis, sumario, escena y pausa. Posteriormente añade la figura de la digresión reflexiva¹⁴⁸ que, básicamente, encajaría dentro de la pausa si nos atenemos a la definición que expondremos más adelante. Cada uno de estos movimientos supone una cierta “velocidad” en el relato, haciéndolo más rápido o más lento (todo esto, nuevamente, de acuerdo con las necesidades del narrador).

2.4.2.1. Movimientos de aceleración

Comenzaremos con los movimientos que aceleran el relato, es decir, cuya representación discursiva es menor a su duración en la historia. Dentro de esta categoría encontramos la *elipsis* y el *sumario*. La utilización de la *elipsis* “causa lagunas en la secuencia cronológica. Se pasa por alto un periodo de tiempo, a menudo sin que lo note el lector”; cuando se recuerdan estos acontecimientos, es decir se traen a primer plano, la elipsis “consigue su poder expresivo”¹⁴⁹.

Son momentos que se “saltan”, bien con la intención de retomarlos más tarde y rellenar esos huecos (la mayoría de las veces con una analepsis completiva o iterativa), bien para ahorrarle al narratario información que no es de mayor trascendencia para la comprensión del relato. En el texto puede mencionarse cuál

¹⁴⁸ “no toda descripción supone una pausa(...) ciertas pausas son, más bien, reflexivas, extradiegéticas y del orden del comentario y la reflexión más que la narración” Gérard Genette, *Nuevo discurso del relato*, trad. Marisa Rodríguez Tapia, Madrid, Cátedra, 1998, pág. 27.

¹⁴⁹ Mieke Bal, *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*, trad. Javier Franco, Madrid, Ediciones Cátedra, 1990, pág.48.

fue el lapso que se elidió o se puede dejar la elipsis sin una marca que lo indique. Así se separan las elipsis en elipsis *explícitas* e *implícitas*.

Mieke Bal asegura que una elipsis pura “no se puede ver realmente [...] Si no se indica nada, no podemos saber tampoco lo que se debería indicar”¹⁵⁰. Por ello cataloga como *pseudoelipsis* al tiempo elidido que marca la duración de la información que no se contó. Como hemos venido haciendo, nos apegaremos a las categorías genettianas, aunque no carece de verdad la afirmación que Bal hace al respecto.

Dentro de las elipsis explícitas encontramos entonces las que, efectivamente, nos señalan cuál fue el lapso exacto que se dejó de contar, las determinadas, o solo se nos da una aproximación somera al tiempo diegético que se decidió omitir en el relato. Veamos un ejemplo de elipsis explícita determinada:

Pero esa misma noche vomité un conejito negro. Y dos días después uno blanco. Y la cuarta noche un conejito gris.¹⁵¹

En el ejemplo anterior observamos que se nos deja de contar lo que sucedió durante toda la tarde pues refiere acontecimientos que acontecieron “esa misma noche”. Después de un punto y seguido, se informa que se han omitido del relato dos días completos. Nuevamente un punto y seguido para después hablar de lo que sucedió cuatro noches después de haberse mudado. Ahora veamos un ejemplo de elipsis explícita indeterminada, tomado de “La barca...”:

¹⁵⁰ *Ibid.*, Pág. 79.

¹⁵¹ Julio Cortázar, “Carta a una señorita en París” en Julio Cortázar, *Cuentos completos/1*, México, Santillana, 2011, pág. 141.

Dino la mantuvo todavía un momento prisionera, como asombrado de ese abandono. Después, murmurando y besándola, se incorporó sobre ella y buscó con dedos torpes el cierre de la blusa¹⁵²

Aquí encontramos el adverbio *después* que indica un lapso indefinido posterior a que se concretara la acción de la oración precedente. Por lo demás este tipo de elipsis, explícitas indeterminadas, son de un uso muy somero en los cuentos de nuestro corpus. Cabe resaltar el hecho de que la mayor frecuencia en su uso se encontrara en el narrador heterodiegético del cuento “La barca”.

Por lo demás, en cuanto a elipsis explícitas, cuando son utilizadas, se precisa de manera muy exacta el tiempo que se ha elidido. Veamos dos ejemplos en cuentos diferentes que ponen de manifiesto esta tendencia:

Cómo voy a aceptar que a la salida ya estén hablando de Bergman y de Liv Ullman (los dos han leído las memorias de Liv y claro, tema para whisky y gran fraternización estético-libidinosa, el drama de la actriz madre que quiere ser madre sin dejar de ser actriz con atrás Bergman las más de las veces gran hijo de puta en el plano paternal y marital): todo eso alcanza hasta las ocho y cuarto [...] ¹⁵³

Estas especificaciones son dignas de resaltar pues, pudiendo utilizar expresiones como “tiempo después”, “después” o “al pasar del tiempo”, encontramos en la mayoría de los casos especificaciones sobre el lapso que se elidió cuando se interrumpe el relato. Observemos también este caso en “Botella al mar”:

¹⁵² Julio Cortázar, “La barca o Nueva visita a Venecia” en Julio Cortázar, *Cuentos completos/2*, México, Santillana, 2011, pág. 556.

¹⁵³ Julio Cortázar, “Maneras de estar preso” en Julio Cortázar, *Cuentos completos/3*, México, Santillana, 2011, pág. 103.

Simplemente, un año más tarde Glenda Garson decide retornar al cine, y los amigos del club leen la noticias con la abrumadora certidumbre de que ya no les será posible repetir un proceso que sienten clausurado, definitivo.¹⁵⁴

En cuanto a las elipsis implícitas, vemos que su uso es también frecuente, aunque no tanto como el de las explícitas determinadas, pues al igual que en las anteriores, su presencia está presente en cuatro de los cinco cuentos de nuestro corpus. Su utilización implica “un relativo esfuerzo del lector para identificarlas”¹⁵⁵ pues no existen indicadores de que se ha saltado un periodo de tiempo de la diégesis y solamente se puede inferir que el tiempo ha transcurrido mientras el relato “no estuvo presente”.

En los cuentos que componen nuestro corpus encontramos que el punto y aparte es, en muchas ocasiones, utilizado para insertar las elipsis implícitas, como si el espacio en blanco entre párrafos abarcara ese lapso elidido:

Y sin embargo era más fácil besarlo, ceder a su fuerza, resbalar blandamente bajo la ola del cuerpo que la ceñía; era más fácil entregarse que negarle ese asentimiento que él, perdido otra vez en el placer olvidaba ya.

Valentina fue la primera en levantarse. El agua de la ducha la azotó largamente.¹⁵⁶

El lapso entre la última acción relatada y que Valentina se levantó queda suspendido en el aire. No hay un indicador exacto que nos diga a qué hora se levantó, es decir, una aproximación al tiempo elidido: se asume que durmieron esa

¹⁵⁴ Julio Cortázar, “Botella al mar” en Julio Cortázar, *Cuentos completos/3*, México, Santillana, 2011, pág. 298.

¹⁵⁵ Juan Nadal, *El sastre aprendiz y sus costuras. Estudio de la narrativa periodística temprana de García Márquez*, México, Plaza y Valdés, 2008, pág. 166.

¹⁵⁶ Julio Cortázar, “La barca o Nueva visita a Venecia” en Julio Cortázar, *Cuentos completos/2*, México, Santillana, 2011, pág.542.

noche juntos, pero es un dato que se debe inferir. En “Carta a una señorita en París” observamos el mismo caso en el que el punto y aparte juega este papel de “introducción” para la elisión. Veamos:

“Comprendí que no podía matarlo. Pero esa misma noche vomité un conejito negro. Y dos días después uno blanco. Y a la cuarta noche un conejito gris.

Usted ha de amar el bello armario de su dormitorio, con la gran puerta que se abre generosa, las tablas vacías a la espera de mi ropa. Ahora los tengo ahí. Ahí dentro. Verdad que parece imposible; ni Sara lo creería.”¹⁵⁷

En este ejemplo es evidente el cambio temporal entre un párrafo y otro pues en el primero las acciones relatadas se encuentran en pretérito. Después del punto y aparte, el párrafo comienza a desenvolverse en presente, desde donde se estaban narrando los otros acontecimientos. Cabe destacar que no se hace ni siquiera alusión al tiempo que ha transcurrido desde esa cuarta noche hasta el momento de la enunciación.

Claro está que esa no es la única forma en que los narradores de estos cuentos introducen la elipsis:

[...] yo tengo que aceptar que suban al Ford que entre otras cualidades tiene la de ser mío, que Gago lleve a Lil hasta San Isidro gastándome la nafta con lo que cuesta, que Lil le presente a la madre artrítica pero erudita en Francis Bacon, de nuevo whisky, y me da pena que ahora tenga que hacer todo ese camino de vuelta hasta el centro, Lil, pensaré en usted y el viaje será corto, Gago, Aquí le anoto el teléfono, Lil, oh gracias, Gago.¹⁵⁸

¹⁵⁷ Julio Cortázar, “Carta a una señorita en París” en Julio Cortázar, *Cuentos completos/1*, México, Santillana, 2011, pág. 141

¹⁵⁸ Julio Cortázar, “Maneras de estar preso” en Julio Cortázar, *Cuentos completos/3*, México, Santillana, 2011, pág. 104.

Este ejemplo es bastante peculiar pues cada coma indica un lapso elidido, como si lo único digno de mención fueran los segmentos de monólogo interior en estilo indirecto libre no así las acciones que ocurren entre estos. El camino a casa de Lil, el entrar en su casa, presentarlo con su madre, tomar whisky en algún lugar de su hogar, la salida a la puerta, todas estas acciones van implícitas en el uso de la coma.

Con una lealtad que se alimenta de ternura usted lo ayudará a fraguar el accidente que ha de darlo por muerto frente a sus enemigos; la paz y la seguridad los esperan luego en algún rincón del mundo. Su amigo publica Hopscotch, que aunque no es mi novela deberá llamarse obligadamente Rayuela cuando algún editor de best-sellers la publique en español. Una imagen hacia el final de la película muestra ejemplares del libro en una vitrina, tal como la edición de mi novela debió estar en algunas vitrinas norteamericanas cuando Pantheon Books la editó hace años.¹⁵⁹

En este caso vemos que la elipsis, introducida ahora por el punto y seguido, omite acontecimientos de la película que está relatando en su carta. Después de que indica que el amigo ficticio de la actriz publica su novela, introduce una digresión reflexiva para, posteriormente, con un punto y aparte, señalar “una imagen hacia el final de la película”. El tiempo que separa los dos acontecimientos no está explicitado, como si durante las líneas que duraba la intervención del narrador para opinar, la película que relata hubiese seguido su curso.

¹⁵⁹ Julio Cortázar, “Botella al mar” en Julio Cortázar, *Cuentos completos/3*, México, Santillana, 2011, pág. 300.

Muchas de las elipsis están separadas por párrafos enteros de intervenciones opinativas del narrador. En “Maneras de estar preso” esto es evidente, pues el narrador homodiegético omite narrar el acercamiento primero que tuvieron Lil y Gago, y prefiere opinar sobre su rechazo al texto en once líneas para después continuar con el relato, ya cuando Lil y Gago se encuentran fuera del cine y hablando.

En “Botella al mar”, las intervenciones de Dora, que funge las veces de narrador metadiegético, interrumpen muchas veces el relato y lo hacen en el medio de una elipsis, implícita o explícita, como si fuese necesario rellenar ese hueco:

«Estoy perdida» pensó Valentina, y saltó al primer escalón sin apoyarse en el antebrazo que él le tendía.

¿Lo pensó de verdad? Habría que tener cuidado con las metáforas, las figuras elocutivas o como se llamen. También eso viene de abajo; si yo lo hubiera sabido en ese momento tal vez no hubiera ... Pero tampoco a mí me estaba dado entrar en el más allá del tiempo.

Cuando bajó a cenar, Dora la esperaba con la noticia de que (aunque no estaba del todo segura) había visto a Adriano entre los turistas de la Piazza.¹⁶⁰

El lapso en el que Valentina entró en la casa de Dino y todo el tiempo hasta la cena está elidido, sin mención de la duración que tuvo en la diégesis. Sin embargo, ese “tiempo muerto” del relato es ocupado por Dora para dar sus impresiones del relato marco.

Por su parte, otro movimiento de aceleración, el *sumario*, es definido por Antonio Garrido como un “importantísimo factor de economía narrativa al permitir la

¹⁶⁰ Julio Cortázar, “La barca o Nueva visita a Venecia” en Julio Cortázar, *Cuentos completos/2*, México, Santillana, 2011, pág.561. Cursivas en el original

condensación de un notable volumen de información diegética”¹⁶¹. El sumario acelera la historia, no sin decirnos absolutamente nada como en la elipsis, sino sintetizando la información de la diégesis que se quiere pasar rápidamente.

Rompieron las cortinas, las telas de los sillones, el borde del autorretrato de Augusto Torres, llenaron de pelos la alfombra y también gritaron, estuvieron en círculo bajo la luz de la lámpara, en círculo y como adorándome, y de pronto gritaban, gritaban como yo no creo que griten los conejos.¹⁶²

Podemos observar una serie de acciones cuya duración diegética es sumamente mayor que la duración del relato. Mucha información diegética se condensa en ese párrafo que por lo demás podríamos decir que cumple la función de *crisis*.¹⁶³

A Dora le gustaba charlar antes de dormir, y pasó media hora con noticias sobre Fiésole y el piazzale Michalengelo. Valentina la escuchaba como de lejos, perdida en un rumor interno que no podía confundir con una meditación.¹⁶⁴

En este caso extraído de “La barca...” se distingue que el sumario resume media hora del universo diegético en una sola oración. El uso del sumario aquí evidencia que la información contenida no es tan importante como para mencionarla en su totalidad y, sin embargo, se le abre un espacio en el discurso pues funge como contextualizador, función que explica muy bien Sánchez Rey:

¹⁶¹ Antonio Garrido, *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis, 1996, pág. 180

¹⁶² Julio Cortázar, “Carta a una señorita en París” en Julio Cortázar, *Cuentos completos/1*, México, Santillana, 2011, pág. 145.

¹⁶³ Mieke Bal divide el ritmo de la diégesis en crisis y desarrollo, donde el primero indica un corto espacio de tiempo en el que se condensan los sucesos; el segundo abarca un periodo mayor donde el significado global se construye lentamente. Mieke Bal, *op. cit.*

¹⁶⁴ Julio Cortázar, “La barca o Nueva visita a Venecia” en Julio Cortázar, *Cuentos completos/2*, México, Santillana, 2011, pág. 545.

el cometido primordial del sumario es introducirnos en una situación mostrándonos los pormenores que le han dado origen. Subraya la acción en sí misma, sobre todo marcando el tiempo en que ésta tiene lugar¹⁶⁵

El sumario, en el ejemplo de “La barca...”, cumple con esta función pues nos sitúa en la noche: ambas mujeres en sus camas, en su cuarto de hotel, mientras Dora habla, cosa que no vale la pena citar en el relato. Veamos otro ejemplo donde se cumple esta función:

“las frases siguientes llevan a Gago al centro donde deja el auto mal estacionado como siempre, sube a mi departamento sabiendo que lo espero al final de este párrafo ya demasiado largo como toda espera de Gago”¹⁶⁶

Nuevamente, se resume todo el trayecto de Gago en el automóvil, el tiempo diegético que le llevó estacionar su auto y subir al departamento. Todo esto solo sirve para indicar que Gago ha regresado a casa con la narradora, después de ir al cine y coquetear con Lil.

En “Botella al mar” existen dos sumarios que, aunque más extensos que estos dos últimos, su función es la misma. En este relato el narrador resume por un lado el cuento de “Queremos tanto a Glenda” contando solo los aspectos que son esenciales para entender la trama; más adelante utiliza la misma técnica para el filme *Hopscotch*. Estos dos sumarios sirven solamente para contextualizar todos los pensamientos que en el narrador surgen debido a estas “comunicaciones secretas”, como él las llama. Lo importante no son las tramas resumidas del libro y el filme, sino la interpretación que el narrador les da y expresa mediante su relato.

¹⁶⁵ Alfonso Sánchez Rey, *El lenguaje literario de la “nueva novela” hispánica*, Madrid, Editorial Mapfre, 1991, pág. 54.

¹⁶⁶ Julio Cortázar, “Maneras de estar preso” en Julio Cortázar, *Cuentos completos/3*, México, Santillana, 2011, pág. 104.

Observamos claramente cómo el sumario se erige como un recurso que, más que connotar crisis como las llama Mieke Bal, es utilizado para situar en un marco a nuestros personajes; nuevamente, como lo vimos en el caso de la distancia, las acciones no son lo importante sino el narrador y la percepción que de ellos tenga.

2.4.2.2. Escena

La escena, característica fundamental de lo que era designado como modo dramático, “realiza convencionalmente la igualdad de tiempo entre relato e historia”¹⁶⁷. Es decir, pretende un máximo acercamiento a la hipotética isocronía entre tiempo de duración en la historia y tiempo de duración en el relato.

Kayser afirma que la escena aumenta la proximidad del lector con el acontecimiento y está denotada por una clara sucesión temporal dentro de ella¹⁶⁸. Tal vez donde mejor, y casi exclusivamente, se expresa esto es en los diálogos, pues presenciamos de manera directa lo que los personajes dicen y el tiempo de lectura así como el espacio que ocupan dentro del relato son relativamente similares.

Hay que mencionar aquello que Mieke Bal afirma sobre lo que denomina *pseudoescenas*: “La mayoría de las escenas están llenas de retrospectivas,

¹⁶⁷ Gérard Genette, *Figuras III*, trad. Carlos Manzano, Lumen, Barcelona, 1972, pág. 152.

¹⁶⁸ Wolfgang Kayser, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, trad. María D. Mouton y Gacia Yebra, Madrid, Gredos, 1954, pág. 325.

anticipaciones, fragmentos no narrativos como observaciones generales, o secciones atemporales como descripciones”¹⁶⁹.

El gondolero la ayudó a desembarcar, recibió con una sonrisa brillante el pago y la propina.¹⁷⁰

Asumiendo que la acción de desembarcar de la góndola haya sido sumamente rápida, la pretendida isocronía se rompe con la descripción “sonrisa brillante”. Podríamos, en fin, decir que es una pseudoescena según Bal.

Ahora bien, en nuestro corpus los diálogos que se apeguen a la definición de escena son sumamente escasos. El único texto que los contiene es “La barca...” y, de manera exclusiva, solo las intervenciones del narrador extradiegético. Los demás cuentos no utilizan este recurso y, cuando lo utilizan en estilo directo no marcado, se acerca más a un sumario que a una escena.

2.4.2.3. Pausa

Nos encontramos ahora ante un movimiento narrativo que permea los textos narrativos de nuestro corpus. Estamos, en primer lugar, frente a lo que Genette describe como “lentitud absoluta”¹⁷¹, la *pausa*, donde el tiempo de la historia no discurre y nos encontramos solamente con descripciones o con discursos que no refieren ningún acontecimiento sino pensamientos, percepciones o conflictos internos. Estos últimos reciben el nombre de digresiones reflexivas.

¹⁶⁹ Mieke Bal, *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*, trad. Javier Franco, Madrid, Ediciones Cátedra, 1990, pág. 83.

¹⁷⁰ Julio Cortázar, “La barca o Nueva visita a Venecia” en Julio Cortázar, *Cuentos completos/2*, México, Santillana, 2011, pág. 551.

¹⁷¹ Gérard Genette, *Figuras III*, trad. Carlos Manzano, Lumen, Barcelona, 1972, pág. 151.

Como bien señala Juan Nadal, “implica que el enunciador se desvíe del objeto narrativo y divague acerca de cuestiones aparentemente secundarias”¹⁷². Sin temor a equivocación, podemos afirmar que los textos que componen nuestro corpus se amoldan perfectamente a este ritmo narrativo lento. Como bien se señaló en el apartado sobre relato de acontecimientos, la descripción es utilizada en estos cuentos de Cortázar como un indicador del cambio interno en el narrador.

