



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES**

***ANÁLISIS HERMENÉUTICO DE LA SEÑORITA CORA, DE JULIO CORTÁZAR:
UNA HERRAMIENTA PRAGMÁTICO-NARRATOLÓGICA.***

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE MAESTRO EN COMUNICACIÓN

PRESENTA:

LIC. NESTOR ISAY PINACHO ESPINOSA

TUTORA:

**DOCTORA VIRGINIA MEDINA ÁVILA
FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES ACATLÁN**

**CIUDAD UNIVERSITARIA
CIUDAD DE MÉXICO, AGOSTO DE 2021**



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

Este trabajo se realizó como parte del Posgrado de Ciencias Políticas y Sociales con el apoyo del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt).

Índice

Introducción.....	7
Capítulo 1 (Teórico/Metodológico)	
1. ¿Por qué partir desde una hermenéutica analógica?.....	19
1.1 Disyuntivas.....	23
1.1.1 Otras aportaciones a tomar en cuenta.....	24
1.1.2 El camino abierto por Ricoeur.....	30
1.1.3 La cooperación del lector según Umberto Eco.....	36
1.1.4 Ejes hermenéuticos.....	40
1.2 Los análisis estructurales del relato.....	42
1.2.1 El estilo narrativo.....	47
1.3 Narratología.....	48
1.3.1 Voz.....	51
1.3.2 La categoría de narrador.....	51
1.3.3 Deícticos.....	51
1.3.4 Narrador homodiegético y heterodiegético.....	52
1.3.5 Niveles narrativos.....	52
1.3.6 Modo narrativo.....	54
1.3.7 Distancia.....	54
1.3.8 Perspectiva.....	57
1.3.9 Tiempo.....	60
1.3.10 Orden.....	61
1.3.11 Anacronías.....	62
1.3.12 Analepsis.....	62
1.3.13 Prolepsis.....	63
1.3.14 Duración o velocidad.....	63
1.3.15 Movimientos de aceleración.....	64

1.3.16 Escena.....	65
1.3.17 Pausa.....	66
1.3.18 Frecuencia.....	66
1.3.19 Frecuencia singulativa.....	67
1.3.20 Frecuencia repetitiva.....	67
1.3.21 Frecuencia iterativa.....	68
1.4 La pragmática como herramienta de análisis.....	68
1.4.1 Máximas conversacionales de Grice.....	71
1.4.2 Macronivel y micronivel.....	74
1.4.3 Implicaturas.....	75
1.4.4 Máxima de Cantidad.....	77
1.4.5 Máxima de calidad.....	78
1.4.6 Máxima de relación.....	78
1.4.7 Máxima de manera.....	79
2 Un camino dialógico-analógico en la interpretación.....	82
2.1 ¿Contra el método?.....	91
2.2 Herramienta de análisis pragmático-narratológico.....	92
a) Lectura natural del texto.....	95
b) Lectura para identificar las categorías narratológicas.....	99
c) Conformación de la primera hipótesis de interpretación.....	100
d) Cuáles de las máximas propuestas por Paul Grice infringen categorías narratológicas utilizadas por el narrador	102
e) ¿Quién es el autor y cómo es percibido en la actualidad?.....	103
f) Se acude a las opiniones del autor vertidas sobre su quehacer narrativo.....	104
g) Se acude a las opiniones del autor vertidas específicamente sobre ese texto.....	104
h) Se acude a las interpretaciones previas (interpretación de las interpretaciones).....	106
i) Se reformula la hipótesis de interpretación.....	107

3 Aplicación de la herramienta de análisis pragmático-narratológico...	109
3.1 Lectura natural del texto.....	109
3.2 Lectura para identificar categorías narratológicas.....	120
3.3 Primera hipótesis de interpretación.....	149
3.4 Identificación de las máximas transgredidas.....	154
3.5 ¿Quién es el autor y cómo es percibido en la actualidad y por mí?.....	167
3.6 Opiniones del autor sobre su quehacer narrativo.....	199
3.7 Se acude a opiniones del autor vertidas específicamente sobre el corpus	205
3.8 Interpretación de las interpretaciones.....	208
3.9 Interpretación analógica.....	217
4 Conclusiones.....	229
Anexos.....	236
Anexo1. Cuadro de Herramienta de análisis pragmático-narratológico.....	236
Anexo 2. Cuadro 2 Lectura natural del texto.....	238
Anexo 3. Cuadro 3 Lectura para identificar categorías narratológicas.....	239
Referencias.....	241

Introducción

La interpretación de los textos hunde sus raíces en una larga tradición que se puede trazar desde Heráclito, pasando por San Agustín y llegando a las aportaciones fundamentales de Dilthey, Heidegger, Gadamer y Ricoeur. Un recorrido que, si bien en cada autor tiene particularidades valiosas, posee como punto fundamental la búsqueda y reconocimiento del sentido en un texto, partiendo del hecho de que el lector interpreta de acuerdo con sus condiciones contextuales particulares (Lince y Amador [coord.], 2013, pág.10).

La hermenéutica, disciplina abocada a la interpretación, es considerada una disciplina fundamental en el campo humanístico que permite descubrir las múltiples posibilidades que brindan los textos, así como estudiar los distintos enfoques desde donde se pueden analizar (Saavedra en Vital [comp.], 2014).

Para lograr su fin, la hermenéutica se puede valer de diversas herramientas que puedan extraer, en un primer momento de análisis, los rasgos estructurales y posteriormente hurgar en el contexto (horizonte) del texto al que nos acercamos.

El texto plantea las preguntas que deben ser contestadas, las orienta, las dirige. Más aún, el texto nos conduce hacia el autor o la autora y hacia su mundo de vida, así como hacia los lectores y las lectoras y su horizonte de interpretación. No hay texto sin contexto; el discurso nos conduce hacia lo extralingüístico, hacia la dimensión histórica y práctica del discurso (Amador, 2021, pág. 136).

La literatura, al ser un texto, no es ajena a este proceso de interpretación, pues el autor y sus intenciones se hallan ausentes en el momento en el que el texto se encuentra con su lector. Como bien señala Jesús Camarero (2017, pág. 66) citando a José Manuel Cuesta:

No existe creación literaria que no presuponga el concepto de comprensión: la actitud hermenéutica es la condición de posibilidad de la Literatura (...) Antes que nada un poema o un relato requieren interpretación y avisan de su requerimiento a través de una introversión del lenguaje enfatizando ostensivamente sus pliegues y repliegues de signos.

Cabe recordar rápidamente que la tradición hermenéutica como disciplina surge con la interpretación de textos sagrados (exégesis), recibe aportaciones

importantes de la tradición de la antigua Grecia y se desarrolla en un entorno religioso durante la Edad Media (Ferraris, 2000), pero no es sino hasta con Wilhelm Dilthey que se aporta una “primera reflexión sistemática sobre la consistencia y los fundamentos mismos de las ciencias del espíritu” (Lince y Amador [coord.], 2013, pág. 11), entre los que destaca que éstas no buscan leyes repetibles, como las naturales, sino interpretaciones de acontecimientos y hechos humanos.

Dilthey abreva de las aportaciones de Schleiermacher, quien decía que la tarea de la hermenéutica consistía “en reconfigurar de la manera más completa todo el proceso interior del acto de composición del autor” (1977, pág. 321). Desde las aportaciones de este autor está presente el énfasis en el desentrañamiento del sentido en los textos, sean estos del carácter que sean.

Ferraris es tajante al señalar que lo que hoy conocemos como hermenéutica:

no es más viejo que El ser y el tiempo, o más exactamente que Verdad y Método. Y aunque quisiéramos buscar los antecedentes más remotos, difícilmente podríamos remontarnos a antes de Schleiermacher (Ferraris, 2000, pág.31).

No comparto completamente esta división tan tajante entre los tiempos de la hermenéutica como exégesis y la disciplina actual, pues, como señala Jean Grondin (2008), existen ciertas características que surgen con San Agustín, Melanchton o Dannhauer en la interpretación de textos religiosos que continúan presentes en la hermenéutica moderna. A pesar de ello, sí se debe reconocer que las aportaciones a partir de Schleiermacher, y aún más las de Heidegger, son las que han fundamentado principalmente lo que hoy es la interpretación de textos, aportaciones que recojo a lo largo de la investigación.

