



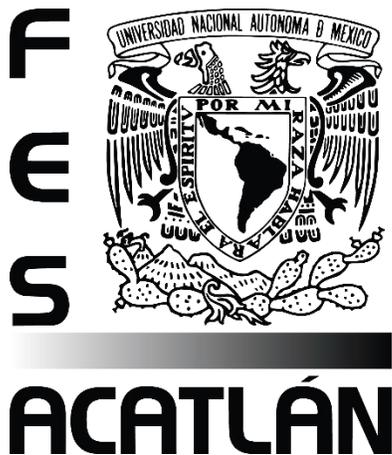
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES ACATLÁN

La inmiscusión terrupta: las jitanjáforas de Julio Cortázar como formas de expresión literaria

TESIS
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN LENGUA
Y LITERATURA HISPÁNICAS
PRESENTA

ROBERTO VELASCO BRAVO



DIRECTOR DE TESIS:
LIC. LUIS FELIPE ESTRADA CARREÓN
SANTA CRUZ ACATLÁN, ESTADO
DE MÉXICO, 2019



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.

Introducción	3
1. La pragmática y el texto literario	7
1.1 Alfonso Reyes y las jitanjáforas	7
1.2 El texto literario y la lingüística	14
1.3 La pragmática y el texto literario	16
2. Los estudios del discurso	28
2.1 Teun van Dijk y el análisis del discurso	28
2.2 Sperber y Wilson y la teoría de la relevancia	34
2.3 Kenneth Burke y la filosofía de la forma literaria	36
3. Julio Cortázar: ideologías y escalas de valores	40
3.1 Julio Cortázar y el surrealismo	41
3.2 Julio Cortázar y el juego	43
3.3 Julio Cortázar y las “perras negras”	45
3.4 Julio Cortázar y la literatura revolucionaria	49
3.5 Julio Cortázar y los libros-almanaque	53
4. Las jitanjáforas como formas de expresión literaria	55
4.1 Análisis explícito y sistemático del discurso	55
4.1.1 Análisis morfosintáctico	56
4.1.2 Análisis semántico	60
4.2 Aspectos cognitivos de la producción del discurso	65
4.3 Aspectos sociales en la producción del discurso	69
4.4 Las jitanjáforas como formas de expresión literaria	71
Conclusiones	74
Referencias	83
Anexos	86

"Yo ya no podía aceptar el diccionario, ni aceptar la gramática. Empecé a descubrir que la palabra corresponde por definición al pasado, es una cosa ya hecha que nosotros tenemos que utilizar para contar cosas y vivir que todavía no están hechas, que se están haciendo, el lenguaje no siempre es adecuado. Desde luego, eso es un poco la definición del escritor, en todo caso, del buen escritor. El buen escritor es ese hombre que modifica parcialmente un lenguaje. Es el caso de Joyce modificando una cierta manera de escribir el idioma inglés. Y los poetas, en general los poetas más que los prosistas, introducen toda clase de trasgresiones que hacen palidecer a los gramáticos y que luego son aceptadas y que entran en los diccionarios y entran en las gramáticas."

Julio Cortázar

Introducción

Último round es un libro que aparece en 1967, del autor argentino Julio Cortázar, publicado por Siglo XXI Editores y que, junto con *La vuelta al día en ochenta mundos*, forman lo que Cortázar mismo denomina “libros-almanaque”, basados en la fascinación que de niño tenía en revistas como el Almanaque del mensajero que compraba su madre (cfr. Caparrós, 1983), en el que el tema del juego queda inscrito en forma de collage; técnica que vio la luz a inicios del siglo XIX y cuya popularidad, con las vanguardias de principios del siglo XX, rebasó fronteras, convirtiéndose en la técnica predilecta de los surrealistas ya que, al combinar diferentes elementos aparentemente inconexos, el valor artístico de la obra residía en la participación del espectador que, ya sea de manera consciente o inconsciente, podía descubrir un mensaje o relacionar ciertos elementos que le produjeran algún impacto. “[...] es decir, se trata de lograr una dislocación del sentido original (excentración), en la que la conformación de nuevas figuras, cuestiona las identidades, revela metáforas inesperadas.” (Batres, 2014, p. 87)

En esta antología destaca un texto intitulado “La inmiscusión terrupta” donde combina vocablos sin significado inventados por él con palabras que sí aparecen en los diccionarios de la lengua española para narrar un relato en que aparecen tres personajes que protagonizan un altercado. Esta combinación, así como la cuidadosa composición de los términos, producen un curioso efecto en sus lectores: a pesar de que el texto está plagado de vocablos sin significado, al lector le es posible inferir una interpretación que no sólo alude a su contexto y a su conocimiento del mundo, sino que también guarda importantes paralelismos con las interpretaciones de otros lectores.

La inmiscusión terrupta

Como no le melga nada que la contradigan, la señora Fifa se acerca a la Tota y ahí nomás le flamenca la cara de un rotundo mofo. Pero la Tota no es inane y de vuelta le arremulga tal acario en pleno tripolio que se lo ladea hasta el copo.

– ¡Asquerosa! – brama la señora Fifa, tratando de sonsonarse el ayelmado tripolio que ademenos es de satén rosa. Revoleando una mazoca más bien prolapsa, contracarga a la crimea y consigue marivorearle un sueño a la Tota que se desporrona en diagonía y por un momento horadra el raire con sus abrocojantes bocinomias. Por segunda vez se le arrumba un mofo sin merma a flamencarle las mecochas, pero nadie le ha desmunido el encuadre a la Tota sin tener que alanchufarse su contragofia, y así pasa que la señora Fifa contrae una plica de miercolamas a media resma y cuatro peticuras de esas que no te dan tiempo al vocifugio, y en eso están arremulgándose de ida y de vuelta cuando se ve precivenir al doctor Feta que se inmoluye inclótumo entre las gladiofantas.

– ¡Payahás, payahás! – crona el elegantiorum, sujetirando de las desmecrenzas empebufantes. No ha terminado de halar cuando ya le están manocrujiendo el fano, las colotas, el rijo enjuto y las nalcunias, mofo que arriba y sueño al medio y dos miercolanas que para qué.

– ¿Te das cuenta? – sinterrunge la señora Fifa.

– ¡El muy cornaputo! – vociflama la Tota.

Y ahí nomás se recompalmean y fraternulian como si no se hubieran estado polichantando más de cuatro cafotos en plena tetamancia; son así las tofitas y las fitotas, mejor es no terrupearlas porque te desmunen el persiglotio y se quedan tan plopas. (Cortázar, 2010, p. 78)

La hipótesis de este trabajo consiste en que, si Julio Cortázar piensa que el lenguaje es un medio que viene arrastrando montones de significaciones a lo largo de su existencia y por lo tanto es difícil decir algo completamente libre y nuevo, con el objetivo de hacer reflexionar al lector acerca de la convencionalidad del lenguaje, escribe el texto "La inmiscusión terrupta" usando jitanjáforas que sus lectores, al conocer la gramática del español, pueden realizar inferencias para llegar a una interpretación y así tratar romper los convencionalismos del lenguaje que se han arrastrado a través de la historia y proponer soluciones a un problema que él

identificaba con la imposibilidad de las palabras para expresar lo que el autor siente o quiere decir, haciendo partícipes a sus lectores en el proceso de significación y de interpretación del texto.

El texto, según Cortázar, está escrito en 'glíglíco': un idioma que inventan Horacio Oliveira y La Maga, protagonistas de otro libro de Cortázar: *Rayuela*, usando un recurso literario definido por Alfonso Reyes como jitanjáfora que consiste, en una palabra, verso o enunciado que no cuenta con un significado propio, sino que alude a otros mecanismos, a veces lúdicos, a veces lingüísticos, a veces eufónicos, para generar valor literario. Las jitanjáforas, a pesar de ser un recurso que se ha utilizado desde varios siglos, no sólo tiene un nuevo auge gracias a las vanguardias del siglo XX, sino que son usadas por Cortázar de una manera muy particular. Es por esta razón que considero necesario investigar acerca de fenómenos como las jitanjáforas como medios de expresión literaria, y así poder entender los elementos pragmlingüísticos que hay en las jitanjáforas de "La inmiscusión terrupta" que producen inferencias en sus lectores.

Esta investigación tiene como objetivo dilucidar aquellos mecanismos puestos en marcha por el autor que impregnan su proceso de creación, y analizar desde una perspectiva pragmlingüística el funcionamiento de las jitanjáforas que Julio Cortázar usa en el cuento "La inmiscusión terrupta" como un recurso de expresión literaria; para ello, el presente trabajo se estructurará de la siguiente manera: en el capítulo primero se definirá el concepto de jitanjáfora, según Alfonso Reyes, para posteriormente definir también cómo se analiza un texto literario desde una perspectiva lingüística y cómo funciona un texto literario a nivel pragmático. En el segundo capítulo se abordará el marco teórico que consiste en explicar lo que Teun van Dijk llama "estudios del discurso"; para van Dijk se debe centrar el análisis en tres dimensiones fundamentales: primero, el análisis explícito y sistemático del discurso: la estructura de la que se compone la representación de un discurso (proposiciones, macroestructuras, etc.); esto es, el discurso como texto; segundo, los aspectos cognitivos como actitudes, ideologías o escalas de valores, que son la base de la producción del discurso y, tercero, los aspectos sociales que intervienen

en la distribución de esos aspectos cognitivos (van Dijk, 2012). Se explicará también la Teoría de la relevancia de Dan Sperber y Deirdre Wilson, que se entiende como un intento de profundizar en una de las tesis más importantes de Grice: “[...] que una característica esencial de la mayor parte de la comunicación humana es la expresión y el reconocimiento de intenciones.” (Wilson, 2004, pp. 237 – 238). La pragmática de carácter inferencial intenta explicar cómo el receptor deduce el significado del emisor a partir de la evidencia que proporciona. También, para reconocer los motivos que pueda tener un autor al escribir ciertas proposiciones en un texto literario, se recurrirá a Kenneth Burke que, en *La filosofía de la forma literaria*, nos dice que debemos tratar las obras literarias como “[...] respuestas a preguntas planteadas por la situación [contexto] en que surgieron [...] respuestas estratégicas de estilo”, por lo cual propone una distinción metodológica entre ‘estrategias’ y ‘situaciones’, ya que las situaciones son reales (y se perpetúan de generación en generación) y las estrategias son públicas, estas últimas tienen relevancia universal. En el tercer capítulo, con el objetivo de entender los aspectos cognitivos y sociales que participan en la producción del texto, se hará un breve recorrido por la vida, ideología y contexto de Julio Cortázar y su relación con el lenguaje. En el capítulo cuarto se hará el análisis explícito y sistemático del discurso (morfología, sintaxis, semántica y pragmática) para finalizar con el análisis de las jitanjáforas como formas de expresión literaria.

1. La pragmática y el texto literario

En primera instancia, para poder acercarnos a "La inmiscusión terrupta" de Julio Cortázar, es necesario reconocer y conceptualizar el recurso literario que aparece de manera mayoritaria en el texto: la jitanjáfora. Figura que, a pesar de haber sido usada desde los orígenes de la literatura, recibió nombre y definición gracias al trabajo teórico de Alfonso Reyes.

1.1 Alfonso Reyes y las jitanjáforas

*"Un poco de jitanjáfora no nos está mal por estos días,
para recordar el sabor acústico de la palabra,
sabor que estamos perdiendo como quien
pierde la sensación fluida del agua."
Alfonso Reyes*

El recurso literario predominante en "La inmiscusión terrupta" ha sido utilizado a lo largo de la historia de la literatura por muchos escritores, pero fue hasta que llamó la atención de Alfonso Reyes, que pudo teorizarse al respecto. La jitanjáfora es una forma literaria que consiste "[...] en unir y encabalganar una serie de palabras a veces sin sentido alguno, para que de ellas brote, como valor estético, una extraordinaria riqueza de sonidos." (Reyes, 2010; p. 21) Cuenta Alfonso Reyes que, a finales de la década de los veinte, el poeta cubano Mariano Brull le hizo llegar un paquete con el ejemplar de su último libro *Poemas en menguante*; uno de los poemas que sorprendió el intelecto de Reyes lleva por título "Verdehalago" (Brull en Reyes, 2010, p. 21), cuyo contenido reproduzco a continuación:

Verdehalago

Por el verde, verde
Verdería de verde mar
Erre con erre.
Viernes, vírgula, virgen
Enano verde
Verdulería cantárida
Erre con erre.
Verdor y verdín
Verdumbre y verdura.
Verde, doble verde
De col y lechuga.

Erre con erre
En mi verde limón
Pájara verde.
Por el verde, verde
Verdehalago húmedo
Extiéndome. Extiéndete.
Vengo de Mundodolido
y en Verdehalago me estoy.

Justo en el último verso del poema de Brull se encuentra una palabra que, a diferencia de todas las demás, brilló a los ojos de Alfonso Reyes y él mismo nos cuenta cómo le produjo una emoción muy parecida a aquella que había sentido cuando leyera en *Los cigarrales de Toledo* cuando Tirso de Molina describe a Irene, diciendo que iba ‘de verdegay vestido y alma’: (Reyes, 2010, p. 21)

 Mi encuentro con el verdegay me produjo tal embrujamiento, que suspendí la lectura y salí a contarlo a mis amigos, y anduve dos o tres meses queriendo fabricar y vender pastillas de verdegay, que se me figura una menta, pero todavía más fragante. (Reyes, 2010; p. 21)

Reyes afirma que “Verdehalago” no es un poema que se dirige a la razón del lector, sino más bien a la sensación y a la fantasía. Frases que parecieran de alguna lengua fuera de este planeta pero que, al mismo tiempo, llevan una intención o están cargadas de emociones meramente humanas. Este fenómeno literario que causó tanta impresión al gran intelectual mexicano, lo hizo reflexionar acerca de aquellos rincones del lenguaje que la literatura hispana había dejado pasar desde los tiempos del Siglo de Oro español, cuando Quevedo, Lope, Góngora, Cervantes y Gracián se deleitaban en sus versos con juegos lingüísticos que “(...) aunque las palabras sean absurdas, aunque las combinaciones de letras sean caprichosas, se levanta un humo, un vaho de realidad posible”. (Reyes, 2010, p. 22) “Verdehalago” fue el inicio para don Alfonso en este fenómeno; sin embargo, fueron otros versos, unos que mariano Brull hacía recitar a sus hijas, los que le sirvieron de inspiración para bautizarlas (a las hijas de Brull y a las fórmulas verbales) como jitanjáforas. (Reyes, 2010; p. 27)

Leyenda

Filiflama alabe cundre
ala olalúnea alífera
alveolea jitanjáfora
liris salumba salífera.
Olivia oleo olorife
alalai cánfora sandra
milingítara girófora
zumbra ulalindre calandra.

(Reyes, 2010, pp. 27-28)

Alfonso Reyes, en *La experiencia literaria y otros ensayos* nos regala una clasificación que despliega dos grandes criterios con base en su grado mayor o menor de inconsciencia, dividiendo a las jitanjáforas en dos familias. (Reyes, 2010, pp. 30-38) Para el análisis de “La inmiscusión terrupta”, centraremos nuestra atención en la segunda familia, dado que constituye una expresión meramente literaria; no sin antes mencionar brevemente la primera familia que, además de situarnos en el contexto, ayudará a la comprensión de la teoría de Reyes sobre la jitanjáfora.

Reyes hace hincapié en que la primera familia, la “jitanjáfora candorosa” es meramente popular y, por lo tanto, su origen se pierde en el anonimato de las expresiones colectivas. Esta familia no busca el protagonismo de la autoría sino se pierde entre las interjecciones, insultos, porras y locuciones que la gente usa, casi siempre de manera oral, divorciándolas, a veces, de las estructuras sintácticas, lógicas y lingüísticas, dando como resultado el que sea complicado traducirlas a la escritura:

- a) *Signos orales que no llegan a constituir palabra*; por ejemplo: 'pst' (para llamar la atención)
- b) *La pretendida onomatopeya siempre ilusoria*; por ejemplo: 'guá guá' (perro), 'pun' (trueno)
- c) *Interjecciones que no llegan a la palabra*; por ejemplo: 'újule', 'epa', 'épale'
- d) *Lo que hablan los pájaros*; por ejemplo: 'cucurrucú' (paloma) 'quiquiriquí' (gallo)

- e) *Jitanjáforas de la cuna*; por ejemplo: 'arrurrurrú' 'a la rorro nene'
- f) *Glosolalias pueriles*; por ejemplo: 'matarilerilerón', 'pin pon tata'
- g) *Brujería, ensalmos, magia, conjuro*; por ejemplo: 'abracadabra', 'hokus pokus', 'bíbidi, bábidi, bú'
- h) *Canciones populares que desdeñan la lógica o la gramática*; por ejemplo: 'Quando bon hombre viene de vino ¡O Dios de mi vida! Halara se mengiere perdida ¡O Dios de mi vida! Animalida, Dorlopida, Lagoni, Lagosa, Oziga— Lorida ¡Oh Dios de mi vida!'
- i) *Las estrofas bobas*; por ejemplo: 'El sol sale de día, la luna sale de noche, cuatro ruedas tiene un coche, con mucha melancolía.'
- j) *Gritos de guerra*; por ejemplo: 'Ai va el pelao', 'Jerónimo' (Reyes, 2010, pp. 30-38)

En cambio, la segunda familia: la “jitanjáfora conscientemente alocada”, a diferencia de la primera, es culta hasta cierto punto y “técnicamente impura”; esto es, que tiene cierto grado de artificialidad al ser construida y al no brotar de manera más o menos natural como “la candorosa”, lo que le da una expresividad mayor y que, por ser meramente literaria, es la que nos atañe en esta investigación.

Según Alfonso Reyes, la familia de la jitanjáfora conscientemente alocada ofrece dos grados distintos:

El primero es un dislate culto, respetuoso de la gramática y sólo absurdo en cuanto a los anacronismos y a las relaciones intelectuales inverosímiles: hace pensar en el letrado. El segundo comienza por extremar la fantasía, tuerce la lengua y aun la inventa, juega como el pueblo con los valores acústicos sin sentido, llega a esos fantasmas de palabras que son la jitanjáfora heroica: hace pensar en el poeta. (Reyes, 2010, p. 39)

La jitanjáfora del letrado tiene cierta similitud con “las estrofas bobas” de la familia de la jitanjáfora candorosa y cita un ejemplo particular en donde los autores líricos, mientras componían la letra que llevaría alguna de sus composiciones musicales, acomodaban algunos disparates antes de decidir la letra definitiva; en la jerga teatral

son llamados “monstruos”. Un desacomodo intencional de palabras o el simple cambio de un acento con intenciones lúdicas, produce este juego literario que es el protagonista de miles de textos, poemas, canciones y juegos infantiles. Reyes también advierte acerca del caer en “simulaciones frías y anodinas en que se nota más ambición que gracia” (Reyes, 2010, pp. 46-47) donde devela una especie de talento aunado a la creación de la jitanjáfora del letrado. Acomodar palabras sin sentido y hacerlas entrar en alguna estructura literaria, no es suficiente, según Reyes, para crear una verdadera jitanjáfora.

El pueblo tiende a dar sentido, a hacer sentencia; es didáctico y épico, moralizador y narrador. El naturalista tiende a la exactitud de la transcripción, aunque esta vez ‘cum grano salis’; el poeta, al afecto estético sugerido por el ave (...) (Reyes, 2010, p. 48)

El segundo grado de la jitanjáfora conscientemente alocada, la del poeta, podemos verla también desde tiempos remotos; en el canto VII del *Infierno* de Dante se lee el verso “Pape Satan, Pape Satan, alepe” (Reyes, 2010, p. 51) al que centenares de explicaciones se le han dado a lo largo de la historia, pero sin duda alguna, el ejemplo más representativo de la jitanjáfora del poeta, lo pone Lewis Carroll cuando Alicia encuentra un libro que debe ser leído al revés y donde se puede leer:

Jabberwocky

Twas brillig, and the slithy toves
did gyre and gamble in the wabe;
all mimsy were the borogroves,
and the morne raths outgrabe.

(Carroll, 1872, p. 21)

Cuya traducción al castellano, a cargo de Jaime de Ojeda, dice así:

Galimatazo

Brillaba, brumeando negro, el sol
agiliscosos giroscaban los limazones
banerrando por las váparas lejanas;
mimosos se fruncían los borogobios,
mientras el momio rantas murgiflaba.

(Carroll, 2004, p. 19)

La gran mayoría de los verbos, adjetivos y sustantivos del poema no pertenecen a ninguna lengua terrestre; sin embargo, la fonología, pronunciación y estructura base, sólo tienen cabida dentro de la lengua inglesa. Para poder pronunciar el poema correctamente, forzosamente debe conocerse el idioma inglés. La cadencia y musicalidad del texto dependen en su totalidad de la correcta pronunciación de sus versos y, por ende, de las palabras.

En algunas ocasiones la invención de vocablos tiene función onomatopéyica, otras veces sugiere algún parecido con otra palabra, pero es enriquecida con algún fonema o algún morfema que lo desvía de su significado; lo literario está precisamente en cómo el poeta recurre a la fantasía como fuente de alimentación artística y la usa como combustible para la creación; cosa que no resulta tan sencilla, ya que la fantasía suele ser, como dice Reyes, una “cosa tan inestable y fluida”. (Reyes, 2010, p. 59)

Éste es el caso de “La inmiscusión terrupta” de Julio Cortázar en la que, como en ‘El *Jabberwocky*, las palabras usadas en el texto no tienen un significado convencional, pero la fonética, pronunciación, morfología y estructura base sólo tienen cabida dentro de la lengua española. Al ser una jitanjáfora “conscientemente alocada”, para que el lector pueda recuperar el sentido de las proposiciones, deberá poner en marcha diversos mecanismos que se conjuntan en intentar reconocer las intenciones del autor al redactar el texto; para ello se recurrirá a H.P. Grice, cuya teoría parte del supuesto de “[...] que una característica esencial de la mayor parte de la comunicación humana es la expresión y el reconocimiento de intenciones.” (Wilson, 2004, pp. 237 – 238)

Al hacer un análisis pragmalingüístico de un texto literario como éste, nos enfrentamos a un problema complejo: ¿son las jitanjáforas signos lingüísticos? Para Saussure un signo lingüístico debe poseer una combinación de un concepto (significado) y una imagen acústica (significante), cuya asociación no tiene más base que el uso o la convención lingüística; sin embargo, Saussure reconoce que existen signos lingüísticos que están ligeramente motivados como las onomatopeyas, que intentan reproducir sonidos de la realidad, las exclamaciones,

que se generan a partir de una impresión recibida o de algún pensamiento, y los derivados, que son signos que se forman a partir de otros signos ya sea cambiando su función o combinándola con otras palabras. (cfr. Saussure, 1945)

Las jitanjáforas del texto son también signos lingüísticos que están ligeramente motivados por el escritor/hablante y, por lo tanto, para que el lector pueda recuperar el significado de las jitanjáforas del texto es necesario que pueda reconocer el motivo de la construcción del significante.