Por el contrario, en nuestro corpus la digresión reflexiva, el adentramiento en los pensamientos del narrador, es el configurador de los relatos. No solo es más importante la transformación de la que son víctimas los personajes, sino que es desde esa transformación como se configuran y cobran importancia todos los demás elementos dentro del relato.

No es simplemente porque se trate de un narrador homodiegético con focalización interna fija, puesto que bien podrían simplemente referirse acciones, con una que otra alusión a su percepción, sino que estos relatos están configurados de manera tal que el punto central es el personaje narrador y sus cambios a lo largo del texto narrativo. Las acciones, como ya se vio, no toman un lugar prominente, las palabras de otros personajes rara vez son transcritas tal como supuestamente se dijeron. Todo, desde las descripciones hasta las pocas escenas, hace girar el relato en torno a los pensamientos y disquisiciones del narrador autodiegético.

De los veinticuatro párrafos que componen “Carta a una señorita en París”, solo uno no muestra una digresión reflexiva. En los otros veintitrés la extensión del

¹⁷² Juan Nadal, *El sastre aprendiz y sus costuras. Estudio de la narrativa periodística temprana de García Márquez*, México, Plaza y Valdés, 2008, pág. 183.

recurso puede variar, desde ocupar un párrafo completo, hasta intervenciones de dos o tres líneas entre el relato de acontecimientos. En “La barca...”, el cuento más extenso de nuestro corpus, de los ciento veintinueve párrafos que lo conforman cuarenta y nueve contienen la figura de la digresión reflexiva¹⁷³; “Maneras de estar preso”, el cuento más corto del corpus, consta de tres párrafos (el primero de veintiún líneas; el segundo de veintitrés; el tercero de treinta y nueve). En todos existe presencia de digresión reflexiva, que se distribuye casi uniformemente en todo el texto; en “Botella al mar” tenemos diez párrafos, todos con una presencia mayoritaria de digresión reflexiva (salvo en dos, donde se recurre al sumario mayormente).

Seguramente surge la duda: ¿y el quinto relato que compone el corpus? Ese relato, y he ahí la dificultad que entrañaba su análisis, es en su totalidad una digresión reflexiva. Debemos regresar al concepto de écfrasis que señalamos en el apartado de voz. Como deberá recordarse, se dijo que “toda mirada transforma al objeto plástico en un texto para leer, y por lo tanto, el objeto plástico se convierte en tantos textos como miradas se fijen en él”¹⁷⁴.

El narrador, sin lugar a dudas heterodiegético pues no es un personaje dentro de su “relato”, nos ofrece solamente una visión que surge por el contacto con las pinturas. Pinturas donde yace un “potencial narrativo” que el narrador explota, creando la lectura de la obra de arte. No está en duda aquí el carácter narrativo

¹⁷³ Cabe señalar aquí que treinta y cinco de estas hacen referencia a las intervenciones del narrador homodiegético, Dora, agregada veintiún años después de la escritura original del cuento. Esto quiere decir que en el texto “original” solo existían catorce párrafos con presencia de digresión reflexiva.

¹⁷⁴ Luz Aurora Pimentel, *Constelaciones I: Ensayos de Teoría Narrativa y Literatura comparada*, México, Bonilla Artigas Editores, 2012, pág. 310.

del relato, pues, de alguna u otra forma nos cuenta algunos acontecimientos, sino la validez de que ese, llamémoslo, “relato reflexivo” tenga una autonomía más allá de los límites de una digresión reflexiva.

Lo que sostenemos aquí es que cuando nos enfrentamos ante “Instrucciones para entender tres pinturas famosas” nos hallamos ante una clase de relato que ve su origen en una pausa, una contemplación, una descripción detallada en la que el narrador da vida a esos elementos que yacen plasmados en la pintura. Surge de ahí la dificultad de clasificar su relato de palabras y tal vez sería pertinente utilizar algunos componentes del concepto *relato de pensamientos*¹⁷⁵ que Dorrit Cohn acuñó.

Genette rechazaba la propuesta de Cohn, pues decía que el relato de los pensamientos se reducía siempre o a relato de palabras o a un relato de acontecimientos, hecho que no está en duda. Lo que surge aquí es una confusión, pues si bien estamos, como ya lo argumentamos, frente a una gran digresión reflexiva, ¿de qué forma debe ser catalogado ese relato inscrito dentro de una pausa, donde no existe como tal movimiento más que el de los pensamientos del narrador y sin embargo se “narran” hechos?

No es este el lugar para encontrarle a esta cuestión una solución definitiva; sin embargo, cabe citar aquí a Todorov, quien afirma que “algunas partes del discurso tienen por única función transmitir esta subjetividad”¹⁷⁶ inherente en todo texto.

¹⁷⁵ Dorrit Cohn, *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Nueva Jersey, Princeton University Press, 1978, pág. 499. La traducción es mía.

¹⁷⁶ Tzvetan Todorov, “Los aspectos del relato” en Roland Barthes, Tzvetan Todorov, et. al., *Análisis estructural del relato*, trad. Beatriz Dorriots, México, Premia, 1982, pág. 183.

Genette mismo afirmaba: “cuesta imaginar fuera del terreno didáctico (o de ficciones semi-didácticas) una obra en la que el relato se comportara como auxiliar de la descripción”¹⁷⁷. Parece este ser el caso de “Instrucciones...”.

2.4.3. Frecuencia

Como se mencionó anteriormente, las relaciones de frecuencia se refieren al número de representaciones discursivas que tiene un suceso de la diégesis dentro del relato. Se “puede contar una vez lo que ha ocurrido una vez, *n* veces lo que ha ocurrido *n* veces, *n* veces lo que ha ocurrido una vez y una vez lo que ha ocurrido *n* veces”¹⁷⁸. Esos cuatro tipos de frecuencia reciben el nombre de *singulativa*, *múltiple singulativa*, *repetitiva* e *iterativa*, respectivamente.

2.4.3.1. Frecuencia singulativa

En la frecuencia singulativa y en la múltiple singulativa se gesta una “correspondencia concordante”¹⁷⁹ entre el número de veces que un acontecimiento ocurrió dentro de la diégesis y las veces que aparece en el relato. En nuestro corpus esta frecuencia se observa de manera más recurrente y clara en los cuentos de “Instrucciones para entender tres pinturas famosas” y en “La barca...”.

¹⁷⁷ Gérard Genette, *Figuras III*, trad. Carlos Manzano, Lumen, Barcelona, 1972, pág. 199.

¹⁷⁸ *Ibid.*, pág. 17

¹⁷⁹ Juan Nadal, *El sastre aprendiz y sus costuras. Estudio de la narrativa periodística temprana de García Márquez*, México, Plaza y Valdés, 2008, pág. 183.

Aunque está presente en todos los relatos pues es “la forma del relato por antonomasia”¹⁸⁰, no podemos decir que juegue un papel fundamental en los relatos de nuestro corpus. Es utilizado para narrar acontecimientos singulares que sitúan al personaje en un espacio, en una acción determinada. En los cuentos mencionados en el párrafo anterior es donde la escena juega un papel más prominente, como explicaremos a continuación.

En “La barca...” la escena pretende ese acercamiento hacia los acontecimientos de la diégesis. Casi en su totalidad, salvo en tres ocasiones, el narrador heterodiegético es el que hace uso de la frecuencia singulativa, que articula en gran medida todo su relato.

En “Instrucciones para entender tres pinturas famosas” encontramos, de igual manera, una frecuencia singulativa en los pocos acontecimientos presentes en esa digresión reflexiva. Esto contribuye a la caracterización del personaje, a acentuar su visión particular que sin embargo pretende hacer pasar por la “verdadera” interpretación de la pintura en cuestión. No ahonda en detalles sobre las acciones que cuenta pues las supone obvias, partiendo nuevamente, de su perspectiva. Utiliza la escena para describir las “acciones” en cada uno de los elementos de la pintura:

No será necesario explicar que el ángel es la figura desnuda, prostituyéndose en su gordura maravillosa, y que se ha disfrazado de Magdalena, irrisión de

¹⁸⁰ Alfonso Sánchez Rey, *El lenguaje literario de la “nueva novela” hispánica*, Madrid, Editorial Mapfre, 1991, pág. 76.

irrisiones a la hora en que la verdadera Magdalena avanza por el camino (donde en cambio crece la venenosa blasfemia de dos conejos)¹⁸¹.

La escena en este caso ayuda a “dinamizar la descripción”¹⁸²: le da movimiento a un recurso que debería permanecer estático y no suponer ninguna acción, como es la digresión reflexiva. Por lo demás en los otros cuentos las apariciones de la frecuencia singulativa tienden más a la iteración que a la mera representación textual de un evento.

2.4.3.2. Frecuencia repetitiva

La frecuencia repetitiva, que se presenta cuando un acontecimiento tiene más apariciones en el relato que en la historia, es uno de los recursos más frecuentes en los cuentos de nuestro corpus. Es importante señalar que no siempre el hecho es repetido de la misma forma en que se presentó la primera ocasión en el relato. El suceso puede ser reiterado “de manera completa o en partes que se complementan”¹⁸³ por uno o varios personajes.

La función primordial de la repetición en los relatos de Cortázar consiste en traer viejos acontecimientos bajo la “nueva” perspectiva del focalizador. Antonio Garrido asegura, y secundamos la aseveración, que “la repetición crea la memoria del relato, la va construyendo a medida que se produce. La repetición, en suma, constituye una prueba de cómo el pasado sigue influyendo en el presente”¹⁸⁴.

¹⁸¹ Julio Cortázar, “Instrucciones para entender tres pinturas famosas” en Julio Cortázar, *Cuentos completos/2*, México, Santillana, 2011, pág. 21.

¹⁸² Luz Aurora Pimentel, *Constelaciones I: Ensayos de Teoría Narrativa y Literatura comparada*, México, Bonilla Artigas Editores, 2012, pág. 312.

¹⁸³ Helena Beristáin, *Análisis estructural del relato literario. Teoría y práctica*. México, UNAM, 1982, pág. 102.

¹⁸⁴ Antonio Garrido, *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis, 1996, pág. 188.

Cabe destacar aquí la distinción que Sánchez Rey hace entre la repetición que hace alusión a eventos dentro de la diégesis, aspectual, y la que no remite a la diégesis sino al propio relato. Estas últimas son llamadas repeticiones discursivas.

Veamos una serie de ejemplos de repetición discursiva:

De día duermen. Hay diez. De día duermen. Con la puerta cerrada, el armario es una noche diurna solamente para ellos, allí duermen su noche con sosegada obediencia [...]¹⁸⁵.

Son diez. Casi todos blancos. Alzan la tibia cabeza hacia las lámparas del salón, los tres soles inmóviles de su día, ellos que aman la luz porque su noche no tiene luna ni estrellas ni faroles.¹⁸⁶

Le escribo de noche. Son las tres de la tarde, pero le escribo en la noche de ellos. De día duermen.¹⁸⁷

Hace quince días contuve en la palma de la mano un último conejito, después nada, solamente los diez conmigo, su diurna noche y creciendo, ya feos y naciéndoles el pelo largo, ya adolescentes y llenos de urgencias [...]¹⁸⁸.

Solamente diez, piense usted esa pequeña alegría que tengo en medio de todo¹⁸⁹.

Usted ve: diez estaban bien, con un armario, trébol y esperanza, cuántas cosas pueden construirse. No ya con once, porque decir once es seguramente doce, Andrée, doce que será trece.¹⁹⁰

Observamos claramente la referencia que se hace, de manera continua e insistente, sobre el número diez. La última cita rompe con esa cotidianeidad que

¹⁸⁵ Julio Cortázar, "Carta a una señorita en París" en Julio Cortázar, *Cuentos completos/1*, México, Santillana, 2011, pág. 141.

¹⁸⁶ *Ibid.*, pág. 142.

¹⁸⁷ *Ibid.*, pág. 143.

¹⁸⁸ *Ibid.*, pág. 144.

¹⁸⁹ *Idem.*

¹⁹⁰ *Ibid.*, pág. 145.

se iba instaurando en el relato, cuando parece que el narrador se encuentra cómodo con su situación el número se eleva a once; todas las repeticiones anteriores encuentran su punto culminante en este cambio.

En cuanto a repetición aspectual, encontramos un ejemplo claro en “La barca...”, donde el narrador metadieético, Dora, regresa sobre sucesos para “revisitarlos” desde su perspectiva. El efecto logrado durante todo el relato es el de dotar de personalidad a un personaje que en el relato del narrador heterodieético parece simplemente un adorno:

Adriano hizo un gesto vago, esperó las palabras de Valentina. Le era difícil saber lo que representaba Dora para Valentina, si el viaje de las dos estaba ya definido y no admitiría cambios. Dora volvía de Donatello, multiplicaba las inútiles referencias que se hacen en ausencia de las obras; Valentina miraba la torre de la Signoria, buscaba mecánicamente los cigarrillos.

*Creo que sucedió exactamente así, y por primera vez Adriano sufrió de veras, temió que yo representara el viaje sagrado, la cultura como deber, las reservas de trenes y de hoteles.*¹⁹¹

En “Maneras de estar preso”, está presente la repetición aspectual como un recurso fundamental para la estructura del relato. La narradora homodieética nos refiere las palabras que está leyendo y posteriormente las acciones que realiza, una repetición que se plantea dentro de la diégesis como discursiva se torna en una repetición aspectual pues, como nos vamos percatando, los acontecimientos dentro del relato metadieético son llevados a cabo por los personajes del relato extradieético:

¹⁹¹ Julio Cortázar, “La barca o Nueva visita a Venecia” en Julio Cortázar, *Cuentos completos/2*, México, Santillana, 2011, pág. 539. Cursivas en el original.

[...] y yo que me pongo de nuevo la bata y vuelvo al living y al Chivas Regal, por lo menos me queda eso, el texto dice que por lo menos me queda eso, que me pongo de nuevo la bata y vuelvo al living y al Chivas Regal mientras Gago le sigue telefoneando a Lil, inútil releerlo para estar seguro, lo dice así, que me vuelvo al living y al Chivas Regal mientras Gago le sigue telefoneando a Lil.¹⁹²

Esta “doble repetición” contribuye aún más a complejizar el relato, ya de por sí confuso por la relación ambigua entre niveles intradiegético y extradiegético, y acentúa el cambio que se da dentro del personaje, pues mientras en los primeros párrafos del cuento el narrador se muestra rebelde, insatisfecho con el texto y la forma en que “guía” sus acciones, en este último párrafo se nos muestra una resignación ante la paradoja de existir como personaje de un relato.

En el ejemplo anterior encontramos una de las funciones que Sánchez Rey atribuye al relato repetitivo : “denota cierto grado de obsesión del narrador por un acontecimiento anterior de su existencia que ha dejado una profunda huella en su interior por su valor iniciático y que, de un modo u otro, ha sido determinante en su evolución posterior”¹⁹³. Este hecho es identificable en “Botella al mar” donde encontramos la palabra “botella” en cinco ocasiones; en las cinco encontramos en la misma oración una alusión al mar. En este caso la idea de que el mensaje del narrador es un objeto a la deriva permea todo el cuento: le brinda cohesión a la idea principal del relato, que se compone de dos anécdotas disímiles en principio.

¹⁹² Julio Cortázar, “Maneras de estar preso” en Julio Cortázar, *Cuentos completos/3*, México, Santillana, 2011, pág. 105.

¹⁹³ Alfonso Sánchez Rey, *El lenguaje literario de la “nueva novela” hispánica*, Madrid, Editorial Mapfre, 1991, pág. 187.

2.4.3.3. Frecuencia iterativa

Tenemos por último la frecuencia iterativa: una sola representación discursiva para varios eventos dentro de la diégesis. Es notable el uso que de esta frecuencia se hace en los textos analizados pues es utilizada para acentuar esa “visión subjetiva de una serie de acciones con relaciones de semejanza”¹⁹⁴.

El narrador decide omitir varios sucesos que él cataloga de acuerdo con el parecido entre uno y otro. Los agrupa en una frase, dando por entendido que no es necesario detenerse en cada uno de esos sucesos pues siempre acontecen de la misma forma¹⁹⁵. Esta frecuencia se encuentra marcada “mediante unos índices temporales con matiz repetitivo o un verbo en pretérito imperfecto”¹⁹⁶.

La forma en que encontramos presente esta frecuencia en nuestro corpus se da principalmente en la forma de iteraciones generalizantes, es decir, donde un hecho singulativo es narrado para posteriormente ser tomado como una iteración.¹⁹⁷

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

¹⁹⁴ Alfonso Sánchez Rey, *El lenguaje literario de la “nueva novela” hispánica*, Madrid, Editorial Mapfre, 1991, pág. 85.

¹⁹⁵ “el relato afirma literalmente ‘esto sucedía todos los días’ para dar a entender en sentido figurado: ‘todos los días sucedía algo de este género, del que esto constituye una realización entre otras’ Gérard Genette, Figuras III, trad. Carlos Manzano, Lumen, Barcelona, 1972, pág. 180.

¹⁹⁶ Alfonso Sánchez Rey, *op.cit.*, pág. 86.

¹⁹⁷ Antonio Garrido, *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis, 1996, pág. 193.

conejito de chocolate pero blanco y enteramente un conejito. Me lo pongo en la palma de la mano le alzo la pelusa con una caricia de los dedos, el conejito parece satisfecho de haber nacido y bulle y pega el hocico contra mi piel, moviéndolo con esta trituración silenciosa y cosquilleante del hocico de un conejo contra la piel de una mano. Busca de comer y entonces yo (hablo de cuando esto ocurría en mi casa de las afuera) lo saco conmigo al balcón y lo pongo en la gran maceta donde crece el trébol que a propósito he sembrado.¹⁹⁸

Vemos la repetición discursiva, con la palabra “conejito”, y observamos también cómo describe detalladamente la forma en que vomita un conejito. Es tomado como una iteración pues la afirmación “cuando siento que voy a vomitar un conejito” nos informa que es una acción recurrente, detallada en forma singulativa, pero que se utiliza para englobar todas las veces que el narrador ha llevado a cabo esta acción.

Iteraciones en su forma convencional las encontramos en “La barca...”, nuevamente en voz del narrador heterodiegético:

Hasta entonces Adriano no se había enamorado de sus amantes; algo en él lo llevaba a tomarlas demasiado pronto como para crear el aura, la necesaria zona de misterio y de deseo, para organizar la cacería mental que alguna vez podría llamarse amor.¹⁹⁹

En el mismo cuento, pero ahora a cargo del narrador homodiegético, encontramos lo siguiente:

¹⁹⁸ Julio Cortázar, “Carta a una señorita en París” en Julio Cortázar, *Cuentos completos/1*, México, Santillana, 2011, pág. 139.

¹⁹⁹ Julio Cortázar, “La barca o Nueva visita a Venecia” en Julio Cortázar, *Cuentos completos/2*, México, Santillana, 2011, pág. 537.

“Nunca he usado las guías del Touring Club Italiano porque me resultan incomprensibles”

La frecuencia iterativa sirve en estos textos para dar una idea aproximada de los acontecimientos recurrentes que caracterizan la personalidad de un personaje, como en “Maneras de estar preso”, “Botella al mar” y “La barca...” (“las frases siguientes llevan a Gago al centro donde deja el auto mal estacionado como siempre”²⁰⁰), o para dar pie a la entrada de un elemento que rompa con esa iteración como en “Carta a una señorita en París” y, nuevamente, en “Maneras de estar preso”.

2.5. Conclusiones

Como hemos podido constatar la experimentación era una máxima en los textos narrativos de Julio Cortázar. En las tres categorías encontramos desviaciones que difieren, en algunos casos diametralmente, de los cánones establecidos por la literatura tradicional. Ahora bien, cabe preguntarse ¿cuál fue la evolución, la transformación, en las técnicas utilizadas por este autor durante los casi treinta años que abarca nuestro corpus?