Es de ahí de donde surge la pertinencia de analizar la literatura creada por Cortázar, cuyo estilo siempre llamó, explícita e implícitamente, a una participación más evidente, a un involucramiento casi total del lector con los textos que creaba.

Ahora bien, para lograr un análisis holístico que incorpore todas las dimensiones de interpretación y que dé bases sólidas para que esa interpretación tenga sustento en un entorno académico me valdré, además de los

planteamientos teóricos hermenéuticos, de dos ramas teórico metodológicas que son la narratología y la pragmática.

Sin dejar de lado los planteamientos de Heidegger, Gadamer y Ricoeur, retomaré principalmente el planteamiento teórico del mexicano Mauricio Beuchot, quien propone una hermenéutica analógica, cuya finalidad es establecer una distancia media entre las interpretaciones sumamente abiertas y las dogmáticas.

Para una hermenéutica unívoca hay sólo una única interpretación válida de un texto, las demás son todas inválidas, inadecuadas. En cambio, para una hermenéutica equívoca, prácticamente todas o casi todas las interpretaciones son válidas; no hay manera de rechazar las inadecuadas. A diferencia de ellas, en una hermenéutica analógica no hay solamente una interpretación válida, sino varias, pero jerarquizadas, de modo que unas sean mejores que otras, hasta que estas últimas vayan ingresando en las que son inválidas y falsas (Beuchot y Vital, 2018, p.214).

Esta formulación teórica sirve de base para mi herramienta de interpretación, puesto que, señala Beuchot (2018), la hermenéutica analógica sirve de mediación entre extremos y contrarios, que no hallan una “reconciliación plena”, sino una dialéctica que “vive de la tensión” entre los opuestos y hace que trabajen juntos. Pragmática y narratología, de esta forma, pueden convivir y trabajar en colaboración.

En su ensayo *Nuevos horizontes de los estudios literarios en el siglo XXI* (Miguel Nieto [coord.], 2010), Manuel Ángel Vázquez Medel señala que ya desde finales del siglo XX se planteaba:

Los diversos métodos no tienen por qué ser excluyentes, [y] que asedios complementarios (¡incluso contradictorios!) iluminan aspectos y dimensiones de la obra literaria y que tenían poco o ningún sentido las rígidas fronteras y compartimentaciones en los asedios a la literatura (p.39).

Es necesaria entonces, con miras a obtener un análisis integral del texto narrativo, la articulación de una herramienta que retome las características formales y estructurales de un texto, pero al mismo tiempo tome los factores extratextuales que sean fundamentales para comprender el sentido del texto.

Como ha sido señalado por diversos autores, de entre los que destaca Umberto Eco (1987), en la comunicación literaria operan factores muy particulares que lo diferencian de los procesos de intercambio de información:

El mensaje cuando está escrito queda fijado, pero el sentido queda abierto a diferentes interpretaciones, por lo que en el código de la literatura no operan las mismas normas de interpretación lingüística que funcionan en una comunicación corriente (Ramón Espinosa; Silvia Alarcón, coord., 2010; 118).

En este punto se vuelve pertinente una aclaración: el corte de esta investigación es eminentemente teórico, pues consiste en el armado de una herramienta de análisis para textos narrativos. La base teórica de esta herramienta, insisto, es la hermenéutica, disciplina a la que pretendo abonar estableciendo un camino dialógico entre la narratología y la pragmática. La articulación de ambas, como bien señaló en su triple mimesis Ricoeur, “me obliga a construir por mi cuenta y riesgo los eslabones intermedios que articulan la correlación” (2018, pág. 113). A ello me abocaré principalmente a lo largo de este trabajo de investigación.

Ahora bien, a partir de los planteamientos ya expuestos respecto a la necesidad que tiene el análisis hermenéutico de prestar atención a los aspectos textuales, pero también a los contextuales, retomaremos aportaciones de la narratología y de la pragmática para articular la herramienta de análisis.

La narratología se encarga del estudio de textos narrativos y su materia de análisis se centra en la forma o estructura de éstos. No está de más entonces aclarar que esta investigación se basa principalmente en el modelo de Gérard Genette (1998), es decir, en lo que él llama *los mecanismos del texto*, sin prestar mucha atención a cuestiones puntuales dentro de la historia.

Por su parte, la pragmática tiene como objeto de estudio “el lenguaje en uso, o, más específicamente, los procesos por medio de los cuales los seres humanos producimos e interpretamos significados cuando usamos el lenguaje” (Graciela Reyes, 1996, pág.7). Es fundamental entonces para un análisis pragmático conocer la situación en la que un texto ha sido creado, además de reconocer la participación que tiene el lector en la interpretación del mensaje (Ricardo Escavy, 2009, pág.42).

¿De qué forma podrían articularse estas dos metodologías? María Corti (1978) brinda una valiosa señalización para enfilarse por ese camino cuando afirma que los aspectos biográficos de un autor

se presentan como funcionales para la obra cuando sucede que concurren a su misma estructuración; en tales felices casos, cierto tipo de encuentro del autor con una cadena de signos emitidos por los referentes de origen, no sólo a la obra, sino a su particular organización de modo que el análisis de la estructura del texto en sí y el reconocimiento de los indicios extratextuales, se convierten en operaciones complementarias, no contradictorias (pág.41).

Comunicación y escritura

A pesar de que la escritura ha estado presente como instrumento de comunicación desde hace, por lo menos, 30 mil años (Espejo, 1988, pág.13), el análisis del intercambio informativo entre autor y lector carece de un análisis y de una propuesta teórica que tome en cuenta las particularidades que se gestan en este tipo de comunicación.

Como bien lo señala Carmen Espejo (1988), “la Historia de la Comunicación (...) había prestado escasa o nula atención, hasta época muy reciente a la escritura como medio para la comunicación humana” (pág. 17).

Lo anterior se observa claramente cuando se echa un vistazo a las decenas de planteamientos teóricos que pretenden explicar los procesos comunicativos, pues salta a la vista que ninguno centra su atención en estudiar en particular este proceso en los textos y su relación con el receptor¹. Como podrá sospecharse, el análisis del proceso comunicativo en la literatura es todavía más escaso.

En cuanto a un análisis formal de la comunicación que se gesta en textos literarios, los intentos más cercanos que existen en la disciplina son acercamientos teóricos que pretenden amoldar este fenómeno al proceso comunicativo

¹ Ixchel Castro Lerma, Luz Zareth Moreno Basulto. *El modelo comunicativo. Teóricos y teorías relevantes*. Trillas. México. 2006. De los 27 modelos comunicativos reseñados, ninguno le brinda particular importancia a la comunicación escrita, a pesar de que de algunas aportaciones se rescatan elementos que sirven para analizar la comunicación literaria.

interpersonal o de masas, lo cual deviene en un análisis parcial, pues la literatura tiene peculiaridades que no corresponden a las categorías establecidas por las teorías comunicativas predominantes.

El intentar amoldar el proceso comunicativo que se gesta en un texto literario ocasiona que las particularidades que se gestan en este se vean reducidas o, en algunos casos, ignoradas. Tal es el caso, por poner sólo un ejemplo, del papel del receptor/lector, el cual es considerado por la mayoría de las teorías comunicativas que tocan el tema de la comunicación escrita como un ente pasivo que comprende en su totalidad el texto, como si éste fuera totalmente transparente en sus intenciones y sentido.

Existen aportaciones valiosas en el campo teórico comunicativo, iniciadas con el modelo de Lazarsfeld y desarrolladas en diferentes vertientes por los modelos de David K. Berlo, el de Schramm y Osgood o el de Umberto Eco. Todas ellas sirven, aplicándolas a la comunicación autor-lector, para desentrañar el papel que juega éste último en el proceso de intercambio; sin embargo, las propuestas teóricas no ahondan en este tema, pues, como es una gran constante en este tipo de teorías, se centran, como ya se señaló, en el intercambio de información interpersonal, masivo e incluso intrapersonal.

Las Ciencias de la Comunicación deben ser capaces de entender, entre muchas otras cosas, el papel que juega un lector participativo en la conformación del texto literario cuyo vehículo es el estilo del autor; el rol del estilo literario como elemento constitutivo de la comunicación; la influencia en el autor de factores extratextuales que plasma en su producción y cómo puede impactar esto en la reestructuración del mensaje que hace el lector partiendo de lo plasmado en el texto literario.