Cortázar, al usar morfología propia del español y elegir términos con similitud fónica con palabras que sí aparecen en los diccionarios, nos sugiere la intención de los términos que ha elegido; por ejemplo, *Inmiscusión* el sustantivo de *inmiscuir*; *terrupta*, que guarda similitud con *interrumpir*; *diagonía* con *agonía*; *manocrujiendo* (*crujir* con las manos) que al tener la terminación propia del gerundio 'iendo' nos permite inferir que se trata de un verboide; *bocinomas*: (sustantivo plural femenino) 'nomias' del griego *νόμος*, *nomos*, que significa ley, y el prefijo *boci* que nos remite a *bocina*, voz: sonido; *percivenir*, que por su terminación en infinitivo 'ir', nos podemos dar cuenta de que se trata de un verbo que tal vez podría ser la mezcla de *percibir* y *venir*; etcétera.

Cortázar también nos brinda elementos del tipo sintáctico para poder construir junto con él el significado de sus jitanjáforas; por ejemplo, en la oración: “[...] la señora Fifa se acerca a la Tota y ahí nomás le flamenca la cara de un rotundo mofo.”, podemos darnos cuenta que “la señora Fifa” funciona como sujeto de la oración, mientras que ‘la Tota, como objeto indirecto; al identificar “la cara” como un objeto directo, podemos interpretar que “flamenca” se trata de un verbo conjugado en presente del indicativo por la tercera persona del singular (la señora Fifa). Cortázar abre un abanico de posibilidades semánticas que caben en la estructura sintáctica que nos presenta en su texto y que, junto con las sugerencias del análisis morfológico, invita al lector a escoger una significación de aquel racimo de posibilidades y contribuir junto con el autor al significado del texto. Así, en el ejemplo anterior, el término “mofo”, que por su construcción morfológica podemos inferir que es un sustantivo masculino y singular, y que gracias a la función sintáctica que

desempeña en la oración podemos inferir que se trata de un complemento nominal, le sugiere al lector una serie de significaciones que podrían encajar en la estructura que propone (algún tipo de agresión física que consiga “flamencarle” la cara a “la Tota”), de donde el lector escogerá alguna, de manera inmediata, motivada por los ‘rasgos activados del contexto’ (*common ground*) y por las sugerencias que la similitud fónica con otras palabras pueda tener (v.gr., la similitud de ‘mofo’ con ‘bofetada’ y ‘mofarse’).

Para poder recuperar el sentido, el lector debe interpretar las construcciones morfológicas que hace Cortázar, comprender en qué situación sintáctica están puestas y ver qué rol juegan en la comunicación entre él y el autor; esto es, para poder recuperar el significado semántico, hay que conjugar la morfología y la sintaxis con la pragmática del texto; de esta manera, el desarrollo de esta investigación cubrirá las tres dimensiones fundamentales de análisis que propone van Dijk para los estudios del discurso, comenzando con el “análisis explícito y sistemático del discurso”; para ello debemos reparar en cómo se hace un análisis lingüístico de un texto literario.

1.2 El texto literario y la lingüística

Elaborar el análisis lingüístico de un texto literario conlleva tomar en cuenta varios elementos, cuyo número dependerá de lo profundo del mismo análisis; estos elementos son separados, examinados, analizados y vueltos a unir, con el objetivo de conocer la obra literaria en cada uno de los aspectos que la constituyen sin dejar a un lado que es en el conjunto homogéneo de esos elementos donde adquiere su importancia.

[...] es el examen prolijo que de ella [la obra literaria] se hace desintegrándola, procurando separar y considerar los distintos elementos y partes que la componen, hasta lograr penetrar en la idea primera que la originó, hasta hallar ese ritmo misterioso que es la clave del autor.
(Castagnino, p. 36)

Los estudios literarios suelen enfocarse en dos vertientes fundamentales para el análisis: la forma (análisis externo), que es la manera en que se presenta una obra

literaria; esto es, la manera en la que está escrita y cómo se proyectan las ideas de su contenido, y el fondo o contenido (análisis interno), donde se estudian elementos como argumento, tema, acción, tiempo, espacio y personajes. Estos dos pasos se encuentran encaminados al comentario sobre los diferentes aspectos analizados, a la explicación que se puede llegar sobre todo aquello que constituye la obra literaria. Sólo después del análisis de ambas vertientes es posible, según Castagnino, pasar al tercer paso: la interpretación. (cfr. Castagnino, 1953)

Por otro lado, Domínguez Caparrós aclara que hay dos tipos de crítica que hay que diferenciar: el primero, que clasifica como literario, facilita el acercamiento y el análisis de una obra en relación a su autor, su época y, en la medida de lo posible, con toda la historia de la literatura; y el segundo, que clasifica de estilístico, enfocado más hacia el lenguaje de un texto y que, según Domínguez Caparrós, discurre por caminos más formales y “sirve de pretexto para decirnos lo expresivo que es el lenguaje del autor, lo bien dispuestos que están todos los elementos en el texto, y en seguida encontrar la universalidad o individualidad de sus sentimientos y de su profunda inspiración”. (Domínguez, 1985, p. 13)

Hacer una distinción entre los conceptos “texto” y “discurso” ha suscitado diversas discusiones entre los estudiosos de la lengua y de la pragmática, dado que las definiciones de discurso varían dependiendo de la disciplina que se acerca al fenómeno discursivo, quedando como resultado que las delimitaciones de su definición sean algo difusas; sin embargo, para efectos de esta investigación, nos centraremos en una definición meramente pragmática, en donde el discurso es el resultado de la suma de un texto y su contexto o situación comunicativa; es decir, un discurso es un texto en contexto: un enunciado que ha adoptado una situación comunicativa en particular y cuyo estudio conlleva considerar todo lo que esto implica.

El Discurso se revela entonces como un objeto donde no sólo intervienen factores sociales sino también los intereses de los hablantes: juego de intenciones, el Discurso es la manifestación de una visión de mundo, al

tiempo que una actividad mental [...] el Discurso en términos generales, es un objeto en el que intervienen nociones como conocimiento e ideología, pues involucra un conjunto de saberes así como de ideas y creencias que se manifiestan en las palabras que utilizamos para expresarnos. (Hernández, 2016, p. 47)

De la misma manera, para hacer un estudio particular del texto, es necesario sustraer la situación comunicativa; esto es, prescindir de las condiciones de producción como participantes, lugar y tiempo que rodean a un discurso; así el texto es producto de una disociación y podemos analizarla como una unidad aislada que necesita sus propias consideraciones teóricas y métodos de análisis; (Hernández, 2016, p. 21) sin embargo, es necesario recordar siempre que, a pesar de poder delimitar el texto de su situación comunicativa, tanto discurso como texto son parte del fenómeno discursivo y su estudio es correlativo. (cfr. van Dijk, 2010)

1.3 La pragmática y el texto literario

Una vez hecho el "análisis explícito y sistemático del discurso", nos internaremos en los dos siguientes pasos que propone van Dijk: "los aspectos cognitivos como actitudes, ideologías o escalas de valores, que son la base de la producción del discurso" y "los aspectos sociales que intervienen en la distribución de esos aspectos cognitivos" (cfr. van Dijk, 2012). Ambos aspectos dependen de la situación en la que se produce el texto, dando paso a un nuevo apartado en el que se delimitará el concepto de contexto y se comparará con otros similares como "entorno", "*common ground*" y "situación comunicativa".

El contexto es parte esencial del análisis. Un mismo texto puede producir diferentes significaciones si el contexto cambia. Todas las dimensiones sociales (clase social, edad, género, etc.) tienen influencia directa tanto sobre la manera de hablar (idea tradicional de la sociolingüística) como en el conocimiento del mundo que tiene un emisor/escritor al producir un discurso y el que tiene un receptor/lector al

interpretarlo. Se puede definir el contexto como la ‘situación de la comunicación’; sin embargo, es importante recalcar que no es una condición objetiva sino subjetiva que depende de la interpretación de las personas; por lo tanto, todos los aspectos de la pragmática se pueden definir en los modelos contextuales.

Ya que los contextos deben ser teóricamente identificables, deben tener límites: debemos saber qué condiciones debe satisfacer un mundo posible para calificarlo como estado de contexto inicial o final, incluso si un contexto finito no tiene por qué tener una extensión limitada. Tenemos un conjunto infinito de CONTEXTOS POSIBLES, uno de los cuales tendrá un status específico, a saber, el de CONTEXTO REAL. El contexto real se define por el periodo de tiempo y el lugar en que se realizan las tareas comunes del hablante y del oyente, y que satisface las propiedades de «aquí» y «ahora» lógica, física y cognoscitivamente. (van Dijk, 1980, p. 274)

Al centrarse el “contexto real” en el aquí y el ahora, se entiende entonces que es un concepto dinámico que va cambiando y va adaptándose a las necesidades del discurso o de la conversación actualizándose con cada enunciado y activando en los participantes el conocimiento del mundo necesario y relevante para la interpretación o producción del discurso.

Para Brown y Yule el contexto es todo el entorno o toda circunstancia en la que se usa el lenguaje, poniendo fuertemente en duda la idea de que una secuencia lingüística puede ser analizada en su totalidad sin tomar en cuenta este entorno; de tal manera que todo estudio lingüístico que haya considerado implicaciones de tipo contextual pertenece al estudio del lenguaje que conocemos como pragmática. Toda circunstancia, tanto del momento histórico en el que fue producido un texto como de la personalidad del emisor/escritor, influye en la materialización del texto haciendo necesario el adoptar un enfoque pragmático y, por lo tanto, la intuición del analista juega un papel muy importante en el proceso de discriminar toda aquella información del contexto que no ayude a la interpretación o el análisis, enfocándose más en la relación que hay entre el hablante/escritor y su texto en la ocasión

particular de su uso, que las relaciones que pueda tener el texto en su interior. (Brown y Yule, 2005, p. 47)

En cambio, Eugenio Coseriu distingue el concepto de “contexto” del de “entorno”:

El término de “contexto” es correcto en tanto significa lo que va “con” el texto, lo acompaña, pero resulta preferible reservar esta palabra para designar una parte de los posibles entornos. El concepto de “entorno” es en este sentido más apropiado, ante todo porque no se trata solamente de una “compañía” pasiva del texto, algo que lo condiciona, sino de todas las circunstancias del hablar con las cuales un texto interactúa en la constitución de su sentido. (Perna, 2014, p. 144)

Los entornos tienen funciones relacionadas con la precisión de los signos lingüísticos en determinado acto comunicativo; de tal manera que dirigen la producción e interpretación del discurso, el contenido de un signo coadyuvando a la constitución de sentido. En cada proposición de un texto se van actualizando los saberes sin implicar solamente una mera reproducción de lo verbal y lo no verbal, sino que también incorpora la creatividad (Perna, 2014).

En el caso de la literatura, es necesario tomar en cuenta los diferentes niveles que pudiese tener un “contexto real”, ya que el aquí y el ahora del que habla van Dijk es diferente para el lector que para el autor y, complicando aún más el análisis, también es necesario tomar en cuenta la intención de trascendencia en la obra literaria.

En este sentido, van Dijk propone una noción un poco más amplia que la de contexto es la de *common ground*, con la que se refiere a todo el terreno en común (rasgos activados del contexto) que se tiene durante una conversación o en la producción de un discurso. Entre emisores y receptores siempre hay un *common ground* que es flexible ya que cambia con el contexto y se presupone. La noción de *common ground* se compone de cuatro elementos: el conocimiento universal, el conocimiento local o nacional, el contexto (tiempo, lugar, etc.) y el discurso justo anterior, lo que en lingüística se llama: tópico. De tal manera que lo que se dice en el discurso implica muchas cosas más de las que están en el texto y el receptor tiene que inferir.

El contexto es un elemento interno porque funge como constructor mental, ya que cada participante puede tener un modelo contextual diferente (Meersohn, 2005). Las implicaciones y todo lo que está fuera del texto está en el 'modelo mental' de emisores y receptores. "Lo implícito está dentro del modelo mental que se expresa en el discurso." (van Dijk, 2012)

Para van Dijk, el texto consiste en un mensaje hablado o escrito que tiene sentido para quien lo produce y para quien lo interpreta. Surge de una necesidad y responde un propósito concreto. (van Dijk, 2010) Para Brown y Yule, el texto es "el registro verbal de un acto comunicativo" (Brown y Yule, 2005, p. 24) y, como todo registro, es posible representarlo de diversas maneras. Su carácter de acto comunicativo lo hace, a su vez, una representación del discurso de un hablante; esto es, que, a pesar de poder distinguir texto y discurso claramente, ambas son instancias del mismo fenómeno cuyos componentes no se excluyen, sino se complementan y concurren en su análisis respectivo; sin embargo, al delimitar un texto de su discurso, es necesario localizar todas aquellas partes del contexto que puedan influir en el análisis.

[...] el analista del discurso trata su «corpus» como el registro (texto) de un proceso dinámico en el cual el hablante/escritor utiliza el lenguaje como instrumento de comunicación en un contexto para expresar significados y hacer efectivas sus intenciones (discurso) (Brown y Yule, 2005, p. 47)

Al centrar como objeto de estudio un texto, hay que tomar en cuenta que fue producido bajo circunstancias específicas provenientes del conocimiento del mundo que involucran tanto al hablante/escritor como al receptor/lector.

Al excluir las condiciones de producción y centrar el análisis de la primera dimensión de los estudios del discurso, se pueden encontrar tanto propiedades como estructuras que en el nivel semántico, dotan al texto de una cierta coherencia local importante para el análisis global del discurso.

A menudo, la interpretación puede ser algo altamente subjetivo; tanto en el evidente caso del arte y de la literatura, como también en conversaciones y textos de diversa

índole. Los estudios de los textos literarios no se centran en los procesos de comunicación literaria; para Teun van Dijk la cantidad de estudios relativos a los contextos de la literatura, psicológico, social e histórico, han sido marginales, metodológicamente poco consistentes y bastante alejados de una investigación sistemática, teórica y empírica; sin embargo, dice también que los estudios pragmáticos sobre la comunicación literaria se encuentran todavía en una fase programática y la mayor parte de las propuestas son una prolongación de los estudios pragmáticos de más marcada orientación lingüística. (van Dijk, 1987, p. 171) Esta investigación pretende dar pequeños pasos en dirección de los estudios de textos centrados en el fenómeno literario como proceso de comunicación, teniendo en cuenta siempre que el carácter literario de un texto ocurre siempre fuera del texto y, por supuesto, escapa a estudios de carácter lingüístico.

Para poder interpretar o producir un discurso, es necesaria una cantidad muy grande de conocimiento del mundo; no sólo el conocimiento del idioma y de su estructura, sino también toda aquella información que pudiese ser relevante en su producción o interpretación; sin embargo, la gran mayoría del conocimiento que tenemos del mundo proviene directa o indirectamente del discurso mismo (van Dijk, 2012). Discurso y conocimiento son conceptos que se necesitan y complementan entre sí.

La epistemología, siendo la disciplina de la filosofía que hace análisis conceptuales y teóricos sobre el conocimiento, basa su definición en creencias que son avaladas por diferentes grupos sociales y culturales, haciéndolas verdaderas; de tal manera que no hay verdades universales, sino creencias que adquieren su cualidad de verdaderas sólo en la comunidad en la que son producidas, dando lugar a conceptos como conocimiento dominante y conocimiento dominado que establecen sus diferencias con base en prejuicios, clasismo, racismo, etc. El conocimiento es un conjunto de creencias que son verdaderas dentro de una “comunidad epistémica” que tiene diferentes criterios de justificación de creencias que, por supuesto, dependen de la cultura de cada grupo social que las justifica con base en criterios que difieren de otras comunidades epistémicas. Según van Dijk, hay tres maneras

de justificar una creencia: la percepción, que viene directamente de una experiencia personal, el discurso, que es la fuente mayoritaria de nuestro conocimiento del mundo, y la deducción, que parte de las inferencias que hacemos entre el discurso y nuestra experiencia personal (van Dijk, 2012).

Cuando se produce un discurso, se activan tanto en la mente del emisor/escritor como en la del receptor/lector, toda aquella información del mundo relevante, haciendo que se presuponga la mayoría del contenido del discurso; por lo tanto, el conocimiento es también todas las creencias que se presuponen en un discurso; ese contenido está alojado fundamentalmente en la memoria a largo plazo de las personas (memoria semántica o social) (van Dijk, 2012). El emisor/escritor presupone que la parte de un discurso que no está en el texto, está alojada en la memoria semántica del receptor/lector.

Las comunidades epistémicas basan sus criterios de justificación no sólo en los aspectos sociales de las diferentes culturas que habitan en el planeta, sino también la situación en la que el conocimiento, a través del discurso, es producido (van Dijk, 2012).

Recordemos que la pragmática, la semántica y la sintaxis, constituyen, como dice van Dijk, “una teoría semiótica del lenguaje” (van Dijk, 1987, p. 172) donde, de manera simple, podríamos decir que la sintaxis se refiere al estudio de qué y cómo se expresa algo (la relación entre los signos), la semántica, que se encarga de estudiar qué se quiere decir al decir algo (la relación entre los signos y los referentes), y la pragmática, que sería el estudio de qué se hace al decir algo (la relación entre los signos y los hablantes); por lo tanto, según van Dijk, la pragmática es aquella parte del estudio del lenguaje que centra su atención en la acción (cfr. van Dijk, 1987). Esta subdivisión es relevante, porque como veremos en el análisis, la interpretación del cuento que estudiamos radica en la interrelación de estos tres niveles de significación.

Toda acción responde a una intención por parte del emisor y se lleva a cabo en un tipo específico de situación comunicativa que van Dijk llama contexto; por lo tanto, la acción no sólo es un acto de habla, sino además es un acto social, donde los

miembros de una comunidad interactúan mutuamente. Las acciones son objetos llamados intencionales; esto es, “objetos basados en la asignación de una interpretación a una ‘expresión’ observable” (van Dijk, 1987, p. 173). Un hablante, al emitir un mensaje, toma en cuenta las posibles interpretaciones que pudiera darle el receptor a su mensaje y, con base en esa información, elige la manera más adecuada para transmitir su mensaje, invitando a su interlocutor a una especie de juego donde ambos van adivinando las reglas mientras juegan, con base en la situación específica en la que se da el intercambio. El sentido de una proposición depende enteramente de su contexto; esto es, de la situación comunicativa en la que se desarrolla.

En los estudios literarios, la mayoría de los análisis centran el estudio del contexto de una obra literaria en el momento de la vida del autor al concebirla y en los acontecimientos económicos, políticos y sociales en los que vivía; sin embargo, para hacer una consideración pragmática de la literatura, esos mismos acontecimientos serán enfocados al análisis de la comunicación que el autor llevaba a cabo con sus lectores.

Si partimos de la idea que todo texto literario está ligado intrínsecamente a la comunicación, a la necesidad de un autor de querer decir algo, el proceso de significación del lector es un poco más complicado que el de un receptor en una conversación, ya que en la literatura entran en juego una serie de ambigüedades o pluralidades de significado puestas, de manera consciente o inconsciente, por el autor. La lectura de la literatura supone siempre una especie de búsqueda en la que el autor, en este caso Julio Cortázar, propone algunos elementos, pero la significación es construida en conjunto por ambos.

La mayoría de los textos tienen un significado (semántica) concreto: el de las unidades de la lengua que lo componen; además cada texto tiene un sentido (pragmática) diferente que adquiere en el acto comunicativo. La interpretación de un texto radica en una combinación de ambos análisis; sin embargo, en el caso de “La inmiscusión terrupta” las palabras no poseen un significado concreto y su interpretación depende enteramente de su sentido; esto es, de la función que ocupa

en el acto comunicativo que se da entre autor y lector. Tanto el significado de las unidades (léxico), como el sentido del texto, se recuperan de manera pragmática.

En el caso de hacer un análisis pragmático de un texto literario, consideraremos al texto literario como un discurso; esto es, para el análisis: la situación comunicativa que se da entre Cortázar y sus lectores, y de los lectores con la literatura, como medio de expresión; por lo tanto, no sólo es de extrema importancia tomar en cuenta las diferentes estructuras del texto, sino también las funciones que lo rodean; como las condiciones de producción, de interpretación y recepción, así como de las intenciones que pudiera tener el autor al producirlo. Al hacer un estudio pragmático de la literatura consideraremos al texto como un acto de habla, y eso presenta diversos problemas.

Dice van Dijk que ninguna estructura de los textos literarios puede ser exclusivamente literaria ya que, con base en sus funciones, un texto puede considerarse o no literario dependiendo de los diferentes rasgos contextuales en los que fue producido; no sólo eso, sino obedece también a diversas convenciones sociales e históricas que conforme pasan las generaciones van mutando de cultura en cultura: “[...] no sólo las estructuras del texto en sí determinan si un texto «es o no» literario, sino también las estructuras específicas de los respectivos contextos de comunicación” (van Dijk, 1987, p. 176), ya que la estética de la comunicación literaria es una función compleja de sistemas de conocimiento que están socialmente delimitados.

Para van Dijk la literatura sólo podría funcionar como un “macroacto de habla”, dado que un texto literario se compone de varias oraciones que, a su vez, son consideradas un posible acto de habla; entonces, la literatura sólo podría ser un acto de habla en el nivel global ya que el texto literario solamente posee funciones pragmáticas si es considerado como un todo. La función de cada acto de habla es la de “«hacer cambiar de opinión» a un oyente como función de la interpretación de un enunciado” (van Dijk, 1987, p. 179); es decir, se produce un cambio en las relaciones sociales existentes entre el emisor y el receptor.

[...] difícilmente puede decirse que leer un texto literario produzca una relación social específica entre escritor y lector, al menos en el sentido anteriormente explicado. En general, un texto literario no impone ninguna obligación al lector, no encamina necesariamente al lector a una forma de acción [...] el oyente cambia su actitud con respecto no hacia algún objeto o acontecimiento específicos externos a la situación comunicativa, sino con respecto al texto y al contexto en sí mismos. (van Dijk, 1987, p.180-181)

Según van Dijk es difícil decir que al leer un texto literario se produzca una relación específica entre autor y lector; a diferencia de los contratos o los anuncios, un texto literario no es necesariamente la vía de comunicar o imponer obligaciones al lector; encontramos aquí el bien conocido principio formulado por Jakobson, según el cual en la comunicación literaria el centro de atención está en el mensaje por el mensaje. Aunque este principio pragmático puede, al menos, ser básicamente válido para la literatura, vemos que es válido también para la comunicación no literaria; (cfr. van Dijk, 1987, p.181) sin embargo, también tiene que ver con la intención del emisor de comunicar información al receptor acerca de su estado emocional.