Comenzando por la categoría de voz encontramos como una constante el uso del narrador homodiegético protagonista (autodiegético) que, como ya se dijo, profiere de un acercamiento más natural y creíble, o al menos esa es la apariencia que produce, puesto que es el mismo personaje el que nos relata los hechos de los que fue parte. Afirmamos esto a pesar de que esa visión subjetiva a veces tiende,

²⁰⁰ Julio Cortázar, “Maneras de estar preso” en Julio Cortázar, *Cuentos completos/3*, México, Santillana, 2011, pág. 104.

como en la novela policiaca, a despistarnos. El recurso lo vuelve creíble porque las personas nos comunicamos, en el mundo extratextual, de esta forma.

El único narrador que no posee estas características es el de “Instrucciones para entender tres pinturas famosas” pues, como vimos, se trataba de un narrador heterodiegético que, sin embargo, estaba cargado de una subjetividad irrevocable pues solo nos daba su interpretación de la pintura. Esta “subjetividad” es digna de resaltarse puesto que los narradores parecen, en cada cuento, ir tomando conciencia de su existencia textual e incluso terminan por despotricar contra esa instancia creadora, como en el caso de “Maneras de estar preso”.

El caso también profundamente analizado de “La barca...” es uno donde alternan los narradores heterodiegético y homodiegético, donde, sin duda, este último es el que carga con el peso de la narración. El narrador homodiegético dota el relato de verosimilitud e, incluso, se convierte en un personaje más creíble que los otros dos (podríamos decir que tiene, incluso, una presencia más importante que la del narrador heterodiegético).

También podemos observar cómo los relatos metadiegéticos van cobrando relevancia, fundiéndose en algunos casos extremos, como en “Maneras de estar preso”, volviendo la lectura más imbricada y compleja. Sin duda este es uno de los rasgos configuradores del estilo literario de Julio Cortázar que, conforme pasa el tiempo, se va acentuando aún más.

Ahora bien, las citas, alusiones y descripciones que ofrece sobre otras manifestaciones artísticas vemos claramente que decrecen en número y, sin

embargo, su potencial se acrecienta haciéndolos incluso configuradores de metáforas. Cuantas menos alusiones intersemióticas existen, su potencial metafórico aumenta, imprimiéndoles mayor “poder” dentro del relato y exigiendo mayor competencia del lector final del texto.

De las once que se pueden encontrar en “Carta a una señorita en París”, ninguna pasa de una mera alusión, nada que configure en demasía el relato y las que corren el riesgo de no ser entendidas son “suavizadas” por otras metáforas de menos compleja interpretación. Por el contrario, en “Botella al mar” encontramos solamente cuatro (dos que se refieren a textos de Cortázar) que se vuelven definitivas para la cabal comprensión del texto.

En cuanto a las categorías de distancia y perspectiva, pertenecientes al modo narrativo, podemos decir que la utilización del relato de acontecimientos es menos abundante que la del relato de palabras. El peso recae, en específico, en las descripciones y en las digresiones reflexivas de cada personaje.

El uso del narrado autodiegético con focalización interna fija es una de las técnicas que logramos encontrar de manera casi continua durante el lapso que abarca nuestro corpus. Es de resaltar el cuento de “La barca...”, donde se nota el uso “tradicional” que se hace del narrador con focalización cero. No tenemos argumentos para afirmar categóricamente y con base solamente en el texto cuál fue la razón por la que Cortázar dejó en desuso este tipo de narrador.

La perspectiva narrativa es utilizada por este autor de una forma que se acerca a lo que Luz Aurora Pimentel alude como una perspectiva donde se conjuntan todas

las gamas de los límites y restricciones que se imponen en una visión de mundo, que van desde los límites naturales hasta los conformados por prejuicios y pertenencia cultural a una comunidad. En pocas palabras, les da una perspectiva humana a sus relatos, donde los que perciben lo hacen como nosotros a pesar de que las situaciones (vomitar conejitos, vivir dentro de un cuento, recibir señales “secretas” de una actriz de cine) puedan ser de lo más inverosímiles.

Cabe señalar aquí que no estamos afirmando que los otros tipos de focalizaciones no sean usados por el autor en algunos textos; sin embargo, en nuestro corpus, que consta de relatos escogidos cronológicamente que abarcan casi toda la obra publicada en vida por el autor, no se encuentran ejemplos concretos o recurrentes de estos.

En contra de lo que se podría pensar en cuanto al relato de palabras, Cortázar no basaba el complejo entramado de sus textos en el estilo indirecto libre sino que el recurso de la voz narrada es una constante. La única conclusión posible en cuanto a modo es que los narradores cortazarianos pocas, y en algunas veces nunca, ceden su voz a otros personajes esto en pos de acentuar las transformaciones internas de las que es objeto el personaje focalizado.

Esta tendencia a remarcar al sujeto por encima del suceso es también evidente en la categoría de tiempo. Como bien se observa, Cortázar mantiene constante los inicios *in medias res*, en los que se vuelven fundamentales las analepsis para llenar algunos huecos con información, no tanto sobre los acontecimientos actuales, sino sobre la personalidad del narrador o del personaje.

El ritmo se ve mantenido, no ya por esa alternancia clásica entre sumario/escena, sino por la nueva dicotomía escena o sumario/pausa. Los acontecimientos no son tan importantes como el efecto que tengan sobre el narrador (o sobre el personaje), y los cambios más importantes se gestan dentro de este, no tanto en el exterior.

Se observa una decantación cada vez mayor a esta tendencia de interiorizar los acontecimientos, visible un poco en “La barca...” pues el narrador heterodiegético utiliza su focalización cero para entrar y salir de la cabeza de los personajes pero que encuentra su punto cumbre en “Instrucciones para entender tres pinturas famosas”, donde no se sale nunca de esa gran digresión reflexiva.

Un factor capital que debe ser resaltado es el de la repetición discursiva, cuya presencia es evidente y contribuye a darle un ritmo característico a la prosa de Cortázar. Tan solo basta echar un vistazo a “Botella al mar”, donde no se pueden recorrer más de cuatro líneas sin encontrar, si no una frase, al menos sí una palabra que se repite. Esto no va en detrimento del texto sino que, al contrario, le brinda una concatenación (salvo en “Maneras de estar preso”, donde tantas frases repetidas causan ese efecto de ambigüedad ya propiciado por el relato metadiegético) que lleva de la mano al lector de una idea a la otra.

Es digno también de resaltar que tanto las iteraciones como las repeticiones hacen surgir una cadena de acontecimientos que se ve interrumpida, rota en casos extremos, por la intervención de una frecuencia singulativa. Basta observar esa repetición del número diez que se ve rota por la aparición de otro conejito en

“Carta a una señorita en París” o la resignación que contrasta con esa rabia inicial del narrador en “Maneras de estar preso”. La situación inicial del narrador cambia en cuatro de los cinco cuentos de nuestro corpus, y el cambio no se hace evidente en sus acciones sino a través de las digresiones reflexivas.

Podemos afirmar que los relatos de nuestro corpus no se caracterizan por una constante aparición de sucesos, más aún, si nos atenemos al orden cronológico: los sucesos van cediendo su aparición y su importancia narrativa a las pausas. No son textos “rápidos” sino reflexivos, parsimoniosos.

Cabe aquí, por último, citar a Genette, quien afirmaba: “no veo por qué la narratología debería convertirse en un catecismo que tuviera, para cada pregunta, una respuesta en la que hubiera que marcar sí o no, y en el que la buena respuesta sería, frecuentemente: depende de los días, el contexto y la velocidad del viento”²⁰¹.

La narratología es una guía que nos ayudó a descifrar los complejos entramados que, orquestados por el narrador, complejizan los textos de Julio Cortázar y, sin embargo, no resultó definitiva, como no lo es ninguna ciencia. Qué mejor prueba que habernos encontrado frente a un texto, “Instrucciones para entender tres pinturas famosas”, cuya categorización resultó sumamente difícil y cuyo análisis resultó en el surgimiento de otra pregunta que será tarea de futuras investigaciones resolver.

²⁰¹ Gérard Genette, *Figuras III*, trad. Carlos Manzano, Lumen, Barcelona, 1972, pág. 51.

Capítulo 3. Análisis pragmático

3.1. La pragmática como herramienta de análisis literario

El precedente análisis narratológico intentó dejar en claro cuáles fueron las técnicas narrativas que Julio Cortázar utilizó más frecuentemente a lo largo de su producción cuentística. Sin embargo, no debemos dejar de lado que las diferentes elecciones del autor obedecen a un campo de acción más grande, en el que el contexto comunicativo influyó de manera determinante. Para entender a cabalidad el estilo literario del autor argentino debemos abrir nuestro campo de estudio para abarcar situaciones extratextuales que influyen, de manera directa o indirecta, en los cuentos de nuestro corpus.

Como bien lo ha señalado Bernd Spillner¹, el estilo literario, el texto, el autor y los receptores forman parte de una estructura comunicativa en sí misma, por lo que sería un grave error dejar de lado estos componentes anexos del texto que, de una forma u otra, influyen en la parte más importante de este proceso de comunicación: el mensaje en sí mismo.

Para el estudio de la forma en que los factores extratextuales influyen en el sentido que se le atribuye a un mensaje, es necesario recurrir a una disciplina que estudie los actos comunicativos no como un sistema rígido de significados sino que tome en cuenta el contexto como parte definitoria del proceso comunicativo. Este enfoque de estudio nos lo brinda la *pragmática*.

¹ Bernd Spillner, *Lingüística y literatura. Investigación del estilo, retórica, lingüística del texto*, trad. Elena Bombín, Madrid, Gredos, 1979, pág. 44.

La pragmática tiene como objeto de estudio “el lenguaje en uso, o, más específicamente, los procesos por medio de los cuales los seres humanos producimos e interpretamos significados cuando usamos el lenguaje”². Es fundamental entonces para un análisis pragmático conocer la situación en la que un texto ha sido creado, además de reconocer la participación activa que tienen tanto el emisor como el receptor en la interpretación correcta del mensaje³.

Diversos autores atribuyen el inicio de la escuela pragmática a Charles Morris, quien la considera “una de las tres dimensiones en que se articula la semiosis”⁴. A pesar de reconocer el papel central que tiene la pragmática para la lingüística, por la atención que presta al lenguaje en uso, Morris encuentra dificultades en atribuirle un fundamento teórico tan sólido como el que ya poseían la sintaxis y la semántica.

Después de Morris, Rudolf Carnap presta atención a la pragmática aunque, en vez de delimitar su objeto de estudio, amplía enormemente el rango que debe abarcar, incluyendo estudios de psicoanálisis para explicar los procesos mentales asociativos que generan el significado atado al contexto⁵. Posteriormente llegan los estudios de Wittgenstein y Saussure quienes, a pesar de no centrar su estudio propiamente en la pragmática, realizan aportaciones valiosas para diferenciar de manera más clara los límites de lo que, posteriormente, será la pragmática.

² Graciela Reyes, *El abecé de la pragmática*, Madrid, Arco/Libros, S.L., 1996, pág. 7.

³ Ricardo Escavy, *Pragmática y textualidad*, Murcia, Universidad de Murcia, 2009, pág. 42.

⁴ Marcela Bertuccelli, *Qué es la pragmática*, trad. Noemí Cortés López, Barcelona, Paidós, 1996, pág. 27.

⁵ Stephen Levinson, *Pragmatics*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, pág. 4.

Los trabajos de ambos hacen hincapié en la importancia de diferenciar entre un aparato rígido y fijo (*langue*) y su uso práctico, individualizado (*parole*). Como bien se sabe, ambos investigadores centraron sus estudios en el aparato formal que rige la comunicación, desplazando a un segundo plano la investigación concerniente al uso individual del lenguaje en una situación específica.

La atención que merecía esta naciente rama de la lingüística fue subsanada por las investigaciones que surgieron, no en los estudios lingüísticos, sino con filósofos del lenguaje. John Austin viene a revolucionar el campo de la pragmática después de dictar en 1955 un ciclo de conferencias en la Universidad de Harvard durante las cuales introduce el paradigmático concepto de *acto de habla*.

En palabras de Austin, “expresar la oración (por supuesto que en las condiciones adecuadas) no es describir ni hacer aquello que se diría que hago al expresarme así, o enunciar que lo estoy haciendo: es hacerlo”⁶. Este acto de habla que define el autor es dividido en tres partes: acto locucionario, acto ilocucionario y acto perlocucionario.

El primero es el simple y llano acto de decir algo, la acción física realizada por el hablante; el acto ilocucionario se refiere a la intención, al sentido, que se le está dando al acto locucionario; por último, el acto perlocucionario engloba las consecuencias que el acto locucionario puede tener sobre nuestro interlocutor o sobre nosotros mismos⁷.

⁶ John Austin, *Cómo hacer cosas con palabras*, trad. Genaro Carrió y Eduardo Rabossi, Barcelona, Paidós, 1990, pág. 46.

⁷ *Ibid.*, págs. 136-144.

Esta distinción es fundamental pues muchos de los estudios posteriores sobre pragmática se basan en esta tripartición del acto de habla. Uno de los ejemplos más claros de la influencia de la teoría de Austin es John Searle, quien centra sus estudios en las “reglas constitutivas” del lenguaje. De acuerdo con Searle los actos ilocutivos (punto nodal de sus investigaciones) se rigen por ciertas reglas que fundamentan de manera teórica los actos de habla.⁸

Los trabajos de ambos investigadores permean en Paul Grice, quien en 1966 dicta tres conferencias como parte de las *William James Lectures* en la Universidad de Harvard. En ellas retoma la concepción del acto de habla de Austin pero asegura que ese acto resulta unas veces exitoso (afortunado en términos de Austin), o no, dependiendo de un principio de cooperación en el que los participantes concuerdan de manera, muchas veces, tácita⁹.

3.2. Máximas conversacionales de Grice.

Partiendo del Principio de cooperación, Grice desgaja cuatro máximas que resultan fundamentales para el análisis de nuestro corpus. Las mencionaremos rápidamente pues más adelante nos detendremos en cada una de ellas:

⁸ John Searle, *Actos de habla. Ensayo de filosofía del lenguaje*, trad. Luis Valdés Villanueva, Madrid, Cátedra, 1980, pág. 46.

⁹ Paul Grice, “Lógica y conversación” en Valdés L. (ed.), *La búsqueda del significado: lecturas de filosofía del lenguaje*, Madrid, Tecnos, 1999, pág. 524.

Máxima de cantidad

- I. „Haga usted que su contribución sea tan informativa como sea necesario (teniendo en cuenta los objetivos de la conversación)“, y puede que también
- II. „No haga usted que su contribución resulte más informativa de lo necesario“.

Máxima de calidad

Trate usted de que su contribución sea verdadera:

- I. No digas usted lo que crea que es falso.
- II. No diga usted aquello de lo cual carezca de pruebas adecuadas.

Máxima de relación

- I. Sea relevante.

Máxima de manera

- I. Evite usted ser ambiguo al expresarse.
- II. Evite usted ser oscuro al expresarse.
- III. Sea usted escueto (y evite ser innecesariamente prolijo).
- IV. Proceda usted con orden.

Hay que destacar que estas supermáximas y máximas no son reglas o condiciones que sean necesarias para la comprensión de un acto de habla, sino

que se tratan de una forma de categorizar los componentes que en la mayoría de las situaciones comunicativas son transgredidos¹⁰. Cuando existe una transgresión de máximas nos encontramos ante una *implicatura*. Más adelante ahondaremos al respecto.

Después de la importante contribución de Grice, la mayoría de los estudios pragmáticos se han basado en el principio de cooperación y, sobre todo, en las máximas para continuar el avance de esta disciplina. Estudios como los de Sperber y Wilson¹¹ o Geoffrey Leech dan muestra de la vigencia e importancia que el principio de cooperación, las implicaturas y las máximas tienen en la pragmática.

Cabe mencionar aquí que hasta antes de las aportaciones de Grice la pragmática no era admitida como un campo de estudio dentro de la lingüística. Se argumentaba en muchas ocasiones que lo que los pragmáticos pretendían estudiar entraba en dominios de las otras áreas lingüísticas, especialmente de la semántica¹². Esta controversia aún continúa; lo cierto es que la pragmática ha actuado históricamente como un cesto en el cual las corrientes de análisis lingüístico han arrojado objetos susceptibles de estudio que, por cotidianos, se alejan de ese lenguaje ideal al que se encuentran enfocadas.

¹⁰ Marcela Bertuccelli, *Qué es la pragmática*, trad. Noemí Cortés López, Barcelona, Paidós, 1996, pág. 56.

¹¹ Dan Sperber; Deirdre Wilson, *La relevancia*, trad. Dan Sperber, Madrid, Editorial Visor, 1994.

¹² A propósito de esta diferenciación Graciela Reyes intenta dejar clara la diferencia entre la búsqueda de significado influido por el contexto y significado natural: "La noción de significado del hablante se opone a la de significado convencional, a veces llamado literal, que es el que las expresiones poseen por convención, el que comparte toda la comunidad de hablantes y suele estar registrado en gramáticas y diccionarios. Este nivel de significado es estudiado por la semántica [...] estudia las correspondencias entre las oraciones y el mundo, es decir, las condiciones veritativas que deben cumplirse para que una oración sea verdadera o falsa" Graciela Reyes, *El abecé de la pragmática*, Madrid, Arco/Libros, S.L., 1996, pág. 9.

Ahora bien, ¿cómo un tipo de análisis principalmente enfocado en la conversación oral puede ser aplicado en textos literarios? Podemos aquí recordar lo que Lourdes Romero afirma sobre los textos periodísticos como actos de habla y que valdría (con leves adecuaciones) para los textos narrativos ya que “su finalidad primordial coincide con la de todo acto de habla: influir en el contenido y principios fundamentales de nuestros conocimientos y representaciones sociales”¹³.

Bernd Spillner asegura al respecto: “la comunicación literaria se distingue de varias maneras de la comunicación corriente, por ejemplo, por el hecho de que normalmente el autor y el receptor no se conocen personalmente, de que la comunicación transcurre en gran parte en una dirección, de que la comunicación se dirige a numerosos destinatarios desconocidos del autor, etc.”¹⁴.

Estas características especiales del fenómeno comunicativo en la literatura abren una nueva ventana para que los análisis pragmáticos se centren en las peculiaridades de los textos literarios y desentrañen el sentido último de un texto. Este se vuelve de alguna forma un baúl en el que se concentran muchas implicaturas que pueden pasar inadvertidas si se desconoce el contexto en el que fueron emitidas.

Por su parte, Mary Pratt asegura que “los trabajos literarios, como todas nuestras actividades comunicativas, son contextualmente dependientes [...] como con cualquier declaración, la manera en que la gente produce y entiende los trabajos

¹³ Lourdes Romero, “El relato periodístico como acto de habla” en Lourdes Romero, *La realidad construida en el periodismo*, México, Porrúa-UNAM, 2006, pág. 33.

¹⁴ Bernd Spillner, *Lingüística y literatura. Investigación del estilo, retórica, lingüística del texto*, trad. Elena Bombín, Madrid, Gredos, 1979, pág. 107.

literarios depende enormemente de lo no dicho, del conocimiento culturalmente compartido sobre las reglas, convenciones y expectativas”¹⁵.

Entendiendo de esta forma el trabajo literario, se vuelve imperativo el valernos de la pragmática para analizar el contexto en el que los cuentos de nuestro corpus, tomados como actos de habla, fueron emitidos. Se utilizarán para este fin fundamentalmente las aportaciones de Austin, Searle y Grice por ser estos los “padres fundadores” de la pragmática moderna y por ser sus categorías las que más facilitan el análisis.