Ante esta grave carencia, las Ciencias de la Comunicación pueden retomar aportaciones de la hermenéutica, la lingüística y la pragmática para analizar y comprender la literatura como un proceso comunicativo complejo, poniendo atención en los rasgos formales del texto, pero también tomando en cuenta el

papel del autor, en especial su intención comunicativa al escribir, pero también el horizonte de pensamiento del intérprete.

¿Contra el método?

Cabe aquí hacer una aclaración pertinente: mucho se ha dicho respecto al repudio de Gadamer respecto a un “método” dentro las llamadas ciencias humanas o del espíritu. Es claro el rechazo del autor a una sistematización y un avance lineal “por pasos” en la búsqueda de un conocimiento verdadero, pero más allá de esto Gadamer está consciente de que cualquier intento por hallar algo parecido a un método en las ciencias sociales debe partir de la idea hegeliana de “el hacer de la cosa misma (...) que a diferencia de la metodología de la ciencia moderna es un padecer, un comprender, un acontecer” (Gadamer, pág. 557).

El autor utiliza el concepto de método refiriéndose a un “procedimiento controlable y la falsabilidad”, cosa que obviamente él critica, no de manera ociosa sino para proponer un nuevo acercamiento más propio de las ciencias del espíritu:

Para garantizar la verdad no basta el género de seguridad que proporciona el uso de métodos científicos. Esto vale muy especialmente para las ciencias del espíritu, pero no significa en modo alguno mengua de su cientificidad, sino más bien la legitimación de la pretensión de un significado humano especial que ellas vienen planteando desde antiguo. El que en su conocimiento opere también el ser propio del que conoce, designa ciertamente el límite del método, pero no el de la ciencia. Lo que no logra la herramienta del método tiene que conseguirlo, y puede realmente hacerlo, una disciplina del preguntar y el investigar (Gadamer, 1977, pág. 585).

Julio Amador (2021) abona en esta dirección al señalar que el método, en sus vertientes cartesiana y positivista, “supone una perspectiva puramente epistemológica del conocimiento. En consecuencia, es la menos adecuada para arribar a una comprensión profunda de las cosas” (pág. 100). El autor critica que se soslaye la experiencia vital, que de manera obvia va de la mano con su historicidad.

Es por ello que resultaría erróneo e incluso confuso decir que lo que propone esta investigación es un método; lo que se busca es brindar una herramienta para interpretar que permita entablar un diálogo con miras a la analogicidad que nos lleve a una interpretación suficientemente argumentada de un texto narrativo.

Es esta la dirección hacia la que se encamina el proceso: el texto es quien va a hacer suscitar estas preguntas en la mente del intérprete, avivando la “conversación” de la mente consigo misma, pero para tener un acercamiento y una interpretación suficientemente argumentadas el sujeto cognoscente debe hurgar en el horizonte del texto, reformular sus planteamientos iniciales, regresar sobre cuestiones que tal vez daba por sentadas, consultar y reformular, preguntar y responder.

Por lo demás, esta dinámica está ya planteada en la hermenéutica ontológica de Heidegger, como bien explica Amador (2021): “La hermenéutica no es ni una curiosidad, ni un análisis artificioso, endosado al existir, sino, como hemos visto, el existir humano que se pregunta-responde a sí mismo” (pág. 62).

¿Por qué Cortázar?

En diversas entrevistas y cartas, Julio Cortázar se confesaba enormemente sorprendido de que su literatura fuese objeto de investigaciones y análisis. “Saberse tema —afirmaba el argentino— constituye una sensación un tanto póstuma, contra lo cual la vida se rebela y protesta. (...) No me atrevo a insinuar que usted pierde su tiempo ocupándose de mí, pero tampoco estoy demasiado seguro de que lo aproveche” (Graciela Maturo, 2014, pág. 85).

Tal vez fuera un gesto de modestia o tal vez el argentino no estaba verdaderamente consciente de lo que su estilo narrativo abonaba al panorama de la literatura en una época en la que las letras latinoamericanas lograron un alcance mundial pocas veces visto. La novela *Rayuela* se considera la mayor aportación del argentino a las letras latinoamericanas, aunque en su trayectoria hay algunos de los cuentos más icónicos en el género fantástico, por lo que desentrañar su estilo resulta en una tarea ardua, pero interesante.

Mi interés por el autor surge de la postura que el argentino tomaba frente al lector, a quien consideraba un “coautor” del texto, alguien en quien el texto confiaba para echarse a andar. Sin duda una visión hermenéutica, pues Cortázar no considera al lector como un ente receptor, sino como un intérprete y operador en sus cuentos y novelas.

Detesto al lector que ha pagado por su libro, al espectador que ha pagado su butaca y que a partir de allí aprovecha el blando almohadón del goce hedónico o la admiración por el genio. ¿Qué le importaba a Van Gogh tu admiración? Lo que él quería era tu complicidad, que trataras de mirar como él estaba mirando con los ojos desollados por un fuego heraclitiano (Cortázar, 2010, pág.208).

La vasta producción que se ha dedicado al estudio de la literatura cortazariana podría dividirse en dos grandes esferas: los textos que hacen un análisis interpretativo del contenido de sus cuentos basándose en la vida del argentino; y otros en los que se analiza la estructura subyacente en ellos. En el primer caso, autores como Eduardo Montes Bradley (2005), Alberto Paredes (1988), Enzo Maqueira (2002), Miguel Herráez (2004), Lazlo Scholz (1977) o Graciela Maturo (2014), entre muchos otros, relacionan los factores extratextuales directamente con el contenido de los cuentos de Cortázar en una relación que parece casi causal, dejando de lado en muchos momentos el análisis de los recursos textuales utilizados por el autor en cuestión.

En el segundo caso, entre los autores cuyos trabajos resaltan están los de Miriam Di Gerónimo (2004), la tesis de doctorado de Elisa Victoria Poza Díaz (2005) y el análisis realizado por Epicteto Díaz Navarro (1989). En esas investigaciones se presta atención a los recursos lingüísticos, como las figuras retóricas, o a estructuras narrativas que subyacen en los cuentos de Cortázar.

Los ejemplos anteriores no hacen más que confirmar lo que señalaba al inicio: que en las diversas corrientes de interpretación de textos literarios se marca una tajante diferencia entre los análisis centrados en la estructura de la narración (saltos temporales, cambios de voces, diferentes planos narrativos) y los que buscan una suerte de causa-efecto entre la biografía del autor y su obra.

Con el devenir de la disciplina interpretativa y de mano de los grandes teóricos de la hermenéutica se llegó a asentar que ambos tipos de análisis son necesarios para una interpretación válida.

A pesar de ello, normalmente cuando se estudia el proceso comunicativo entre autor y lector se elige una de las dos vertientes anteriormente mencionadas, por lo que esta investigación busca aportar una nueva herramienta que haga confluir ambas tendencias. El concepto base será el de “diálogo” que se establece entre lector y texto, y todos los factores que influyen en ese proceso comunicativo.

La elección del corpus de análisis se basó en la recopilación temática que el mismo autor hizo de sus cuentos poco antes de morir. Lo anterior abonará a determinar si existen particularidades estilísticas compartidas en diferentes cuentos que Cortázar considerara que abordaban la misma temática.

Se eligieron tres cuentos para tener un rango de comparación que dé certidumbre sobre los hallazgos.

El cuento principal para sustentar el análisis es *La señorita Cora* (originalmente publicado en *Todos los fuegos el fuego*, en 1966) que se encuentra en el volumen de los relatos recopilados por el mismo autor titulado *Juegos*. En este tomo se encuentran los cuentos más experimentales de Julio Cortázar, por lo que resultará interesante analizar la estructura que sostiene la narración a través de la herramienta de análisis propuesta y, posteriormente, comparar esos resultados con otros dos cuentos presentes en este volumen (*Estación de la mano*, publicado originalmente en 1980, pero escrito entre 1937 y 1945, y *Continuidad de los parques*, de 1964).