Si se considera a un acto de habla “expresivo”, los textos literarios deberían ser considerados “quasi-expresivos” ya que, a pesar de que el autor haya empleado deliberadamente en su obra un narrador en primera persona para comunicar ciertas reflexiones personales, el lector nunca está seguro acerca de cuáles de las expresiones del narrador (o del personaje que funge como narrador) son particulares del autor; lo mismo sucede con el ‘yo lírico’ de la poesía. (van Dijk, 1987, p. 180).

El comunicar mediante un macroacto de habla alguna reflexión personal del emisor puede llevar también implícita la intención de persuadir al receptor; sin embargo, en el caso del texto literario, la persuasión sólo tiene lugar si el escritor ha logrado cambiar la opinión de su lector; por lo cual, es sólo una posibilidad de muchas de las consecuencias del acto comunicativo. Para efectos de un análisis pragmático de la literatura, un poema sigue siendo un poema a pesar de estar lleno de lugares comunes o frases tilingas y ridículas; sin embargo, para que sea un poema, sí debe

obedecer ciertos cánones en cuanto a su estructura para ser considerado dentro del género de la poesía; un texto literario podría ser considerado entonces, como “[...] un tipo de acto ilocutivo que implica la intención de cambiar la actitud del oyente con respecto al contexto [...] Podríamos llamar a este tipo de acto: acto de habla impresivo o ritual” (van Dijk, 1987, p. 182), pero eso no resuelve el problema del acto pragmático de la literatura.

Las grandes novelas de la literatura están basadas en experiencias humanas, los memorables cuentos latinoamericanos en anécdotas populares y en relatos cotidianos de sus autores, y la larga tradición poética tiene su origen en canciones e himnos; de tal manera que la literatura pertenece a la misma categoría pragmática que los chistes, las bromas o las canciones, sin importar qué tan literario (en sentido cualitativo: “buena literatura”) sea el texto. El estatus del que goza un texto calificado como ‘buena literatura’ depende de criterios que cambian en cada cultura y con el paso del tiempo; sin embargo, advierte van Dijk:

[...] no debería verse [el argumento anterior] como una reformulación del clásico principio que considera que la función de la literatura es exclusivamente «estética» [...] las funciones estéticas se basan en efectos comunicativos y en sistemas institucionalizados de normas y valores, que son social, cultural e históricamente variables (van Dijk, 1987, pp. 183, 184),

ya que la literatura puede tener varias funciones pragmáticas reales como el caso de ‘1984’, donde George Orwell claramente intentaba hacer una advertencia, o declaraciones explícitas en algunos poemas de amor; todo dependiendo tanto del texto y su estructura, como del contexto. Van Dijk explica este fenómeno con la noción de ‘acto de habla indirecto’:

Un acto de habla indirecto es un acto de habla que se lleva a cabo al establecer una de sus condiciones. Puedo hacer una petición, propiamente, afirmando mis razones o motivaciones. «I’m hungry.» (Tengo hambre) puede funcionar como una petición de comida, o «That is a stupid book» (Es un libro absurdo), como un consejo para no comprarlo o leerlo. De modo parecido, la literatura puede muy bien tener funciones prácticas, incluso predominantes,

tales como la de una advertencia, una crítica, una defensa o un consejo en relación con cierta actitud o acción del autor o de los lectores, afirmando las condiciones para tal función ilocutiva. Así, una novela puede describir las atrocidades de la guerra del Vietnam y actuar, de este modo, de una manera indirecta como una crítica severa del imperialismo americano, que puede llegar incluso a ser la función más importante (Van Dijk, 1987, p. 184).

Sin embargo, el texto literario comúnmente es muy vago en cuanto a sus implicaciones; ya sea pragmáticas o rituales, ya que sucede una codependencia entre escritores, autores y contexto en cuanto a la función del texto; sin embargo, existen cierto tipo de convencionalismos que conducen a un lector, de menos en parte, a reconocer en un acto de habla o en un texto, una función pragmática específica que le permite reconocer la superestructura y, por ejemplo, no leer una novela bélica como un tratado de historia. El texto debe ser producido con base en criterios definidos por sistemas que comparten los participantes so riesgo de no haber coherencia en el texto; sin embargo, esto no implica que un texto sea incoherente; cabe la posibilidad de que haya otros sistemas que el lector tenga que aprender para poder comprender el texto, como sucede con la literatura de vanguardia. (van Dijk, 1987, p. 190) A diferencia de otros actos de habla, un texto literario no exige un contenido semántico específico, como una acción del hablante o del oyente.

Un escritor no sólo hace ciertas afirmaciones valorativas explícitamente, sino también proporciona una perspectiva de los acontecimientos en los que está situada su obra desde su punto de vista; esto es, adopta una posición al escribir un texto y lo refleja en ciertas actitudes que pueden leerse dentro del texto; sin embargo, resulta muy difícil el análisis de esos elementos ya que el lector no sabe a ciencia cierta (sólo puede inferir) si los puntos de vista de los personajes o del autor de un texto, son las preocupaciones del autor o no; y si lo son, si fueron concebidos de manera intencional o no (inconscientemente). “[...] la pragmática de la literatura, pues, sólo tiene que ver con la perspectiva del propio autor y con las relaciones de éste con sus lectores” (van Dijk, 1987, p. 191).

[...] no existe un acto de habla específicamente «literario», sino que, pragmáticamente hablando, la literatura pertenece a un tipo de actos verbales «rituales» al que también pertenecen discursos diarios tales como los chistes o anécdotas. Las propiedades más específicamente «literarias», pues, se han localizado en el contexto social e institucional. Las condiciones de propiedad de los actos de habla rituales, como es la literatura, se dan en términos del deseado cambio de actitud en el oyente con respecto al enunciado en sí («apreciación»), mientras que la «aceptación» efectiva de la literatura debería buscarse de nuevo fuera del contexto pragmático, a saber, en sistemas de normas y valores (estéticos) social, histórica y culturalmente determinados (van Dijk, 1987, p. 194).

Para poder analizar la función “illocutiva ritual” de la literatura es necesario ayudarse de los diferentes niveles de la lengua; sin embargo, a pesar de que las estructuras de cada uno de esos niveles no son exclusivamente literarias, en conjunto y en combinación con la situación comunicativa (contexto) pueden llegar a producir un mensaje literario. La interpretación (pragmática) de un texto literario depende siempre de la interacción constante entre texto y contexto (van Dijk, 1987, p. 192).

2. Los estudios del discurso

Es importante empezar aclarando que el análisis del discurso no es un método; no es una serie de pasos estructurados para obtener resultados específicos sino, en palabras de Teun van Dijk, es una transdisciplina que, a su vez, tiene diferentes métodos, tanto cuantitativos como cualitativos, para llegar a diversos resultados.

2.1 Teun van Dijk y el análisis del discurso

*"It usually takes me more than three weeks
to prepare a good impromptu speech"*
Mark Twain

El análisis del discurso necesita forzosamente de ciencias como la antropología, la psicología, la sociología y por supuesto, la lingüística, ya que es el estudio sistemático de la lengua usada en situaciones concretas (van Dijk, 2012): por lo tanto, el eje de esta investigación tiene carácter no unidisciplinario al no partir de una metodología determinada y con el objetivo de:

[...] colocar el fenómeno en el terreno del análisis académico y a la vez, de aprovecharlo como una oportunidad de reflexionar en torno a las modalidades y estructuras organizativas de la investigación en el medio universitario (Estrada y Velázquez, 2010, p. 18).

El objetivo en común de las dimensiones de van Dijk (cfr. van Dijk, 2012) es el de lograr una unidad coherente entre las tres. La coherencia es un concepto que van Dijk define como la unidad de sentido y significado global que cada texto presenta y que tiene que ver directamente con su temática; es una conveniente relación entre el tema o idea principal y sus temas subordinados que permite ver al texto como unidades semánticamente unitarias. "Una secuencia de oraciones se considera coherente si estas oraciones satisfacen ciertas relaciones semánticas" (van Dijk, 2010, p. 25).

Es evidente que se necesita del conocimiento de estructuras sintácticas y del significado de las palabras para poder dotar de coherencia a un texto; sin embargo, dicen Brown y Yule, el pensar que sólo en función de las palabras y de la estructura

de las oraciones empleadas se puede producir o interpretar un texto, es una de las ilusiones más generalizadas que persiste en el análisis del lenguaje; de esta manera, es posible dotar de sentido a palabras inconexas entre sí sintácticamente o, por el contrario, es posible también notar cuando un emisor/escritor produce una oración que obedece perfectamente a las reglas gramaticales, pero no estar seguro de haberla entendido en su totalidad. Eso se sabe simplemente porque se necesita más información que la que hay en lo enunciado (Brown y Yule, 2005, p. 275).

Van Dijk distingue dos tipos de coherencia: la coherencia lineal, que es la que el texto posee hacia adentro; esto es, que las diferentes proposiciones guarden relaciones semánticas entre sí, y la coherencia global o pragmática que relaciona estas proposiciones con nuestra relación con el mundo real; por lo tanto, la coherencia puede darse tanto entre los significados de las oraciones, como entre esas oraciones y sus referentes (van Dijk, 2010, p. 28).

Tomando en cuenta que una proposición es la representación de “la idea de un hecho” o de “un hecho posible” y representa “lo que pudiera ser”, tanto la coherencia lineal como la pragmática, se necesitan una a otra en la producción o interpretación de un texto. “[...] Además de nuestro conocimiento de la estructura oracional, poseemos también conocimiento de otros formatos estándar en los que se transmite la información.” (Brown y Yule, 2005, p. 227) “[...] Para la coherencia no sólo es necesario que los hechos estén relacionados [coherencia lineal], sino también los mundos posibles en los cuales existen [coherencia pragmática]” (van Dijk, 2010, p. 35).

Para que pueda darse la coherencia lineal sólo se necesita que para el emisor/escritor exista una relación entre los hechos que se proponen en un primer hecho mencionado con sus consecuencias y que esas consecuencias sean más o menos normales, imperativas o inevitables bajo lo especificado en los hechos propuestos. En cambio, para la coherencia pragmática, esos hechos y consecuencias propuestas en el texto deben tener relación lógica con el conocimiento del mundo que tienen los hablantes y los oyentes. Si en la coherencia lineal se necesita que las primeras cláusulas representen una “situación posible”

para las segundas, en la coherencia pragmática es necesario que todas las cláusulas tengan relación directa y lógica con el mundo real (van Dijk, 2010, p. 28). “La coherencia parece a menudo involucrar no sólo la identidad de los participantes de los hechos, o la semejanza entre predicados, sino también una cierta continuidad de mundo posible” (van Dijk, 2010, p. 34).

Michel Charolles, autor de una de las propuestas sobre coherencia de los textos más conocidas, permite hacer coincidir los procedimientos para lograr coherencia con los mecanismos de la cohesión, al formular las siguientes reglas para que un texto sea estructuralmente coherente: la regla de repetición: es necesario que la mayor parte de las proposiciones se encadenan tomando como base la repetición de unos elementos; la regla de progresión: es necesario que el desarrollo se produzca con una aportación constante de información nueva; la regla de no-contradicción: es necesario que no se introduzca ningún elemento semántico que contradiga un contenido establecido previamente (de forma explícita o implícita), y la regla de relación: es necesario que los hechos referidos estén relacionados en el mundo -real o imaginado- representado (cfr. Charolles, 2001).

Muchas veces ambos tipos de coherencia son alterados intencionalmente por un emisor/escritor, principalmente en el plano de la literatura; de tal manera que, en el análisis de un discurso de esta índole, inferir las intenciones del autor en su alteración de la coherencia es un aspecto fundamental para el análisis y la interpretación de un texto.

Brown y Yule también ahondan en un aspecto fundamental para la coherencia de un texto, que es la ‘presunción de coherencia’, concepto que obedece a ciertos motivos que llevan al receptor/lector a asumir que un discurso es coherente (puesto que todo discurso lo es, o debería serlo) y, por lo tanto, a realizar una interpretación del mismo. El receptor/lector se esfuerza en alcanzar el significado pretendido por el emisor/escritor al producir su discurso (Brown y Yule, 2005, p. 227). Por ejemplo: En el fragmento discursivo:

“A: What time is it?

B: Well, the postman’s been already.”

Brown y Yule toman este ejemplo (*apud* Brown y Levinson, 1987), y lo utilizan para mostrar cómo la presunción de coherencia produce que *A* presuponga que el enunciado de *B* es una contestación a su pregunta; *ergo*, *A* infiere como respuesta: alguna hora después de la que pasa normalmente el cartero (Brown y Yule, 2005, pp. 279-280).

[...] un discurso es coherente sólo si es también coherente en un nivel más global, y que esta coherencia global se da en cuanto se pueda asignarle un tema o un asunto al discurso. En otras palabras, sólo si nos es posible construir una macroestructura para un discurso, puede decirse que ese discurso es coherente globalmente (van Dijk, 2010, p. 45).

Las ‘macroestructuras semánticas’ son el conjunto de informaciones más importantes que se expresan siempre no como predicados o frases, sino como proposiciones completas que elabora un individuo para procesar un texto llamadas “macroproposiciones”; así mismo, forman parte la macroestructura del texto y definen su tema o asunto; “[...] el vínculo entre microestructura y macroestructura debe ser una relación particular entre dos secuencias de proposiciones” (van Dijk, 2010, p. 45). Las proposiciones que se derivan del texto no están conectadas linealmente como lo están sus oraciones gramaticales mediante nexos, sino están vinculadas por medio de un tema en común que define su macroestructura y se expresa como una macroproposición.

Las superestructuras de un texto

La pertinencia de la información de un texto depende siempre del tipo de texto que está sujeto al análisis; de tal manera que, como dice van Dijk: “[...] resumiremos un relato de manera diferente que un informe policíaco o una investigación psicológica” (van Dijk, 2010, p. 53); esto obedece a otro tipo de estructura global esquemática que a su vez define también la coherencia y la disposición jerárquica de cada uno de sus componentes; por ejemplo, en un cuento hay ciertas reglas que reglamentan el orden de los elementos: planteamiento, desarrollo, conflicto, resolución, moraleja, etc., se decide en función de una estructura narrativa global que van Dijk denomina ‘superestructura’, y sólo puede ser alterada intencionalmente por el autor con fines

estéticos. Una superestructura poco dice acerca del contenido de un texto, sin embargo, es necesaria para dotar de coherencia ya que al llenar de contenido las diferentes partes de la estructura, podemos deducir que se trata de un cuento.

En las superestructuras narrativas, van Dijk (1978) nos habla de varios elementos fundamentales: la 'complicación': "[...] un suceso o una acción que cumpla con el criterio de interés [...] una parte del texto/de la macroestructura cuya función específica consiste en expresar una complicación en una secuencia de acciones." (van Dijk, 1978, p.155) y, por consiguiente, la 'resolución' (del inglés: *resolution*) "[...] a lo largo del texto se vean implicadas algunas personas en su reacción ante el suceso." (van Dijk, 1978, p.155), que juntas forman el núcleo de un texto narrativo llamado 'suceso'; cada 'suceso' está inmerso en un contexto determinado que van Dijk llama 'marco' (en inglés: *'setting'*), que juntos forman un 'episodio'; de tal manera que varios episodios en serie van formando una 'trama'. La mayoría de los narradores no son ajenos a la trama de su narración y normalmente "[...] no sólo reproduce los sucesos sino también aporta su reacción mental, su opinión o valoración" (van Dijk, 1978, p.155), elemento que van Dijk llama 'evaluación': no se trata de una parte de la 'trama', sino de una reacción del narrador hacia la misma. Algunos textos narrativos poseen también un 'anuncio' y un 'epílogo', que son de naturaleza más bien pragmática que semántica, por lo que se refieren a las acciones actuales y futuras del autor y del lector. El típico ejemplo de un epílogo, nos dice van Dijk, es el de la fábula, en la que al final se lee de manera explícita una lección ética llamada 'moraleja'. (van Dijk, 1978)

La diferencia sustancial entre la macroestructura y la superestructura es, básicamente, que la primera organiza el texto de manera global y la segunda ordenará las macroproposiciones determinando si el discurso está terminado o le falta alguna parte que, en ocasiones, puede haber sido omitida intencionalmente por el autor, de nuevo, con fines estéticos.

Para van Dijk es también la psicología social una disciplina fundamentalmente necesaria para el análisis del discurso ya que la producción, comprensión y efecto de los actos de habla se deben estudiar desde una perspectiva empírica, tomando

la psicología social como punto de partida para la comprensión de actos de habla y del discurso, ya que a través de ella podemos llegar al entendimiento mutuo (van Dijk, 2012). El discurso está vivo porque es un acto en el que interactúan los componentes psicosocial y lingüístico.

Para la psicología el conocimiento está fundamentalmente en la memoria a largo plazo (memoria semántica o social); de toda esa enorme cantidad de información que está alojada en la memoria, sólo alguna se activa durante el discurso; esos “rasgos activados del contexto” se manifiestan en forma de representaciones mentales de los diferentes eventos relevantes al discurso basadas en cuatro aspectos fundamentales:

- I. La **experiencia personal** que es única e individual.
- II. El **conocimiento general del mundo**, que es lo que todos sabemos acerca de la realidad.
- III. Las **ideologías** que pertenecen a ciertos grupos con ideas en común.
- IV. Lo que se considera **verdadero** en la comunidad epistémica de los participantes.

Esas representaciones reciben el nombre de “modelos mentales” (van Dijk, 2012).

La conjunción de experiencia personal, conocimiento general del mundo, ideologías y lo verdadero resultan en una representación particular de algún hecho que, al transformarlo en discurso, se producirá un texto único e irrepetible, ya que los modelos mentales son diferentes en cada persona.

Todo modelo mental de una experiencia es la base de la producción e interpretación de un discurso; por lo tanto, puede haber miles de distintas posibilidades de discurso acerca de un evento si los emisores son diferentes, ya que cada uno tiene un modelo mental diferente del evento; de la misma manera, los receptores, al interpretar un texto, activan sus modelos mentales que, por supuesto, pueden diferir de los del emisor.

Los modelos mentales son mecanismos de la mente humana mediante los cuales una persona se explica a sí misma el funcionamiento del mundo; son formados por

los individuos en los eventos en los que participan, se construyen con base en el conocimiento y difieren de cada persona, aunque guardan similitudes en grupos sociales y culturales ya que no sólo cada persona tiene modelos mentales diferentes, sino también hay grupos que comparten ideologías y conocimientos determinados, con base en su cultura, su sociedad o su comunidad epistémica. Un modelo mental es el momento en el que se conjugan los procesos psicológicos individuales y universales.

Hay por lo menos tres áreas, cada una enorme, en la relación entre discurso y sociedad. La primera es que, a muchos niveles, las estructuras sociales —desde la interacción cotidiana hasta las estructuras de grupos o de organizaciones— son condiciones para el uso del lenguaje, es decir para la producción, la construcción y la comprensión del discurso. La segunda es que el discurso, de muchas maneras, construye, constituye, cambia, define y contribuye a las estructuras sociales. Y la tercera “interfaz” entre discurso y sociedad uno puede llamarla “representativa” o, si se prefiere, “indexical” [sic.], en el sentido de que las estructuras del discurso hablan sobre, denotan o representan partes de la sociedad (van Dijk, 2002, pp. 1 - 2).

2.2 Sperber y Wilson y la teoría de la relevancia

La teoría de la relevancia, según sus autores, se entiende como un intento de profundizar en una de las tesis más importantes de Grice: “[...] que una característica esencial de la mayor parte de la comunicación humana es la expresión y el reconocimiento de intenciones” (Wilson, 2004, pp. 237 – 238). Grice fue quien sentó las bases de un modelo inferencial de la comunicación; según él, el comunicador proporciona una evidencia de su intención de transmitir un cierto significado, que el interlocutor deberá inferir a partir de esa evidencia suministrada; recordando que el enunciado es sólo una parte de la evidencia codificada de manera lingüística y, por lo tanto, es sólo uno de los *inputs* que intervienen en el proceso de interpretación. Existen dos modalidades de comunicación diferentes: una modalidad de codificación - descodificación y una modalidad inferencial. El proceso de

comunicación codificada es un proceso no autónomo y está subordinado al proceso inferencial.

La pragmática de carácter inferencial intenta explicar cómo deduce el receptor el significado del emisor a partir de la evidencia que proporciona y, en particular la teoría de la relevancia, se basa también en otra de las tesis fundamentales de Grice: “[...] que las emisiones generan de manera automática una serie de expectativas que encaminan al oyente hacia el significado del hablante” (Wilson, 2004, p. 238). Grice describió estas expectativas en función de un Principio de Cooperación y de una serie de máximas de Cualidad (sinceridad), Cantidad (informatividad), Relación (relevancia) y Modo (claridad), y se espera que los hablantes las cumplan. Sperber y Wilson comparten la intuición de Grice de que las emisiones despiertan expectativas de relevancia, pero cuestionan otros muchos aspectos de su teoría (Wilson, 2004).

La tesis central de la teoría de la relevancia es que las expectativas de cumplimiento de la máxima de relevancia que suscita un enunciado deben resultar tan precisas y predecibles que guíen al oyente hasta el significado del hablante. Su objetivo es explicar en términos cognitivos razonables a qué equivalen esas expectativas de relevancia, cómo éstas pueden contribuir a una visión empírica aceptable del proceso de comprensión (Wilson, 2004, pp. 238, 239).

Según Sperber y Wilson, cualquier estímulo externo o representación interna que sirva como ‘input’ (una percepción visual, un sonido, un enunciado, un recuerdo) es relevante para alguien cuando entra en contacto con alguna información previa que dispone, produciendo una serie de resultados. Un *input* es relevante cuando su procesamiento en el contexto de una serie de supuestos anteriormente disponibles produce un “efecto cognitivo positivo”, que supone una diferencia significativa para la representación mental que un sujeto tiene del mundo. Las conclusiones falsas son ‘efectos cognitivos negativos’. Existen varios tipos de efectos cognitivos positivos como la confirmación, revisión, o abandono de ciertos supuestos de los que se disponía anteriormente, pero el más importante de éstos es la “implicatura

contextual”, que es una conclusión derivada del input y del contexto en conjunto, nunca de los dos por separado (Wilson, 2004).