3.2.1. Macronivel y micronivel

El estudio pragmático de un texto literario se puede llevar a cabo en dos niveles: macronivel, es decir el estudio de la situación comunicativa fáctica que ocurre entre autor y lector; micronivel, donde se engloban todos los actos de habla que ocurren dentro de la ficción narrativa. En el macronivel el texto se considera unitariamente, como un gran acto de habla con finalidades específicas. Esto no quiere decir que los microniveles carezcan de importancia: muy por el contrario, cada uno de esos actos de habla ficcionales van sumando a la conformación de un sentido general del texto¹⁶.

Nuestro análisis se centrará principalmente en la intencionalidad del mensaje en el nivel autor-lector. Para ello analizaremos las implicaturas presentes en el

¹⁵ Mary Pratt, *Toward a speech act theory in literary discourse*, Bloomington, Indiana University Press, 1977, pág. 86. La traducción es mía.

¹⁶ Alberto Vital (comp. y ed.), *Manual de pragmática de la comunicación literaria*, México, UNAM, 2014, pág. 23.

micronivel que nos darán la pauta para relacionar alguna situación extratextual con la conformación del cuento analizado.

Hemos tratado anteriormente de una manera bastante intuitiva el concepto de contexto como todo lo que rodea al texto literario en el mundo factual. Cabría aquí ser un poco más precisos y definir el contexto como “el conjunto de conocimientos y creencias compartidos por los interlocutores de un intercambio verbal y que son pertinentes para producir e interpretar sus enunciados”¹⁷.

Es importante, entonces, considerar al lector no como un agente pasivo sino como un elemento activo en el proceso de comunicación, pues, a final de cuentas, el hecho de que el mensaje sea interpretado de manera correcta o no marca el éxito o el fracaso del texto narrativo como instrumento de comunicación. Si el proceso comunicativo falla por una mala interpretación, el autor no tiene, como ocurre en la conversación oral, una nueva oportunidad de reformular su enunciado. El texto está fatalmente condenado a la concordancia de conocimientos entre el lector que interpreta y el autor que escribe.

Jacques Lecercle define de manera muy acertada la tensión entre autor y lector: “La mejor imagen del proceso de interpretación es un juego de ajedrez que juega el lector contra el autor, cuyo objetivo final es reconstruir la estrategia del oponente”¹⁸.

¹⁷ La autora distingue tres tipos de contexto: lingüístico, situacional y socio-cultural. La presente investigación utilizará el concepto de *contexto* para cualquiera de las tres indistintamente. Graciela Reyes, *El abecé de la pragmática*, Madrid, Arco/Libros, S.L., 1996, pág. 19.

¹⁸ Jean Jacques Lecercle, *Interpretation as pragmatics*, Basingstoke, McMillan Press, 1999, pág. 4. La traducción es mía.

Esta tensión es llevada al extremo por Naomi y Asa Kasher, quienes sostienen que un texto no interpretado es un acto de habla incompleto, y aseguran que para un total entendimiento es necesario construirle un contexto en el que haya sido realizado ese acto de habla¹⁹. El hecho de que los textos sean considerados actos de habla incompletos tiene que ver con lo que María Corti llama la *función hipersignica* del texto literario, esto es, su capacidad para ser reinterpretado múltiples veces a lo largo del tiempo. Como ella misma afirma, el texto literario “nunca cesa de hacerse, pero tampoco deja de estar ligado a su origen”²⁰.

Este hecho, el de la participación voluntaria e incluso necesaria del lector, puede ser explicado por el principio de cooperación de Grice, pues en él se aborda esa innata característica del ser humano para extraer un significado de lo que su interlocutor está intentando comunicar²¹. Cabe destacar que en el texto literario, como ocurre con actos de interacción cara a cara, las máximas son violadas constantemente. La máxima es no seguir las máximas, violentarlas a veces hasta los límites de la comprensión. No cabe duda de que las máximas son transgredidas en todo momento, el punto es saber hasta qué grado lo hacen y en qué medida este hecho afecta la comunicación con el lector.

Nuestra tolerancia, de hecho nuestra propensión, para la elaboración [de sentido] cuando nos enfrentamos con lo narrado sugiere que, en términos griceanos, los estándares de cantidad, cualidad y modo para los textos difiere

¹⁹ Naomi and Asa Kasher. “Speech acts, contexts and valuable ambiguities” en Dijk, Teun A.(edit.), *Pragmatics of language and literature*, Amsterdam, North-Holland Publishing, 1976, pág. 79. La traducción es mía.

²⁰ María Corti, *Principios de la comunicación literaria*, trad. José Bazán Levy, México, Editorial Edicol. 1978, pág. 67.

²¹ Paul Grice, “Lógica y conversación” en Valdés L. (ed.), *La búsqueda del significado: lecturas de filosofía del lenguaje*, Madrid, Tecnos, 1999, pág. 524.

de aquellos que Grice sugiere en sus máximas para los actos de habla declarativos. „Informatividad“, „perspicuidad“, „brevedad“ y „claridad“ no son los criterios con los que determinamos la efectividad de un texto, aunque representan límites sobre la cantidad de esfuerzo y repetición que identificaremos como valiosos [para la comprensión del texto]²²

3.2.2. Implicaturas

Cuando las máximas son transgredidas²³, como es el caso usual, nos hallamos frente a una *implicatura*. Las implicaturas “no son, por lo general, una vinculación lógica de la oración expresada, sino algo que puede ser inferido por el hecho de que la oración *fue* expresada, de una cierta manera, en un cierto contexto”²⁴.

Es importante diferenciar entre las implicaturas conversacionales y las convencionales. Como lo explica Graciela Reyes, las implicaturas convencionales no requieren ningún contexto específico, ya que están adheridas a las construcciones lingüísticas. A diferencia de las implicaciones lógicas (estudiadas por la semántica) no ejercen influencia sobre la verdad o falsedad de las oraciones²⁵.

Grice explica de la siguiente forma las implicaturas conversacionales “una persona que al (o por el hecho de) decir (o de hacer como si dijera) que *p* ha implicado que

²² Mary Pratt, *Toward a speech act theory in literary discourse*, Bloomington, Indiana University Press, 1977, pág. 147. La traducción es mía.

²³ “(...)cuando el intercambio comunicativo no procede de acuerdo con las especificaciones, el interlocutor asume que, contrario a las apariencias, a pesar de ello el intercambio se sigue apegando a los principios en algún nivel más profundo.” Stephen Levinson, *Pragmatics*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, pág. 102. La traducción es mía.

²⁴ Nicholas Allot, *Key terms in pragmatics*, Londres, Continuum International Publishing Group, 2010, pág. 2. La traducción es mía.

²⁵ Graciela Reyes, *El abecé de la pragmática*, Madrid, Arco/Libros, S.L., 1996, pág. 44.

q ha implicado conversacionalmente que q (...)"²⁶ es decir, lo importante en este tipo de implicaturas es el acto de habla, el contexto en el que se llevó a cabo.

Existen algunas condiciones para que una implicatura conversacional se lleve a cabo satisfactoriamente: que el emisor, en el caso de nuestro ejemplo, crea verdaderamente que q ; que el hablante considere capaz a su interlocutor de inferir que él, como emisor, cree verdaderamente q ; que se estén observando las máximas conversacionales.

Grice reconoce que existen diversos modos de transgredir las máximas conversacionales: *violar* una máxima, sin dar señales de que se ha hecho, induciendo a equívocos; *dejar en suspenso*, negándose a cooperar; *situación conflictiva*, cuando se debe dar prioridad a una máxima, afectando con esto otra máxima; *pasar olímpicamente por alto* una máxima, en esta última categoría el oyente se da cuenta de que el principio de cooperación se sigue observando y busca una manera de encontrar el sentido que ese enunciado tiene.

A pesar de ello, Mary Pratt asegura, y esta investigación secunda su argumento, que la única forma en la que el autor real de una obra literaria puede incumplir las máximas es pasándolas *olímpicamente por alto* pues "La situación del discurso literario es tal que es virtualmente imposible para un autor ser culpable de cualquiera de los otros tipos de incumplimiento intencional que Grice menciona"²⁷.

Mary Pratt no niega que en el micronivel de los personajes existan transgresiones de otro tipo por parte de los personajes, pero la publicación de un texto literario

²⁶ Paul Grice, *op.cit.*, pág. 538.

²⁷ Mary Pratt. *op. cit.*, pág. 171. La traducción es mía.

implica muchas cosas entre las que destacan las siguientes: el hecho de que el texto ha sido revisado, de que el autor está conforme con el texto y de que el autor ha aprobado que todo lo que contiene su texto va encaminado conforme un sentido que quiere comunicar. Por tanto, cada vez que nos refiramos a una violación de una máxima, estaremos aludiendo a esa última forma de transgresión que generan las implicaturas conversacionales.

Muchos textos descartan el uso de las implicaturas en textos literarios pues, si en el discurso oral/presencial se prestan a malas identificaciones de sentido, los riesgos al utilizarlos en un texto escrito son aún mayores. Usualmente lo dicho tiene más importancia que lo implicado, pero pueden existir casos en los que las implicaturas se conviertan en verdaderos configuradores del relato en sí mismo o del sentido que se le quiere dar a ese texto²⁸.

Si bien todo relato literario utiliza las implicaturas para mantener al lector en un proceso cooperativo, por llamarlo de alguna forma, existen géneros dentro de la literatura que explotan de manera más eficaz las violaciones de las máximas. Como lo afirma Juan Herrero sobre el género fantástico, “el juego de ambigüedad y el replanteamiento constante del sentido de la realidad percibida pueden resultar desconcertantes al principio, esto constituye también un encanto especial, y el lector puede encontrar pronto en ello un atractivo importante para una lectura más activa y participativa”²⁹.

²⁸ César Gómez, “Implicaturas, presupuestos y sobreentendidos.” En Alberto Vital (comp. y ed.), *Manual de pragmática de la comunicación literaria*, México, UNAM, 2014, pág. 149.

²⁹ Juan Herrero, *Estética y pragmática del relato fantástico (las estrategias narrativas y la cooperación interpretativa del lector)*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, pág. 20.

Es importante tomar en cuenta esto pues “la elección de un género por parte del escritor es ya elección de un cierto modelo de interpretación de la realidad, ya sea en el plano temático, o en el plano formal”³⁰. Y esto no solo vale para el autor sino que la elección del género predispone el acercamiento del lector y la forma en que debe hacerlo³¹. No se acercará de la misma forma a un libro que expresamente trata sobre hechos verídicos que a una novela del género fantástico.

3.2.3. Máxima de Cantidad

Como se señaló, esta máxima establece que el hablante debe proporcionar la suficiente información para que el interlocutor comprenda el sentido del acto de habla. Aunque podría considerarse que proporcionar más información no afecta realmente la comprensión Grice afirma que la suprainformatividad “puede resultar confundente [sic] al poner sobre el tapete cuestiones marginales”³².

¿Cuánta información es la necesaria para que el cuento que funge como mensaje dentro del proceso comunicativo, esté correctamente estructurado y facilite la recepción del sentido? Es sin duda una cuestión delicada el afirmar que un autor dio más o menos información de la que se necesitaba para estructurar el texto pues estamos poniendo en tela de juicio el estilo mismo del autor para redactar su relato. Lo que sí se puede constatar es la forma en la que el autor dosifica la información narrativa para crear interés en su lector. El ciclo del cuento debe ser perfecto y cada línea debe mantener la expectativa en el lector. Como bien lo

³⁰ María Corti, *op.cit.*, pág. 156.

³¹ Elizabeth Black, *Pragmatic stylistics*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2006, pág. 37. La traducción es mía.

³² Paul Grice, *op.cit.*, pág. 525.

señala el mismo Cortázar, “el buen cuentista es un boxeador astuto y muchos de sus golpes iniciales pueden parecer poco eficaces cuando, en realidad, están minando ya las resistencias más sólidas del adversario”³³.

Como se puede inferir, la dosificación milimétrica de la información narrativa es una cuestión que permea en toda la literatura, pero que el cuento exagera de manera más clara pues la brevedad de su formato le impide ir construyendo la trama como en la novela: debe hacer que cada cosa que incluye en el texto valga de manera importante para el desenlace o para la conformación de su sentido³⁴. Vemos entonces, nuevamente, al género como configurador del proceso de comunicación, determinante para la estructuración del texto.

Podemos entonces decir que, si la información proporcionada por el autor aporta datos adicionales o vitales para el sentido del desenlace del texto, nos encontramos ante un cuento que se trata de apegar a la máxima de cantidad. Si, por el contrario, al leer el desenlace del cuento nos encontramos que el autor incluyó (u omitió) información que no permitiera un cabal entendimiento de la historia, estamos ante una flagrante violación de la máxima de cantidad. No queremos decir con esto que el objetivo comunicativo sea fallido; al contrario, existen claros ejemplos de que obstaculizar la comprensión del texto aviva, como en las novelas detectivescas, el sentido final del texto.

Sin embargo, esta violación o implicatura puede (y debería forzosamente) jugar un papel determinante en el cuento (o en el texto literario). La información elidida

³³ Julio Cortázar, “Algunos aspectos del cuento” en *Cuentos inolvidables según Julio Cortázar*, (Antologista, Carlés Álvarez Garriga), México. Alfaguara. 2008, pág. 277.

³⁴ Enrique Anderson, *Teoría y técnica del cuento*, Buenos Aires, Ediciones Marymar, 1979, pág. 25.

tendría que servir para conformar el sentido. De no ser así el autor habría actuado en detrimento del cabal y lineal entendimiento de su texto.

Cabe aquí hacer un paréntesis para señalar que al hablar de un texto en este análisis pragmático estamos planteando un “tipo ideal” en términos de Weber³⁵, una categoría pura que englobe todas las características que se esperarían de un texto “perfecto”. Dentro de ellas se encontrarían la perfecta claridad para la comprensión del lector, el nulo uso de figuras retóricas o de anacronías, así como la linealidad temporal en el relato, por ejemplificar solo algunas.

Está por demás decir que no existe un texto de tales características (ni siquiera los textos periodísticos encajarían a cabalidad en este “tipo ideal”), pero sirve de parámetro para saber en qué medida se están transgrediendo las máximas de Grice.

Regresando a la máxima de Calidad, encontramos ejemplos de ella en “Carta a una señorita en París” y “Botella al mar”. Ambos textos están escritos de forma epistolar, es decir, son (el autor pretende que pasen por) información personal de la que somos espectadores. En estos casos es muy difícil saber cuánta información era suficiente o no, precisamente porque al ser una comunicación íntima depende enteramente de lo que quiera comunicar el narrador en ese preciso momento. Sin embargo, estas supuestas cartas siguen teniendo el objetivo primordial de un cuento: contar una historia. Todo lo que se mencione en ellas estará encaminado a preparar el terreno para el sentido del cuento.

³⁵ Max Weber, *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, trad. Luis Legaz Lacambra, México, Fondo de Cultura Económica, 2011, pág.32.

No debemos olvidar aquí que Cortázar era un ávido escritor epistolar. Su correspondencia, actualmente reunida en tres volúmenes, demuestra la predilección del autor por este género. Montes-Bradley asegura que incluso se podría elevar este género a la primera categoría de los practicados por el autor³⁶. Esta maestría la refleja en “Carta a una señorita en París” donde diluye de forma muy sutil datos que en una carta real no aparecerían; por ejemplo, al darnos información que su remitente ya conocía:

Usted sabe por qué vine a su casa, a su quieto salón solicitado de mediodía. Todo parece tan natural, como siempre que no se sabe la verdad. Usted se ha ido a París, yo me quedé con el departamento de la calle Suipacha, elaboramos un simple y satisfactorio plan de mutua convivencia hasta septiembre la traiga de nuevo a Buenos Aires y me lance a mí a alguna otra casa donde quizá... Pero no le escribo por eso, esta carta se la escribo a causa de los conejitos, me parece justo enterarla; y porque me gusta escribir cartas, y tal vez porque llueve.³⁷

Observamos que el narrador menciona datos que ambos personajes dentro de la ficción narrativa ya conocen de antemano. Si lo observamos en el micronivel de los personajes, sería una implicatura por suprainformatividad. Sin embargo esta información resulta necesaria para la completa comprensión en el macro nivel autor-lector, por lo que Cortázar la incluye en su texto. Observamos también el curioso uso de los tres puntos suspensivos que dejan al lector con la sospecha de que, con el progreso del texto, esa información elidida será aclarada.

³⁶ Eduardo Montes-Bradley, *Cortázar sin barba*, Madrid, Random House Mondadori, 2005, pág. 132.

³⁷ Julio Cortázar, “Carta a una señorita en París” en Julio Cortázar, *Cuentos completos/1*, México, Santillana, 2011, pág. 138.

Es también importante recalcar el hecho de esas dos problemáticas que se ven bien diferenciadas en el ejemplo anterior. Uno de los problemas del narrador parece ser, en primer lugar, los conejitos, y, en segundo, la situación incómoda que le produce el orden establecido. Esta dicotomía problemática va a ser una constante en los cuentos de nuestro corpus y no podemos dejar de relacionarla con el estilo del autor, sobre todo porque nos encontraremos con que las infracciones más importantes a la máxima de cantidad se dan cuando el autor trata de esos “intersticios” en los que ese otro universo fantástico se cuela hacia uno más verosímil.

¿De dónde surge este uso constante de dos “realidades”? Diversas entrevistas al autor dan cuenta de que desde la infancia se fue gestando “esa impresión de que lo fantástico anida en lo cotidiano”³⁸. Cortázar mismo aceptaba que esa mirada infantil, para no aceptar la realidad tal como le era dada, nunca lo abandonó³⁹ y se convirtió en una característica de sus textos.

No podemos dejar de mencionar la importante influencia surrealista que corre por los textos del argentino. Esa doble realidad es una de las máximas que seguían los surrealistas en los años veinte: una realidad onírica (la verdadera) y la realidad cotidiana⁴⁰. Aunado a ello esa constante transgresión de las reglas que imponían Breton y sus seguidores se convirtió también en determinante para el estilo cortazariano.

³⁸ Miguel Herráez, *Julio Cortázar. El otro lado de las cosas*, Barcelona, Ronsel, 2004, pág. 47.

³⁹ Elena Poniatowska, "Julio Cortázar. Charlas con el gran cronopio" en *Revista de la Universidad*, No. 116, Octubre 1975 [En línea], <<http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/articulo.php?art=2351&publicacion=83&sec=art%C3%ADculos>> Consultado el 29 de febrero de 2016.

⁴⁰ Santiago Rial, *Surrealismo para principiantes*, Buenos Aires, Era naciente, 2004, pág. 78.

En muchos casos el desenlace termina por abolir la delgada línea que separaba los eventos verosímiles y los fantásticos, dejando al lector con la tarea de interpretar, a partir de las implicaturas, el sentido del texto. El caso más claro en nuestro corpus es “Carta a una señorita en París”, donde una implicatura cierra el cuento atribuyendo al lector el papel de interpretar cuál será ese otro cuerpo que se encontrará sobre los adoquines:

No creo que les sea difícil juntar once conejitos salpicados sobre los adoquines, tal vez ni se fijen en ellos, atareados con el otro cuerpo que conviene llevarse pronto, antes de que pasen los primeros colegiales.⁴¹

Una de las estrategias para darle verosimilitud al relato, y que encontramos en todo nuestro corpus, es la de aportar más información (máxima de cantidad) para volver creíble una situación fuera de lo común. En palabras de Juan Herrero se trata de “compaginar el *repertorio de lo familiar* (en cuanto al género, el tema, el contexto social, etc.) compartido con el lector, con una estrategia de desfamiliarización que venga a chocar con las normas de lo previsible”⁴². La calle Suipacha, el departamento, Argentina, incluso la señorita Andrée⁴³ tienen un referente en el mundo real, con características que damos por descontadas, dando cuenta de que el universo en el que se desarrolla esa historia es el nuestro. Cuantos más referentes de este tipo se incluyan en el texto, el lector se sentirá más cercano a la historia.