Compararé los hallazgos de mi análisis de *La señorita Cora* con lo encontrado en los otros dos cuentos, lo cual nos dará el indicativo de los rasgos que permanecen en el estilo narrativo del autor, aquellos que se difuminan y contrastar ello con la postura respecto a la labor literaria y al aspecto biográfico del autor, para poder llegar a una comprensión holística del texto.

Esta investigación parte de la hipótesis principal de que a pesar de que analizar la estructura interna de un texto literario y retomar los aspectos extratextuales han sido dos maneras de estudio que se han mantenido separadas

a veces de manera tajante, ambas vertientes tienen ventajas que pueden amalgamarse en una herramienta de análisis hermenéutico.

Parto también del supuesto de que el estilo literario de Julio Cortázar complejiza la comprensión del sentido, y con ello la interpretación en el cuento *La señorita Cora*.

Asimismo, sostengo que dependiendo de la temática abordada por el autor varía la estructura del cuento, utilizando diferentes recursos técnicos que buscan influir en la interpretación que el lector hará de cada cuento. Lo interesante en este punto será descubrir cuáles son, a través de la narratología, estos recursos y cómo impactan en la interpretación que hago del cuento.

Los objetivos que persigue esta investigación son, reitero, en primer lugar, articular una herramienta de análisis cuyas bases sean la pragmática y la narratología, que me permita interpretar el cuento *La señorita Cora* de Julio Cortázar.

Aunado a ello busco identificar y analizar, a través de la herramienta analítica propuesta, los aspectos presentes en el cuento que dificultan el proceso interpretativo del lector, así como determinar si la temática en *La señorita Cora* influye en la estructura interna del relato.

Así bien, en el Capítulo 1 se transita por las fases de sustento teórico, en donde se abordan los aportes hermenéuticos que dan una base sobre la que asentar la herramienta propuesta. También se describen los aportes de las ramas teórico-metodológicas narratología y pragmática y la relación que éstas guardan con la hermenéutica.

Asimismo, en el Capítulo 2 se fundamenta y argumenta la amalgama entre narratología y pragmática, y se propone la herramienta de análisis, que se puede encontrar en los Anexos al final del avance de investigación.

Resultado de ello, como se verá, se logró concretar un modelo que logra transitar del análisis textual al extratextual. La herramienta propuesta consta de nueve estadios, compuestos por preguntas a manera de detonantes del diálogo con el texto. Las diversas fases son a la vez una profundización, pero también un ir y venir constante, reformulando antiguos hallazgos a la luz de lo que se va develando en el transcurso de la investigación.

En un tercer capítulo se pone a prueba la herramienta para analizar el corpus, compuesto por tres cuentos. En este apartado se abordan el horizonte del autor, se realiza el análisis estructural y la pragmática sirve de canal para transitar hacia el exterior del texto y analizar la poética del escritor, así como con la interpretación que él hacía del corpus y las interpretaciones de otros investigadores ante su obra. Todo esto da paso a mi interpretación final, el último paso de la herramienta propuesta.

Como se verá, algunas de las hipótesis sostenidas aquí, como la relación temática-estructura o la “dificultad” del estilo literario de *La señorita Cora*, terminaron por refutarse, mientras que resulta interesante cómo un paso como el denominado “interpretación de las interpretaciones”, retomado del doctor Amador Bech, es un reflejo de la hermenéutica analógica: logra que se encuentre lo común a todas las interpretaciones, pero también lo que las diferencia y abona de forma fundamental a la estructuración una interpretación propia.

1.- ¿Por qué partir desde la hermenéutica analógica?

*“No leemos a otros,
nos leemos en ellos”*

José Emilio Pacheco

La literatura, como todo arte, no es ajena al proceso de interpretación. El autor y sus intenciones no están presentes en el momento en el que el texto se encuentra con su lector, lo cual abre el camino para hallar el sentido que quiere transmitir el texto. Como bien señala Jesús Camarero citando a José Manuel Cuesta:

No existe creación literaria que no presuponga el concepto de comprensión: la actitud hermenéutica es la condición de posibilidad de la Literatura (...) Antes que nada un poema o un relato requieren interpretación y avisan de su requerimiento a través de una introversión del lenguaje enfatizando ostensivamente sus pliegues y repliegues de signos (2017, pág.66).

Es pertinente entonces retomar lo que afirma Jacques Lecercle (1999): “La mejor imagen del proceso de interpretación es un juego de ajedrez que juega el lector contra el autor, cuyo objetivo final es reconstruir la estrategia del oponente” (pág.4).

Cabe aclarar que esta posición parte desde la óptica de la pragmática, que es el estudio “de las relaciones entre los signos y sus usuarios” (Van Dijk, 1993). Es importante hacer énfasis en esta distinción: aunque en un sentido muy general pragmática y hermenéutica apuntan al mismo objetivo —comprender un texto, a través de interpretarlo— aquella pone el acento en el sentido “original” con el que fue concebido el texto, mientras que ésta pone más énfasis en la reconfiguración que hace el lector (Nadal en Beuchot [coord.], 2018). Más adelante ahondaré en esto.

En la misma línea de pensamiento pragmático que lo postulado por Lecercle yacen las aportaciones de Elizabeth Black, quien afirma que “en un mundo de significados relativamente inestables, el rol del lector es el de un intérprete, no sólo un receptor pasivo” (Elizabeth Black, 2006, pág.2).

Es importante retomar este papel activo del lector, darle su mérito a la reinterpretación, pero, cabría preguntarse: ¿todas las interpretaciones son válidas?, ¿incluso las menos fundamentadas teórica y contextualmente?

Este es un problema añejo en la historia de la interpretación de textos, como bien señalan Maurizio Ferraris (2000) y Jean Grondin (2008). La infinitud de interpretaciones, dice Ferraris, se basa en una confusión entre la percepción y la posibilidad de elaborar un discurso acerca de cualquier objeto (pág. 97).

Más allá de su crítica, a veces radical incluso contra Heidegger, Ferraris da indicios de una división presente en toda la historia de la hermenéutica, una pugna que queda clara en los planteamientos de Mauricio Beuchot:

Para una hermenéutica unívoca hay sólo una única interpretación válida de un texto, las demás son todas inválidas, inadecuadas. En cambio, para una hermenéutica equívoca, prácticamente todas o casi todas las interpretaciones son válidas; no hay manera de rechazar las inadecuadas. A diferencia de ellas, en una hermenéutica analógica no hay solamente una interpretación válida, sino varias, pero jerarquizadas, de modo que unas sean mejores que otras, hasta que estas últimas vayan ingresando en las que son inválidas y falsas (Beuchot y Vital [coord.], 2018, pág.214).

Los planteamientos de Beuchot parten del concepto de analogía, retomado de la filosofía aristotélica, que él define como:

Lo que se predica o se dice de un conjunto de cosas en un sentido en parte idéntico y en parte distinto, predominando la diversidad; es idéntico según algo, según algún respecto, y diverso de modo simple (...) esto es, diverso de por sí y principalmente, y sólo es idéntico o semejante de modo relativo o secundario (Beuchot, 2005, pág.33).

¿Qué es lo que se busca desde una hermenéutica analógica? Establecer una relación entre todas o muchas interpretaciones mediante ese aspecto común que todas comparten, eso que se va transmitiendo de una a otra, que de alguna forma parece “fijo”, pero atendiendo también a la particularidad de cada interpretación.

Se trata, dice el autor, de llegar a una mediación prudencial y analógica en la que la intención del autor se salvaguarde, con la advertencia de que nuestra intencionalidad se hace presente. Esto conlleva conocer el contexto de enunciación del texto analizado, así como del autor, pero también reconocer desde qué horizonte histórico estamos interpretando, conocernos como lectores (Beuchot, 2005, pág.25).

La argumentación aquí juega un papel fundamental, pues debe ser posible sostener un punto a través de razonamientos y postulados que sustenten nuestros dichos, es decir, convencer de la nueva interpretación a través de argumentos sólidos o al menos con una base que pueda ser verificable a través de las diferentes herramientas teóricas a nuestra disposición (Beuchot, 2005, pág. 73).

Esto se ve aún más exacerbado cuando nos acercamos a las interpretaciones desde un plano académico, pues es necesario sustentar la interpretación particular, pero atendiendo a los hechos, a pruebas, a herramientas teóricas que den sustento a lo dicho.