La teoría de la relevancia nos dice que todo emisor intenta lograr el mayor efecto posible en el receptor, con el menor esfuerzo cognitivo posible, sin excepción. Todo acto que pretenda hacer algo manifiesto (acto de comunicación ostensiva) comunica una presunción de relevancia y, por lo tanto, garantiza que el conjunto de informaciones que el emisor desea hacer manifiesto es suficientemente relevante como para que el receptor lo tome en cuenta. El destinatario supone que, de todas las maneras que el emisor pudo escoger para hacer llegar su mensaje, el estímulo ostensivo recibido es el más relevante que pudo haber utilizado; de esta manera, el receptor seleccionará de manera inconsciente una situación o contexto concreto que justifique la expectativa de la relevancia. Así, junto con la aportación del enunciado codificado de manera lingüística, el receptor creará varias hipótesis de interpretación y elegirá la que sea más adecuada según su relevancia para la comprensión coherente del enunciado.

2.3 Kenneth Burke y la filosofía de la forma literaria

Para reconocer los motivos que pueda tener un autor al escribir ciertas proposiciones en un texto literario, Kenneth Burke considera que debemos tratar las obras literarias como “[...] respuestas a preguntas planteadas por la situación [contexto] en que surgieron [...] respuestas estratégicas de estilo”, por lo cual propone una distinción metodológica entre “estrategias” y “situaciones”, ya que las situaciones son reales (y se perpetúan de generación en generación) y las estrategias son públicas, estas últimas tienen relevancia universal (Burke, 2003, p. 43).

Pensemos, *v.gr.*, en los refranes. A pesar de haber nacido la mayoría de ellos en circunstancias de carácter anecdótico que se va repitiendo dentro de una cultura, pueden aplicarse a civilizaciones con diferentes costumbres: la situación comunicativa y el texto pueden cambiar, pero podemos englobarlos de cierta manera. Así, existen diferentes traducciones de refranes alrededor del planeta, en

diferentes culturas que apuntan al mismo fenómeno; “Al lugar que fueres haz lo que vieres” puede traducirse como “In Rome, like the Romans”. Así, el carácter universal de las estrategias permite al lector distinguir niveles de generalización “[...] mediante los cuales situaciones diferentes en grado sumo en lo particular pueden considerarse como pertenecientes a la misma clase, esto es, como si tuvieran la misma sustancia o esencia.

Para un profundo análisis de la “estrategia”, se pueden hallar en la magia y en la religión, (como en los refranes o proverbios) indicaciones o pistas para el análisis. Las culturas comparten los recursos mágicos de cierto poder y acceden a él por medio de decretos (conjuros), que son enunciados en los que se invoca al poder con sólo decir: “en el nombre de”; (Burke, 2003, p. 45) de tal manera que es equivalente decir “en el nombre de Plutón” que “en el nombre de la ciencia” ya que ambos conjuros apelan al poder que los oyentes han depositado en la ciencia o en Plutón, dependiendo del contexto histórico de los participantes; de igual manera, si en la magia se emplea el decreto, en la religión se dispone de la petición; donde se acude a alguna divinidad para interceder en algún asunto de orden terrenal.

El decreto mágico está implícito en todo el lenguaje; porque el mero hecho de nombrar un objeto o una situación decreta que debe ser singularizado como una cosa y no como cualquier otra. Por ello, creo que el intento de eliminar la magia, en este sentido, nos obligaría a eliminar el vocabulario mismo como forma de modelización de la realidad (Burke, 2003, p. 45).

Con base en lo anterior, Burke distingue también tres ingredientes que intervienen en un enunciado cualquiera:

- i) **el hechizo y su contrario, la maldición**: que es la representación realista de las situaciones que se produce en las estrategias poéticas, de manera explícita o implícita,
- ii) **la plegaria y la anti-plegaria** (blasfemia, acusación o impropio): que son las funciones comunicativas del poema; implican muchas consideraciones formales ya que es la manera en la cual el autor hace partícipes a los lectores, y

- iii) **el sueño y la pesadilla**; que son los factores conscientes e inconscientes de un poema (Burke 2003, p. 46).

Con todo esto se puede deducir que cualquier acto verbal, incluyendo la literatura, corresponde a una “acción simbólica” que no es sino la proyección de una actitud donde, al final de un texto (o cuento), puede verse implicado todo el cuerpo (o todo el planteamiento y el conflicto).

Hay actos prácticos y hay actos simbólicos, y esta distinción (tan evidente en sus extremos) no debe dejarse de lado simplemente porque haya un espacio incierto dentro del cual muchos actos prácticos asumen un componente simbólico, del mismo modo que alguien puede comprar un producto no sólo para usarlo sino también porque su posesión da fe de su ingreso en determinado estatus social (Burke, 2003, p. 49).

De esta manera es posible que una enfermedad, siendo un acto práctico, sea al mismo tiempo un acto simbólico del cuerpo. El somatizar, con dolor de cabeza o gastritis, un estado mental de estrés, es un ejemplo de las correspondencias mente-cuerpo y constituye una acción simbólica.

[...] imaginemos un poeta que, rechazando sobre bases perfectamente racionales la autoridad política y social que fuera, escribiera poemas que representaran esta actitud de rechazo. A esta postura podríamos denominarla su acto simbólico a un nivel abstracto (Burke, 2003, p. 51).

Por lo tanto, un escritor produce sus obras con base en aquello que le afecta de manera más profunda con origen en sus propios modelos mentales de las situaciones que describe y, al hacerlo de manera natural, todos los aspectos conscientes e inconscientes, inclusive los físicos, se reflejan en el texto y son, por lo tanto, susceptibles de análisis.

Para comprender mejor el concepto de “acción simbólica”, Burke equipara la palabra “simbólico” con la palabra “estadístico”, aportando algunas relaciones de equivalencia. Un escritor produce un texto para reflejar las inquietudes que tiene para con el mundo; por supuesto, escribe la obra con ese tema y desde sus propias

preocupaciones; sin embargo, existen sinfín de textos que podríamos catalogar en ese género; tomándolos todos juntos “estadísticamente” pierden su unicidad y “[...] se convierten en individualizaciones de un paradigma común. Y consideradas de este modo, pasan a ser el símbolo de algo, se convierten en representativas de una tendencia social” (Burke, 2003, p. 57).

Los escritores producen su obra sobre algo que Burke llama “racimos asociativos” donde las relaciones son hechas intencionalmente para producir ciertos efectos en sus lectores y así poner en claro sus motivos; sin embargo, es imposible que el mismo autor sea consciente de todas las asociaciones susceptibles de un análisis pragmático, ya que muchas de las asociaciones sólo pueden ser hechas después de haber sido terminado el texto; (Burke, 2003, p. 58) por lo tanto, los aspectos inconscientes que pudieron inspirar el texto son de suma importancia para el análisis; dado que es imposible tener pruebas fehacientes de algunas de estas asociaciones, la capacidad intuitiva del analista juega el papel central en las inferencias que con base en el contexto, se hacen del texto.

3. Julio Cortázar: ideologías y escalas de valores

"En todo acto está la admisión de una carencia, de algo no hecho todavía y que es posible hacer, la protesta tácita frente a la continua evidencia de la falta, de la merma, de la parvedad del presente."

Julio Cortázar

Dentro de las tres dimensiones fundamentales para el estudio del discurso que propone van Dijk, se hace hincapié en los aspectos cognitivos como actitudes, ideologías o escalas de valores que son la base de la producción del discurso, así como también en los aspectos sociales que intervienen en la distribución de esos aspectos cognitivos (cfr. van Dijk, 2012); para ello ahondaremos un poco en algunos detalles biográficos y anecdóticos de Julio Cortázar que se consideran relevantes para el análisis.

Nacido en Bélgica de manera fortuita y coincidiendo con el inicio de la Gran Guerra, sus primeros años fueron marcando lo pintoresco de su personalidad que reflejaría más tarde en muchos de sus textos. Hijo de un diplomático técnico en ciertas materias económicas en la Argentina, su nacimiento se produce mientras su padre estaba al frente de una misión económica agregada a la legación argentina en Bélgica, justo al mismo tiempo que el káiser tomaba con sus tropas la ciudad de Bruselas.

Julio Cortázar es uno de los protagonistas de la generación llamada "Boom Latinoamericano", movimiento centrado en la narrativa, en donde junto a plumas como Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa y Carlos Fuentes, no sólo desafiaron los cánones establecidos de la literatura latinoamericana, sino también exploraron innovaciones lingüísticas dentro de su literatura.

Julio Cortázar, nacido en plenas invasiones alemanas, es hijo del siglo XX y, por supuesto, se ve influido por las vanguardias de principios de siglo; identificado principalmente con el surrealismo a través del estudio de autores franceses y ávido lector de Freud y de André Bretón, es posible ver en su obra varios pincelazos vanguardistas.

3.1 Julio Cortázar y el surrealismo

El quehacer artístico de principios de siglo se desarrollaba sólo con miras hacia el futuro, se trataba de voltear al frente y a los emergentes conceptos de arte en lugar de seguir con los convencionalismos artísticos que hasta entonces predominaban. Estos movimientos desencadenaron una nueva visión que fue compartida por artistas de todo el globo con visiones diferentes de lo que se consideraba estético. Aquí es donde nos encontramos con el movimiento Dadá que, basado en la combinación aleatoria de elementos poéticos, se pronunciaba contra las ideas positivistas al crear una especie de 'anti-arte' provocando fuertemente el canon literario y el orden establecido. "[...] lo que se había hecho era modificar el grupo de artistas, entradas y salidas, pero en esencia los artistas se pasaron de un grupo a otro, abandonando el dadaísmo a favor del surrealismo" (Barriero, 2015, p. 2).

Cuando Sigmund Freud centra el objeto de estudio del psicoanálisis en el inconsciente, develando así toda una nueva cara de la psique humana; el gran espectáculo del caos establecido por el dadaísmo cobra una nueva significación no intencionada por el artista, pero perfectamente perceptible por el espectador.

André Breton, considerado el padre del movimiento surrealista, redacta una serie de manifiestos en los que no sólo define ciertas pautas de conducta de los surrealistas que llama 'Secretos del arte mágico del surrealismo', sino, como buen literato, pretende relacionar la palabra inconsciente con el surrealismo. Breton

[...] entiende que el idioma es más que susceptible de tratarse de forma surrealista, va más allá y afirma que el idioma es únicamente para eso, y que su uso surrealista denota una excelente brillantez que va más allá de lo banal. Con el lenguaje surrealista se 're-aprende' adaptándolo de una mejor manera al diálogo. (Barriero, 2015, p. 4)

Las vanguardias que pujaban determinadamente por un arte autónomo y libre de convencionalismos fueron llevadas de regreso al eje rector del inconsciente descubierto por Freud. Los artistas identificados con el surrealismo, sin tener una tendencia unitaria, concordaron en la libertad absoluta del arte, sin darse cuenta

que sus creaciones, así como su vida misma, estaban regidas por un sistema desconocido para su conciencia, dando paso al surrealismo. (Barriero, 2015, p. 5)

Evelyn Picon, en su libro *¿Es Julio Cortázar un surrealista?* concluye que hay una evidente influencia del surrealismo en la literatura de Julio Cortázar; sin embargo, dice también que el autor no era consciente de esa influencia, sino la ejercía más allá de su voluntad. Cortázar hizo reflexiones profundas en varios ensayos acerca de la temática surrealista como *La teoría del túnel* (1947) y *La muerte de Antonin Artaud* (1948); sin embargo, según Picon, siempre se opuso a que se le calificara como surrealista.

En *La muerte de Antonin Artaud* se puede apreciar que Cortázar no consideraba el surrealismo solamente un movimiento artístico o literario, sino que lo concebía como una cosmogonía, un *modus vivendi* que era posible gracias a llevar una cierta “poética de la vida”; incluso, hay varios paralelismos entre la visión que tenía Cortázar de la literatura y la que tenía del surrealismo. Los surrealistas creían en una realidad doble compuesta de una realidad visible y una intuitiva que era invisible e inconsciente. Picon afirma que la misma doble realidad la podemos observar en la obra de Cortázar, con la pequeña diferencia que Cortázar insiste en que la intuida está presente dentro de la visible y no fuera de ella como afirmaban los surrealistas franceses. (cfr. Picon, 1975)

Un gran ejemplo de esto se puede ver claramente en una anécdota de la vida de Cortázar: en 1946, al principio de su carrera literaria, publica el cuento “Casa tomada” en la revista *Los Anales de Buenos Aires*, dirigida entonces por Jorge Luis Borges. Muchos años después, en una entrevista concedida para *Televisión Española* en el programa *A fondo*, el periodista Joaquín Soler Serrano le comenta que hubo un tiempo en que se comentó que ese cuento se trataba realmente de una alegoría del peronismo, que había triunfado electoralmente en 1945, y de la situación argentina. Cortázar contesta diciendo que cuando escuchó de aquella versión, se dio cuenta de algo que él considera muy hermoso: “la posibilidad de la múltiple lectura de un texto” (Cortázar, 1977); comenta también que ese cuento fue resultado de una pesadilla y que al despertar escribió el cuento de una sentada pero

que la interpretación en la que él estaba traduciendo como argentino frente a lo que sucedía en la política no se puede excluir porque “es perfectamente posible que yo haya tenido esa sensación que en la pesadilla se tradujo de una manera fantástica, de una manera simbólica” (Cortázar, 1977).

3.2 Julio Cortázar y el juego

Para Julio Cortázar el juego es parte esencial, no sólo de su producción literaria, sino también de su vida; por ejemplo, en *Rayuela*:

[...] las propuestas lúdicas son invitaciones a jugar como lo hace el niño: la medida del gozo y del transporte es la de la responsabilidad y la seriedad de un desafío verdaderamente asumido. Así una parte esencial de los juegos con el lenguaje consiste precisamente en adivinar cómo se juega (González Dueñas, 2013, p. 2).

El concepto de “juego del lenguaje” es introducido a la filosofía por Ludwig Wittgenstein en la segunda etapa de su vida. Recordemos que el pensamiento de Wittgenstein es comúnmente dividido en dos partes: las reflexiones condensadas en su libro *Tractatus Logico-Philosophicus*, y las muy diferentes conclusiones a las que llegó en el libro publicado póstumamente *Investigaciones filosóficas*.

En el *Tractatus Logico-Philosophicus*, Wittgenstein habla del lenguaje como una especie de impedimento para llegar a lo que él llama “lenguaje real”, que es un lenguaje donde su estructura se amolda a la realidad que nos rodea. El lenguaje funciona desencadenando en nosotros imágenes de cómo son las cosas en el mundo real. Las palabras hacen imágenes de hechos; de esta manera, si alguien dice “la palmera está en la playa”, el receptor tiene una imagen de la palmera y otra de la playa; al ponerlas juntas, puede dar una interpretación de lo que está escuchando. Así, cuando la comunicación no es exitosa, Wittgenstein culpa a que a menudo no tenemos una imagen clara de lo que queremos decir y las imágenes que tenemos en nuestras mentes son diferentes en cada persona. El pensamiento, la estructura del lenguaje, la lógica lingüística, son, por lo tanto, elementos

fundamentales para conocer una realidad que tiene una estructura estable y ya establecida; de ahí su famosa frase: "Sobre lo que no se puede hablar, lo mejor es callarse". Para Wittgenstein el sentido y la capacidad de pensar tienen el mismo límite, ya que es imposible pensar lo que no tiene sentido o lo que no está conformado lingüísticamente. (cfr. Karam, 2007)

Según Tanius Karam, la concepción del lenguaje de la segunda etapa de Wittgenstein puede resumirse en tres tesis fundamentales:

- 1.- El significado de las palabras y de las proposiciones es su uso en el lenguaje.
- 2.- Los usos se configuran en los juegos del lenguaje.
- 3.- Los juegos del lenguaje no comparten una esencia común, sino que mantienen un 'parecido de familia' (Karam, 2007).

Wittgenstein piensa que el lenguaje no se trata sólo acerca de imágenes, sino que su interpretación depende enteramente de su uso. Ya no considera que haya una relación fija entre el conocimiento, la realidad y la mente humana, sino se centra sobre los usos que podemos hacer de las palabras. El lenguaje es una especie de herramienta que usamos para diferentes juegos y que, para poder comprender un enunciado, es necesario intuir cuál es el juego que se está jugando. Entender una palabra en un lenguaje no es comprender su significación sino saber cómo funciona o cómo se usa dentro de esos juegos; esto es, dentro de ese contexto o situación comunicativa. El sentido de una proposición, así como el significado de las palabras, es su función, el propósito que cumple en una determinada situación. Todo uso del lenguaje depende del contexto donde se dé (cfr. Karam, 2007).

En la literatura, el juego, o la imagen el juego, es un recurso utilizado para expresar, frecuentemente, la naturaleza aleatoria de la vida. Para los surrealistas franceses el juego era un método que, aparte de recreativo, era de investigación; mediante el juego se podía acceder al inconsciente sin las limitaciones de la mente racional para desarrollar de manera más libre sus conceptos artísticos; así, los juegos representan las enormes limitaciones que tenemos como especie; para Cortázar, el ajedrez, la rayuela, los naipes, el jazz y los juegos de palabras son elementos que

usa para representar su visión del mundo y reflejar la enorme ansiedad que como artista le produce el tener que valerse de las palabras y sus limitaciones como su medio de expresión. (cfr. Francescato, 2016)

Un escritor juega con las palabras, pero juega en serio; juega en la medida en que tiene a su disposición las posibilidades interminables e infinitas de un idioma y le es dado estructurar, elegir, seleccionar, rechazar y finalmente combinar elementos idiomáticos para que lo que quiere expresar y está buscando comunicarse de de la manera que le parezca más precisa, más fecunda, con una mayor proyección en la mente del lector. (Cortázar, 2013, p. 182)

La expresión “jugar en serio” que Cortázar utiliza, se refiere a la seriedad con la que jugábamos cuando niños; al pequeño universo que inventábamos donde nuestros anhelos y fantasías tenían lugar; un universo propio cuya importancia era esencial para el desarrollo del juego. El elemento lúdico en la poesía muchas veces la podemos encontrar en la forma; por ejemplo, en un soneto, “[...] el sonetista que no cumple las reglas del juego es descalificado por sus lectores” (Cortázar, 2013, p. 198), la precisión del pequeño universo del soneto requiere que quien lo juega se atenga a las combinaciones de endecasílabos con sus respectivas rimas; si no es así, se pierde el juego y “[...] el soneto se cae al suelo para siempre” (Cortázar, 2013, pp. 197 - 198).

Así es como sólo jugando se van deduciendo y descubriendo las reglas del juego. En los juegos del lenguaje, la parte esencial es ir adivinando cómo se juega y, de esa manera, hacer propio el juego y la experiencia literaria se vuelve única. Un ejemplo bastante notorio de lo anterior sucede en la estructura de su novela cúspide: *Rayuela* (1963).

3.3 Julio Cortázar y las “perras negras”

Uno de los tantos temas tratados en *Rayuela* es las “perras negras”: las palabras; llamadas así de manera despectiva por Horacio Oliveira, el protagonista de la novela, para criticar fuertemente la imposibilidad de las palabras para expresar y

comunicar la realidad. Protesta contra la carga que traen las fórmulas léxicas que van arrastrando todas las veces en que son pronunciadas e intervienen en su significado e interpretación; Oliveira lo sabe y se burla de las palabras no sólo con adjetivos insultantes, sino poniendo haches en palabras donde no las lleva y convirtiendo vocablos en ridiculeces: “hodoso Holiveira hampuloso” desenmascarando al lenguaje: “[...] con el simple agregado de una letra que no debería estar en la palabra, se muestra hasta qué punto eso se viene abajo y pierde toda su retórica y toda su aparente elegancia” (Cortázar, 2013, p.219).

La reflexión del protagonista de *Rayuela* acerca del lenguaje tiene un eco impresionante en la literatura que le sucedió. La meticulosidad con la que Oliveira trata las palabras y las va limpiando de todo lo que cree innecesario para después saber si puede usarlas, es para Cortázar una “higiene mental” necesaria para comunicar verdaderas experiencias humanas y de una auténtica desconfianza del sistema defectuoso, engañoso y desgastado que son las palabras; pero, al mismo tiempo, la única denuncia que puede hacerse es, precisamente, por medio de las palabras mismas “[...] círculo vicioso bien evidente, suplicio de Tántalo para el que no existe escapatoria” (Amorós, 1994, p.15).

El primer párrafo de “Las babas del diablo” dice de la siguiente manera:

Nunca se sabrá cómo hay que contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera del plural o inventando continuamente formas que no servirán de nada. Si se pudiera decir: yo vieron subir la luna, o: nos me duele el fondo de los ojos, y sobre todo así: tú la mujer rubia eran las nubes que siguen corriendo delante de mis tus sus nuestros vuestros sus rostros. Qué diablos (Cortázar, 1959).

Aquí se puede notar la terrible frustración que le produce el tener que recurrir sólo al lenguaje para expresarse (Francescato, 2016). Así, con la imposibilidad de lograr expresar sus sentimientos con las palabras que le proveen los diccionarios, juega a inventar palabras y expresiones: “los cronopios”, “los famas”, “los esperanzas”, “las mancuspias” y, por supuesto, “el glíglico”.