⁴¹ Julio Cortázar, *op. cit.*, pág. 146.

⁴² Juan Herrero, *Estética y pragmática del relato fantástico (las estrategias narrativas y la cooperación interpretativa del lector)*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2000 pág. 142.

⁴³ “Fredí Guthmann le presenta a una prima que está a punto de marcharse a París. La prima buscaba quien se hiciera cargo de su departamento en la calle Suipacha 1200(...)La propietaria era Susanne Weil, quien por entonces vivía junto a Andrée Delsalle.” Eduardo Montes-Bradley, *Cortázar sin barba*, Madrid, Random House Mondadori, 2005, pág. 355.

Esta estrategia es utilizada también en “Botella al mar”, donde las referencias para dar verosimilitud al relato son tantas que el factor fantástico (la comunicación oculta entre Glenda Jackson y Cortázar) se diluye en referencias pequeñas que encuentran su punto cúlmine al terminar el relato. Un factor importante para la “credibilidad” del texto es el subtítulo: “Epílogo a un cuento”.

Esta sutil pero importante añadidura de información nos encamina a la intencionalidad del autor al escribir su texto. De acuerdo a la Real Academia de la Lengua Española un epílogo es una “Recapitulación de lo dicho en un discurso o en otra composición literaria”. También se recoge una segunda concepción: “Última parte de una obra, en la que se refieren hechos posteriores a los recogidos en ella o reflexiones relacionadas con su tema central”⁴⁴.

Como bien señala Gérard Genette, este tipo de epitexto, es decir, elementos que rodean al texto mismo y que influyen en su interpretación, juega un papel en la comprensión del sentido. Al titularlo como un epílogo, Cortázar pretende situarnos en un punto posterior a la escritura de uno de sus cuentos en específico, aportando información que no necesariamente tiene que ver con la historia narrada, sino con los factores extratextuales que influyeron en su creación.

Los factores extratextuales compartidos con el narrador son tantos que el lector logra fácilmente identificar al narrador del relato con el mismo Julio Cortázar. No solo eso, sino que nos muestra, en un ejercicio plenamente pragmático, cómo la

⁴⁴ Real Academia de la Lengua Española. Versión en línea: <http://dle.rae.es/?id=FxCcacY> (consultado el 10 de abril de 2016)

realidad “otra” que es la de los cuentos, y la de los filmes, confluyen (para él) en la realidad fáctica de una manera misteriosa.

La máxima de cantidad no es violentada de manera constante en el relato, salvo en el inicio, donde se nos presenta la situación comunicativa atípica que se gesta entre Jackson y Cortázar. Posteriormente los acontecimientos son narrados de forma cronológica, aportando la suficiente información para que el destinatario (ficticio) del mensaje pueda entenderlo. Podemos afirmar que es el cuento más apegado a la máxima de cantidad de todo nuestro corpus.

Por el contrario, tenemos el caso de “Maneras de estar preso”, donde la información resulta insuficiente para determinar a cuál de los dos planos, fantástico o no fantástico, nos estamos enfrentando. Esto, a pesar de que un solo narrador se encarga de contar; la forma en que lo hace mezcla la realidad de un texto literario al que se “enfrenta” y su realidad fáctica.

El personaje actúa como si no le extrañara que un libro lo plasmara a él y a todo su entorno como personajes de un texto. No muestra extrañeza sino enojo, como si la situación hubiese ocurrido tantas veces que no está dispuesto a soportarlo más. Observemos el siguiente ejemplo:

[...] y después de bañarse y ponerse la bata naranja que le regalé para su cumpleaños viene a recostarse en el diván donde estoy leyendo con alivio y amor que Gago viene a recostarse en el diván donde estoy leyendo con alivio

y amor, perfumado e insidioso es el Chivas Regal y el tabaco rubio de la medianoche [...]”⁴⁵

Ese tipo de repetición se encuentra durante todo el texto, suprainformando en términos de Grice, pero con una intencionalidad clara: mostrar textualmente esa doble realidad que ya hemos analizado. Un experimento que sacrifica la claridad del mensaje en pos de la intencionalidad de confundir al lector tanto como la situación misma es ambigua dentro de la ficción narrativa.

Este cuento, incluido en el libro *Un tal Lucas*, publicado en 1976, refleja las ansias de experimentación que comienzan a permear en los cuentos del argentino. *Rayuela* ya había sido publicado para ese entonces y Cortázar gozaba de un prestigio que le permitía maniobrar con los elementos del género cuento y arriesgarse a abrir las fronteras de este.

Bien se afirma que la escritura de este tipo de relatos fantásticos “da como resultado una lectura problemática que se va enfrentando con equívocos y ambigüedades que hacen más activa y apasionante la cooperación interpretativa del lector”⁴⁶.

Como él mismo señala, los cuentos de *Bestiario* son estructuras en sí mismas que solo buscaban una resolución estética agradable. Sin embargo después de 1955, año en que escribe “El perseguidor”, sus cuentos comienzan a profundizar en las contradicciones internas de la historia o de sus personajes dejando un poco de

⁴⁵ Julio Cortázar, “Maneras de estar preso” en Julio Cortázar, *Cuentos completos/3*, México, Santillana, 2011, pág. 104.

⁴⁶ Juan Herrero, *Estética y pragmática del relato fantástico (las estrategias narrativas y la cooperación interpretativa del lector)*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, pág. 195.

lado la buena resolución de la trama⁴⁷. A ello puede obedecer que la máxima de cantidad sea, en este caso, violada flagrantemente, mientras que en los cuentos escritos en forma epistolar, la claridad sea más evidente por las condiciones del género al que se deben ceñir y que Cortázar tenía tan bien dominado desde sus inicios como escritor.

Caso diferente encontramos en “La barca...”. En este cuento nuevamente nos encontramos con un paratexto: ahora se trata de un prefacio al cuento. Esta vez el narrador, que da la información necesaria para ser identificado con Julio Cortázar, nos habla de la forma en que se encuentra conformado su texto (algo así como el tablero de direcciones en *Rayuela*) explica sus motivaciones e incluso reconoce que, de no haber agregado algunas partes que el lector podrá identificar por estar en cursivas, el texto sería malísimo.

En ese mismo prefacio el autor nos informa que la primer parte del texto (la mala, de acuerdo con él) se escribió veintidós años antes de que él agregara a un segundo narrador para contrarrestar algunas deficiencias que encontró en el cuento. ¿A qué nos predispone esta información? A prestar más atención a las partes añadidas y no al cuento original, pues sabemos, por las razones expuestas en el prefacio, que en ellas nos encontramos con un naciente escritor y que Dora, la otra narradora, portará la opinión del ahora experimentado Cortázar.

Reescribirlo sería fatigoso y, de alguna manera poco clara, desleal, casi como si fuese el relato de otro autor y yo cayera en la pedantería que señalé al

⁴⁷ Carlos Monsiváis, “Bienvenidos al Universo Cortázar” en *Revista de la Universidad*, No. 9, mayo 1968 [En línea] http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/article/view/9042/10280. Consultado el 10 de mayo de 2016.

comienzo. Puedo en cambio dejarlo tal como nació, y mostrar al mismo tiempo lo que ahora alcanzo a ver en él. En entonces que Dora entra en escena.⁴⁸

Nuevamente encontramos esta dicotomía, esta problematización de dos realidades. Acaso en este cuento el factor fantástico se encuentra un poco más matizado pero sigue siendo revelador, pues Dora se sabe personaje de esa historia y, sin embargo, le parece natural increpar incluso al narrador de esa historia principal donde ella es relegada a un segundo plano. Una fantasía metatextual, que nuevamente mezcla la realidad del cuento con la realidad “factual” del personaje.

La historia original, escrita veintidós años antes, peca de suprainformativa, a un grado tal que es uno de los cuentos más largos del autor y uno de los más planos, por llamarlo de alguna forma. El conflicto de la protagonista es superfluo y aporta demasiados datos que en realidad no concuerdan con la intención comunicativa del autor. Es Dora quien explica de una manera más clara y concisa la problemática a la que se enfrenta la protagonista e introduce otro conflicto, el de la forma en que está escrita la historia.

Cabe destacar que, como se mencionó anteriormente, las intervenciones de Dora, que representan esa parte fantástica del cuento, son notoriamente más pequeñas pero con mayor calidad informativa. Cada intervención de Dora logra aportar datos que de no encontrarse dejarían al lector con la sensación de no haber leído algo que le aportara nueva información.

⁴⁸ Julio Cortázar, “La barca o Nueva visita a Venecia” en Julio Cortázar, *Cuentos completos/2*, México, Santillana, 2011, pág. 531.

Si bien la suprainformatividad la encontramos presente en las partes originales del texto, las implicaturas son utilizadas en las intervenciones de Dora. Un ejemplo claro de ello:

—Te quiero tanto— repetía esa tarde Adriano inclinándose sobre Valentina que descansaba boca arriba—. Tú lo sientes, ¿verdad? No está en las palabras, no tiene nada que ver con decirlo, con buscarle nombres. Dime que lo sientes, que no te lo explicas pero que lo sientes ahora que...

Hundió la cara entre sus senos, besándola largamente como si bebiera la fiebre que latía en la piel de Valentina, que le acariciaba el pelo con un gesto lejano, distraído.

*¿D'Annunzio vivió en Venecia, no? A menos que fueran los dialoguistas de Hollywood...*⁴⁹

El sentido irónico del segundo narrador es comprensible solo a costa de un esfuerzo del lector para entender la relación que sostiene ese segundo enunciado con el diálogo del personaje. Es importante mencionar que muchas de las figuras utilizadas en el discurso narrativo, como la ironía, la metáfora o la sinécdoque, están creadas a partir de violaciones de una o más máximas conversacionales.⁵⁰

Este tipo de enunciados “exigen, sí, más esfuerzo de procesamiento, pero también producen mayor ganancia cognoscitiva: un solo enunciado permite derivar un significado mucho más complejo que su paráfrasis literal”⁵¹.

⁴⁹ Julio Cortázar, “La barca o Nueva visita a Venecia” en Julio Cortázar, *Cuentos completos/2*, México, Santillana, 2011, pág. 540.

⁵⁰ Nicholas Allot, *Key terms in pragmatics*, Londres, Continuum International Publishing Group, 2010, pág. 121. La traducción es mía.

⁵¹ Graciela Reyes, *El abecé de la pragmática*, Madrid, Arco/Libros, S.L., 1996, pág. 63.

La intervención de Dora carecería de todo sentido para el lector que no logre asociar a D'Annunzio con una literatura decadentista o que tampoco asocie a los “dialoguistas de Hollywood” con escenas románticas que rayan en lo ridículo. Este tipo de referencias —esta una de las más accesibles— han creado la falsa opinión, como acertadamente afirma Miriam Di Gerónimo, de que Cortázar es un autor impenetrable⁵².

“Instrucciones para entender tres pinturas famosas” es quizá el cuento más complejo de nuestro corpus, no solo bajo la óptica de la narratología sino también de la pragmática. El sentido del texto necesita “ayuda” de los factores extratextuales, pues la información que nos brinda el cuento en sí mismo es insuficiente para atribuirle algún tipo de intencionalidad. Podría parecer que se trata de observaciones que el narrador hace sobre tres pinturas, pero, si se presta atención, muchas de las opiniones son enunciadas casi como imposiciones de una interpretación real.

La intencionalidad con la que fue escrito es muy diferente pues tiene que ver con la manera en que Cortázar percibía los criterios artísticos. Como hemos referido en múltiples ocasiones, la tendencia de este autor argentino era romper los moldes, hacer avanzar un poco más la literatura hacia campos inexplorados. Por ello muchos de sus textos son una crítica implícita contra los cánones establecidos. Un ejemplo de ello es el libro en el que se contiene el cuento de “Instrucciones...”: *Historias de Cronopios y de Famas*.

⁵² Miriam Di Gerónimo, *Narrar por knock-out. La poética del cuento de Julio Cortázar*, Buenos Aires, Ediciones Simurg, 2004, pág. 290.

Enzo Maqueira afirma que, aparte de las historias de esos peculiares personajes que son los Cronopios, protagonistas de algunos de sus cuentos más memorables, se encuentran en el libro “textos de notable vuelo literario y certero efecto, demostrando una gran capacidad de síntesis y escondiendo en su aparente simpleza, la complejidad de la metáfora”⁵³.

En realidad existen ocho cuentos que conforman la primera parte del libro de *Historias de Cronopios y de Famas*, la cual está titulada “Manual de Instrucciones”. Todos los textos que conforman este primer apartado del libro “adoptan el lenguaje del recetario comercial, de la publicidad corriente; se engarzan imágenes de extraordinaria, explosiva virtualidad poética, que, sin comentario alguno, actúan como elemento de choque ante la comodidad mental, la seguridad y el confort adquiridos en la aceptación de un vasto edificio ideológico”⁵⁴.

Las “Instrucciones...” pueden ser leídas como eso; incluso si se desatiende el contexto enunciativo podría criticárselas por carecer de interés para el lector. Sin embargo, al tomar en cuenta lo que Cortázar esperaba de su lector, cobran un nuevo sentido y se vuelven merecedoras de una atención más detenida: “Detesto al lector que ha pagado por su libro, al espectador que ha pagado su butaca y que a partir de allí *aprovecha* el blando almohadón del goce hedónico o la admiración por el genio. ¿Qué le importaba a Van Gogh tu admiración? Lo que él quería era

⁵³ Enzo Maqueira, *Cortázar, de cronopios y compromisos*, Buenos Aires, Longseller, 2002, pág. 71.

⁵⁴ Graciela Maturo, *Julio Cortázar: razón y revelación*, Buenos Aires, Biblos, 2014, pág. 77.

tu complicidad, que trataras de mirar como él estaba mirando con los ojos desollados por un fuego heraclitiano”⁵⁵.

Cortázar esperaba un lector participativo que no se quedara con lo que el texto en sí mismo le decía, que no confiara en que lo llevarían de la mano por una historia transitable, sino que se involucrara a un nivel tan fuerte como el autor cuando escribió su texto. A esto se debe la constante, y creciente durante el tiempo, violación de la máxima de cantidad. Cuanta más información “vital” se omite, más saldrá el lector de ese estado de “lector-hembra”: cuestionará, criticará e incluso buscará más información para entender el sentido de aquello que acaba de leer.

Podrá decirse que ningún escritor quisiera ser criticado antes que comprendido, pero en el caso de Cortázar parecían enorgullecerle más las críticas que los aplausos. Le gustaba saber que sus lectores se encontraban confundidos, que no encontraban la respuesta a sus textos “Porque eso, y sobre todo eso, es lo que quieren de sus lectores: un diálogo violento, exasperado, con insultos si es necesario, con amor si también es necesario, pero en todos los casos con libertad, con independencias, en una lucha fraternal y necesaria”⁵⁶.

3.2.4. Máxima de calidad

Como se recordará, la máxima de calidad se basa de forma general en que el emisor brinde información que él considere verdadera y que esta sea susceptible de ser comprobada. Se puede inferir sin mucho esfuerzo que la ficción narrativa

⁵⁵ Julio Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos*, México, Editorial RM, 2010, pág. 208.

⁵⁶ Julio Cortázar, carta a Jean Barnabé, 8 de mayo de 1965, en Rayuela. Edición conmemorativa, México, Alfaguara, 2014, pág. 620.

abole en parte esta máxima. Mary Pratt asegura que “La cuestión de la veracidad simplemente no parece importar tanto cuando se entiende que el punto de la enunciación es el placer”⁵⁷.

Sin embargo existen ciertas cualidades del género fantástico que, históricamente, lo han hecho dotar de verosimilitud sus textos para identificar al lector e inmiscuirlo en la ficción narrativa. Esa dicotomía entre “lo racional y lo irracional, lo natural y lo sobre natural, lo soñado y lo vivido”⁵⁸ hace que una de las dos partes se apoye en la otra. Usualmente la parte cotidiana, utilizada como un vínculo con el lector, se presenta como la base desde donde se parte hacia el hecho fantástico, dándole una credibilidad que no tendría si se tratase de un hecho desprovisto de anclas en el mundo extratextual.

A propósito, Alberto Paredes asegura que Cortázar “sabe y advierte que en un relato fantástico las relaciones entre lo fantástico y la realidad común son delicadas, que si no se llega a un equilibrio entre ambas el texto falla hasta volverse inverosímil, falso”⁵⁹. Todo esto, como queda implícito, se hace en pos del destinatario final del texto narrativo. Para esa tarea el autor plantea un lector modelo que Eco define como “un conjunto de condiciones de felicidad, establecidas textualmente, que deben satisfacerse para que el contenido potencial de un texto quede plenamente actualizado”⁶⁰.

⁵⁷ Mary Pratt. *op. cit.*, pág. 97. La traducción es mía.

⁵⁸ Juan Herrero, *op. cit.*, pág. 74.

⁵⁹ Alberto Paredes, *Abismos de papel: los cuentos de Julio Cortázar*, México, UNAM, 1988, pág. 34.

⁶⁰ Umberto Eco, *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, trad. Ricardo Pochtar Barcelona, Lumen, 1987, pág. 89.

Ese Lector Modelo debe compartir (idealmente) con el autor ciertos conocimientos básicos del mundo fáctico en el que se desenvuelve. El autor asume que su lector posee esos conocimientos y, por lo tanto, los lleva a su texto narrativo para crear un lazo comunicativo que se encuentra en riesgo de ser roto al tratar un tema fantástico. Los datos de este tipo que el autor suele traer a juego en el texto tratan de crear una impresión de que ese texto se apega a la máxima de calidad.

Esto no significa que el lector asuma como verdad aquello que está en el texto simplemente por ser más verosímil, sino que el “pacto” que ha aceptado tácitamente al acceder a la narración está basado, en mayor o menor grado, en el mundo extratextual en el cual nos desenvolvemos.⁶¹

Es importante también recordar que, como se dijo anteriormente, casi todas las figuras retóricas frecuentemente utilizadas por la literatura basan su existencia en violaciones a las máximas conversacionales. Es en especial con la máxima de calidad con la que entran en mayor conflicto, pues casi todas estas figuras no son “verdaderas” *stricto sensu*. Como bien señala Grice, en estos casos el oyente asume que no debe retomar el significado literal (verdadero) de esa enunciación⁶², sino un significado que se encuentra implícito.

Es interesante identificar que muchas de las metáforas utilizadas por Cortázar conflictúan de dos formas al lector: rompiendo alguna máxima, como ya

⁶¹ “De manera que un mundo narrativo toma prestadas, salvo indicación en contrario, ciertas propiedades del mundo ‘real’ y, para hacerlo sin derroche de energías, recurre a individuos ya reconocibles como tales, a quienes no necesita reconstruir propiedad por propiedad. El texto nos presenta los individuos mediante nombres comunes o propios.” *Ibid.*, pág. 184.

⁶² Paul Grice, “Lógica y conversación” en Valdés L. (ed.), *La búsqueda del significado: lecturas de filosofía del lenguaje*, Madrid, Tecnos, 1999, pág. 532.

explicamos, o haciendo que la metáfora o ironía lleven al lector al mundo extratextual para buscar la referencia necesaria para la cabal comprensión de la figura utilizada y, más importante aún, la intencionalidad de su uso. Este hecho es denominado por Umberto Eco como un *paseo intertextual*⁶³.

Existen algunos cuentos de nuestro corpus, como “Carta a una señorita en París” o “Instrucciones para entender tres pinturas famosas”, que desde el título dan señas de ese intento por dotar de verosimilitud al texto, o al menos establecer una relación con géneros de la escritura que todo lector puede asociar fácilmente. Cuando leemos en el título que se trata de una carta, recordamos los elementos más característicos de este tipo de escritura para orientar en un primer momento nuestras expectativas en la lectura.