Es menester entonces tener precaución con algo ya planteado por Heidegger, cuando señala que la interpretación debe “evitar que las ocurrencias y los conceptos populares le impongan en ningún caso el ‘tener’, el ‘ver’ y el ‘concebir’ previo, para desenvolver estos de la cosa misma, de modo que de esta forma quede asegurado el tema científico” (Heidegger, 1980, pág. 172).

La hermenéutica, sigue Beuchot, “en cierta manera, descontextualiza para recontextualizar, llega a la contextuación después de una labor elucidatoria y hasta analítica”. Debido a ello, planeo crear una herramienta pragmático-narratológica que descontextualice el texto, en un primer momento, con el análisis estructural de un texto narrativo y que esos hallazgos nos lleven de la mano hacia el contexto de enunciación para explicarnos de alguna forma el sentido de su utilización, y explicitar la interpretación que hago del texto literario desde mi contexto particular.

Lo anterior no es un descubrimiento del doctor Beuchot; ya Gadamer en *Verdad y Método I* nos deja clara la diferencia entre el abordaje “estético” y la

experiencia del arte como “juego”, en el que la experiencia se basa en la mediación exitosa (casi una fundición) entre la obra y el espectador/lector (Gadamer, 1977). Se necesita un alejamiento para poder analizar la obra, romper esa mediación, abstraerse de la experiencia y, como señala Beuchot, descontextualizar.

Esta formulación teórica funciona como base para mi herramienta de interpretación, puesto que, señala Beuchot, la hermenéutica analógica sirve de mediación entre extremos y contrarios, que no hallan una “reconciliación plena”, sino una dialéctica que “vive de la tensión” entre los opuestos y hace que trabajen juntos. Pragmática y narratología, de esta forma, pueden convivir y trabajar en colaboración.

Retomar estas dos herramientas de análisis no es gratuito: más allá de su complementariedad, que pretendo articular y hacer trabajar en una herramienta de análisis, la hermenéutica analógica recoge explícitamente la riqueza que ambas pueden aportar.

Tanto Juan Nadal como Mauricio Beuchot sostienen, como ya he señalado, que convergen hermenéutica y pragmática, de manera general, en el fin de comprender un texto a través de su contextualización. La tensión resultante entre que una apunte a “hallar” el sentido de enunciación original y que la otra se centre más en la interpretación del texto por parte del lector no debe tomarse como algo negativo; en realidad esa tensión resulta benéfica, pues garantiza una mediación precisamente analógica.

El autoconocimiento –que exige la hermenéutica–y el conocimiento del autor –que implica la pragmática–no pueden sino conducirnos a disminuir en lo posible la subjetividad y acercarnos a una traducción objetiva, pero sin olvidar que de todas maneras será muy grande la injerencia de la subjetividad (Beuchot, 2005, pág.148).

También, señala el autor, hay un aspecto narratológico y uno ontológico en la hermenéutica, y no es factible sacrificar uno de ellos en aras del otro, tienen que vivir la dialéctica proporcional para ambos subsistir. Hace énfasis en el sentido

alegórico-simbólico y el literal, éste último que puede aprehenderse con la narratología, pero que no sirve demasiado si no remite al carácter de “búsqueda de origen” hermenéutico.

1.1.- Disyuntivas

He señalado los puntos en los que coincido con la hermenéutica analógica, pero hay también algunos matices que resultan innecesarios para mi investigación o los cuales no comparto y me veo en la necesidad de dejar de lado.

Entre los fundamentales se encuentra el apego de Beuchot a la semiótica estructural greimasiana como fundamento “duro” de la interpretación. Si bien apela a ella para argumentar la necesidad de un análisis no contextualizado para iniciar la interpretación, en esta investigación la narratología se ocupará de ese aspecto; puesto que esa semiótica estructural en específico, bastante criticada en últimos tiempos, se centra en el plano temático y no en los recursos o innovaciones en la forma de narrar una historia, elementos fundamentales de este trabajo.

Tampoco comparto algunos criterios utilizados por el autor como objeto, sujeto, verdad, objetivo, subjetivo; que si bien, aclara sutilmente Beuchot, no son utilizados desde la lógica implantada por el positivismo, causan confusión, sobre todo en el terreno de las ciencias humanas, en las que no hay verdades absolutas, mucho menos algo parecido a la objetividad separada de la subjetividad. Aunque el autor deje por sentado que su criterio de verdad es más aproximativo que real, o que la distinción sujeto-objeto es utilizada con fines esquemáticos, prefiero no utilizarlos a lo largo de esta investigación.

Desgajado de lo anterior, cabe señalar que no comparto tampoco la idea de una jerarquización de las interpretaciones basada en el *verdadero* sentido de un texto, sino en establecer relaciones entre las diferentes interpretaciones que estén debidamente sustentadas en una fusión de horizontes gadameriana.

Si bien Beuchot señala que su hermenéutica tiene como base el giro ontológico introducido en la hermenéutica por Martin Heidegger, seguido por

Gadamer y sostenido también por el doctor Amador Bech, su apego a la lógica escolástica repercute en una división entre interpretante y lo interpretado, cuando lo que planteaba el filósofo alemán era la proyección en toda comprensión, es decir, que el ser está presente en todo acto interpretativo que realiza; aún más allá: el ser sólo existe en la medida en que se proyecta, interpreta y comprende (Heidegger, 1980).

1.1.1.- Otras aportaciones para tomar en cuenta

Párrafos arriba mencioné algunos matices o conceptos de la hermenéutica analógica propuesta por Mauricio Beuchot que resultan innecesarios para mi investigación o los cuales no comparto y me veo en la necesidad de dejar de lado. ¿Con qué subsanar la ausencia de esta clasificación utilizada por Beuchot en mi herramienta de análisis pragma-narratológica?

Resulta primordial aquí acudir a las aportaciones de los pilares de la hermenéutica moderna: Martin Heidegger, Hans Georg Gadamer y Paul Ricoeur. Como se sabe, Gadamer fue discípulo de Martin Heidegger, y es de esperarse entonces que sus planteamientos teóricos continúen por el mismo camino abierto por su maestro, quien elevó el rasgo interpretativo como una condición misma del ser humano, pero que además engendró la semilla del planteamiento que más desarrollaría Gadamer: la historicidad.

aquello desde lo cual el “*ser ahí*” en general comprende e interpreta, aunque no expresamente, lo que se dice “*ser*”, es el “*tiempo*”. Éste tiene que sacarse a la luz y concebirse como el genuino horizonte de toda comprensión y toda interpretación del ser. (...) Historicidad quiere decir la “estructura del ser” del “gestarse” del “ser ahí” como tal (...) el “ser ahí” está envuelto en una interpretación tradicional de él y se desenvuelve dentro de ella (Heidegger, 1980, págs. 27-30).

Es menester detenerse aquí para revisar el sendero abierto por Martin Heidegger. Para interpretar, dice este autor alemán, en primer lugar debe haber

una intención de comprensión, de apertura hacia lo otro, pero al realizar esto se llega siempre a una proyección de sí mismo.

Al desarrollo del comprender lo llamamos interpretación. En ella el comprender, comprendiendo, se apropia de lo comprendido (...) la interpretación no es el tomar conocimiento de lo comprendido, sino el desarrollo de las posibilidades proyectadas en el comprender (Heidegger, 1980, pág.166).

Habría que hacer énfasis en el concepto de posibilidad, que abre un nuevo panorama en los planteamientos fenomenológicos y, en consecuencia dentro del estudio de Heidegger, hermenéuticos. Plantear que no se aprehende totalmente, que no se “toma conocimiento de lo comprendido” es entonces cuestionar los fundamentos mismos de lo que se llama comúnmente realidad.

Lo que se hace, partiendo desde esta mirada heideggeriana, es desarrollar posibilidades que el *ser ahí* proyecta, al ser posibilidades, aunado a que existen múltiples, el trabajo de dilucidación para encontrar una “verdadera” interpretación se vuelve prácticamente imposible. Como él mismo plantea “el ‘*ser ahí*’ fáctico en cuanto ‘*ser en el mundo*’ es en cada caso también la historia del mundo” (Heidegger, 1980, pág. 424).