El “glíglíco” es esa lengua en jitanjáforas que inventan y hablan Oliveira y la Maga, los protagonistas de *Rayuela*, y del cual tenemos un maravilloso pasaje en el capítulo 68:

Apenas él le amalaba el noema, a ella se le agolpaba el clémiso y caían en hidromurias, en salvajes ambonios, en sustalos exasperantes. Cada vez que él procuraba relamar las incopelusas, se enredaba en un grimado quejumbroso y tenía que envulsionarse de cara al nóvalo, sintiendo cómo poco a poco las arnillas se espejunaban, se iban apeltronando, reduplicando, hasta quedar tendido como el trimalciato de ergomanina al que se le han dejado caer unas fímulas de cariaconcia. Y sin embargo era apenas el principio, porque en un momento dado ella se tordulaba los hurgalios, consintiendo en que él aproximara suavemente sus orfelunios. Apenas se entreplumaban, algo como un ulucordio los encrestoriaba, los extrayuxtaba y paramovía, de pronto era el clinón, la esterfurosa convulcante de las mátricas, la jadehollante embocapluvia del orgumio, los esproemios del merpasmo en una sobrehumítica agopausa. ¡Evohé! ¡Evohé! Volposados en la cresta del murelio, se sentían balpamar, perlinos y márulos. Temblaba el troc, se vencían las marioplumas, y todo se resolviraba en un profundo pínice, en niolamas de argutendidas gasas, en carinias casi crueles que los ordopenaban hasta el límite de las gunfias. (Cortázar, 2013, p. 399)

Las palabras originarias del glíglíco, extraídas de su contexto, parecen ser construcciones arbitrarias. En realidad, el lector no sustituye uno a uno los términos, sino que percibe el significado de la frase de un modo personal e inexpresable, de la misma manera en que, aun sabiendo sólo algunas palabras en inglés, podemos reconocer el sentido de una proposición o enunciado, sin necesidad de conocer el significado de la totalidad de las palabras; los significados son sugeridos por la cadencia particular de los enunciados, por la construcción sintáctica que cabe sólo dentro del castellano, el contexto tanto de los personajes, como de la novela, las construcciones léxicas formadas con reminiscencias de otras palabras, un marco de referencia sobre las relaciones sexuales y, por supuesto, el inconsciente tanto

del autor, como del lector; de esta manera, Cortázar hace partícipe al lector no sólo de la temática de la novela, sino de los significados producidos en los pasajes en glíglico. “[...] son varios los casos de escritores [...] que intentan evocar un significado simplemente mediante el sonido de unas palabras, prescindiendo de la conexión arbitraria que es la base del signo lingüístico” (Amorós, 1994, p.29)

El lector de *Rayuela* decide, de manera inconsciente, qué significado tienen las palabras con base en toda la construcción literaria y lingüística que Cortázar construye a lo largo, no sólo de *Rayuela*, sino en varias de sus producciones literarias. Los personajes de la novela juegan con las palabras y se burlan de ellas; llaman cementerio al diccionario y van poco a poco intentando resucitarlas, cambiando por completo el concepto totalitario y totalizador del lenguaje y del diccionario. El glíglico es presentado como un juego en el que Oliveira y la Maga son protagonistas, pero hacen partícipe al lector, que va añadiendo significaciones a las frases y los términos, con base en su experiencia de vida y su conocimiento del mundo. El nombre “glíglico” aparece por primera vez en el capítulo 4: “Vamos a acabar hablándole en glíglico al almacenero o a la portera, se va a armar un lío espantoso.” (Cortázar, 2013, p.38)

El glíglico es una lengua íntima que sólo es compartida por ambos protagonistas y por el narrador en el capítulo suprascripto. Es un juego del cual ellos entienden perfectamente las reglas, desde donde intentan describir sus realidades. Ambos protagonistas comparten la estructura de su lengua y bajo el universo de la novela, juegan el mismo juego.

El lector de la novela se ve obligado a intuir las reglas del juego para poder entenderlo y entonces participar en la significación de las palabras y en el sentido de las proposiciones. En estas palabras inventadas, que no tienen un significado fijo, se evidencia la ‘significación por uso’ de Wittgenstein llevándola al plano de la literatura y se obliga al lector, si es que quiere entender la novela y participar en el juego, a descubrir las significaciones por medio del descubrimiento del uso que se les está dando.

En el pasaje anterior, es la voz del narrador quien emplea el glíglico para describir este acercamiento de ambos protagonistas, haciendo más evidente la participación del lector; como las perras negras son el medio y, al mismo tiempo, el impedimento de la relación del hombre con su ser más profundo, Cortázar decide crear un juego del lenguaje literario e invitar a jugar a sus lectores.

3.4 Julio Cortázar y la literatura revolucionaria

En su juventud, a pesar de mantenerse al margen de actividades políticas, más de una vez se vio involucrado y afectado por situaciones que eran de índole político: durante algunos años se desempeñó como profesor de enseñanza media, fue tachado de reaccionario y anticonformista “[...] por no haber mostrado demasiado ‘fervor’ en unas clases alusivas a la Revolución [...] y por haberme ausentado de la escuela el día en que se inauguraron los cursos de enseñanza religiosa” (Bernárdez, 2000, p. 173) También tuvo problemas en Mendoza donde fue calificado “[...] de fascista, nazi, sepichista, rosista, y falangista” (Bernárdez, 2000, p.186). Se ve a un Cortázar, si bien alejado de cuestiones políticas que se evidencian en la ausencia de alusiones en sus textos y sus cartas, comprometido con su ideología y negado a ceder en cuestión de integridad de su trabajo.

Cortázar, gracias a la fama que le dieron sus relatos, pasó de ser una persona solitaria, casi ermitaña, a tener que participar en la vida social que el éxito literario conllevaba; esto lo llevó a una etapa en su vida que él mismo denomina el “descubrimiento de su prójimo” que lo llevó, progresivamente, a involucrarse en causas políticas desafiando al *stablishment*, tanto como con su participación directa, como con su literatura. La rebelión expresada en las innovaciones lingüísticas y literarias de su obra fueron poco a poco teniendo eco en el compromiso que sentía como intelectual de su época.

La transformación que Cortázar iba experimentando, sufrió un punto álgido cuando se muda a París donde decide radicar definitivamente con su esposa Aurora Bernárdez.

Al proceso que se inicia en el plano privado con *El perseguidor* por un lado y *Rayuela* por otro, a su nueva conciencia de una humanidad humillada, ofendida, enajenada, se incorpora en el plano político la influencia de la revolución cubana, de tal modo que una serie de fenómenos -la guerra de Vietnam y los abusos económicos, por ejemplo- que hasta entonces a Cortázar le habían provocado 'una especie de indignación meramente intelectual' empezaron luego a inducirlo a hacer algo. (Standish, 2004)

El triunfo de la revolución cubana y la honda influencia que tuvo en muchos artistas e intelectuales alrededor de América Latina y del mundo, no dejó fuera a Cortázar, y sembró en él una nueva búsqueda que hasta entonces permanecía dormida.

Aurora Bernárdez comenta, en un encuentro en la Universidad Complutense de Madrid, que cuando Cortázar se va de la Argentina, la situación política era bastante lamentable; Julio sufría de migrañas que varios doctores no habían podido explicar, hasta que llegó con uno 'muy inteligente' que le diagnosticó y recetó: "Lo que usted tiene no es una enfermedad; es un estado de opinión, ¡váyase!" (Bernárdez, 2013)

Cuando en 1966 aparece *Todos los fuegos el fuego*, hay un cuento que capta especialmente la atención de sus lectores: "Reunión"; cuento que indudablemente está inspirado en "A la deriva", uno de los 'Pasajes de la guerra revolucionaria' que aparecieron separadamente entre 1959 y 1961 en los medios de prensa *O'Cruceiro de Brasil*, *Verde Olivo* y *Revolución de Cuba*, y se publicaron en forma de libro por primera vez hasta 1963, donde Ernesto "Che" Guevara relata las batallas de la revolución cubana. En el cuento no resulta difícil deducir que el Che es el narrador y personaje principal y, que el otro personaje, Luis, es una representación de Fidel Castro. (cfr. Standish, 2004)

En el avión, de vuelta de la Habana, leí el texto del Che [A la deriva], y me fastidió su pobreza literaria mezclada con cierta pretensión; junto a textos meramente informativos, como uno de Raúl Castro u otro de Faure Chomón, incorrectos y nada literarios, el texto más 'artístico' del Che no solamente no los superaba, sino que se venía decididamente abajo. Me fastidió, primero porque al Che guerrillero y político le tengo la máxima admiración, y segundo

porque lo que él contaba ahí era una materia fabulosa en otras manos. Puesto que yo era un escritor, ¿por qué no potenciar esa historia hasta un terreno realmente literario, que quizá le diera más realidad, en un sentido último, que esa mezcla de historia y literatura mediocre que advertía el texto? (Bernárdez, 2000, pp. 1195 - 1196)¹

Años más tarde aparece *Alguien que anda por ahí* donde se hace mucho más clara su convicción política y su intento de conciliar su pasión por la creación literaria y su preocupación por las situaciones latinoamericanas. En esa colección de once cuentos se encuentra “Segunda vez”, que escribió, en palabras del Cortázar:

[...] en momentos en que la Argentina empezaba una de las formas más siniestras de la represión, lo que se dio en llamar las desapariciones [...] El cuento no explica lo que pasa porque justamente las desapariciones no se pueden explicar: la gente desaparece y no hay explicación sobre esas desapariciones. (Cortázar, 2013, pp. 137 - 138)

También en ese libro se incluye ‘Apocalipsis en Solentiname’ donde Cortázar desde el principio se presenta como el narrador y personaje principal del cuento; cuenta la llegada a Solentiname, lugar donde el poeta Ernesto Cardenal tuvo una comunidad cristiana durante muchos años en una de las islas del Gran Lago de Nicaragua, y trata el tema de las masacres que han sucedido en las Américas. El final del cuento, según Cortázar, no es fantástico porque

[...] en un relato de este tipo la irrupción de un elemento absolutamente increíble, absolutamente fantástico, en definitiva, vuelve más real la realidad, lleva al lector lo que dicho explícitamente o contado detalladamente hubiera sido un informe más sobre tantas cosas que suceden pero que dentro del relato se proyecta con suficiente fuerza a través del mecanismo mismo del cuento. (Cortázar, 2013, p. 118)

¹ Fragmento de una carta de Julio Cortázar dirigida al crítico literario francés Jean L. Andreu, fechada el 3 de octubre de 1967, en Viena.

Para muchos de sus lectores, el auge del intento de proyectar sus preocupaciones políticas en su literatura se produce en 1973 con *El libro de Manuel* donde, en el prólogo, Cortázar da algunos detalles del contexto en el que la novela fue escrita advirtiendo que varios socialistas quedarán decepcionados por la incursión de elementos fantásticos y varios escritores criticarán su evidente mensaje político; pero, a pesar de ello es el momento de fusionar en una novela sus dos grandes preocupaciones: la estética y la política.

Hoy y aquí las aguas se han juntado, pero su conciliación no ha tenido nada de fácil, como acaso lo muestre el confuso y atormentado itinerario de algún personaje (Cortázar, 1975, p. 2).

En tiempos de la dictadura del general Lanusse en la Argentina, la tortura fue una práctica común y Cortázar sintió un impulso de denunciar esas costumbres con un procedimiento (es su afán de conciliar su lado estético y su lado político) en el que entre el mundo ficticio de su novela se cuelan recortes de noticias reales de periódicos.

A pesar de que el mismo Julio crea que es “el peor de sus libros” es en el que más se puede leer sus convicciones; prueba de ello es que las ganancias totales de las ventas del libro fueron donadas íntegramente a los abogados que estaban en la empresa de liberar presos políticos (cfr. Cortázar, 1977).

“¿El criterio estético en Cortázar comprende el ético? Por supuesto que sí. Si por ética entendemos fidelidad a cierta visión de las cosas, no puede haber dudas de que Cortázar fue un autor sumamente ético. El [sic.] solía citar las famosas palabras de Shakespeare en Hamlet: ‘To thine own self be true’” (Standish, 2004).

En sus últimas publicaciones abundan referencias políticas como en *Fantomas contra los vampiros multinacionales*, en *La raíz del ombú* y, por supuesto en *Deshoras*, donde destaca un cuento: “Recortes de prensa” en el que con base en un recorte del diario *El País* de 1978, un grupo de argentinos denuncian actos de violencia y tortura a miembros de sus familias. Así como en *El Perseguidor* con

Johnny Carter, en *Rayuela* con Horacio Oliveira y en *El libro de Manuel* con Andrés. Noemí, la protagonista de “Recortes de prensa” emprende una travesía hacia otro lado que implica una transformación; sin embargo, en el caso de este último, Noemí parece tomar parte de la acción, pero se regresa a las comodidades de París.

3.5 Julio Cortázar y los libros-almanaque

La vuelta al día en ochenta mundos es un libro que aparece en 1967, publicado por Siglo XXI Editores; junto con *Último round*, forman lo que Cortázar mismo denomina ‘libros-almanaque’, basados en la fascinación que de niño tenía en revistas como el *Almanaque del mensajero* que comparaba su madre (Caparrós, 1983), donde el tema del juego queda inscrito en forma de collage; técnica que vio la luz a inicios del siglo XIX pero que con las vanguardias de principios del siglo XX, su popularidad rebasó fronteras, convirtiéndose en la técnica predilecta de los surrealistas ya que, al combinar diferentes elementos aparentemente inconexos, el valor artístico de la obra residía en la participación del espectador que, ya sea de manera consciente o inconsciente, podía descubrir un mensaje o relacionar ciertos elementos que le produjeran algún impacto. “[...] es decir, se trata de lograr una dislocación del sentido original (excentración), en la que la conformación de nuevas figuras, cuestiona las identidades, revela metáforas inesperadas” (Batres, 2014, p. 87).

En “Así se empieza”, texto con el que da inicio *La vuelta al día en ochenta mundos*, explica la génesis de sus ‘libros-almanaque’, haciendo una metáfora con el boxeo: “[...] yo pensé en Mallarmé y en Kid Azteca, un boxeador que conocí en Buenos Aires hacia los años cuarenta y que, frente al caos santafesino del adversario de esa noche, armaba una ausencia perfecta a base de imperceptibles esquives, dibujando una lección de huecos donde iban a deshilacharse las patéticas andanadas de ocho onzas” (Cortázar, 2010, p. 7).

Esta “lección de huecos” de Kid Azteca que Cortázar presenta en el texto introductorio de su primer libro-almanaque sirve como metáfora para el desarrollo de los libros, donde los “huecos” que va dejando el autor, son llenados por el lector conformando así la experiencia de los libros: un combate cuerpo a cuerpo que tiene

como objetivo fracturar el lenguaje desde un punto de vista estructural y léxico, muy evidente a lo largo de ambos libros pero principalmente en cuatro textos: en “Por escrito gallina una” el orden de las palabras de un relato de ciencia ficción se ven desordenadas; el continuo ir y venir entre el sinsentido y la coherencia hacen único su valor literario. Las palabras juegan solas. Los desordenados significados se apelmazan en la cabeza y se van ordenando de manera inmediata para lograr darle sentido al texto. Podemos ver que dentro del caos de vocablos y oraciones se asoma el sentido, ya que no sobran ni faltan palabras para dar ideas completas. En “Desayuno”, la estructura conversacional de una plática familiar se ve completamente descompuesta y el sinsentido se apodera del texto rompiendo la coherencia y atribuyendo diálogos a personajes que no le corresponden y sin seguir un tema argumental en específico. “La hoguera donde arde una” es un texto en el que las oraciones que lo componen carecen de la última palabra; recurso que invita al lector a imaginar el desenlace de cada oración y, por lo tanto, lograr que el texto tenga una interpretación diferente dependiendo del lector y su contexto.

El cuarto texto de los “libros-almanaque” que vale la pena mencionar es justamente el que nos atañe en esta investigación: “La inmiscusión terrupta”, en donde Cortázar relata una violenta trifulca entre dos mujeres que un tercer personaje detiene; acción que provoca que las mujeres unan fuerzas para escalear al entrometido. Al final, el narrador nos regala una moraleja surgida de las experiencias de los protagonistas del conflicto.

En este texto Cortázar utiliza el recurso de la jitanjáfora, más específicamente “jitanjáfora conscientemente alocada” en su segundo grado (cfr.: Reyes, 2010), al elegir o componer vocablos donde “comienza por extremar la fantasía, tuerce la lengua y aun la inventa, juega como el pueblo con los valores acústicos sin sentido, llega a esos fantasmas de palabras que son la jitanjáfora heroica: hace pensar en el poeta” (Reyes, 2010, p. 39).

4. Las jitanjáforas como formas de expresión literaria

*"Digamos que el mundo es una figura, hay que leerla.
Por leerla entendamos generarla."
Julio Cortázar*

Con el objetivo de analizar desde una perspectiva pragmlingüística el funcionamiento de las jitanjáforas de Julio Cortázar en su relato, se iniciará, siguiendo la metodología de Teun van Dijk, con el análisis explícito y sistemático de la estructura de la que se compone la representación de un discurso (cfr.: van Dijk, 2012).

4.1 Análisis explícito y sistemático del discurso

Antes de comenzar con el análisis propiamente dicho, presentamos la transcripción del cuento señalando en negritas los términos que hemos denominado jitanjáforas. El texto ha sido segmentado en diez oraciones y el título, que es un sintagma nominal, con base en el criterio ortográfico; esto es, desde mayúscula hasta punto. Posteriormente, como se señaló en el capítulo 2, comenzaremos con una descripción de las estructuras de superficie, que son los aspectos morfológicos, sintácticos y la superestructura.

T. La inmiscusión terrupta

1. Como no le **melga** nada que la contradigan, la señora **Fifa** se acerca a la **Tota** y ahí nomás le **flamenca** la cara de un rotundo **mofo**.
2. Pero la **Tota** no es **inane** y de vuelta le **arremulga** tal **acario** en pleno **tripolio** que se lo ladea hasta el **copo**.
3. ¡Asquerosa!, brama la señora **Fifa** tratando de **sonsonarse** el ayelmado **tripolio** que **ademenos** es de satén rosa.
4. Revoleando una **mazoca** más bien **prolapsa**, **contracarga** a la **crimea** y consigue **marivorearle** un **suño** a la Tota que se **desporrona** en **diagonía** y por un momento **horadra** el **raire** con sus **abroncojantes bocinomias**.

5. Por segunda vez se le arrumba un **mofo** sin merma a **flamencarle** las **mecochas**, pero nadie le ha **desmunido** el encuadre a la Tota sin tener que **alanchufarse** su **contragofia**, y así pasa que la señora **Fifa** contrae una **plica** de **miercolamas** a media **resma** y cuatro **peticuras** de esas que no te dan tiempo al **vocifugio**, y en eso están **arremulgándose** de ida y de vuelta cuando se ve **percivenir** al doctor **Feta** que se **inmoluye inclótumo** entre las **gladiofantas**.

6. ¡Payahás, payahás! **crona** el **elegantiorum**, **sujetirando** de las **desmecenras** **empebufantes**.

7. No ha terminado de **halar** cuando ya le están **manocrujiendo** el **fano**, las **colotas**, el **rijo** enjuto y las **nalcunias**, **mofo** que arriba y **suño** al medio y dos **miercolanas** que para qué.

8. ¿Te das cuenta? **sinterrunge** la señora **Fifa**.

9. ¡El muy **cornaputo**! – **vociflama** la Tota.

10. Y ahí nomás se **recompalmean** y **fraternulian** como si no se hubieran estado **polichantando** más de cuatro **cafotos** en plena **tetamancia** son así las **tofitas** y las **fitotas**, mejor es no **terruptarlas** porque te **desmunen** el **persiglotio** y se quedan tan **plopas**.

4.1.1 Análisis morfosintáctico

Ateniéndonos al léxico y a la categoría gramatical a la que pertenecen, en “La inmiscusión terrupta”, se pudieron encontrar 81 vocablos que no tienen un significado fijo, y se encuentran señalados en negritas²; se tomó en cuenta cada jitanjáfora como ‘ocurrencia’; es decir, aparecen todos los términos independientemente de que se repitan o no. Gracias a su composición morfológica, se dedujo que: el 42% son sustantivos (35 términos), el 17% son verbos (14

² Los términos en negritas “melga”, “inane”, “copo”, “arrumba”, “mofo”, “plica”, “resma”, “halar” y “fano”, sí cuentan con un significado fijo según el DRAE; sin embargo, para efectos de esta investigación, serán considerados como jitanjáforas ya que, según la interpretación sintáctica, morfológica y pragmática del investigador, no están usadas en el texto siguiendo las líneas semánticas que propone el DRAE.

términos), el 19% son verbos en sus formas no personales (16 términos), el 9.5% son adjetivos (8 términos), el 9.5% son nombres propios (8 términos), el 2% son interjecciones (2 términos) y el 1% son adverbios (1 término). (Ver gráfico de categorías gramaticales, p. 90)

Las jitanjáforas “la señora Fifa” y “la Tota”, al estar escritos con mayúscula y referirse a personas dentro del relato, se deduce que son nombres propios y, por lo tanto, carecen de significado, salvo etimológico.

Para poder deducir la categoría gramatical a la que pertenece cada término, se puso atención en los monemas de las palabras, tomando en cuenta que son los morfemas los que, unidos a un lexema, modifican su definición (cfr.: Martinet 1972); por ejemplo, en (1), 'no le melga nada', gracias al morfema átono -a, podemos deducir que 'melga' es un verbo conjugado en presente por la tercera persona del singular que describe la situación del personaje principal del relato; también podemos inferir que 'flamenca' es un verbo conjugado de la misma manera; *ergo*, es realizado también por el sujeto de la oración; verbo que puede realizarse con un 'rotundo mofo': un sustantivo precedido de un adjetivo con el que comparte género y número, evidenciado en el artículo 'un'. En (2), la oración 'le arremulga tal acario en pleno tripolio' contiene el verbo 'arremulga', conjugado en presente por la tercera persona del singular: la Tota; el 'tal acario' que la Tota 'le arremulga' a la señora Fifa tiene la terminación propia de un sustantivo masculino singular. En vocablos como 'desmunido' (5), 'halar' (7) y 'polichantando' (10), al tener las terminaciones clásicas de los infinitivos, gerundios y participios, y al estar algunos junto con verbos formando perífrasis verbales, podemos deducir que se trata de verboides.

En (4) encontramos, por sus características morfológicas, cuatro términos que hacen la función sintáctica de un verbo: 'contracarga' 'consigue' 'desporrona' y 'horadra', de los cuales sólo 'consigue' está en español. También encontramos un gerundio 'revoleando' y un infinitivo: 'marivorearle', con un pronombre clítico que hace referencia al personaje de 'la Tota'. Sabemos que 'mazoca' es un sustantivo femenino ya que está precedido por un artículo indefinido también femenino, y que 'prolapsa' es un adjetivo que califica al sustantivo 'mazoca', por compartir género y

número. En (T), podemos intuir que 'inmiscusión' es un sustantivo femenino singular, gracias al artículo que lo precede. (Ver cuadro de funciones y categorías p. 86)

La única interjección encontrada en el relato ha sido fácil de ubicar, gracias a que no constituye parte de alguna otra oración, y a encontrarse entre signos de exclamación y guiones largos indicando que se trata de la intervención de un personaje en forma de diálogo.

No se encontró, haciendo el análisis morfológico del texto, ninguna jitanjáfora que pertenezca a categorías como preposiciones, artículos, pronombres o conjunciones.

Al ser más grande la cantidad de jitanjáforas que funcionan como sustantivos comunes en el texto (42%), se puede deducir que la gran mayoría de los términos elegidos o compuestos por Cortázar son palabras que se refieren a animales, cosas u objetos. La segunda categoría más abundante en el texto es la de los verboides (19%); seguido de los verbos (17%) (ver gráfico de categorías gramaticales p. 90); al concentrar la ambigüedad en objetos y acciones, Cortázar hace evidente que, para poder dar una interpretación sobre el texto, es necesario estar familiarizado con las estructuras morfológicas del español; así, aunque las acciones y los objetos sean susceptibles de la interpretación del lector, la cohesión que dan los vocablos que funcionan como preposiciones, conjunciones o artículos que no están sujetos a interpretación, ayudan a la clasificación morfológica de los demás términos y, por supuesto, hacen que las diferentes lecturas que se puedan hacer del texto tengan en común la estructura literaria de la obra.