En “Carta...” el también llamado pacto genérico es respetado: se trata de una comunicación interpersonal, privada, en la que existen un emisor y un destinatario definidos y cuya escritura fue provocada por la necesidad imperante de decir algo. El autor ficticio de esta carta se comunica con Andrée, el destinatario, para informarle sobre el problema del orden en su casa que se ve quebrado por la llegada de los conejitos.

El evento fantástico se deja ver por momentos antes de que sea explicado en el relato, como si fuese algo normal que aquella situación se desarrollara de tal forma. Esa intrusión de lo fantástico está rodeada de elementos cotidianos, compartidos por un lector promedio, que hacen que ese develamiento de la otra

⁶³ Umberto Eco, *op.cit.*, pág. 167.

realidad no se dé de una forma brusca, sino que se filtra por los resquicios que deja libres la realidad “aceptable” y cotidiana.

Andrée, yo no quería venirme a vivir a su departamento de la calle Suipacha. No tanto por los conejitos, más bien porque me duele ingresar en un orden cerrado, construido ya hasta en las más finas mallas del aire, esas que en su casa preservan la música de la lavanda, el aletear de un cisne con polvos, el juego del violín y la viola en el cuarteto de Rará. [...] Pero no le escribo por eso, esta carta se la envió a causa de los conejitos, me parece justo enterarla; y porque me gusta escribir cartas, y tal vez porque llueve.⁶⁴

En “Instrucciones para entender tres pinturas famosas” tenemos un caso parecido, donde se plantea un pacto genérico desde el mismo título pero cuya intencionalidad dista mucho de la de ser simplemente indicaciones. Cuando el pacto genérico rompe con las expectativas del lector “la comunicación entre autor y receptor se reformula según nuevas condiciones: roto el pacto genérico inicial, se crea un segundo pacto genérico, normalmente para realizar una crítica de las reglas vigentes del género y una renovación de ellas y para renovar, reformulándolo y revitalizándolo, el pacto comunicativo entre el autor y el lector mediante ese nuevo pacto o contrato genérico”⁶⁵.

Podríamos afirmar que es entonces este cuento de nuestro corpus en el que la máxima de cualidad se ve más violentada. Las impresiones que el narrador tiene de las pinturas podrían pasar por verosímiles, incluso por las verdaderas interpretaciones de estas obras de arte. Pero la forma en que se encuentran

⁶⁴ Julio Cortázar, “Carta a una señorita en París” en Julio Cortázar, *Cuentos completos/1*, México, Santillana, 2011, pág. 137.

⁶⁵ Alberto Vital, (comp. y ed.), *Manual de pragmática de la comunicación literaria*, México, UNAM, 2014, pág. 31.

escritas abren un resquicio que un lector acostumbrado al estilo irónico del autor podría identificar como señal de que se está implicando algo⁶⁶. Como acertadamente señalaba Wolfgang Kayser, “la verdadera comprensión de una obra depende muchas veces del conocimiento de quién la escribió”⁶⁷.

Ese algo, como hemos explicado anteriormente, es en este caso una crítica velada hacia los sistemas rígidos de los críticos e historiadores del arte. Esa tendencia de fuga que Cortázar imprimía tanto en su vida como en sus textos se ve exponenciada en este cuento al asumir, durante todo el relato, la figura de un enunciador arrogante que busca imponer su visión ante todas las demás.

Cabe destacar que la misma naturaleza de estos textos, tan abiertos en términos de Eco, abren la puerta para múltiples interpretaciones. Cortázar mismo admitía que en algunos de sus cuentos “[...] hay pasajes que cada lector los tiene que entender a su manera. Yo también tengo mi manera de entenderlos, que tal vez no sea la misma que tuve en el momento en que escribir la frase”⁶⁸. Es quizá en este cuento donde las exigencias cooperativas hacia el lector sean las más altas.

Como recordaremos, lo que realiza Cortázar en este cuento es una écfrasis, un punto que podríamos catalogar como medio entre el texto y la realidad factual. El primero al describir y narrativizar un objeto de la realidad factual envía al lector al

⁶⁶ “Hablar de manera irónica equivale para un locutor L, a presentar la enunciación como si expresara la posición de un enunciador E, posición que por otra parte se sabe que el locutor L no toma bajo su responsabilidad y que, más aún, la considera absurda.” Cita de Osvald Ducrot en Salvador Gutiérrez-Ordoñez, *Comentario pragmático de textos pólifónicos*, Madrid, Arco libros, 1997, pág. 215.

⁶⁷ Wolfgang Kayser, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, trad. María D. Mouton y Gacia Yebra, Madrid, Gredos, 1954, pág. 54.

⁶⁸ Miriam Di Gerónimo, *Narrar por knock-out. La poética del cuento de Julio Cortázar*, Buenos Aires, Ediciones Simurg, 2004, pág. 284.

encuentro de este⁶⁹, dando verosimilitud pero también “moviendo a la acción”, cambiando el papel pasivo del lector.

Sin duda, el cuento con datos y aportaciones más verosímiles es “La barca o Nueva visita a Venecia” pues muchos de los lugares referidos (Roma, Venecia, los canales, los gondoleros, la plaza de San Marcos) y, más importante aún, las situaciones en las que se ven envueltos los personajes, no evaden los límites de lo verosímil.

El factor fantástico, inserto solamente por las intervenciones metatextuales de la segunda narradora, nos dan indicios para pensar que el narrador “original” no era tan sincero en sus aseveraciones como se podría pensar:

Casi no se acordaba si Dora estaba con ella esa mañana, seguramente sí porque Roma la estaban „haciendo” juntas, organizando una camaradería empezada tontamente como tantas en Cook y American Express.

*Claro que yo estaba. Desde el comienzo se finge no verme, reducirme a comparsa a veces cómoda y a veces afligente.*⁷⁰

Es en este conflicto envolvente, entre ambos narradores, donde se gesta el factor fantástico que, en realidad, no afecta los acontecimientos de la trama principal desarrollada de acuerdo a conductas y acciones totalmente apegadas a la realidad extratextual.

Si bien “La barca...” no es uno de sus cuentos más recordados, sería ingenuo no prestar atención al hecho de que fue escrito en 1954, un año antes de escribir “El

⁶⁹ Luz Aurora Pimentel, *Constelaciones I: Ensayos de Teoría Narrativa y Literatura comparada*, México, Bonilla Artigas Editores, 2012.

⁷⁰ Julio Cortázar, “La barca o Nueva visita a Venecia” en Julio Cortázar, *Cuentos completos/2*, México, Santillana, 2011, pág. 533.

perseguidor”, cuento que marcó un viraje en las temáticas cortazarianas como expusimos anteriormente. En “La barca...” encontramos los gérmenes de esa atención centrada en el personaje, en situaciones verosímiles manchadas de manera casi imperceptible por lo fantástico, pero cuyo punto nodal siempre es el personaje y su conflicto interno.

Otro factor que tampoco se puede ignorar es la influencia que el encuentro con la realidad en la que se desenvolvía el nuevo gobierno revolucionario en Cuba. Cortázar visita Cuba por primera vez en 1964 y desde ese primer encuentro su ya de por sí radical postura sobre el papel del lector se afianza aún más en su literatura, como lo pueden mostrar los últimos tres cuentos de nuestro corpus:

“Contrariamente al estrecho criterio de muchos que confunden literatura con pedagogía, literatura con enseñanza, literatura con adoctrinamiento ideológico, un escritor revolucionario tiene el derecho de dirigirse a un lector mucho más complejo, mucho más exigente de lo que imaginan los escritores y los críticos improvisados por las circunstancias y convencidos de que su mundo personal es el único mundo existente, de que las preocupaciones del momento son las únicas preocupaciones válidas.”⁷¹. Cortázar veía en la exigencia hacia el lector el acto más comprometido con la revolución, no solo la cubana, sino con el cambio de consciencia en Latinoamérica.

Esta nueva forma de centrarse en el personaje es también evidente en “Maneras de estar preso”. El elemento fantástico introducido por el libro es solo un pretexto

⁷¹ Julio Cortázar, “Algunos aspectos del cuento” en *Cuentos inolvidables según Julio Cortázar*, ant. Carlés Álvarez Garriga, México. Alfaguara. 2008, pág. 289.

para justificar los conflictos que surgen en el narrador al saberse personaje de una historia ya escrita, delimitada. A pesar de desarrollar la historia en un ambiente urbano, con características prototípicas, la situación fantástica rebasa la verosimilitud del relato. De todos los cuentos en nuestro corpus, es en este donde el paso entre mundo fantástico y mundo fáctico se vuelve más ríspido, al contrario de los otros cuentos.

Podría parecer entonces que este cuento transgrede el estilo del autor pero, si observamos detenidamente, lo que se busca en ese relato es exaltar ese paso entre el mundo textual y el extratextual, para descolocar al lector mismo:

[...] vos por ejemplo que empezás a leer esta página te enterás de que yo no estoy de acuerdo y conocés así por adelantado que Gago se ha enamorado de LiL, pero las cosas no son así: vos no estabas todavía aquí (y el texto tampoco) cuando Gago era ya mi amante [...] yo diría que me toma el pelo como de yapa, bien claro está escrito; yo diría que me toma el pelo como de yapa.

También te lo toma a vos(que empezás a leer esta página, así está escrito más arriba) y por si fuera poco a Lil [...] ⁷²

La descolocación que se observa tan agresiva en el plano textual no hace más que crear las condiciones necesarias para que, llegado el momento, el texto “incluya” o se dirija al lector factual⁷³ y al hacer esto rompa con las expectativas de lectura. Como ya observamos, esto obedece a la continua búsqueda de

⁷² Julio Cortázar, “Maneras de estar preso” en Julio Cortázar, *Cuentos completos/3*, México, Santillana, 2011, pág. 103.

⁷³ Esta actualización continua del texto narrativo se basa, principalmente, en los deícticos, que se abordaron el análisis narratológico. No es accesorio, sin embargo, señalar que los deícticos son configuradores de esa inclusión pues están sujetos, también, al contexto en el que se recibe el mensaje. Encontramos una buena explicación de este hecho en Jean Lecercle, *op. cit.* y en María Corti, *op. cit.*

Cortázar por un lector participativo, que se involucre a un nivel más profundo con el texto.

Es digno de mención el hecho que Umberto Eco ya señalaba: el autor puede proyectar en su texto dos lectores modelo, en el que uno de ellos sea más “astuto”, logrando identificar las implicaturas, el sentido oculto del texto, y otro que simplemente pueda inferir lo efectivamente presente en el texto⁷⁴.

“Instrucciones...” es un claro ejemplo de esta doble proyección del Lector Modelo, pero también en “Maneras de estar preso” encontramos esta intención de confusión que insta al lector a involucrarse en la lectura y, como sucede en uno de sus cuentos más famosos, “Continuidad de los parques”, bordear de alguna forma la barrera entre el lector y su texto.

Pasando a “Botella al mar”, publicado en 1982, nos encontramos con un autor que domina sobremanera esa doble tensión presente durante toda su obra cuentística. El cuento, que parece ser totalmente verosímil, nos muestra de nuevo a un Julio Cortázar utilizando la técnica de la escritura epistolar, que de entrada le brinda verosimilitud al relato, pero ahora proponiéndose él mismo como el autor de esa carta a la deriva.

La situación fantástica presentada en este relato parece incluso estar justificada por todos los acontecimientos fácticos que el autor nos va narrando. La publicación de *Queremos tanto a Glenda* en 1980, las películas de Glenda Jackson, las conferencias, incluso la fecha, 29 de septiembre de 1980, le brindan

⁷⁴ Umberto Eco, *op.cit.*, pág. 169.

una verosimilitud impresionante al texto. Con todos estos datos, las coincidencias señaladas por el autor hacen parecer verosímil que realmente exista otro tipo de comunicación secreta gestándose entre ambos personajes.

Ahora, al término de esto que he escrito con el vago horror de algo igualmente vago, sé de sobra que en su mensaje no hay venganza sino una incalculablemente hermosa simetría, que el personaje de mi relato acaba de reunirse con el personaje de su película porque usted lo ha querido así, porque solo ese doble simulacro de muerte por amor podía acercarlos. Allí, en ese territorio fuera de toda brújula usted y yo estamos mirándonos, Glenda, mientras yo aquí termino esta carta y usted en algún lado, pienso que en Londres, se maquilla para entrar en escena o estudia el papel para su próxima película.⁷⁵

Cabe destacar que en este texto el uso de figuras del lenguaje, como la metáfora, es más bien escasa, lo cual contribuiría a la claridad, verosimilitud y, sobre todo, al apego a la máxima de calidad, pues el lector sabe y acepta que muchos de los datos que dan sustento al cuento, son verdaderos.

Como afirma Juan Herrero “La descripción de lo inefable y de lo sobrenatural inexplicable exige un estilo poético en el que la analogía, la comparación y la metáfora van a instaurar secretas y sugestivas correspondencias para tratar de hacer visibles la misteriosa realidad en la que están inmersos los seres y las cosas más allá de los esquemas racionales y naturales”⁷⁶. Cuanto menor sea la necesidad de introducir estas figuras, más claro y accesible se vuelve el texto para el lector y, lo que nos interesa en este punto, más apegado parece ser el texto a la máxima de calidad.

⁷⁵ Julio Cortázar, “Botella al mar” en Julio Cortázar, *Cuentos completos/3*, México, Santillana, 2011, pág. 301.

⁷⁶ Juan Herrero, *op. cit.*, pág. 74.

3.2.5. Máxima de relación

Esta máxima, según Grice, se basa en la necesidad de que nuestro interlocutor en el proceso comunicativo contribuya de manera “apropiada a los fines inmediatos de cada uno de los estadios de la transacción”⁷⁷. La única submáxima que contiene es la de ser relevante al momento del intercambio comunicativo, es decir, hacer que su participación, en el contexto del intercambio comunicativo, aporte información valiosa para nuestro interlocutor.

Cabe señalar que, como afirma Susana Figueroa, “el principio de relevancia admite cierta gradación: un dato será más relevante para un individuo cuanto disponga de un mayor número de hechos o suposiciones pues (ya sea reforzándolo o entrando en contradicción con su entorno cognitivo) podrá asociarlo y actualizarlo en cada nuevo acto comunicativo.”⁷⁸

En los cuentos de nuestro corpus existen muchos datos que funcionan como “guiños” para el lector, invitaciones a buscar ese significado completo, relevante, que esconden fuera del texto. Desde situaciones relacionadas con la vida del autor, cuyo significado no cambia el sentido del texto, hasta referencias que guían de una forma u otra la comprensión cabal del cuento, es decir, son fundamentales en términos de la interpretación del texto. Nuevamente encontramos esos dos tipos de lectores modelo de los que Eco hablaba y cuya “presencia” busca ser evidenciada por el principio de relevancia.

⁷⁷ Paul Grice, “Lógica y conversación” en Valdés L. (ed.), *La búsqueda del significado: lecturas de filosofía del lenguaje*, Madrid, Tecnos, 1999, pág. 527.

⁷⁸ Susana Figueroa, “Principios pragmáticos” en Alberto Vital, *op.cit.*, pág. 78.

Pongamos un ejemplo. En “Carta...”, nos encontramos con una descripción muy detallada del momento en que el narrador siente a los conejitos subir por su garganta. Pocos relacionan ese hecho con que Cortázar sufrió una infancia de recurrentes enfermedades que, en muchas ocasiones, lo llevaron a quejarse de “sentir una extraña molestia en la garganta, estaba seguro de que allí dentro le crecían pelos”⁷⁹.

Nadie podría asegurar que esa relación configura el relato y le confiere sentido. A lo sumo puede considerarse como una relación temática y no más. Sin embargo, existen otros casos en los que la información proporcionada en el texto, que en un principio parece ser irrelevante se vuelve un configurador del sentido.

Continuando con “Carta...”, la constante reiteración que el narrador hace sobre los diez conejitos que hasta el momento tiene puede pasar como información irrelevante para el lector. Cuando llega el undécimo conejito, rompiendo con el orden que el narrador comenzaba a instaurar, las constantes repeticiones cobran sentido, relevancia. No por aportar nueva información al lector, sino porque cada repetición afianzaba de alguna forma esa estabilidad que imperaba en el cuento.

Este hecho es algo que nos señala ya Juan Herrero cuando afirma que una característica de algunos relatos fantásticos es esa incitación a una relectura para entender cabalmente el sentido de algunos datos que el autor fue dispersando a lo

⁷⁹ Enzo Maqueira, *Cortázar, de cronopios y compromisos*, Buenos Aires, Longseller, 2002, pág. 16.

largo del relato⁸⁰. Algunos datos que podían pasar por accesorios en la primera lectura se vuelven relevantes a partir del desenlace del cuento.

Una estrategia parecida es utilizada en “Botella al mar”, en donde el autor narra algunos acontecimientos cuya conexión parece muy débil pero que, en el desenlace, adquieren un nuevo sentido que sustenta plenamente la conclusión del autor. Como se mencionó al inicio de este análisis pragmático, para Julio Cortázar cada cosa debía contar en un buen cuento; no había necesidad ni espacio para datos accesorios por lo que la relevancia debía ser observada al máximo en sus relatos.

Tal vez el único caso de nuestro corpus donde mucha de la información violenta esta máxima es “La barca...”. Como se señaló anteriormente, muchos de los datos proporcionados no son relevantes para el desenlace de la trama, incluso en algunas ocasiones, como la segunda narradora parece evidenciar, obstaculizan el sentido del cuento:

«Turista», pensó Valentina. «Ellos y nosotros, unos para explicar y otros para creer que entendemos. En fin, miremos tu iglesia, miremos tu monumento, *molto interesante, vero...*»

*Cuánto artificio barato, después de todo. Se hace hablar y pensar a Valentina cuando se trata de tonterías: lo otro, silencio o atribuciones casi siempre dirigidas en la mala dirección. ¿Por qué no escuchamos lo que Valentina pudo murmurar antes de dormirse, por qué no sabemos más de su cuerpo en la soledad, de su mirada al abrir la ventana del hotel cada mañana?*⁸¹

⁸⁰ Juan Herrero, *op. cit.*, pág. 195.

⁸¹ Julio Cortázar, “La barca o Nueva visita a Venecia” en Julio Cortázar, *Cuentos completos/2*, México, Santillana, 2011, pág. 551.

Es interesante que el mismo autor se justificara, en el prólogo a ese cuento, aceptando que mucha de la información vertida por medio del narrador en tercera persona era rebuscada y accesoria. Como afirma Alberto Paredes, “Uno ve que el primer narrador había ingeniado (o se había topado con) un buen relato, pero se necesitaba un fuerte trabajo de „edición” que explotara el material. Esa es la tarea visible de la amiga Dora como narradora intercalada de tanto en tanto”⁸².

Ya Mary Pratt acertaba al asegurar que si la información proporcionada “no jugara un papel en lo que sigue [del relato], la sola mención de esos datos contaría como una violación de las máximas de cantidad y relación”⁸³.

“Maneras de estar preso” es un caso en el que la máxima de relación se ve violentada flagrantemente. Si bien el uso de la repetición discursiva de forma constante es clave para el sentido global del texto (confundir esos límites extratextuales e intra textuales) no deja de ser una violación importante de esta máxima.

En “Instrucciones...” tenemos otro caso particular pues las opiniones del narrador se apegan a la máxima, es decir, no proporcionan información que no vaya de acuerdo con las expectativas creadas desde el título; sin embargo, es la forma en que se dicen lo que contribuye a una falsa interpretación del texto. Nuevamente encontramos esos dos tipos de lectores modelo de Eco: el primero, el ideal, que puede intuir la crítica y el sentido irónico del texto, y aquel que lee el texto de manera llana, sin inferir siquiera que existe otro sentido para el cuento.

⁸² Alberto Paredes, *op.cit.*, pág. 318.

⁸³ Mary Pratt, *op.cit.*, pág. 158. La traducción es mía.