Es también Heidegger quien sienta las bases de lo que Gadamer desarrollará posteriormente bajo la categoría de “prejuicios”:

La interpretación puede sacar del ente mismo que se trata de interpretar los conceptos correspondientes, o bien forzar al ente a entrar en conceptos en los que se resiste a entrar por su forma de ser. Como quiera que sea la interpretación se ha decidido en cada caso ya, definitivamente o con reservas, por unos determinados conceptos; se funda en un ‘concebir previo’ (...) Una interpretación jamás es una aprehensión de algo dado llevada a cabo sin supuesto (Heidegger, 1980, pág.168).

Si toda interpretación está permeada por los conceptos y saberes previos, Heidegger se pregunta cómo librarse de ese círculo de la interpretación, que

posteriormente Ricoeur transformará en un espiral. La respuesta a la que llega es que no es necesario salir del círculo, sino “entrar en él del modo justo” (Heidegger, 1980, pág. 172) evitando las ocurrencias y los conceptos populares que impongan su visión sobre la del ente; al contrario, se debe partir de las cosas mismas para asegurar lo que él llama el “tema científico”.

Como en Ricoeur y Beuchot, ya en Heidegger está presente esta inquietud por restringir las interpretaciones, partiendo de lo efectivamente escrito para asegurar que no se haga encajar en el texto algo que en su marco generativo no estuviera presente.

Es lo anterior una suerte de ancla ante las interpretaciones exageradas o, incluso, ante la multiplicidad de verdades, pues como indica este hermeneuta alemán “verdad sólo la ‘hay’ hasta donde y mientras el ‘ser ahí’ es” (Heidegger, 1980, pág.247). Argumento al que nos adherimos, contrario a la concepción de una interpretación verdadera que en ocasiones emplea Beuchot para su hermenéutica analógica.

Son principalmente estos conceptos los que Gadamer abreva de su maestro y en los que profundiza a lo largo de *Verdad y Método*². De este texto fundamental pretendemos recuperar, entre otras cosas, la visión del autor respecto a la experiencia de la obra artística como un juego, en el que se escapa a la realidad circundante y se comienza a “representar”

Los actores representan su papel como en cualquier juego, y el juego accede así a la representación; pero el juego mismo es el conjunto de actores y espectadores. Es más, el que lo experimenta de manera más auténtica, y aquél para quien el juego se representa verdaderamente conforme a su “intención”, no es el actor, sino el espectador. En él es donde el juego se eleva al mismo tiempo hasta su propia idealidad (Gadamer,1977, pág. 153)

² Quince años después de publicada esta obra, Gadamer regresa a ella y a través de varios ensayos profundiza en los planteamientos originales así como en la polémica suscitada en el entorno académico por su obra; el texto resultante es conocido como *Verdad y Método II*.

Cabe destacar que representación no es en ningún sentido “copia” o “imitación”, pues el juego, tomado como obra de arte, transmite una verdad que no podría ser comprendida de otra forma. Veremos más adelante que Ricoeur retoma esta concepción para su mimesis.

Resulta interesante este planteamiento pues, como bien señala la cita anterior, en el juego el espectador es otro involucrado en el proceso de interpretación; es más, es quien le da sentido y lo configura, pues extrae el sentido inherente a él (Gadamer, 1977, págs. 154 y 160).

En el caso específico de la literatura, el autor de *Verdad y Método* señala que ésta es una situación límite de la interpretación, pues aporta a cada presente la historia que se oculta en ella.

La escritura y la literatura en cuanto que participa de ella, es la comprensibilidad del espíritu más volcada hacia lo extraño. No hay nada que sea una huella tan pura del espíritu como la escritura, y nada está tan absolutamente referido al espíritu comprendedor como ella. En su desciframiento e interpretación ocurre un milagro; la transformación de algo extraño y muerto en un ser absolutamente familiar y coetáneo (...) por eso la capacidad de lectura, que es la de entenderse con lo escrito, es como un arte secreto, como un hechizo que nos ata y nos suelta. En él parecen cancelados el espacio y el tiempo. El que sabe leer lo transmitido por escrito atestigua y realiza la pura actualidad del pasado (Gadamer, 1977, pág. 213).

Para comprender, plantea Gadamer, se necesita entrar en el horizonte del texto analizado, pero no con la pretensión de reconstruir y comprender mejor que el autor mismo su obra, como lo señalaba Schleiermacher³, sino partiendo de nuestro contexto; comprender que la tradición en la que estamos inmersos juega un papel fundamental en la interpretación, lo cual, a fin de cuentas, es la razón por la que existen nuevas interpretaciones a la luz de nuevos tiempos.

³ Como lo refiere Jean Grondin (2008) la teoría de la interpretación de Schleiermacher gira en torno a la idea de “comprender el discurso igual de bien primero y luego mejor que su autor”. La aportación de este teórico alemán es el haber dado los primeros pasos en la universalización de la interpretación y la idea de la comprensión como un diálogo, aspecto posteriormente retomado por Gadamer.

La realidad histórica misma, señala el autor, es algo que estamos interpretando continuamente, pero es además algo que nunca vamos a llegar a comprender del todo, pues estamos inmersos en la tradición, somos producto de ese devenir histórico y aspirar a un punto de vista objetivo; es decir, externo, como al que aspiraba el historicismo, es absolutamente imposible (Gadamer, 1977, pág. 254). La tradición⁴, indica el autor, nos determina mudamente.

Existe, pues, una tensión entre texto y presente, en la que se debe intentar comprender el pasado a través de nuestro presente y no pretender “ganar” el horizonte del texto en su totalidad, y dejar de lado la situación contextual en la que el investigador se encuentra inmerso, aunque resulte una tarea imposible.

No se piense que todos estos planteamientos están alejados de la hermenéutica analógica que revisé anteriormente; antes bien, son complementarios, pues Gadamer se manifiesta abiertamente contra la arbitrariedad de las ocurrencias y la limitación de los hábitos imperceptibles del pensar (prejuicios⁵), e indica que para una interpretación y comprensión adecuadas se debe orientar o dejarse guiar “por la cosa misma” (Gadamer, 1977, pág. 333).

El que quiere comprender un texto realiza siempre un proyectar. Tan pronto como aparece en el texto un primer sentido, el intérprete proyecta enseguida un sentido del todo. Naturalmente que el sentido sólo se manifiesta porque ya uno lee el texto desde determinadas expectativas relacionadas a su vez con algún sentido determinado. La comprensión de lo que pone en el texto consiste precisamente en la elaboración de este proyecto previo, que por supuesto tiene que ir siendo constantemente revisado en base a [sic] lo que vaya resultando conforme se avanza en la penetración de sentido (Gadamer, 1977, pág. 333).

⁴ De acuerdo con Gadamer (1977), la tradición es ese tipo de conocimiento social que “no necesita fundamentos racionales sino que nos determina mudamente (...) es esencialmente conservación, es decir un acto de la razón, aunque caracterizado por el hecho de no atraer atención sobre sí (...) la tradición es algo propio, ejemplar o aborrecible”, págs. 349-350.

⁵ “(...) juicio que se forma antes de la convalidación definitiva de todos los momentos que son objetivamente determinantes (...) no significa pues en modo alguno juicio falso, sino que está en su concepto el que pueda ser valorado positivamente o negativamente”, en Gadamer, 1977, pág.337.

En el planteamiento de Gadamer encontramos también un asidero para nuestra herramienta de análisis pragmático-narratológico, pues el autor aboga por el constante ir y venir entre lo general y lo particular, rasgo presente desde la hermenéutica de Schleiermacher:

El movimiento de la comprensión va constantemente del todo a la parte y de ésta al todo. La tarea es ampliar la unidad del sentido comprendido en círculos concéntricos. El criterio para la corrección de la comprensión es siempre la congruencia de cada detalle con el todo. Cuando no hay tal congruencia, esto significa que la comprensión ha fracasado (Gadamer, 1977, pág. 361)

Es precisamente ese movimiento oscilatorio el que pretendo imprimir en mi herramienta de análisis: que lo particular que debe la narratología, rasgos estructurales, técnicas narrativas, me lleve no sólo al todo del cuento analizado, sino al todo de la experiencia artística del autor, lo cual nos encaminará a la congruencia, factor determinante para la comprensión.