Ateniéndonos ahora a la función que cumplen las jitanjáforas en cada oración, en 'La inmiscusión terrupta', se pudieron encontrar 81 jitanjáforas cumpliendo las siguientes funciones sintácticas: 24 complementos directos (30%), 21 núcleos del predicado (26%), 17 complementos circunstanciales (21%), seis núcleos del sujeto (7%), cuatro aposiciones (5%), tres complementos adnominales (4%), dos atributos (3%), un complemento de régimen (1%), un complemento indirecto (1%), un adjetivo adyacente (1%) y un predicativo (1%). (Ver gráfico de funciones gramaticales p. 91)

Se presenta a continuación, amañera de ejemplo, el modelo de análisis con que se obtuvieron formas y funciones de las jitanjáforas:

En (1) 'La señora Fifa se acerca a la tota' es la oración principal donde 'La' funge como modificador directo del núcleo del sujeto: 'señora' y 'Fifa' como aposición; se 'se acerca' cumple la función de núcleo del predicado y 'a la Tota' de complemento de régimen preposicional. De la oración principal se derivan: 'Como no le melga nada' y 'que la contradigan' que son dos oraciones subordinadas adverbial y sustantiva de objeto directo respectivamente donde: 'le melga' y 'la contradigan' son núcleos del predicado y 'como' funciona como nexos; 'ahí nomás le flamenca la cara de un rotundo mofo' funciona como una oración coordinada copulativa donde 'ahí nomás' es un complemento circunstancial de modo, 'le flamenca' es el núcleo del predicado, 'la cara' funge como objeto directo y 'de un rotundo mofo' como complemento adnominal. (Ver cuadro de funciones y categorías p. 86)

<u>Como no le melga nada</u>	<u>que</u>	<u>la contradigan,</u>
Nexo. O. Sub. Adverbial	Nexo	O. Sub. De O.D.

<u>la señora Fifa se acerca a la Tota</u>	<u>y</u>
Oración principal	Nexo

<u>ahí nomás le flamenca la cara de un rotundo mofo.</u>
Oración coordinada copulativa

Para poder hacer el análisis del texto completo y deducir la función sintáctica que las jitanjáforas están cumpliendo en cada oración, fue necesario apoyarse en la categoría gramatical a la que pertenece cada jitanjáfora y en los términos que poseen significado fijo en nuestra lengua, identificando los sintagmas que fungan como nexos, y así poder deducir cuál es la relación sintáctica tienen entre sí.

En (2), al empezar con el nexos 'pero', sabemos que la oración es coordinada y adversativa con respecto a la anterior, y nos da la información de que 'la Tota': (núcleo del sujeto) 'es': (núcleo del predicado) 'inane'; sabemos que 'inane' es un adjetivo y, al ser el núcleo del predicado un verbo copulativo, podemos deducir que 'inane' cumple la función de atributo.

Al haber identificado en (4) que 'horadra' es un verbo conjugado en presente del indicativo, que 'abroncojantes' es un adjetivo y que 'bocinomias' es un sustantivo, podemos deducir entonces que 'el raire' funciona como objeto directo, y 'con sus abroncojantes bocinomias' como complemento circunstancial de instrumento. De la misma manera, en (2) sabemos ya que 'arremulga' es un verbo conjugado en presente del indicativo y, por lo tanto, funciona como núcleo del predicado; con lo cual podemos deducir que 'tal acario' es un objeto directo y 'en pleno tripolio' un complemento circunstancial de lugar.

En (T), el sustantivo femenino 'inmiscusión' funciona como núcleo de un sintagma nominal; conclusión a la que se puede llegar sabiendo que 'terrupta' es un adjetivo calificativo que concuerda en género y número con el sustantivo, funcionando como un modificador directo.

Es importante señalar que, de las 81 jitanjáforas del texto, los núcleos del predicado, los objetos directos y los complementos circunstanciales constituyen más del 70% de las funciones sintácticas encontradas (26%, 30% y 17%, respectivamente); por lo tanto, la ambigüedad, producto del análisis sintáctico, está centrada en las acciones; ya sea en la acción misma o en el cómo, dónde, cuándo o con qué se realizan. (Ver gráfico de funciones sintácticas p. 91)

4.1.2 Análisis semántico

Siguiendo con el modelo de análisis de Teun van Dijk, tenemos que proceder a analizar el texto desde el punto de vista semántico. Para tal efecto, tenemos que recurrir a conceptos fundamentales: la coherencia, tanto lineal como global, la macroestructura, y tomar en cuenta que la delimitación oracional del texto hace más sencillo delimitar el contexto de operatividad de la jitanjáfora y así interpretar su significado. La sintaxis determina el léxico y así se recupera el sentido de la jitanjáfora.

Como señalamos en el capítulo 2, van Dijk destaca la importancia que tienen en el proceso de significación los niveles sintácticos, semánticos y pragmáticos; y se

señala que en el nivel semántica lo relevante es determinar la relación existente entre los signos y los referentes. Por una parte, la posibilidad de dar una explicación sintáctica del texto nos indica que es posible, a partir de esa estructura, inferir los posibles significados y por tanto, identificar los posibles referentes dentro de un mundo posible, que es el creado por la propia narración. Es decir, debemos pasar del análisis de las oraciones a las proposiciones.

Una vez determinadas las categorías gramaticales a las que pertenecen las jitanjáforas y localizadas las funciones sintácticas que realizan en las oraciones del texto, podemos usar esa información para hacer un análisis semántico y determinar las características de deben tener los referentes a los que aluden los términos que Cortázar compuso para escribir su texto. Para ello es necesario conjugar la información morfológica obtenida con la sintáctica, para dar con un campo semántico que concuerde con las estructuras superficie (morfología y sintaxis) del relato.

Entre la construcción de las palabras, la semejanza con otras y el contexto del relato, Cortázar va dando pistas a sus lectores para poder interpretar su texto; sin embargo, como dicen Brown y Yule, pensar que sólo en función de las palabras y de la estructura de las oraciones empleadas se puede producir o interpretar un texto, es una de las ilusiones más generalizadas que persiste en el análisis del lenguaje; de esta manera, es posible dotar de sentido a palabras inconexas entre sí sintácticamente o, por el contrario, es posible también notar cuando un emisor/escritor produce una oración que obedece perfectamente a las reglas gramaticales, pero no estar seguro de haberla entendido en su totalidad. Eso se sabe simplemente porque se necesita más información que la que hay en lo enunciado (Brown y Yule, 2005); si el texto de Cortázar es coherente, ¿de dónde sale toda esa información?

En términos de van Dijk (1980), tanto la coherencia lineal como la coherencia pragmática del texto, exigen al lector su participación; ya sea, en la coherencia lineal deduciendo, consciente o inconscientemente, los significados de los términos que

desconoce, como en la coherencia pragmática, tratando de relacionar aquellas proposiciones con el mundo en el que vive, en el intento de rescatar todo aquel conocimiento necesario para dotar de coherencia al texto en una situación específica, que es el momento de leer o analizar el texto.

A pesar de que, en un inicio, este texto pueda parecer incoherente, el lector de Cortázar presume, como todo receptor, que los discursos son coherentes (cfr. Brown y Yule, 2005) y que, si la coherencia se ve alterada rompiendo la máxima de modo de Grice, según Sperber y Wilson, el reconocer la intención del autor de alterar la coherencia de un texto constituye un input que produce un “efecto cognitivo positivo” que fuerza al lector a encontrar una supuesta coherencia escondida; (cfr. Wilson, 2004) de esta manera, en los términos que, en apariencia podrían ser construcciones arbitrarias, el lector encuentra las pistas que el autor va dejando para interpretar su texto; pistas que son imprecisas y vagas, obligando al lector a llenar los espacios en blanco. Así como en el texto “Así se empieza” de *La vuelta al día en ochenta mundos* Cortázar proporciona una ‘lección de huecos’ al lector y así intentar que cada lectura, en cada lector, a pesar de tener elementos en común, sea diferente.

La mayor parte de la ambigüedad del texto se encuentra en sustantivos, adjetivos y verbos, que están funcionando, en su mayoría, como núcleos del predicado, complementos circunstanciales y objetos directos. Esta información nos indica que la mayoría de las jitanjáforas del texto son objetos y acciones; esto es, jitanjáforas que sustituyen sólo palabras con significado léxico; las palabras que sólo tienen significado gramatical (preposiciones, artículos, etc.) permanecen en español en el texto. De esta manera, el lector puede deducir el referente de las jitanjáforas ayudándose del significado gramatical que proveen los artículos, preposiciones, conjunciones, artículos y pronombres.

En (1) sabemos que ‘melga’ es un verbo conjugado y que realiza la función de núcleo del predicado, sabemos también que el personaje de ‘la señora Fifa’ reacciona ante ser contradicha; por lo tanto, podemos deducir que ‘melga’ se refiere a ‘Agradar, gustar o parecer bien’. Tesis que se refuerza cuando en (2) y (3), ‘la

señora Fifa' se acerca a su interlocutora y le 'flamenca la cara de un rotundo mofo'; información que nos permite llegar a la conclusión de que, siendo 'flamenca' un verbo y núcleo del predicado, y 'mofo' un sustantivo y complemento circunstancial de modo, 'la señora fifa' *'daña o estropea'* la cara de 'la Tota' con una rotunda *'agresión física'*.

En el transcurso del cuento se repiten ocho términos: 'terrupta' en (T) y en (33), 'flamenca' en (3) y (13), 'tripolio' en (5) y (7), 'suño' en (10) y (25), mofo en (3) (13) y (25), 'desmunido' en (14) y (34), 'arremulga' en (5) y (18), y 'miercolanas' en (16) y (25). Así sabemos que, para que el texto pueda tener coherencia, el significado de las jitanjáforas deberá ser el mismo cada que se repita un vocablo.

Al saber en (3) que 'mofo' se refiere a una agresión física, podemos ver que en (25) se recitan una serie de agresiones físicas que 'la señora Fifa' y 'la Tota' propinan al 'doctor Feta' (19), gracias a la repetición de términos, la coherencia que deben guardar, y al contexto que se ha creado a estas alturas del relato; por lo tanto, al identificar 'suño' como una agresión física también, podemos deducir que en (10) el término 'marivolearle', que es un infinitivo parte de una perífrasis verbal que funciona como núcleo del predicado, se refiere a *'dirigir o descargar un proyectil o un golpe contra un objetivo'*.

En el proceso del análisis semántico, hubo otros términos cuyos campos semánticos fueron deducidos gracias a que presentaban fenómenos parecidos al de la composición; por ejemplo, en 'sujetirando' (22), donde claramente se puede apreciar que es una especie de composición hecha por los verbos 'sujetar' y 'tirar', y en 'manocrujiendo' (24) donde sucede el mismo fenómeno con el verbo 'crujir' y el sustantivo 'mano'.

Siguiendo los elementos de las superestructuras narrativas que propone van Dijk, (1978), la 'complicación' sucede en (2) y (3) cuando 'la señora Fifa se acerca a 'la Tota' para 'flamencarle' la cara de un 'rotundo' 'mofo', y en la trifulca que sucede después; la 'resolución' empieza en (29), cuando las protagonistas 'recompalmean' y 'fraternulian'.

En (32), podemos ver cómo el narrador hace un 'epílogo' enunciando una moraleja diciendo: 'son así las tofitas y las fitotas', donde podemos observar un sujeto compuesto de dos sustantivos o adjetivos en una especie de retruécano, en donde se puede concluir que se refiere a las dos protagonistas del relato mezclando sus nombres.

Siguiendo este análisis, se ha hecho una reescritura del relato sustituyendo los términos sin significado fijo, con su interpretación semántica (en negritas), producto de la conjugación de la información del análisis morfológico y el sintáctico:

La intromisión que interrumpe

Como no le **gusta, agrada o parece bien** que la contradigan, la señora Fifa se acerca a la Tota y ahí nomás **le daña o estropea** la cara de una rotunda **agresión física**. Pero la Tota no **es de falta de ánimo o valor para afrontar situaciones comprometidas** y de vuelta le **dirige o descarga** una **agresión física** en plena **prenda de vestir** que se lo ladea hasta **alguna parte del cuerpo**.

¡Asquerosa!, brama la señora Fifa tratando de **arreglarse de modo conveniente** la **prenda de vestir como un yelmo**, que **viniendo al caso de lo que se dice**, es de satén rosa.

Revoleando un **objeto que trae consigo**, más bien **otro objeto que trae consigo**, **combate de vuelta** a la **abusiva o impertinente** y consigue **dirigir o descargar** una **agresión física** a la Tota que **pierde la posición vertical en angustia, dolor o tristeza muy intensas** y por un momento **surca la mezcla gaseosa que forma la atmósfera de la tierra** con sus **estridentes o estrepitosos sonidos vocales emitidos con fuerza por causa del dolor**. Por segunda vez se le arrumba una **agresión física** sin merma a **dañar o estropearle las partes del cuerpo**, pero nadie le ha **hecho menor la extensión o cantidad** del encuadre a la Tota sin tener que **soportar, aguantar o padecer** su **contraataque, respuesta o reacción**, y así pasa que la señora Fifa contrae una **cantidad grande pero imprecisa** de **agresiones físicas** a **media parte del cuerpo** y cuatro **agresiones físicas diferentes a las anteriores** de esas que no te dan tiempo al **sonido vocal emitido**

a causa del dolor, y en eso están **dirigiéndose proyectiles o golpes** de ida y de vuelta cuando se ve **acercar o aproximarse** al doctor Feta que **toma parte del asunto, ingenuo, apresurado o preocupado**, entre las **mujeres implicadas**.

¡Hey, hey!, **pronuncia palabras para darse a entender**, **el elegante**, **sosteniendo o asiéndose** de las **desesperadas, enloquecidas contendientes o adversarias**.

No ha terminado de **pronunciar palabras para darse a entender**, cuando ya le están **crujiendo con las manos una parte del cuerpo, otra parte del cuerpo, una parte del cuerpo enjuta y otras partes del cuerpo más, agresión física** que arriba y **otra agresión física** al medio y **dos agresiones físicas diferentes** que para qué.

¿Te das cuenta?, **demanda o interroga** la señora Fifa.

¡El muy **despreciable o cobarde!** - **levanta la voz más de lo normal para expresar enfado o desaprobación**, la Tota.

Y ahí nomás **juntan las palmas** y se **tratan fraternalmente** como si no se hubieran estado **propinando** más de cuatro **agresiones físicas** en pleno **lugar público**.

Son así las **dos mujeres**, mejor es no **cortarles la continuidad**, porque **te hacen menor la cantidad o la intensidad de consideración, aprecio o valoración de ti mismo**, y se quedan **sin preocupaciones**.

4.2 Aspectos cognitivos de la producción del discurso

Siguiendo la línea de Teun van Dijk, para lograr el cometido de esta investigación, se proseguirá con el análisis de los aspectos cognitivos como actitudes, ideologías o escalas de valores, que son la base de la producción del discurso (cfr.: van Dijk, 2012).

Para poder interpretar o producir un discurso, es necesaria una cantidad enorme de conocimiento del mundo; no sólo el conocimiento de la lengua y su estructura, sino también toda aquella información del mundo que pueda ser relevante su producción

o interpretación; sin embargo, la gran mayoría del conocimiento que tenemos del mundo proviene directa o indirectamente del discurso mismo (van Dijk, 2012); de tal manera que, tanto discurso como conocimiento, son conceptos que se necesitan y complementan entre sí, y que tienen su punto de encuentro en el contexto o situación comunicativa. Engloba tanto la situación histórica, económica y política del autor en el momento de la creación del texto y del lector en el momento de leerlo, como también las actitudes, ideologías o supuestas escalas de valores que traen como consecuencia.

Al considerar "La inmiscusión terrupta" como un macroacto de habla, con toda la problemática que esto implica como ser muy vago en cuanto a sus implicaciones ya sea pragmáticas o rituales, es necesario prestar especial atención a la ya mencionada codependencia entre escritores, autores y contexto en cuanto a la función del texto que siempre apunta a ciertos parámetros no siempre fácilmente reconocibles que conducen al lector de Cortázar a reconocer la superestructura; sin embargo, en contraste con otros actos de habla, el texto literario no exige un contenido semántico específico. En el caso de "La inmiscusión terrupta", por la complejidad que le añade su muy particular léxico, esta diferencia se hace más notable.

En términos de van Dijk (1980), la situación comunicativa del texto tiene un número infinito de 'contextos posibles' y, para situarnos en el estado específico que conlleva el 'contexto real' nos detendremos en analizar cómo es que el tiempo y el espacio en que se realizan las tareas comunes entre el escritor/emisor y el lector/receptor son completamente diferentes entre sí, ya que se trata de un texto literario.

El contexto real es un concepto que sólo en el lector va cambiando según las circunstancias en las que se lee o escucha el texto. Dadas las dificultades propias que presenta el delimitar un "contexto real", se acudirá al concepto *common ground* que van Dijk define como los 'rasgos activados del contexto', dividiéndolo en cuatro elementos fundamentales:

El conocimiento universal: por parte del emisor, el conocimiento universal se refiere a la ideología y la cosmogonía que Cortázar tenía al momento de escribir el texto;

desde sus preocupaciones por la “falsedad del lenguaje”, las intenciones de reflejar su ideología política en su literatura, hasta su manera particular de jugar con las palabras, producto de su personalidad, la corriente literaria a la que pertenecía, y de la época en la que vivió. Por parte del receptor, se refiere a toda la información que el lector tiene acerca de la vida y obra del autor, así como también el concepto que tenga acerca de la literatura y, en particular, la literatura surrealista.

El conocimiento local o nacional: tanto emisor como receptor viven (o vivieron) en un lugar determinado, sujeto a diferentes situaciones geográficas, políticas y sociales. Cada una de estas variables, siendo un texto literario, se encuentran en el momento de la lectura del texto: se refiere al tiempo y espacio en que el autor escribe el texto y en el que el receptor lo lee o lo analiza.

El tópico o el discurso justo anterior, en el que podemos englobar tanto los textos que preceden a ‘La inmiscusión terrupta’ en “Último Round” como “Así se empieza”, que ya van dejando entrever las inquietudes de Cortázar en cuanto al lenguaje, como los libros publicados pocos años antes como *Todos los fuegos el fuego*, donde se encuentra el cuento *Reunión*, inspirado en el cuento *A la deriva* del Che Guevara y, por supuesto *Rayuela*, donde introduce el concepto de las “perras negras”.

En *Rayuela*, Cortázar reflexiona acerca de los tipos de lectores que hay: el lector pasivo o ‘hembra’, que define como aquel que “no quiere problemas sino soluciones, o falsos problemas ajenos que le permiten sufrir cómodamente sentado en su sillón, sin comprometerse en el drama que también debería ser suyo” (Cortázar, 2013, p. 258), y el lector cómplice, que “puede llegar a ser copartícipe y copadeciente de la experiencia por la que pasa el novelista, en el mismo momento y en la misma forma” (Cortázar, 2013, p. 228). Cortázar encuentra en el glíglico una manera revolucionaria de comunicarse con sus lectores; una vía que, en lugar de servir a los ideales que él profesa, les pertenezca; alejándose de la literatura panfletaria que él mismo denuncia; (cfr. Bernárdez, 2000) de esta manera alude al “lector-cómplice”, que puja por una literatura que le exija esfuerzo, casi laberíntica, que juega el papel de colaborador con el autor. Los protagonistas, Oliveira y la Maga, juegan entre sí (y a veces con otros personajes) al Cementerio, nombre que asignan al diccionario,

pues según Oliveira contiene, bien encerrada, una lengua que yace muerta entre sus páginas. El juego del Cementerio se trata de elegir al azar una palabra en el diccionario y, a partir de ella, escribir un pequeño relato utilizando solamente las palabras que siguen al término de partida, pero otorgándoles sentidos nuevos.

Otro juego que acostumbran los personajes de Rayuela es el de las “preguntas-balanza”: “A veces Talita se sentaba frente a Oliveira para hacer juegos con el cementerio, o desafiarse a las preguntas-balanza que era otro juego que habían inventado con Traveler y que los divertía mucho” (Cortázar, 2013, p. 134), donde al lector le corresponde deducir las reglas del mismo. Son una especie de adivinanzas donde un personaje dice alguna definición del diccionario y algún otro trata de adivinar el término; sin embargo, los mismos personajes concluyen que eso no es un juego sino una actividad seca y morosa. Así, sin aclarar el sentido del juego, siguen jugando relacionando términos de manera metafórica que, de alguna otra forma, permanecerían inconexos.

Hay algunos pasajes en que Oliveira se escucha a sí mismo monologando y de golpe se descubre a sí mismo utilizando un lenguaje que ya es un lenguaje escolástico, con los adjetivos que todo el mundo pone antes de ciertos sustantivos, como siempre se dice 'la India milenaria' o 'la Roma eterna' como si no hubiera tantas otras civilizaciones que son tan milenarias como la India... Siempre es la pobre India que es milenaria, no se sabe por qué, y Roma es eterna como si otras civilizaciones antiguas no fueran también eternas en nuestra memoria: Babilonia es tan eterna como Roma en la memoria de la Historia, pero Roma parece tener el derecho a que le digan eterna y la India que le digan milenaria... Ese tipo de cosas es lo que Oliveira rechaza porque tiene mucho miedo de que el lenguaje le juegue malas pasadas; que en vez de ser él quien piensa y critica, el lenguaje piense un poco por él y le imponga fórmulas estereotipadas, las fórmulas que vemos cuando abrimos el periódico todas las mañanas. (Ustedes saben muy bien cuál es el tipo de lenguaje que se utiliza en las noticias y en los telegramas e incluso es bastante divertido porque uno puede hacer listas de fórmulas

perfectamente repetidas que la gente utiliza pasándolas de mano en mano y de noticia en noticia y es siempre la misma manera de decir la cosa (Cortázar, 2013, pp. 218 y 219)

Julio Cortázar desconfía del lenguaje. Siente que el idioma ha venido arrastrando, desde su creación, una serie de significados que, lejos de hacer el uso de la lengua más creativo y revolucionario, la va llenando de fórmulas gastadas y de lugares comunes que son repetidos incansablemente por los escritores, periodistas y oradores.