Se ha querido ver en este cuadro una cacería de elefantes, un mapa de Rusia, la constelación de la Lira, el retrato de un papa disfrazado de Enrique VIII, una tormenta en el mar de los Sargazos o ese pólipo dorado que crece en las latitudes de Java y que bajo la influencia del limón estornuda levemente y sucumbe con un pequeño soplido.⁸⁴

Esa posible interpretación de “Instrucciones...” recae nuevamente en el hecho de la competencia que el lector real pueda tener. Cabe aclarar que, de no conocer el estilo literario de Cortázar, es muy difícil darle una correcta interpretación, no solo a este cuento, sino a todo el “Manual de instrucciones”.

La nula preocupación por dejar el texto en una ambigüedad tremenda responde a que “no cualquier lector es destinatario de los cuentos de Cortázar. Solamente gozará de ellos —dice el autor— „todo lector que los merezca”. Cortázar busca al lector cómplice que sea capaz de aceptar tal y como fue concebida su participación en las reglas del juego textual”⁸⁵.

3.2.6. Máxima de manera

Esta máxima es quizá la más compleja y, también, la más violentada en el estilo literario de Cortázar. Grice afirmaba que esta máxima se basaba en esperar que el interlocutor “deje bien explícita la contribución que está llevando a cabo, y que la realice con una celeridad razonable”⁸⁶.

⁸⁴ Julio Cortázar, “Instrucciones para leer tres pinturas famosas” en Julio Cortázar, *Cuentos completos/2*, México, Santillana, 2011, pág. 23.

⁸⁵ Miriam Di Gerónimo, *op.cit.*, pág. 109.

⁸⁶ Grice H, Paul. “Lógica y conversación” en Valdés L. La búsqueda del significado: lecturas de filosofía del lenguaje. Madrid. Tecnos. 1999, pág.527

Comencemos con el primer punto de la máxima: “evite expresiones ambiguas”. Como señalamos anteriormente, el género fantástico necesita de figuras que reflejen aquel lado desconocido de la realidad misma. Si bien son violaciones principalmente de la máxima de calidad, lo son también de la máxima de manera pues evaden dar la información pertinente de manera literal, directa y clara, como se esperaría de cualquier intercambio informativo.

Abordemos las expresiones ambiguas, es decir, aquellas cuyo significado es polivalente y el contexto de la emisión no clarifica cuál es la interpretación a la que se debe apegar el hablante. Muchas veces ese efecto ambiguo es inserto por Cortázar mediante el uso de los tres puntos:

Hubiera sido preferible matar enseguida al conejito y... Ah, tendría usted que vomitar tan solo uno, tomarlo con dos dedos y ponérselo en la mano abierta, adherido aún a usted por el acto mismo, por el aura inefable apenas rota.⁸⁷

Cabe destacar que en muchos casos esa ambigüedad es momentánea, es decir, la información que la complementa después viene a aclarar el sentido ambiguo. Funciona como un gancho para el lector que espera (y así debe ser, al menos idealmente) que la información que viene a continuación, o más adelante, clarifique el sentido que, por ese momento, ha quedado incompleto:

Para qué contarle, Andrée, la minucias desventuradas de ese amanecer sordo y vegetal, en que camino entredormido levantando cabos de trébol, hojas sueltas, pelusas blancas, dándome contra los muebles, lo de sueño, y mi Gide que se atrasa, Troyat que no he traducido, y mis respuestas a una señora

⁸⁷ Julio Cortázar, “Carta a una señorita en París” en Julio Cortázar, *Cuentos completos/1*, México, Santillana, 2011, pág. 140.

lejana que estará preguntándose ya si... para qué seguir todo esto, para qué seguir esta carta que escribo entre teléfonos y entrevistas.⁸⁸

La ambigüedad puede resultar también de la utilización del lenguaje poético cuya última finalidad no es nombrar las cosas sino apropiárselas, regresar la palabra a un estado primitivo, donde la palabra vale por sí misma⁸⁹. Casi en su totalidad “Instrucciones...” utiliza este tipo de lenguaje que resulta en ambigüedad, pero que también infracciona la submáxima que indica la peligrosidad de las expresiones oscuras:

Menos difícil aún es acercarle una vela encendida a la altura de los ojos; entonces se verá que eso no es una cara y que la luna, enceguecida de simultaneidad, corre por un fondo de ruedecillas y cojinetes transparentes, decapitada en el recuerdo de las hagiografías.⁹⁰

Esta fascinación por la enajenación de la palabra en el plano poético no es una novedad en estos textos maduros de Cortázar. Desde su juventud el género poético lo fascinó sobremanera, incluso publicando un libro de poemas, como ya pudimos observar. Montes Bradley afirma que “Cortázar se siente [en el periodo de 1936-1938] poeta y duda de su capacidad para escribir cuentos”⁹¹.

Los tres textos que conforman “Instrucciones...” contienen un uso del lenguaje parecido a este. Ni las expresiones, ni el texto en su totalidad, indican al lector cuál es el camino interpretativo que ha de seguir. Las expresiones oscuras, es decir,

⁸⁸ *Ibid.*, pág. 144.

⁸⁹ Lazlo Scholz, *El arte poética de Julio Cortázar*, Buenos Aires, Ediciones Castañeda, 1977, pág. 28.

⁹⁰ Julio Cortázar, “Instrucciones para leer tres pinturas famosas” en Julio Cortázar, *Cuentos completos/2*, México, Santillana, 2011, pág. 23.

⁹¹ Eduardo Montes-Bradley, *Cortázar sin barba*, Madrid, Random House Mondadori, 2005, pág. 176.

que no son directas sino que bordean el punto nodal de la expresión, son abundantes en nuestro corpus.

No es fácil escribirle esto porque usted no sabe nada de Glenda Garson, pero a la vez las cosas ocurren como si yo tuviera que explicarle inútilmente algo que de algún modo es la razón de su respuesta; todo ocurre como en planos diferentes, en una duplicación que vuelve absurdo cualquier procedimiento ordinario de contacto; estamos escribiendo o actuando para terceros, no para nosotros, y por eso esta carta toma la forma de un texto que será leído por terceros y acaso jamás por usted, o tal vez por usted, pero solo en algún lejano día, de la misma manera que su respuesta ya ha sido conocida por terceros mientras que yo acabo de recibirla hace apenas tres días y por un mero azar de viaje.⁹²

En este mismo ejemplo, y en casi todos los cuentos de nuestro corpus, en especial “La barca...”, observamos también violentada la submáxima que indica la brevedad que debe caracterizar un mensaje que se apegue a la máxima de modo. Es, ante todo, curioso observar que un género que se caracteriza por ser breve contenga dentro de sí párrafos completos que violentan esta máxima, pero que, al mismo tiempo, realzan el sentido final del texto.

“Maneras de estar preso” sirve como un claro ejemplo de la violación de la submáxima que señala que se debe proceder ordenadamente. Como lo vimos en el análisis narratológico, las anacronías son abundantes en los cuentos del autor argentino, y en este cuento se ven presentes aún más. Basta observar el inicio del cuento para darnos cuenta de que durante todo el relato el narrador se moverá

⁹² Julio Cortázar, “Botella al mar” en Julio Cortázar, *Cuentos completos/3*, México, Santillana, 2011, pág. 296.

entre tres tiempos: el de su lectura, el del texto contra el que se está rebelando y el hipotético de lectura del lector factual.

Ha sido cosa de empezar y ya. Primera línea que leo de este texto y me rompo la cara contra todo porque no puedo aceptar que Gago esté enamorado de Lil; de hecho solo lo he sabido varias líneas más adelante pero aquí el tiempo es otro, vos por ejemplo que empezás a leer esta página te enterás de que yo no estoy de acuerdo y conocés así por adelantado que Gago se ha enamorado de Lil [...] ⁹³

Nuevamente encontramos una desviación que funciona como un anzuelo para atrapar al lector. La constante confusión atrae al lector (si es que asume que Cortázar observa el principio de cooperación) para encontrar el sentido de un texto en el que se le incluye a él como participante.

En “La barca...”, encontramos un caso peculiar. La segunda narradora, Dora, se contrapone en todos los puntos nodales de la máxima de manera al narrador con el que fue concebido originalmente el cuento, veintidós años antes de la incorporación de Dora, según Cortázar. Mientras que el narrador original intenta evitar el uso de expresiones ambiguas y oscuras, las intervenciones de Dora se ven caracterizadas por su utilización; el narrador original, como ya lo analizamos, aporta grandes cantidades de información que no parecen ser relevantes para el desarrollo de la trama, mientras que las intervenciones de Dora son pequeñas pero en realidad configuran el relato y lo vuelven atractivo. El relato del narrador original se desenvuelve cronológicamente (salvo algunos saltos temporales que no

⁹³ Julio Cortázar, “Maneras de estar preso” en Julio Cortázar, Cuentos completos/3, México, Santillana, 2011, pág. 103.

implican mayor esfuerzo del lector); por su parte Dora anticipa información (pues ella ya conoce el desenlace) o da saltos hacia atrás en el tiempo.

Sin duda este es un dato medular en nuestra investigación pues es una clara prueba del cambio en el tratamiento de las temáticas cortazarianas. No se puede decir que para 1954 Cortázar fuese un escritor novato, habiendo escrito ya cinco libros (tres de ellos publicados; uno era de poemas), sino que las nuevas temáticas que empiezan a interesar al autor le presentan una dificultad mayor que queda evidenciada en la escasa calidad (reconocido así por el autor) del relato original.

Cuando vuelve a encontrarse con el relato (1976) y decide agregar las partes que corresponden a la segunda narradora, Cortázar es un escritor muy diferente al que escribió ese escueto relato en Venecia. Tan solo en esos años, doce libros de prosa, incluyendo *Rayuela*, dejaban a un Cortázar ya consolidado con sus técnicas narrativas en total disposición de modificar su texto y, sin duda alguna, mejorarlo.

¿Y de qué otra forma podría mejorar su texto ese autor tan transgresor si no era rompiendo con todo lo que su antiguo relato representaba? Encontramos en Dora todo lo contrario al narrador original: un manejo de la ironía, de la cantidad de información, de la relevancia como gancho del lector. Un ejemplo claro de la evolución del estilo cortazariano, y de cómo la transgresión de las máximas no representa por sí misma una invalidación del principio de cooperación, sino un potencializador de las posibilidades activas de un “nuevo lector”.

3.3. Conclusiones

A lo largo del análisis pragmático hemos podido observar cómo Julio Cortázar quebrantaba constantemente las máximas propuestas por Grice para exigir de su lector una participación más activa. Como señalaba Grice, las implicaturas exigen un esfuerzo del interlocutor que asume que el principio de cooperación está siendo respetado, por lo que intenta buscar un sentido apropiado para el acto enunciativo.

Como se explicó con el análisis de “La barca...”, la evolución del estilo narrativo del argentino queda bien evidenciada si prestamos atención a la violación que se hace de las máximas. La diferencia de veintidós años entre las dos narradoras en este cuento, deja en evidencia cuáles fueron los cambios más importantes en su escritura.

Los otros cuentos de nuestro corpus también muestran estos cambios, influidos fuertemente por situaciones extratextuales, como la constante añoranza de “escape” antes de partir de Argentina, o el ya tratado viaje a Cuba. Pudimos observar que la situación fantástica centrada en el hecho en sí mismo, como en “Carta...”, evoluciona en los cuentos posteriores a una situación fantástica centrada en el personaje y en su percepción de las cosas, como en “Maneras de estar preso”.

Un factor que sí parece ser constante en los cuentos de nuestro corpus, y en el estilo literario del autor, son esas referencias extratextuales, que aportan verosimilitud y crean en el lector la ilusión de que ese texto, aunque trate de un tema fuera de toda lógica, se apega a la máxima de calidad.

También encontramos muchas referencias cuya relevancia no resulta determinante para la cabal comprensión del sentido del relato, sino que funcionan como guiños para aquel que esté dispuesto a cooperar fuertemente con el texto. Cabe destacar que, con el paso del tiempo, estas referencias se vuelven más sutiles, por lo que el esfuerzo y la atención que el lector debe prestar es mayor.

El amplio uso de metáforas, que igualmente va descendiendo conforme avanzamos en el corpus, es ya una transgresión de las máximas de calidad y modo. Se debe señalar que, no por aparecer en menor número, son menos importantes, sino por el contrario el uso que se les da es cada vez más importante, como podemos observar desde el título del último cuento de nuestro corpus: “Botella al mar”.

Sin duda estas constantes transgresiones son peligrosas para un cabal entendimiento. Existen cuentos, como “Instrucciones...”, cuya intencionalidad es difusa precisamente por la abundancia de este lenguaje poético. A diferencia de otros tipos de comunicación, si el lector no comprende cabalmente el texto, no existirá una nueva oportunidad para que el emisor reformule su enunciado. El lector se ve obligado a “buscar” fuera del texto algún dato que clarifique la intencionalidad del autor en ese proceso comunicativo que es el cuento.

Retomemos ese cambio temático del que tratamos anteriormente que, para casi todos sus biógrafos, tiene un antes y un después muy claro: 1955, año en que escribe “El perseguidor”. Aún así no podemos afirmar que la atención por el personaje haya cambiado totalmente. Como notamos en “Carta...”, la

interiorización del problema fantástico es también una parte medular de la historia; sin embargo la maestría para tratar esos conflictos internos en los personajes no se alcanzó hasta ese cuento de 1955.

Este es un dato que debemos tomar en cuenta, pues no se trata de que el estilo del autor haya cambiado radicalmente desde la etapa que estamos analizando, 1951-1982, sino que algunas cosas que se encontraban sin explotar fueron tornándose importantes para el autor que las comienza a desarrollar de maneras afortunadas, como en “Maneras de estar preso” y otras no tanto, como en el narrador original de “La barca o Nueva visita a Venecia”.

No cabe duda de que la complejidad que encierran muchos de los cuentos de este autor encierran un sentido oculto, una ilocución clara: llevar a la acción participativa a su lector.

Conclusiones

Como han dejado claro los dos métodos de análisis que utilizamos para desentrañar el estilo narrativo de Cortázar, la exigencia que este autor le impone a su lector es tremenda. No solo por las constantes alusiones intertextuales (o intersemióticas), sino también por la misma construcción de los cuentos que pretenden mantener enganchado al lector en cada línea.

No es injustificada esta idea de un lector “comprometido” si recordamos el modelo comunicativo de la Universidad Invisible, con el que iniciamos nuestra investigación. Como se recordará, este modelo plantea al individuo como una parte indisoluble del aparato social: lo considera inserto en las convenciones y modelos prefijados y “es” él mismo dentro de la comunicación.

Partiendo de ello podemos entender no solo la participación del lector en el proceso comunicativo de la literatura sino que comprendemos entonces la importancia de estudiar los factores extratextuales que, de manera directa o indirecta, influyeron en la obra del literato. Como cualquier persona, el escritor se encuentra inmerso en un contexto que si bien no determina el rumbo de su texto, sí permea de una manera inconsciente en su trabajo. Como lo afirma Yves Winkin, “La comunicación se concibe como un sistema de canales múltiples en el que el autor social participa en todo momento”⁹⁴. Sería imposible aislar su literatura de la influencia contextual por más que el autor lo intentara pues hasta ese mismo hecho revelaría algo sobre su inmersión en lo social.

⁹⁴ Yves Winkin (comp.), *La nueva comunicación*, trad. Jorge Fibla, Barcelona, Kairós, 1994, pág. 6.

La tradición literaria moldeó un lector que solo “recibía”. Este entorno comunicativo se vuelve en un factor que permea en la forma de escribir del individuo llamado Julio Cortázar. Sus cuentos cargan con ese acto ilocucionario que es el cambio de actitud del lector, ¿pero cómo podía lograr su cometido? Necesitaba recursos textuales para hacerlo, y es por medio de ellos como lo puede lograr: complejizando sus textos por medio de cambios de voz, cambios de tiempo, cambios de espacio.

Estos “desafíos” al lector los hemos podido desentrañar por medio del análisis narratológico y pragmático. Solo queda entonces por revisar si se pudo observar alguna conexión entre los resultados de ambas metodologías y observar si existe algún tipo de correspondencia en la que se puedan basar futuras investigaciones que planteen brindarle a las Ciencias de la Comunicación una herramienta propia de análisis para textos literarios.

En primer lugar, debemos establecer el punto máximo de similitud: el narrador se erige como el punto nodal, no ya solo en el análisis narratológico sino que adquiere relevancia en el aspecto pragmático. La decisión consciente del autor por utilizar un punto desde el cual contar los hechos nos pone ya ante una intención comunicativa. Como se observó, bajo la marcada tendencia de Cortázar por los narradores homodiegéticos con focalización interna se encuentra esa intención de crear personajes verosímiles que se vean afectados por situaciones que se deslizan en esa naturalidad de los acontecimientos.

Esto nos lleva directamente a nuestro análisis pragmático, en específico a la máxima de calidad, “Trate usted de que su contribución sea verdadera”⁹⁵. La literatura suprime, como ya lo vimos con Mary Pratt, algunas convenciones de la comunicación cotidiana. En cuanto el lector se acerca a un texto literario, sabe de antemano que lo que está por leer no es necesariamente verdadero, aunque en su lectura espera encontrarse (y es casi obligatorio que existan) referentes del mundo extratextual que faciliten la comprensión del texto. Cuanto más parecidos sean estos a los referentes del mundo extratextual, más verosímil es un texto y, por lo tanto, más familiarizado estará un lector con él. Sobra decir que esto contribuiría a fortalecer el vínculo comunicativo entre autor y lector.

A esto coadyuvan las referencias intersemióticas que pudimos observar en el análisis narratológico. En “Instrucciones para entender tres pinturas famosas; nos hallamos ante un claro ejemplo de esto pues la existencia de esas tres pinturas en la realidad factual dotan de verosimilitud al relato. Pero no únicamente en este cuento sino también en las referencias que existen en todo nuestro corpus a otros textos, a personas cuya existencia factual es comprobable, a música, todo ello brinda una atmósfera “humana” en la que se va diluyendo, filtrando, el suceso extraordinario.

La máxima de cantidad la encontramos en relación directa con la categoría narratológica de tiempo y con la de modo. Los textos de nuestro corpus se estructuran de una manera parsimoniosa, con abundantes digresiones reflexivas

⁹⁵ Paul Grice, “Lógica y conversación” en Valdés L. (ed.), *La búsqueda del significado: lecturas de filosofía del lenguaje*, Madrid, Tecnos, 1999, pág. 524.

(pausas) así como descripciones que brindan mayor información de la necesaria que la que un texto “ideal” debería proveer transgrediendo esta máxima de Grice. Cabe destacar que, igualmente, el proveer de mayor información depende del modo narrativo pues se le da más peso al discurso descriptivo que al narrativo.

En la violación de esta máxima también juegan un papel los relatos diegético y metadiegético, pues la confusión que se gesta entre ambos niveles (llevada al extremo en “Maneras de estar preso”) nos lleva a esa construcción en abismo, tan utilizada por el autor en algunos de sus textos más famosos, y que sobreexplotan la información proporcionada en vez de atenerse a una, llamémosla, línea espaciotemporal del narrador homodiegético y los sucesos que en ella ocurren.

Estos juegos con los planos narrativos, así como el uso de la metaficción, transgreden otra máxima: la de manera. Ésta, como se recordará, plantea la necesidad de evitar la ambigüedad y la “oscuridad” en las expresiones, además de la de ser escueto. De manera obvia la metaficción, al retomar aspectos del texto mismo, o la llamada *mise en abyme* dificultan la identificación de un sentido en el cuento.

No está de más decir que muchos de los recursos literarios son infracciones a la máxima de manera, aunque el grado en el que dificulten el vínculo comunicativo con el lector depende de la manera en que estén articulados y que los referentes en ellas utilizados estén a la mano o no del lector.