Pero no sólo en ese aspecto hallo en Gadamer fundamento para mi planteamiento, sino también en el que se refiere a la apertura que debe existir en quien interpreta un texto, la constante disposición para encontrar sentido, a pesar de que en un primer momento parezca no tenerlo; lo anterior resulta fundamental pues es lo que Herbert Paul Grice plantea en su principio de cooperación, que abordaré más adelante y que es base de la parte pragmática de mi herramienta de análisis.

Sólo es comprensible lo que representa una unidad perfecta de sentido. Hacemos esta presuposición de la perfección cada vez que leemos un texto, y sólo cuando la presuposición misma se manifiesta como insuficiente, eso es, cuando el texto no es comprensible, dudamos de la trasmisión e intentamos adivinar cómo puede remediarse (Gadamer, 1977, pág. 363)

Pero Gadamer va más allá en este factor y señala que incluso sería más correcto que el proceso de interpretación fuera llamado una *conversación hermenéutica*, pues el horizonte del texto habla y, como en una conversación llana, no podremos nunca comprender en su totalidad al otro, sino que estamos abiertos

al sentido que sus palabras cargan y pretendemos llegar a algún acuerdo, en el que ambos puntos de vista lleguen a un determinado equilibrio. Si adoptamos este punto de vista, no resulta descabellado retomar las máximas conversacionales de Paul Grice como fundamento para la herramienta de análisis pragmático-narratológico.

El rango ontológico de la hermenéutica de Gadamer está fundamentado, a manera de complemento de los aportes de su maestro Heidegger, en la lingüisticidad del ser humano. El lenguaje es el fundamento del ser humano, como lo señala Benveniste en *Problemas de lingüística general I*, “el lenguaje es también hecho humano; es, en el hombre, el lugar de interacción de la vida mental y de la vida cultural” (Benveniste, 1997, pág. 18); y moldea toda experiencia y conocimiento que éste pueda tener. En consecuencia, las palabras utilizadas cargan ya en sí mismas con una concepción del entorno, son ellas portadoras de prejuicios de los que no somos conscientes. A partir de ello, Gadamer derrumba el mito de la objetividad de las ciencias “duras” pues el sujeto cognoscente está inmerso —de entrada, desde el lenguaje y posteriormente por estar en contacto con su materia de estudio— en eso mismo que pretende desentrañar, pues sus planteamientos, palabras, intereses han sido moldeados desde una tradición que es la que él intenta interpretar.

Si bien se ha podido establecer la importancia del vínculo que ciertos autores como Heidegger, Beuchot, Nadal, y de manera más directa Gadamer le dan a la pragmática, una de las bases de mi herramienta de análisis, pasaré a abordar el aporte a la hermenéutica que ha podido tener la narratología.

1.1.2.- El camino abierto por Ricoeur

La falta de abordajes sobre la narratología dentro de la disciplina de la interpretación de textos se debe, principalmente, a su objetivo epistemológico: esta disciplina pretende abordar los rasgos estructurales del texto, buscar las figuras inmanentes que convierten a un texto en literatura. Conociendo lo anterior, se puede entender que no se acuda al contexto de enunciación en pos de preservar la

“cientificidad”, Ricoeur lo llama logicización, de la experiencia de la lectura de un texto narrativo.

Si hubo alguien que reconociera la importancia de preservar los aportes no sólo de la narratología de Gerard Genette, sino de la escuela estructuralista fue Paul Ricoeur, quien además de conceptualizar el proceso de interpretación a través de la triple mimesis —cuyos rasgos abordaré y serán útiles más tarde— también extrae de las tipologías propuestas por Propp, Greimas, Müller y especialmente en Genette, categorías que pueden resultar útiles.

Es pertinente revisar la triple mimesis, esquematizada por Ricoeur en *Tiempo y Narración I*, y desarrollada en los dos volúmenes posteriores. Cabría destacar que, como señala Manuel Maceiras (Ricoeur, 2018) en la introducción del primer volumen de la magna obra del autor, este se mantiene en línea con las aportaciones de Heidegger, pues ve como positivo el giro ontológico dado a la hermenéutica.

Es evidente también la influencia de Gadamer, principalmente en cuanto a la fusión de horizontes y en algunas críticas a la historicidad, abordadas plenamente en el primer y último tomos de su obra.

Es necesario comprender, como el mismo autor señala, que su modelo explicativo nombrado triple mimesis busca ser una mediación entre las aporías del tiempo de San Agustín y el concepto de trama planteado en la *Poética* de Aristóteles.

Preliminarmente, Ricoeur realiza un análisis de las aportaciones al concepto de tiempo en Agustín, centrándose en el “triple presente” en el que se desenvuelve el devenir. Presente del pasado, presente del presente y presente del futuro son distensiones del alma o espíritu (*distentio animi*), es decir proyecciones en el más estricto sentido heideggeriano.

¿Por qué retomar el concepto de mimesis para su modelo? Ricoeur recoge el concepto con su uso clásico, aristotélico, pero lo une al *mythos*; al sumar ambos define la mimesis como “imitación creadora” (Ricoeur, 2018, pág. 103). Es clave

recalcar que este concepto “no encuentra el término buscado por su dinamismo sólo en el texto poético, sino también en el espectador o el lector”.

Es fundamental para este autor el concepto de trama aristotélico, que él enriquece con planteamientos amoldados al triple presente agustiniano. Estos aportes serán más adelante definidos como partes de su modelo mimético, fundamentado en la tesis de que existe un vínculo innato de tiempo y narración:

el tiempo se hace tiempo humano en la medida en que se articula en un modo narrativo, y la narración alcanza su plena significación cuando se convierte en una condición de la existencia temporal (2018, pág. 113).

Ricoeur plasma tres tiempos similares a los de San Agustín en el acto de narración: el prefigurado, el configurado y el refigurado. Estos tres se corresponden con cada estadio de la mimesis planteada:

Doy por sabido que mimesis II constituye el eje del análisis; por su función de ruptura abre el mundo de la composición poética, e instituye, como ya he sugerido, la literalidad de la obra literaria. Pero mi tesis es que el sentido mismo de la operación de configuración constitutiva de la construcción de la trama resulta de su posición intermedia entre las dos operaciones que yo llamo mimesis I y mimesis III (...) mimesis II consigue su inteligibilidad de su facultad de mediación, que consiste en conducir del antes al después del texto (2018, pág. 114)

Cabe profundizar en cada uno de los constituyentes del modelo ricoeuriano para clarificar en qué sentido se orienta la investigación que él llevó a cabo.

Mimesis I es el campo de la precomprensión del mundo de la acción. Un lector es capaz de identificar categorías como “quién”, “cómo”, “por qué”, “con qué fin”, porque el mundo fáctico en el que se desenvuelve se vale también de estas categorías, no con fines analíticos, sino meramente explicativos o descriptivos.⁶

⁶ Es importante señalar el presupuesto implícito en esta afirmación, pues es uno de los ejes de la aportación de Ricoeur. Si esas categorías que describen acciones, agentes, acontecimientos y razones son de uso común es porque, sostiene el autor, nuestra capacidad para comprender el tiempo está ya unida a la construcción de una narración. Como ya se señaló antes, el tiempo humano se vuelve humano a través de una narración,

Quien lee es también capaz de articular todos esos conceptos en una red interconectada para entender todos los acontecimientos y sujetos involucrados en la narración como si estuvieran orientados hacia un sentido. Es lo que el autor llama comprensión narrativa.

Imitar o representar la acción es, en primer lugar, comprender previamente en qué consiste el obrar humano: su semántica, su realidad simbólica, su temporalidad. Sobre esta precomprensión, común al poeta y a su lector, se levanta la construcción de la trama y, con ella, la mimética textual y literaria (Ricoeur, 2018, pág.129).

Mimesis II, el eje de todo el modelo, tiene una función de mediación, pues la trama es la que articula los tres estadios de la mimesis. La trama, señala el autor, transforma acontecimientos o incidentes en una historia, pues obliga a que sea vista como un todo, “extrae de la sucesión [de hechos] la configuración” (2018, pág. 132).