Dentro de su producción literaria, se puede notar esa necesidad de romper el individualismo y el egoísmo que van desarrollando sus anteriores personajes y que, con Horacio Oliveira, logra salir de la burbuja y ver a su “prójimo” no sólo como el individuo o individuos con los que se interactúa, sino como sociedades enteras, pueblos o civilizaciones. “[...] se pasa del culto a la literatura por la literatura misma, al culto de la literatura como una de las formas muchas de participar en los procesos históricos que a cada uno de nosotros nos concierne en su país” (Cortázar, 2013, p.24)

4.3 Aspectos sociales en la producción del discurso

En la línea metodológica de Teun van Dijk, es importante también el análisis de los aspectos sociales que intervienen en la distribución de los aspectos cognitivos (cfr.: van Dijk, 2012). Para Mario Vargas Llosa, la transformación de Julio Cortázar de un hombre privado, inmiscuido en cuestiones estéticas, individuales e incluso metafísicas, a un hombre público y preocupado por las situaciones de los países latinoamericanos y la opresión estadounidense que se ejercía sobre ellos, ocurre a finales de los años sesenta, específicamente en el año de 1968, que tantas transformaciones dio al mundo. Antes de ello, Cortázar era un hombre no sólo ajeno a la política sino profundamente reacio a meterse en discusiones de esa índole. Cuenta Vargas Llosa que incluso cuando intentó presentarle a Juan Goytisolo, que vivía también en París, Cortázar se negó diciendo que “era demasiado político”. (Vargas Llosa, 2013) Después de 1968, Cortázar, sin abandonar el plano literario,

pasa a defender a Cuba, a Nicaragua, a pertenecer a tribunales (como el tribunal Russel – Sartre), a firmar manifiestos, etc., y aparece una especie de avidez de *modus vivendi* que él antes consideraba muy secundario. Aurora Bernárdez comenta que Julio tuvo un “camino de Damasco” con acontecimientos como su viaje a la India donde pudo ver la gran miseria de la gente y de la injusticia profunda que lo horrorizó, al grado de sentirse culpable por no haber tenido noticias antes de esos acontecimientos. Cortázar toma conciencia de que el hombre es un ser que sufre. (Bernárdez en Vargas Llosa, 2013)

Debido a la transformación que sufre a la mitad de su vida literaria, (cfr. Bernárdez en Vargas Llosa, 2013) Julio Cortázar empieza a interesarse en cómo hacer una literatura que, si bien sirva a los intereses del progresismo en América Latina, no caiga en el pecado de lo panfletario. Sus preocupaciones políticas van poco a poco fusionándose con sus preocupaciones literarias y empieza a explorar nuevas estrategias. Cortázar va desde intentar reivindicar las anécdotas revolucionarias, como hizo en *Reunión con A la deriva* del Che Guevara, (cfr. Bernárdez, 2000) hasta inventar una lengua que comparten narradores y personajes en sus producciones literarias; ambos pasos del proceso de explorar nuevas maneras de comunicarse, en un nivel literario, con sus lectores.

A través de Horacio Oliveira, en *Rayuela*, se da cuenta de cómo las sociedades de los sesenta, tan agitadas políticamente, intentan proyectar e interiorizar actitudes revolucionarias sin tomar en cuenta las trampas históricas que nos pone el lenguaje; hacen pasar sus consignas por un lenguaje que tiene de todo menos revolucionario, con fórmulas caducas, repetitivas y convencionales, idéntico al que usan los adversarios conservadores. A Julio le preocupaba mucho también la completa ausencia de humor de los revolucionarios; se reprochaba que no tuvieran en cuenta el juego como necesidad humana. La desgastada retórica de sus expresiones revolucionarias le inquietaba. (cfr. Standish, 2004)

En el caso de “La inmiscusión tERRUPTA”, se desconoce el momento que fue escrito; sin embargo, fue publicado en 1969, un año después del mítico año de 1968, cuando diversos acontecimientos como la primavera de Praga, el ‘Mayo francés’,

los movimientos estudiantiles de América latina y el asesinato de Martin Luther King tuvieron lugar. Es justo ese año en el que, según Mario Vargas Llosa, Cortázar sufre aquella transformación en la que se ve involucrado con los movimientos sociales, no sólo de América latina, sino del mundo entero y comienza a reflejarlo en su literatura (cfr.: Vargas Llosa, 2013).

4.4 Las jitanjáforas como formas de expresión literaria

Julio Cortázar cree que el lenguaje es, al mismo tiempo, el medio y la limitante para una comunicación verdaderamente creativa; una palabra o una expresión traen arrastrando el montón de significaciones que se les ha añadido a lo largo de los siglos que llevamos utilizando el lenguaje y, particularmente, nuestra lengua, “[...] si se utiliza una fórmula que englobe montones de cosas diferentes, se están falseando todas.” (Cortázar, 2013, p.219); para Cortázar esto es un problema grave que interviene en la producción de una literatura verdaderamente revolucionaria.

[...] si uno se descuida, el lenguaje es una de las jaulas más terribles que nos están siempre esperando. En alguna medida podemos ser prisioneros de nuestros pensamientos por el hecho de que esos pensamientos se expresan limitados y contenidos sin ninguna libertad porque hay una sintaxis que los obliga a darse en esa forma y de alguna manera, estamos heredando las mismas maneras de decirlo, aunque luego cambiemos las fórmulas. (Cortázar, 2013, p. 221)

La manera que elige Cortázar para comunicarse con sus lectores logrando (o intentando lograr) una literatura, según sus palabras, revolucionaria, es el juego. Para Wittgenstein el mismo lenguaje es una herramienta que usamos para diferentes juegos, ya que sus reglas de interpretación dependen enteramente del contexto en el que se dé, uniéndose intrínsecamente el significado de una palabra o de una proposición con la función que desempeña en el juego. (cfr. Karam, 2007)

Sperber y Wilson estructuran la teoría de la relevancia, bajo el principio de pertinencia, que es más general que el de cooperación de Grice, y supone que quien emite un mensaje está tratando de ser lo más adecuado posible y establecen un mecanismo deductivo explícito para poder analizar tanto procesos y estrategias que

conducen desde el significado literal de una palabra o proposición, hasta la interpretación pragmática (cfr. Wilson, 2004).

En “La inmiscusión terrupta”, muchas de las palabras carecen de significación formal; las reglas del juego radican en tratar de adivinar su sentido con base enteramente en lo que van Dijk llama *common ground*, (cfr. van Dijk, 2012) que se compone de la situación comunicativa, de la estructura sintáctica del español, y de las palabras pertenecientes al texto que sí tienen un significado fijo en nuestro idioma.

Entre lo que se dice literalmente en un enunciado o proposición y lo que el emisor pretende transmitir existe una distancia que puede ser rescatada con ayuda de mecanismos inferenciales; como en “La inmiscusión terrupta” la significación literal no existe, el sentido del texto deberá ser recuperado por el lector de manera cien por ciento pragmática; esto es, atendiendo solamente a la función que realizan las proposiciones en el proceso de comunicación basándose, por supuesto, en las posibilidades que su morfología y sintaxis sugieren.

El lector de Cortázar, con base en su conocimiento del mundo, reconoce en la intención del autor, al crear un nuevo idioma e inventar palabras para ponerlas en su texto, un acto de comunicación ostensiva, y que está siendo invitado a jugar el juego y descifrar su significado (presunción de relevancia). El emisor produce un estímulo ostensivo que hace evidente la intención de hacer manifiesto un conjunto de hechos posibles. La aparente nula coherencia de las palabras y proposiciones del texto constituyen una “implicatura contextual”: evidencia de significado que el autor proporciona y que el lector tendrá que inferir seleccionando de manera inconsciente una situación o contexto concreto de todos los contextos posibles, que dé justificación a la presunción de relevancia.

Si, como dice Kenneth Burke, las obras literarias “[...] son respuestas a preguntas planteadas por la situación en que surgieron [...] respuestas estratégicas de estilo” (Burke, 2003, p. 43), la situación tan particular que le toca vivir a Cortázar, tanto en cambios históricos y políticos como en innovaciones literarias, lo lleva a buscar estrategias alternativas de comunicación con sus lectores y así intentar crear lo que

él mismo llama verdadera literatura revolucionaria. En estas estrategias, siguiendo la analogía de Burke, Cortázar lanza un decreto mágico para acceder al poder del lenguaje que, siendo una acción simbólica, proyecta su actitud escéptica ante la efectividad de lenguaje y su preocupación por explorar nuevas maneras de comunicación para con sus lectores. El decreto se compone de diversas partes en las que el hechizo son los enunciados y proposiciones del texto, el sueño, ingrediente esencial del estilo surrealista, radica en cada una de las interpretaciones que los lectores hacen del texto, con base en su propia visión del mundo, las creencias de su comunidad epistémica y, por supuesto, de la situación comunicativa en la que se da la lectura del texto. Por último, la plegaria, que Burke define como las funciones comunicativas del texto; es decir, el aspecto meramente pragmático del texto donde Cortázar alude al “lector cómplice” que inferirá la intención del autor y se preocupará por encontrar el sentido deliberadamente oculto en las jitanjáforas del texto. Dice Milagros Ezquerro, autora de *Rayuela: estudio temático*, que “[...] el glíglico no es propiamente inteligible, sin embargo “significa”, no mediante conceptos claros y precisos, sino mediante intuiciones aproximativas y polisémicas” (Cortázar, 1996, p. 625). Las reglas de este juego de ‘intuiciones aproximativas y polisémicas’ son propuestas por Cortázar con el objetivo de dirigir las interpretaciones que harán sus lectores de las jitanjáforas del texto y que el margen de interpretación sea lo suficientemente restringido como para seguir siendo un relato literario con personajes, acciones, planteamiento, nudo y desenlace; pero lo suficientemente libre como para tratar de resucitar el lenguaje que él considera muerto.

Conclusiones

Como señalamos al principio de esta investigación, el objetivo de este trabajo era dilucidar aquellos mecanismos puestos en marcha por el autor que impregnan su proceso de creación, y analizar desde una perspectiva pragmatolingüística el funcionamiento de las jitanjáforas que Julio Cortázar usa en el cuento "La inmiscusión tERRUPTA" como un recurso de expresión literaria. Esto se cumplió en el momento que pudimos entender que las jitanjáforas son un mecanismo que Cortázar utiliza para comunicarse con sus lectores y expresar su postura ante el fenómeno del lenguaje.

La hipótesis planteada al inicio de esta investigación se cumple parcialmente por dos razones: primero, efectivamente, Cortázar usa las jitanjáforas de su texto para comunicarse con sus lectores y como medio de expresión literaria; sin embargo, el macroacto de habla que representa "La inmiscusión tERRUPTA" va dirigido a un grupo selecto de personas que el mismo Cortázar llama el lector cómplice, que "puede llegar a ser copartícipe y copadeciente de la experiencia por la que pasa el novelista, en el mismo momento y en la misma forma" (Cortázar, 2013, p. 228); y segundo que, al inicio de esta investigación, se intuyó que se encontraba ante un fenómeno, sí literario, pero en su parte lingüística, más centrado en el léxico, ya que algunas de las palabras inventadas por Cortázar en el texto están compuestas por ciertas partículas, lexemas o partes de otras palabras que sugieren el significado pensado por Cortázar en el momento de la creación de su texto; sin embargo, después de haber hecho la investigación, se ha llegado a la conclusión de que la mayoría de las pistas para la interpretación de los términos propuestos por Cortázar se encuentran, por el contrario, fuera de las mismas jitanjáforas. Sí, es verdad que las flexiones de las palabras nos sugieren su categoría gramatical y, por tanto, partes de su sentido; sin embargo, son las palabras que no tienen significado léxico sino sintáctico (preposiciones, conjunciones, artículos y pronombres), las que proveen al lector la mayoría las pistas que necesita para poder interpretar las jitanjáforas, y son las que nos permiten entender la macroestructura del texto.

Dice Soledad Varela que las obras literarias contienen a menudo palabras que no pertenecen al vocabulario común, que sólo cobran significado sobre las similitudes formales con otras palabras generales de la lengua; así, el lector construye el significado apoyándose en las marcas formales de la palabra inventada; es decir, "[...] trazando ciertas asociaciones léxicas que le llevarían a evocar nuevos significados." (Varela, 2005, p. 11), y ejemplifica con los términos 'aplicabecer', híbrido de 'aplicar' y 'establecer', de Unamuno, donde se da un fenómeno parecido al de composición, pero también nos da ejemplos donde la base de la interpretación está en la etimología, como en 'noluntad', compuesto por el verbo latino 'nolo' (no querer) y en analogía con 'voluntad', o el adjetivo 'espamentoso' de Cortázar, formado sobre un inexistente 'espamento' que remite a otras formaciones que terminan en -mento, en lugar del adjetivo 'espantoso'. "En el texto, la palabra inventada nos evoca, a la par, otras palabras relacionadas formal y semánticamente con ella, como 'aspaviento'." (Varela, 2005, pp. 11, 12)

Si retiramos las jitanjáforas del texto, queda un esqueleto donde perfectamente se puede entender una especie de estructura que, por sí sola, nos da la información de que se trata de un relato literario con todas sus partes: planteamiento, desarrollo, conflicto, resolución y personajes:

La _____

Como no le _____ nada que la contradigan, la señora Fifa se acerca a la Tota y ahí nomás le _____ la cara de un rotundo _____. Pero la Tota no es _____ y de vuelta le _____ tal _____ en pleno _____ que se lo ladea hasta el _____.

- ¡Asquerosa! – _____ la señora Fifa, tratando de _____ el ayelmado _____ que _____ es de satén rosa. Revoleando una _____ más bien _____, _____ a la _____ y consigue _____ un _____ a la Tota que se _____ en _____ y por un momento _____ el _____ con sus _____. Por segunda vez

se le _____ un _____ sin merma a _____ las _____, pero nadie le ha _____ el _____ a la Tota sin tener que _____ su _____, y así pasa que la señora Fifa contrae una _____ de _____ a media _____ y cuatro _____ de éstas que no te dan tiempo al _____, y en eso están _____ de ida y de vuelta cuando se ve _____ al doctor Feta que se _____ entre las _____.

-¡_____, _____!- _____ el _____, _____ de las _____ . No ha terminado de _____ cuando ya le están _____ el _____, las _____, el rijo _____ y las _____, _____ que arriba y _____ al medio y dos _____ que para qué.

-¿Te das cuenta? - _____ la señora Fifa.

-¡El muy _____! - _____ la Tota.

Y ahí nomás se _____ y _____ como si no se hubieran estado _____ más de cuatro _____ en plena _____; son así las _____ y las _____, mejor es no _____ porque te _____ el _____ y se quedan tan _____.

La información, por supuesto, queda incompleta porque necesita de los términos que se han excluido; sin embargo, sí es posible dilucidar la superestructura del texto y darnos cuenta de que se trata de un cuento o relato literario, ya que son las palabras que pertenecen a la lengua general (palabras “forma” en su mayoría) las que más contribuyen a la significación de los términos que han sido inventados por el autor.

Ninguna de las palabras que hacen la función de preposición, conjunción, artículo o pronombre, es una jitanjáfora, y la mayoría de las jitanjáforas del texto hacen la función de sustantivos o verbos. Lo cual quiere decir, según nuestra interpretación, que la ambigüedad se centra en cosas y acciones, y son las demás palabras, las que no son inventadas, las que delimitan el margen de interpretación que tiene el

lector al momento de darle significación al texto. También se encontró que la mayoría de las funciones sintácticas que están en jitanjáforas en el texto son núcleos del predicado, objetos directos y complementos circunstanciales, lo cual, desde nuestro punto de vista, quiere decir que la ambigüedad en el texto se centra en las acciones y en cómo, dónde y por qué se hacen. Recordemos que toda narración, especialmente los cuentos, se componen esencialmente de personajes y acciones (cfr.: van Dijk, 1978). En “La inmiscusión terrupta” es justamente en las acciones donde Cortázar decidió usar jitanjáforas y, por lo tanto, donde recae la mayor ambigüedad.

Como se pudo observar en la investigación, existe una importante interdependencia entre la semántica, la morfología y la sintaxis para determinar el significado de una palabra; algo como los juegos de los que habla Wittgenstein, donde el lector hispanoparlante conoce las reglas del juego: la gramática española. El lector no necesita ser lingüista ni experto en gramática para saber que un artículo femenino singular normalmente precede a un sustantivo igualmente femenino y singular, delimitando el campo de interpretación de la jitanjáfora.

En “La inmiscusión terrupta”, al proponer el juego con sus lectores, dicta ciertas reglas que el lector debe ir descubriendo en el momento de interpretar el texto. Reglas que no son tan permisibles como lo pareciera a simple vista, ya que al dejar el significado de las palabras sólo a la mente del lector, alejaría al cuento de su carácter literario y narrativo. Estas reglas, que no son captadas conscientemente por el lector común, son reconocidas por el inconsciente del hispanoparlante ya que son necesarias para la interpretación del texto. El lector va dibujando en su mente los probables significados que puedan tener las jitanjáforas con base en las pistas que el mismo Cortázar ha puesto en el texto; pistas morfológicas como dotar de flexión de género y número a algunos de sus términos para que vayan en concordancia con los artículos que les preceden, o usar jitanjáforas con terminaciones clásicas de verbos conjugados en diferentes tiempos; pistas sintácticas como apoyarse en las palabras de la lengua general para que puedan quedar delimitadas las diferentes funciones sintácticas, y pistas léxicas como unir

dos palabras y con ello fusionar sus significados o hacer que las jitanjáforas se parezcan lo suficiente a una palabra en español como para hacer una analogía entre ellas.

En definitiva, el juego al que nos invita a jugar Cortázar es un juego léxico; sin embargo, su maestría radica en poder modificar el significado de las palabras gracias a recursos gramaticales.

Cuando un hispanoparlante americano se enfrenta a una conversación con un hispanoparlante peninsular, no necesita que los términos que tienen significación diferente en los dos continentes sean explicados por el interlocutor. El significado puede ser deducido por el contexto semántico, que en cuestiones lingüísticas se refiere a la estructura gramatical que es muy parecida, si no idéntica, a la que conocen ambos interlocutores. El 'qué' depende del 'cómo'. El significado de una palabra depende de cómo esté usada, ya sea el contexto de la conversación o la función sintáctica y morfológica que cumplan en la oración.

Cuando se elimina casi por completo la parte objetiva del significado de una palabra, el componente subjetivo (o connotación) del significado sale a la luz y es más evidente cómo el significado depende de una situación particular. Es sólo en los diccionarios donde se puede dar la definición de una palabra, siempre y cuando se recojan las diferentes acepciones y usos de la misma, dependiendo de la profundidad de la investigación que haya hecho el lexicógrafo.

Suele definirse como semántica, para diferenciarla de la pragmática, aquella disciplina que estudia el significado de las palabras independientemente de su contexto lingüístico; sin embargo, gracias a los pequeñísimos resultados que esta investigación arroja, podemos atrevernos a decir que el significado de una palabra no puede deslindarse de su contexto lingüístico ni de su situación comunicativa, y en eso radica el carácter eminentemente pragmático de las jitanjáforas del texto: adquiere sentido por el contexto, pero no puede analizarse semánticamente fuera de él.

El que las palabras tengan definiciones no es más que el común acuerdo que tenemos los hispanoparlantes en el mundo para entendernos entre nosotros y producir conocimiento que pueda ser leído y reproducido en todo el mundo de habla hispana; acuerdo que muchas veces se rompe con alguna intención de un escritor y con variantes dialectales y regionales generando implicaturas; es donde la responsabilidad del lector entra en el juego literario y se le asigna la misión de encontrar las intenciones del autor y, con base en ellas, inferir las intenciones y los significados de las palabras que no le son familiares para dar con una interpretación y poder continuar el flujo de la comunicación literaria.

La jitanjáfora, como expresión literaria, pertenece, como ya se ha dicho en esta investigación, a la segunda categoría que propone Alfonso Reyes, la "jitanjáfora conscientemente alocada" que, nos dice, es "técnicamente impura" y "meramente literaria". Alfonso Reyes se refiere a que es impura porque tiene que ser diseñada o construida, a diferencia de la "jitanjáfora candorosa" que no busca el protagonismo de la autoría y, por lo tanto, no es literaria y pertenece más a la tradición oral y popular (cfr. Reyes, 2010); como recurso literario, han sido utilizadas desde los más primigenios textos; sin embargo, el contexto histórico, la reflexión filosófica y artística en torno al inconsciente que se llevaba a cabo en las élites intelectuales de la época y la misma personalidad de Cortázar, hacen de las jitanjáforas de "La inmiscusión tERRUPTA" un recurso fresco y novedoso que puja por trascender el lenguaje que el autor considera desgastado y convencional.

Es un hecho evidente que las sociedades actuales que intentan actitudes revolucionarias y cambiar las estructuras sociales, muy pocas veces tienen una conciencia precisa de ese nivel del lenguaje y entonces los mensajes y las consignas revolucionarias son dichas, elaboradas —y desgraciadamente también pensadas— con un lenguaje que no tiene absolutamente nada de revolucionario: es un lenguaje profundamente convencional, el mismo que utilizan los adversarios ideológicos. Muchas veces entre un discurso de un líder de la derecha y uno de un líder de la izquierda en el plano del lenguaje no hay ninguna diferencia: los mismos lugares comunes, las mismas repeticiones incansables de frases estereotipadas;

siempre aparece alguna India milenaria en los discursos y el resultado es que el mensaje revolucionario no llega como debería llegar. (Cortázar, 2013, p. 220)

La búsqueda literaria de Julio Cortázar va desde un plano meramente estético, donde la literatura valía por el mismo ejercicio de la literatura, pasando por la complejidad individual de los hombres y las psicologías reflejadas en sus personajes, hasta una conciencia humana, de comunidad, que envuelve a las etapas anteriores y les da nuevo significado. Es en esta etapa donde desarrolla la idea de que la lengua está tan cargada de significado, que en ocasiones se ha visto anquilosada para la innovación literaria; deja a los poetas en un mero estado de ventriloquía, aunque su función sea justamente la contraria. La historia de vida y el contexto revolucionario que está viviendo Cortázar le exigen una búsqueda de otras formas de expresión literaria; esta preocupación se conjunta con su deseo de hacer una simbiosis entre su trabajo literario y el deseo de cambiar las estructuras sociales de una manera verdaderamente revolucionaria. Cortázar piensa que los discursos y las formas retóricas que usan los agentes considerados a sí mismos revolucionarios, siguen utilizando estas fórmulas repetidas ad nauseam desde los inicios del idioma y, por lo tanto, su discurso es tan poco revolucionario como el de sus adversarios conservadores.