Esta máxima incluye otra supermáxima violentada de manera constante en todo nuestro corpus: proceder con orden. Desde los comienzos *in medias res* o *in*

extremas res se violenta el orden de los acontecimientos de la historia. Cabría señalar que estas infracciones a la máxima de manera son algunas de las que más influencia han tenido en la elaboración de textos de todos los géneros. Incluso el discurso periodístico está basado en una jerarquización de la información que termina reflejándose en la adecuación en el orden de los acontecimientos cuando se relatan. Si en este tipo de textos que apelan a la claridad máxima para con el lector encontramos *per se* una infracción al orden, y a la máxima de manera, sería ingenuo pensar que de este recurso no se valiera la literatura.

Es tal vez este uso común de la alteración en el orden de los hechos lo que hace que el vínculo comunicativo con el lector no se entorpezca de una manera tan evidente como sucede con una infracción a la máxima de cantidad o a la submáxima referente a la ambigüedad.

Por último abordaremos la máxima de relación: “Sea relevante”. Cuando abordamos esta máxima en nuestro análisis pragmático llegamos a la conclusión de que, si el autor no aportaba información capital o que fuera trascendente para el devenir de su relato, estaría actuando en detrimento de su texto. Esta aseveración debe partir, siempre y dependiendo del autor analizado, de la perspectiva y de la teoría única de elaboración literaria con la que cuenta cada autor.

Es entonces primordial reconocer cuáles eran tanto las metas de la literatura de cada autor analizado como su entendimiento y teorización sobre el género literario

al que estaba abocado. En este caso, podemos afirmar que la información presente en el cuento debe ser capital para su desarrollo partiendo de la posición que Julio Cortázar tenía del cuento como una esfera casi perfecta donde, desde la primera letra, se debía contar con información valiosa que permitiera que el cuento se cerrara al concluir el relato. No se está hablando aquí en un plano de la trama sino en el plano del sentido, del mensaje que se quiere transmitir.

Para esa transmisión del sentido que insistía en transmitir, necesitaba también un género literario en el que se sintiera cómodo, que le permitiera afinar cada detalle, y ese no fue otro que el cuento. Pero también necesitó de una corriente literaria que encaminara ese peculiar modo de ver la realidad, y la encontró en el género fantástico.

Si recordamos esa definición ya citada de Michel Riffaterre donde afirma que el autor “transmite al lector, no solo la significación del mensaje, sino su propia actitud hacia él”⁹⁶, podemos observar que la definición se amolda a lo que comúnmente pretende un texto literario. Sin embargo, para el caso de Julio Cortázar parece variar un poco. El argentino sí transmite, en muchas ocasiones como en “Instrucciones...”, “Maneras de estar preso” o “La barca...”, su actitud hacia ciertas temáticas, pero no le transmite al lector explícitamente el significado de su mensaje, sino que le exige un esfuerzo para encontrar la intención, la ilocución, en ese texto.

⁹⁶ Michael Riffaterre, *Ensayos de estilística estructural*, trad. Pere Gimferrer, Barcelona, Seix Barral, 1976, pág. 44.

Pero no solo escapan a esa definición los relatos de Julio Cortázar, sino también a lo que caracterizaba, según Anderson Imbert, al cuento. En los cuentos de nuestro corpus no es, como él afirma, el personaje un mero vehículo de los acontecimientos. Por el contrario, el personaje (que en muchas ocasiones coincide con el narrador) se erige como el punto central y relevante de todos los cuentos. Basta observar al narrador de “Carta...” al de “Botella al mar” o, más claramente, al de “Maneras de estar preso”. Estos personajes son dinamizados en un espacio relativamente corto como el que ofrece el cuento.

Es importante también esa relación que encontramos entre las diversas categorías que componen los dos diferentes métodos de análisis para observar la evolución del estilo narrativo del autor. Un ejemplo claro es el hecho, revelado por el análisis narratológico, de que Cortázar dejara de usar el narrador heterodiegético y se decantara por los narradores homodiegéticos, hecho cuya motivación no quedó clara pues los textos solo marcaban un cambio en su utilización. No fue sino hasta que abrimos el campo de estudio para incluir los hechos extratextuales que pudimos establecer esa interrelación definitoria de los cambios de narrador con las nuevas temáticas exploradas por el autor, sumado a su relación política con la realidad cubana y el descubrimiento de la realidad latinoamericana bajo las dictaduras.

Se encontró también como una constante la relación entre el uso del tiempo y el modo narrativo para la configuración del mensaje narrativo. El primero de ellos, al hacerse explícito en muchas ocasiones el lapso que se elide, se apega a la máxima de cantidad y hace más verosímil el cuento (máxima de calidad).

En cuanto al modo, el amplio uso de un ambiente descriptivo, nuevamente actúa como un agente que dota de verosimilitud al texto en casi todo nuestro corpus, apegándolo a la máxima de calidad, aunque sacrificando el apego a la máxima de cantidad.

Si recalcamos tanto el hecho del apego a la máxima de calidad, es porque dotando de información que parece ser verdadera y suficiente al lector, se le deja todo el peso de las implicaturas a otras cuestiones que exigen más de su atención como la situación conflictiva del personaje o su transformación a lo largo del relato.

Cortázar mismo afirmaba que su casilla era siempre “en el rojo y a la izquierda”, pero no tanto por una vocación política, que claramente estaba incluida, sino sobre todo en una actitud hacia la vida misma. Sin aceptar lo dado como fijo, viendo siempre cómo ir más allá, pero con el objetivo siempre afianzado de contribuir a la construcción de ese otro latinoamericano, el crítico, el pensante.

No podemos tampoco aislar a Cortázar de la situación en el entorno político y social de aquellos años. Como pudimos observar en la revisión biográfica de Cortázar, siempre mantuvo una fuerte inclinación por las causas que se representaban bajo una izquierda unida. Y sus decisiones a la hora de escribir no se alejan mucho de este punto.

Basta observar que a partir de 1954, año en que escribe “La barca...”, comienza un periodo de acontecimientos determinantes para el autor: golpes de estado en Argentina, el triunfo de la Revolución Cubana, los movimientos estudiantiles y las proclamas revolucionarias en algunos países, como Nicaragua. Cortázar estaba

en una época histórica muy convulsa, de cambio. Cambios que lo incitaron a pensar en una revolución por medio de las letras y su objeto de cambio serían, en primer lugar, los lectores.

La evolución temática y estructural que pudimos encontrar en los textos nos indica que efectivamente el estilo del autor fue decantándose por un uso menos frecuente, pero con más peso, de las implicaturas. Cabe mencionar que esta complejidad comunicativa no transforma a los textos en impenetrables, como usualmente se les llega a calificar, sino que actúa como un gancho para aquel interesado en participar activamente en la lectura.

La lectura de los relatos cortazarianos implica, claro, un esfuerzo, bastante considerable en algunos casos, pero que redundará en una mayor riqueza de contenido. Las obras de teatro, por poner un ejemplo, exigen un mayor grado de abstracción por parte del espectador que debe imaginarse el contexto en el que se desenvuelven los personajes, pero no por ello su mensaje es menos efectivo que el que se transmite por la televisión. Algo parecido sucede con los cuentos de Cortázar.

Es por esa tendencia tan popularizada de la literatura, a “entretener”, que los lectores (e incluso algunos críticos) se “aferran” a los primeros textos de Cortázar, como si en ellos se encontrara lo mejor del autor. También por eso *Bestiario* es, quizá, su libro de cuentos más popular y se cita con tanto entusiasmo “Instrucciones para subir una escalera”, de *Historias de Cronopios y de famas*. Son textos accesibles, sencillos, que no exigen tanto del lector. Si de relatos de

ese tipo dependiera la calidad de la obra literaria de Cortázar, seguramente no sería motivo de tantas investigaciones.

Ahora bien, debemos señalar que no se encontraron cambios sustanciales en la forma en la que Julio Cortázar narraba, en su estilo literario. Muchos de los factores pilares de su estilo como la interacción (en algunos casos confusión) entre relato extradiegético y metadiegético, el uso de un narrador homodiegético, o las relaciones intersemióticas ya se encuentran presentes en sus primeros relatos aunque su uso se ve exponenciado conforme avanzamos cronológicamente.

Es importante recalcar la importancia de emprender una investigación cuyo objeto de estudio es el estilo narrativo por medio de un análisis interdisciplinario. Si bien mantuvimos cada disciplina plenamente diferenciada no podemos dejar de lado que cada una complementó de alguna forma los hallazgos de la otra.

El uso y desuso que mostraban algunos cuentos de categorías narratológicas no podían ser explicados sin utilizar la situación comunicativa. Algunas infracciones a las máximas y algunos datos que podían pasar inadvertidos cobraban sentido si se les relacionaba con las categorías narratológicas.

Este hecho solo confirma la importancia de emprender este tipo de análisis para abordar la materia de investigación de una manera holística. Para una cabal comprensión del estilo literario del autor, necesitábamos de ambas herramientas: una sola resultaba insuficiente. Cabe resaltar que, aunque nuestras técnicas de análisis fueron efectivas, se encontraron algunos puntos que en posteriores investigaciones podrían resarcirse:

1) La falta de una adecuación fundamentada teóricamente de las máximas de Grice y su correcta aplicación a los textos literarios.

2) La cuestión surgida del análisis narratológico sobre la falta de una categoría que explique aquellos relatos que surgen de una digresión reflexiva y que, sin embargo, relatan acontecimientos.

Si se logra el progreso de las técnicas de análisis de textos narrativos podremos dominar más eficazmente el efecto (acto perlocucionario en términos de Austin) que tengamos sobre nuestro lector. Es sobre todo analizando textos complejos como podremos darnos cuenta de la forma exacta en la que se puede ir creando un lector cuya participación activa redunde, no solo en acción para con el texto, sino con su propio entorno.

Estas técnicas de complejización no tendrían por qué quedar exclusivamente en el terreno de los géneros literarios, sino que podrían, tal vez, extenderse a ciertos géneros periodísticos para fomentar la conciencia crítica. En un momento histórico en el que el periodismo juega un papel determinante podría ser necesaria una transformación, como aquella que trajo el periodismo narrativo, pero ahora complejizando un poco más la participación activa del lector.

Lo valioso, lo peculiar, del estilo narrativo de Julio Cortázar se encontraba justo en esos retos constantes al lector que lo llevaban más allá de su entorno inmediato. Con ello lo desafiaba a relacionar intersemióticamente, a esforzarse para comprender al narrador o al personaje: en pocas palabras, buscaba descolocar y

transmitirle ese sentimiento de estar entre dos mundos, sentimiento que él mismo padeció durante toda su vida.

Bibliografía

Allot, Nicholas, *Key terms in pragmatics*, Londres, Continuum International Publishing Group, 2010.

Anderson, Enrique, *Teoría y técnica del cuento*, Buenos Aires, Ediciones Marymar, 1979.

Angenot, Marc; Bessiere, Jean; Fokkema, Douwe (eds.), *Teoría literaria*, trad. Isabel Vericat Nuñez, México, Siglo XXI, 1993.

Austin, John, *Cómo hacer cosas con palabras*, Barcelona, Paidós, 1990.

Bal, Mieke, *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*, trad. Javier Franco, Madrid, Ediciones Cátedra, 1990.

Bareiro, Rubén y De León, Oliver (antologistas), *La alucinante travesía del cuento latinoamericano. 45 grandes autores*, México, Grupo Editorial Cenzontle, 2013.

Barthes, Roland, *El grado cero de la escritura*, trad. Nicolás Rosa, México, Siglo XXI, 1973.

Barthes, Roland, Todorov Tzvetan, et. al., *Análisis estructural del relato*, trad. Beatriz Dorriots, México, Premia, 1982.

Benveniste, Émile, *Problemas de lingüística general II*, trad. Juan Almela, México, Siglo XXI, 2002.

Beristáin, Helena, *Análisis estructural del relato literario. Teoría y práctica*, México, UNAM, 1982.

Bernárdez, Aurora (ed.), *Julio Cortázar: Cartas. Volúmen 2*, Buenos Aires, Alfaguara, 2000.

- Berrendoner, Alain, *Elementos de pragmática lingüística*, Buenos Aires, Gedisa, 1987.
- Bertuccelli, Marcela, *Qué es la pragmática*, trad. Noemí Cortés López, Barcelona, Paidós, 1996.
- Bianchi de Cortina, Edith, *Teoría literaria*, Málaga, Ediciones Daly, 1998.
- Black, Elizabeth, *Pragmatic stylistics*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2006.
- Calsamiglia, Helena; Tusón, Amparo, *Las cosas del decir*, Barcelona, Ariel, 1999.
- Cohn, Dorrit, *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Nueva Jersey, Princeton University Press, 1978.
- Cortázar, Julio, "Algunos aspectos del cuento" en *Cuentos inolvidables según Julio Cortázar*, (Antologista, Carlés Álvarez Garriga), México. Alfaguara. 2008.
- Cortázar, Julio, *Cuentos completos/1*, México, Santillana, 2011.
- Cortázar, Julio, *Cuentos completos/2*, México, Santillana, 2011.
- Cortázar, Julio, *Cuentos completos/3*, México, Santillana, 2011.
- Cortázar, Julio, *La vuelta al día en ochenta mundos*, México, Editorial RM, 2010.
- Cortázar, Julio, *Rayuela. Edición conmemorativa*, México, Alfaguara, 2014.
- Corti, María, *Principios de la comunicación literaria*, trad. José Bazán Levy, México, Editorial Edicol. 1978.
- Di Gerónimo, Miriam, *Narrar por knock-out. La poética del cuento de Julio Cortázar*, Buenos Aires, Ediciones Simurg, 2004.
- Dijk, Teun A. (edit.), *Pragmatics of language and literature*, Amsterdam, North-Holland Publishing, 1976.

Eco, Umberto, *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, trad. Ricardo Pochtar, Barcelona, Lumen, 1987.

Escavy, Ricardo, *Pragmática y textualidad*, Murcia, Universidad de Murcia, 2009.

Garrido, Antonio, *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis, 1996.

Genette, Gérard, *Figuras III*, trad. Carlos Manzano, Lumen, Barcelona, 1972

Genette, Gérard, *Nuevo discurso del relato*, trad. Marisa Rodríguez Tapia, Madrid, Cátedra, 1998.

Gennette, Gérard. *Umbrales*, trad. Susana Lange, México, Siglo XXI, 2001.

Grice H, Paul. "Lógica y conversación" en Luis Valdés (edit.), *La búsqueda del significado: lecturas de filosofía del lenguaje*, Madrid, Tecnos, 1999.

Gutiérrez-Ordoñez, Salvador, *Comentario pragmático de textos polifónicos*, Madrid, Arco libros, 1997.

Harland, Richard, *Literary theory from Plato to Barthes*, Londres, PALGRAVE, 1999 .

Herráez, Miguel, *Julio Cortázar. El otro lado de las cosas*, Barcelona, Ronsel, 2004.

Herrero, Juan, *Estética y pragmática del relato fantástico (las estrategias narrativas y la cooperación interpretativa del lector)*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2000.

Jakobson, Roman, *Ensayos de lingüística general*, trad. Josep M. Pujol y Jem Cabanes, Barcelona, Seix Barral, 1975.

Julio, María; Muñoz, Ricardo (compiladores), *Textos clásicos de pragmática*, Madrid, Arco/libros, S.L, 1998.

Karam, Tanius, "La comunicación literaria. Notas para un debate teórico." *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Madrid. Universidad Complutense de Madrid, 2005, consultado en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/comliter.html> el 15 de octubre de 2015.

Kayser, Wolfgang, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, trad. María D. Mouton y Gacia Yebra, Madrid, Gredos, 1954.

Lecerle, Jean Jacques, *Interpretation as pragmatics*, Basingstoke, McMillan Press, 1999.

Levinson, Stephen, *Pragmatics*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.

Maqueira, Enzo, *Cortázar, de cronopios y compromisos*, Buenos Aires, Longseller, 2002.

Marchamalo, Jesús, *Cortázar y los libros*, Madrid, Fórcola, 2011.

Marchese, Angelo y Forradellas, Joaquín, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 1986.

Maturo, Graciela, *Julio Cortázar: razón y revelación*, Buenos Aires, Biblos, 2014.

Monsiváis, Carlos, *Las alusiones perdidas*, México, Anagrama, 2007.

Monsiváis, Carlos. "Bienvenidos al Universo Cortázar" en *Revista de la Universidad*, No. 9, Mayo 1968 [En línea] http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/article/view/9042/10280. Consultado el 10 de mayo de 2016.

Montes-Bradley, Eduardo, *Cortázar sin barba*, Madrid, Random House Mondadori, 2005.

Nadal, Juan, *El discurso ajeno en los titulares de la prensa mexicana*, México, UNAM, 2009.

Nadal, Juan, *El sastre aprendiz y sus costuras. Estudio de la narrativa periodística temprana de García Márquez*, México, Plaza y Valdés, 2008.

Paredes, Alberto, *Abismos de papel: los cuentos de Julio Cortázar*, México, UNAM, 1988.

Pimentel, Luz Aurora, *Constelaciones I: Ensayos de Teoría Narrativa y Literatura comparada*, México, Bonilla Artigas Editores, 2012.

Poniatowska, Elena. "Julio Cortázar. Charlas con el gran cronopio" en *Revista de la Universidad*, No. 116, Octubre 1975 [En línea], <<http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/articulo.php?art=2351&publicacion=83&sec=art%C3%ADculos>> Consultado el 29 de febrero de 2016.

Pratt, Mary, *Toward a speech act theory in literary discourse*, Bloomington, Indiana University Press, 1977.

Reis, Carlos; M. Lopes Ana, *Diccionario de narratología*, trad. Angel Marcos de Dios, Salamanca, Colegio de España, 1996.

Reyes, Graciela, *El abecé de la pragmática*, Madrid, Arco/Libros, S.L., 1996.

Rial, Santiago, *Surrealismo para principiantes*, Buenos Aires, Era naciente, 2004.

Ricoeur, Paul, *Tiempo y narración. El tiempo narrado*, trad. Agustín Neira, Siglo XXI, México, 1996.

Riffaterre, Michael, *Ensayos de estilística estructural*, trad. Pere Gimferrer, Barcelona, Seix Barral, 1976.

Romero, Lourdes, "El relato periodístico como acto de habla", en Romero, Lourdes, *La realidad construida en el periodismo*, México, Porrúa-UNAM, 2006.

Sánchez Rey, Alfonso, *El lenguaje literario de la "nueva novela" hispánica*, Madrid, Editorial Mapfre, 1991.

Scholz, Lazlo, *El arte poética de Julio Cortázar*, Buenos Aires, Ediciones Castañeda, 1977.

Searle, John, *Actos de habla. Ensayo de filosofía del lenguaje*, trad. Luis Valdés Villanueva, Madrid, Ediciones Cátedra, 1980.

Sperber, Dan; Wilson, Deirdre, *La relevancia*, trad. Dan Sperber, Madrid, Editorial Visor, 1994.

Spillner, Bernd, *Lingüística y literatura. Investigación del estilo, retórica, lingüística del texto*, trad. Elena Bombín, Madrid, Editorial Gredos, 1979.

Todorov, Tzvetan (comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, trad. Ana María Nethol, México, Siglo XXI, 1980.

Valdés L. (ed.), *La búsqueda del significado: lecturas de filosofía del lenguaje*, Madrid, Tecnos, 1999.

Van Dijk, Teun, *Texto y contexto (semántica y pragmática del discurso)*, trad. Juan Domingo Moyano, México, Red Editorial Iberoamericana, 1993.

Vázquez, Nieves (coord.), *Volver a Cortázar*, Cádiz, Diputación de Cádiz, 2007.

Vital, Alberto (comp. y ed.), *Manual de pragmática de la comunicación literaria*, México, UNAM, 2014.

Waugh, Patricia, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-conscious Fiction*, Londres, Methuen & Co. Ltd, 1984.

Winkin, Yves (comp.), *La nueva comunicación*, trad. Jorge Fibla, Barcelona, Kairós, 1994.