Como quedó de mostrado en el análisis, el texto, a pesar de la naturaleza de sus recursos literarios, tiene coherencia. Esto tiene que ver con el reconocimiento de una superestructura literaria a través de elementos tanto narrativos como contextuales, y por supuesto, que el lector de Cortázar presume, como todo receptor, que todos los discursos son coherentes (cfr. Brown y Yule, 2005); esto hace intuir al lector que no se trata de una serie de incoherencias una tras otra, ni de un juego lejano a la práctica literaria; para el lector es muy claro: el texto tiene un significado escondido que hay que interpretar. Para Grice, el reconocimiento y expresión de intenciones es una parte esencial de la comunicación humana; según él, el emisor proporciona evidencias de sus intenciones en su discurso y es responsabilidad del receptor inferirlas. Para Wilson y Sperber, todo emisor intenta

lograr el mayor efecto posible en el receptor con el menor esfuerzo cognitivo posible, sin excepción (cfr. Wilson, 2004).

Si el "lector cómplice", al conocer los diversos elementos que rodean al texto y a su autor, logra "ser copartícipe y copadeciente de la experiencia por la que pasa el novelista" (Cortázar, 2013, p. 228), le será sencillo reconocer las intenciones del emisor identificando al texto como un macroacto de habla.

En sentido estricto, todas las novelas y cuentos son aserciones: nos dicen algo de una realidad en un mundo posible; en este caso, el texto nos habla de dos señoras que pelean y se reconcilian al tener un enemigo en común; sin embargo, claramente no es el mensaje que el emisor quiere dar a conocer a sus receptores. Gracias al previo estudio de los aspectos sociales y cognitivos que intervienen en la producción de un discurso podemos inferir que la moraleja del final: "son así las tofitas y las fitotas, mejor es no terrupearlas porque te desmunen el persiglotio y se quedan tan plopas.", tomando una postura acerca del carácter de los personajes, tampoco forma parte del mensaje que Cortázar quiere transmitir. Las implicaciones que podemos inferir sobre las intenciones que tuvo el autor para componer el texto son a un nivel mucho más profundo: Cortázar nos invita a cuestionar no sólo el significado de las palabras: las "perras negras", sino el lenguaje mismo.

El macroacto de habla que se pretende en el texto es cuestionar la convencionalidad del lenguaje, analizar las razones por las cuales interpretamos los mensajes que emitimos, llevarnos a reflexionar sobre la poca transparencia que hay entre la relación entre los signos y los referentes y poner en duda la visión totalizadora del lenguaje. A partir de un aparentemente inocente relato literario, Cortázar logra poner en crisis nuestras ideas sobre cómo entendemos las palabras y cómo funciona el lenguaje. Julio Cortázar desarrolla su propuesta literaria con el objetivo de liberarse él mismo y de liberar a los lectores que sean lo suficientemente avezados para jugar al juego, de una lengua que, según él, nos uniforma, somete y aburre.

Es importante mencionar que la presente investigación sólo es un acercamiento al funcionamiento de las jitanjáforas como recurso literario en Cortázar; como se mencionó en el trabajo, en Rayuela existe todo un capítulo escrito en glígligo, al

igual que “La inmiscusión terrupta”, que requeriría su propio análisis. Incluso existen otros textos literarios como el poema de *En la masmédula* (1956): “Lumía” de Oliverio Girondo, que utiliza también el recurso de la jitanjáfora, pero usando una superestructura lírica. Habría que analizar también la vitalidad de las jitanjáforas en la literatura actual y muchos otros aspectos que quedan en las sombras al iluminar en este pequeñísimo acercamiento; y por supuesto aclarar también que este tipo de investigaciones nos muestran los límites del análisis lingüístico en textos literarios: por muy profundo que pueda ser un análisis lingüístico, no podrá explicarnos el carácter literario de un texto; podemos inferir que lo literario es un efecto pragmático pero es muy claro que la literatura es algo que ocurre fuera del texto. La aproximación que se hizo en esta investigación sólo abre los caminos para seguir analizando, estudiando y reflexionando acerca el carácter de los textos literarios.

Referencias

- Amorós, A. (1994). *Introducción a Rayuela*. Madrid: Cátedra.
- Barriero, B. (2015). "La estética surrealista". *ASRI Arte y Sociedad*. Revista de Investigación. Núm. 8.
- Batres, I. (2014). *Julio Cortázar y París: 'Último round'. Pasaje al centro del mandala*. Fronterad. [en línea] Disponible en: <http://www.fronterad.com/?q=julio-cortazar-y-paris-%E2%80%98ultimo-round%E2%80%99-pasaje-al-centro-mandala>
- Bernárdez, A. (2000). *Julio Cortázar: Cartas 1 (1937-1954)*. Madrid: Alfaguara.
- Bernárdez, A. (2000). *Julio Cortázar: Cartas 2 (1964-1968)*. Madrid: Alfaguara.
- Brown, G. y Yule, G. (2005). *Análisis del discurso*. Madrid: Visor Libros.
- Brown, P. y Levinson, S.C. (1987). *Universals in language use: politeness phenomena*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Burke, K. (2003). *Filosofía de la forma literaria y otros estudios sobre la acción simbólica*. Madrid: Visor Libros.
- Carroll, L. (1872). *Through the looking-glass*. London: Macmillan and Co. [en línea] Disponible en: http://www.gasl.org/refbib/Carroll_Alice_1st.pdf
- Carroll, L. (2004). *A través del espejo*. Córdoba, Argentina: Ediciones del sur. [en línea] Disponible en: <https://www.ucm.es/data/cont/docs/119-2014-02-19-Carroll.ATravesDelEspajo.pdf>
- Casado, M. (1993). *Introducción a la gramática del texto del español*. Cuadernos de Lengua Española. Madrid: Arco/Libros.
- Castagnino R.H. (1953). *El análisis literario*. Buenos Aires: Editorial Nova.
- Charolles, M. (2001). *Introducción a los problemas de coherencia de los textos*. México: Lengua Francesa.
- Cortázar, J. (1975). *El libro de Manuel*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Cortázar, J. (1977) 'A fondo' con Joaquín Soler Serrano. TVE. Disponible en: <http://www.rtve.es/alcarta/videos/a-fondo/entrevista-julio-cortazar-programa-fondo/1051583/>
- Cortázar, J. (1996). *Rayuela*. México, D.F.: Edusp.
- Cortázar, J. (2010). *La vuelta al día en ochenta mundos, Tomo I*. Barcelona: Siglo Veintiuno.
- Cortázar, J. (2010). *La vuelta al día en ochenta mundos, Tomo II*. Barcelona: Siglo Veintiuno.

- Cortázar, J. (2010). *Último Round, Tomo I*. Barcelona: Siglo Veintiuno.
- Cortázar, J. (2010). *Último Round, Tomo II*. Barcelona: Siglo Veintiuno.
- Cortázar, J. (2013). *Clases de Literatura*. México: Alfaguara.
- Cortázar, J. (2013). *Rayuela*. México, D.F.: Alfaguara.
- Coseriu E. (1967). *Teoría del Lenguaje y Lingüística general*. Gredos.
- Domínguez Caparrós, M. (1983). *Entrevista a Julio Cortázar*. Revista Digital Crítica de la Argentina. [en línea] Disponible en:
<http://www.diarioandino.com.ar/noticias/2014/03/27/137748-rincon-literario-entrevista-a-julio-cortazar-por-martin-caparros>
- Estrada, L. y Velázquez, S. (2010). *Más allá de la investigación unidisciplinaria: una propuesta metodológica*. México: FES Acatlán.
- Francescato M. P. (2016) *El juego como metáfora de la búsqueda en la obra de Julio Cortázar* [en línea]. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en:
<http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-juego-como-metafora-de-la-busqueda-en-la-obra-de-julio-cortazar/>
- González Dueñas D. (2013) "Dos juegos centrales". *Revista de la Universidad de México*. Núm. 114.
- Hernández, G. (2016). *Los elementos lingüísticos que intervienen en la construcción de las inferencias para la producción, reproducción y legitimación del discurso de un programa del talk show 'Cosas de la vida'*. Tesis de Licenciatura: UNAM.
- Herreros, C. (2006). *Los Modelos Mentales*. [en línea] Mujeres de Empresa. Disponible en: <http://www.mujeresdeempresa.com/los-modelos-mentales/>
- Hinterecker, T., Knauff, M. y Johnson-Laird, P. (2016). *Modality, Probability, and Mental Models*. *Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory, and Cognition*, [en línea] (1) Disponible en:
<http://mentalmodels.princeton.edu/papers/2016modality.pdf>
- Karam T. (2007) *Lenguaje y Comunicación en Wittgenstein* [en línea]. Razón y palabra. Núm. 57. Disponible en
<http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n57/tkaram.html>
- Khemlani, S., Barbey, A. y Johnson-Laird, P. (2014). *Causal reasoning with mental models*. *Frontiers in Human Neuroscience*, 8.
- Martinet, A. (1972). *Elementos de lingüística general*. Madrid, Gredos.

- Meersohn, C. (2005). *Introducción a Teun Van Dijk: Análisis de Discurso. Cinta de Moebio*. [en línea] Disponible en:
<http://www.facso.uchile.cl/publicaciones/moebio/24/meersohn.htm>
- Perna, C. G. (2014). *En torno a la teoría de los entornos de Eugenio Coseriu. El caso de la "región"*. Revista argentina de historiografía lingüística, v.I, 2. [en línea] Disponible en: <http://rahl.com.ar/index.php/rahl/article/download/84/128>
- Picon Garfield, E. (1975) *¿Es Julio Cortázar un surrealista?* Madrid. Gredos.
- Reyes, A. (2010). *El libro de las jitanjáforas y otros papeles, seguidos de retruécanos, sonetópidos y porras deportivas / selección, prólogo y notas de Adolfo Castañón*. México: Bonilla Artigas.
- Standish, P. (2004). *La (est)ética de Cortázar*. Encuentro de lenguas y literaturas. East Carolina University.
- van Dijk, T. (1980). *Texto y contexto: semántica y pragmática del discurso*. Madrid: Cátedra.
- van Dijk, T. (1987). *La pragmática de la comunicación literaria*. Madrid. Arco.
- van Dijk, T. (2010). *Estructuras y funciones del discurso*. México: Siglo Veintiuno.
- van Dijk, T. (2012). *Conferencia dictada en la Universidad Autónoma de Bucaramanga (UNAB) en la celebración de los 30 años del programa de Comunicación Social, los días 25 y 26 de septiembre*. [en línea] Disponible en https://youtu.be/W2x0x4ZKJ_Q
- van Dijk, T. (1978). *La ciencia del texto. Un enfoque interdisciplinario*. Barcelona: Paidós, 1983.
- van, Dijk, T. (2002). *El análisis crítico del discurso y el pensamiento social*. Athenea Digital. [en línea] Disponible en:
<http://www.raco.cat/index.php/Athenea/article/viewFile/34083/33922>
- Varela, S. (2005). *Morfología léxica: La formación de las palabras*. Madrid: Gredos
- Vargas Llosa, M. (2013) *Encuentro entre Aurora Bernárdez y Mario Vargas Llosa en el marco del curso "Cortázar y el 'boom' latinoamericano"*, organizado por la Universidad Complutense de Madrid. TVE. Disponible en:
<https://youtu.be/CbmX7OgBhdo>
- Wilson, D. y Sperber, D. (2004). "La teoría de la relevancia". *Revista de Investigación Lingüística*. Vol. VII.

Cuadro de funciones y categorías

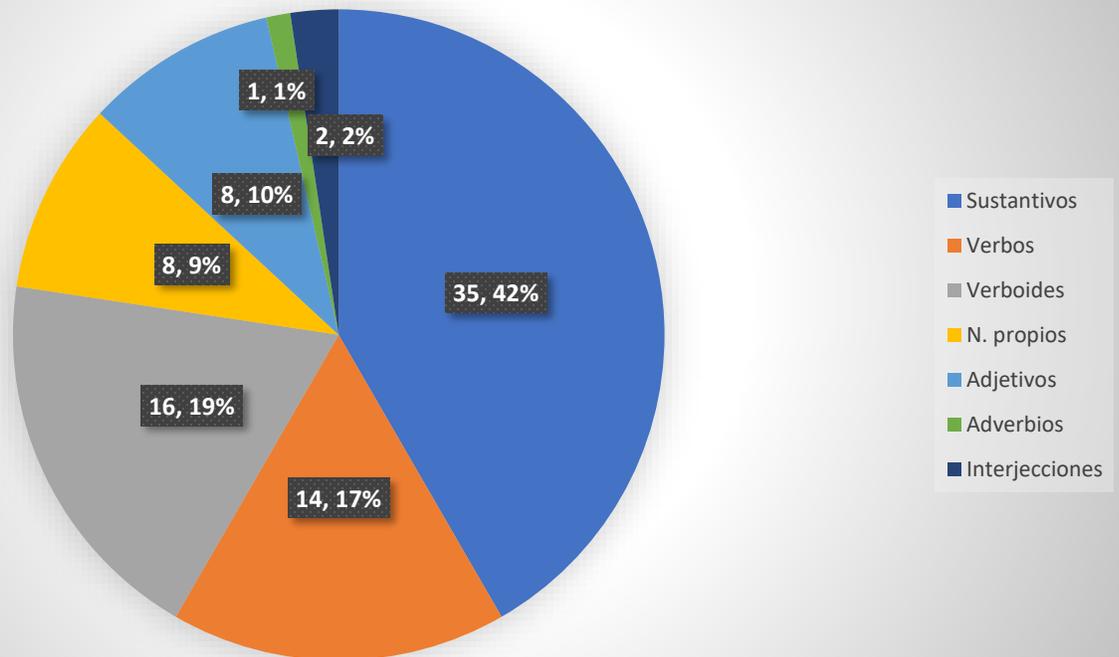
	Jitanjáfora	Función	Clase de palabra	Interpretación
1	inmiscusión	N. Sintagma nominal	Sustantivo	Intromisión
2	terrupta	Adjetivo adyacente	Participio	Que interrumpe
3	melga	N. Predicado	Verbo	gustar, agradar o parecer bien
4	Fifa	Aposición	nombre propio	
5	Tota	C. de Régimen preposicional	nombre propio	
6	flamenca	N. Predicado	Verbo	daña o estropea
7	mofo	C. Adnominal	Sustantivo	agresión física
8	Tota	N. Sujeto	nombre propio	
9	inane	Atributo	Adjetivo	de falta de ánimo o valor para afrontar situaciones comprometidas
10	arremulga	N. Predicado	Verbo	dirige o descarga
11	acario	C. Directo	Sustantivo	Agresión física
12	tripolio	C.C. de lugar	Sustantivo	prenda de vestir
13	copo	C.C. de lugar	Sustantivo	Parte del cuerpo
14	Fifa	Aposición	nombre propio	
15	sonsonarse	N. Predicado	infinitivo con clítico	arreglarse de modo conveniente
16	tripolio	C. Directo	Sustantivo	prenda de vestir
17	ademenos	C.C. Cantidad	Adverbio	viniendo al caso de lo que se dice
18	mazoca	C.C. Modo	Sustantivo	objeto que trae consigo
19	prolapsa	C.C. Modo	Sustantivo	otro objeto que trae consigo
20	contracarga	N. Predicado	Verbo	combate de vuelta
21	crimea	C. Directo	adjetivo	abusiva o impertinente
22	marivolearle	N. Predicado	infinitivo con clítico	dirigirle o descargarle
23	suño	C. Directo	Sustantivo	Agresión física
24	Tota	C. Indirecto	nombre propio	
25	desporrona	N. Predicado	Verbo	pierde la posición vertical
26	diagonía	C.C. Modo	Sustantivo	angustia, dolor o tristeza muy intensas
27	horadra	N. Predicado	Verbo	surca

28	raire	C. Directo	Sustantivo	mezcla gaseosa que forma la atmósfera de la tierra
29	abrocojantes	C.C. Instrumento	Adjetivo	estridentes o estrepitosos
30	bocinomas	C.C. Instrumento	Sustantivo	sonidos vocales emitidos con fuerza por causa del dolor
31	arrumba	N. Predicado	Verbo	dirigir o descargar
32	mofo	C. Directo	Sustantivo	Agresión física
33	flamercarle	C.C. Modo	infinitivo con clítico	dañar o estropearle
34	mecochas	C. Directo	Sustantivo	las partes del cuerpo
35	desminuido	N. Predicado	participio perifrástico	hecho menor la extensión o cantidad
36	alanchufarse	C.C. Modo	infinitivo con clítico	soportar, aguantar o padecer
37	contragofia	C.C. Modo	Sustantivo	contraataque, respuesta o reacción
38	Fifa	Aposición	nombre propio	
39	plica	C. Directo	Sustantivo	cantidad grande pero imprecisa
40	miercolamas	C. Adnominal	Sustantivo	agresiones físicas
41	resma	C.C. Lugar	sustantivo	Parte del cuerpo
42	peticuras	C. Directo	Sustantivo	Agresiones físicas
43	vocifugio	C. Adnominal	Sustantivo	sonido vocal emitido a causa del dolor
44	arremulgándose	N. Predicado	gerundio perifrástico	dirigiéndose proyectiles o golpes
45	percivenir	C. Directo	Infinitivo	acercar o aproximar
46	Feta	C. Directo	Sustantivo	
47	inmoluye	N. Predicado	Verbo	toma parte del asunto
48	inclótumo	Predicativo	Adjetivo	ingenuo, apresurado o preocupado
49	glandiofantas	C.C. Lugar	Sustantivo	mujeres implicadas
50	Payahás	C. Directo	Interjección	Paren

51	Payahás	C. Directo	Interjección	Paren
52	crona	N. Predicado	Verbo	pronuncia palabras para darse a entender
53	elegantorium	N. Sujeto	Adjetivo	elegante
54	sujetirando	C.C. Modo	Gerundio	sosteniendo o asiéndose
55	desmecrenzas	C.C. Modo	Adjetivo	desesperadas, enloquecidas
56	empebufantes	C.C. Modo	Sustantivo	contendientes o adversarias
57	halar	C. Directo	Infinitivo	pronuncia palabras para darse a entender
58	manocrujiendo	N. Predicado	gerundio perifrástico	crujiendo con las manos
59	fano	C. Directo	Sustantivo	parte del cuerpo
60	colotas	C. Directo	Sustantivo	parte del cuerpo
61	rijo	C. Directo	Sustantivo	parte del cuerpo
62	nalcunias	C. Directo	Sustantivo	parte del cuerpo
63	mofo	C. Directo	Sustantivo	Agresión física
64	suño	C. Directo	Sustantivo	Agresión física
65	miercolanas	C. Directo	Sustantivo	Agresión física
66	sinterrunge	N. Predicado	verbo pronominal	demanda o interroga
67	Fifa	Aposición	nombre propio	
68	cornaputo	C. Directo	Adjetivo	despreciable o cobarde
69	vociflama	N. Predicado	Verbo	levanta la voz más de lo normal para expresar enfado o desaprobación
70	Tota	N. Sujeto	nombre propio	
71	recompalmean	N. predicado	Verbo	juntan las palmas
72	fraternulian	N. Predicado	Verbo	tratan fraternalmente
73	polichantando	N. Predicado	gerundio perifrástico	propinando
74	cafotos	C. Directo	Sustantivo	Agresiones físicas
75	tetamancia	C.C. Lugar	Sustantivo	Lugar público
76	tofitas	N. Sujeto	Sustantivo	Retruécano de los nombres de las protagonistas
77	fitotas	N. Sujeto	Sustantivo	Retruécano de los nombres de las protagonistas
78	terruptarlas	N. Predicado	infinitivo con clítico	cortarles la continuidad

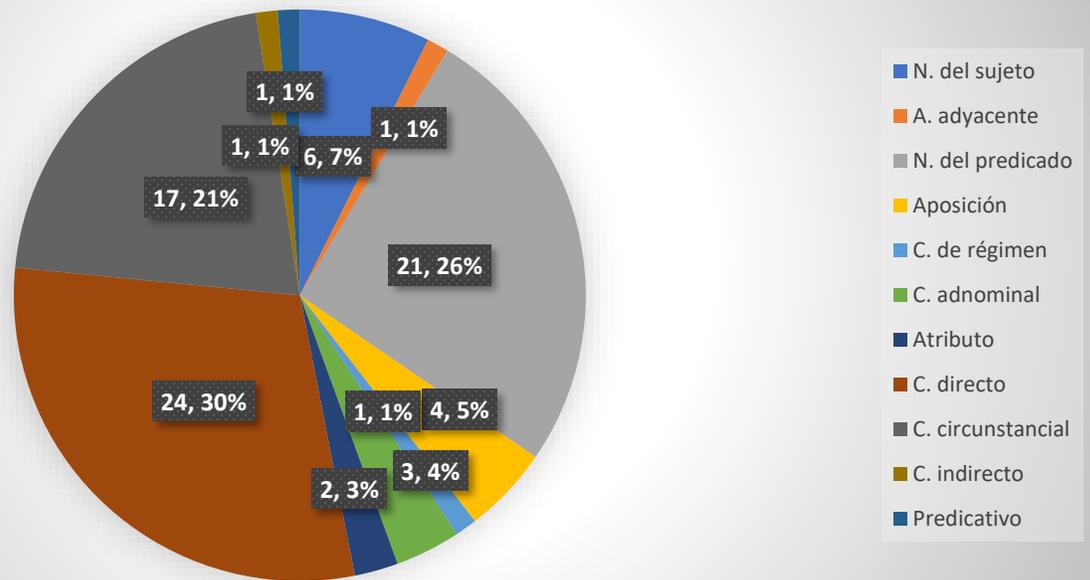
79	desmunen	N. Predicado	Verbo	hacen menor la cantidad o la intensidad
80	persiglotio	C. Directo	Sustantivo	de consideración, aprecio o valoración de ti mismo
81	plopas	Atributo	Adjetivo	sin preocupaciones

Gráfico de categorías gramaticales



Clase de palabra	Número	Porcentaje
Sustantivos	35	42%
Verbos	14	17%
Verboides	16	19%
N. propios	8	9.5%
Adjetivos	8	9.5%
Adverbios	1	1%
Interjecciones	2	2%
total	81	100%

Gráfico de funciones sintácticas



Función	Número	Porcentaje
Núcleo del sujeto	6	7%
Adjetivo adyacente	1	1%
Núcleo del predicado	21	26%
Aposición	4	5%
Complemento de régimen	1	1%
Complemento adnominal	3	4%
Atributo	2	3%
Complemento directo	24	30%
Complemento circunstancial	17	21%
Complemento indirecto	1	1%
Predicativo	1	1%
Total	81	100%