Lo peculiar de este estadio es que la trama reconfigura totalmente la concepción temporal, pues no es sino hasta el final que todos los acontecimientos, guiados por un tema, adquieren sentido; la dirección hacia la que iba encaminada esa articulación de hechos adquiere un significado, atribuido por el lector, pero ya presente en el texto mismo, dándole ciertos límites a su interpretación (Ricoeur, 2018).

Un ejemplo de la literatura que puede clarificar esta inversión del tiempo es la novela *Cien años de Soledad*, del colombiano García Márquez. Todos los acontecimientos relatados alrededor de la fundación y declive de Macondo, y en específico a través de los integrantes de la familia Buendía, no adquieren pleno sentido hasta las últimas 20 páginas de la novela, cuando nos damos cuenta de que lo anteriormente leído pueden ser fragmentos de los pergaminos de un personaje llamado Melquíades.

de la construcción de una trama, que nada tiene que ver con el carácter verdadero o falso de los acontecimientos narrados.

El final reconvierte y brinda sentido a todo lo precedente, contrario a lo que sucede en una mera concatenación de acontecimientos, en la que uno va tras otro en una secuencia casi causal, como señalara Ricoeur que sucede en el relato histórico.

Por su parte, Mimesis III enmarca la intersección entre los mundos del texto y del lector, del mundo configurado en la textualidad y del de la acción efectiva, como dice Ricoeur “la construcción de la trama sólo puede describirse como un acto del juicio y de la imaginación creadora en cuanto que este acto es obra conjunta del texto y de su lector” (pág. 147).

Es útil resaltar que el autor hace un llamado, en el marco de esta mimesis reconfiguradora, a superar el prejuicio de un “interior” y un “exterior” del texto, clásico de la concepción estática del texto, pues las estructuras en las que se intenta encasillar al texto, descronogizarlo, lo único que hacen es ignorar o aplazar el estudio del fin último del texto, que es ser interpretado o leído (pág. 147)

Lo que el lector recibe, ahonda el francés, no es sólo el sentido de la obra, sino que se abre ante él la referencia, a lo que el texto remite, que es y será siempre la temporalidad y acción humanas. En esto radica la verosimilitud de un texto: en que el lector pueda reconocer, en mayor o menor grado, que las referencias a las que apunta el texto concuerdan con lo que sucede en la “realidad” fáctica en la que se desenvuelve.

Ricoeur reconoce que lo que subyace en el planteamiento de mimesis III es una hermenéutica que no busca restituir la visión del autor sobre el texto —en concordancia con Gadamer—, sino explicitar el movimiento por el que el texto despliega un mundo (pág. 153).

Es en *Tiempo y Narración II* donde Ricoeur recoge los frutos de investigaciones de corte estructuralista, pero no sin hacer una fuerte crítica principalmente a dos puntos que le resultan privativos e incluso equívocos en las tendencias de estos análisis: en primer lugar, la priorización de la estructura por sobre la trama, cuando lo que forma la *inteligencia narrativa* es la mezcla, la fusión de ambas, y que en términos reales no se distinguen, pues operan a la par.

Sin embargo, Ricoeur reconoce que el dominio que ha logrado la narratología de las cuestiones temporales “sirve para aumentar la inteligencia [narrativa] que hemos adquirido gracias a nuestra familiaridad con los procedimientos de construcción de la trama” (Ricoeur, 2017, pág. 507).

En segundo lugar, se cuestiona la tendencia a dejar de lado los factores extratextuales que junto con los meramente textuales abonan a darle significación a la obra (Ricoeur, 2017, pág. 511). El autor ve esto como un reduccionismo, que si bien abona al objetivo de mimesis II —centrarse solamente en la configuración del texto en sí mismo— deja de lado factores importantes, como la trama, para centrarse en una combinación de categorías, es decir, para abonar al análisis, necesitan ser relacionadas con la historia que las soporta y, en segundo grado, con factores contextuales de autor e intérprete.

Ricoeur es enfático en señalar que no ve con malos ojos los intentos estructuralistas de logicización de la inteligencia narrativa, pero aboga por categorías que puedan ser sistemáticas y dinámicas a la vez (Ricoeur, 2017, pág. 521). Es este el sentido en el que se enfila mi propuesta pragmático-narratológica: dejar que el texto hable a través de esas categorías, reconociendo la guía propuesta por Genette, pero no descartando que existan otras posibilidades de las que él previó, y asumiendo que el sentido general del texto va a ser indicado de manera general por el horizonte del autor y de manera particular por el del intérprete.

Tiempo y narración II, como su subtítulo lo indica, ahonda en la configuración del tiempo en el relato de ficción. Abreva, como ha de esperarse, de las aportaciones hermenéuticas de Gadamer, en el sentido en que toma la obra de arte y en general la relación temporal del ser humano como una experiencia, que específicamente en el relato de ficción divide en tres partes: la experiencia de la ficción como tal, el encuentro o juego, en términos gadamerianos, con el arte de la narración; la trascendencia inmanente al texto, esto es su sentido, y la experiencia real y efectiva del lector, la del mundo fáctico.

“La obra literaria adquiere un significado en el sentido pleno del término, en la intersección del mundo proyectado por el texto y el mundo de vida del lector” (Ricoeur, 2017, pág. 627). Pero no es Ricoeur el único que indica que la plena realización del texto narrativo tiene como fin último el contacto e interpretación del lector.

Esto es algo que, como veremos después, los estructuralistas han reconocido, pero fue dejado de lado en pos de una hipotética científicidad. Émile Benveniste resume bien la cuestión:

inmediatamente en cuanto [un sujeto] se declara locutor y asume la lengua, implanta al *otro* delante de él, cualquiera que sea el grado de presencia que atribuya al otro (Benveniste, 2002, pag. 85).

Es digno de resaltar este punto, pues entonces los análisis que buscan logicizar la narración, según Ricoeur, no sólo pretenden aislar el texto de forma temporal (de su participación en la triple mimesis), sino que violentan estructuralmente el texto al disolver la presencia del otro, del intérprete, parte fundamental del proceso comunicativo.

1.1.3.- La cooperación del lector según Eco

El placer de aprender, de reconocer, dice Ricoeur, es el placer del texto, y éste se construye en la obra y lo experimenta el espectador (2018). En resumen, lo que experimenta el lector o espectador debe construirse antes en la obra, implicar a quien recibe el texto, pero sin dejar de lado el goce, punto de arranque y pieza fundamental para la lectura.

Incumbe a la hermenéutica reconstruir el conjunto de las operaciones por las que una obra se levanta sobre el fondo opaco del vivir, del obrar y del sufrir, para ser dada por el autor a un lector que la recibe y así cambia su obrar. Para la semiótica, el único concepto operativo sigue siendo el de texto literario. La hermenéutica, en cambio, se preocupa de reconstruir toda la gama de operaciones por las que la experiencia práctica intercambia obras, autores y lectores. (Ricoeur, 2018, pág. 114).

Es necesario en este punto retroceder tal vez un paso y abordar lo que representa “leer”, desentrañar esa experiencia de acercarse a un texto de ficción. Para ello me apoyaré plenamente en los postulados teóricos de Umberto Eco en su obra *Lector in Fabula* (1993).

Retomando de la pragmática y de la hermenéutica la participación activa del lector en la interpretación, el italiano plantea nueve niveles de cooperación textual que explicaré brevemente⁷.

Postular la cooperación del lector no significa contaminar el análisis estructural con elementos extratextuales. El lector, como principio activo de la interpretación, forma parte del marco generativo del propio texto (Eco, 1993, pág.16)

El primer acercamiento que se tiene con un texto literario es lo que Eco llama la manifestación lineal, una lectura superficial que sólo requiere conocer el código pertinente. Se le atribuye un primer nivel de contenido general.

A la par de esa manifestación lineal se le atribuye al texto una circunstancia de enunciación, que no depende de la situación del autor, sino del narrador, lo cual implica determinar a qué tipo de enciclopedia recurrir (no se requiere del mismo tipo de referencias léxicas para acercarse al *Cantar del Mío Cid* que a *Los detectives salvajes*):

Un individuo ha enunciado un texto que estoy leyendo y que pide (o no pide) que yo suponga que está hablando del mundo de nuestra experiencia común (Eco, 1993, pág.107).

Lo anterior lleva inevitablemente a buscar a qué tipo de cultura y época remite ese uso de la lengua. Se busca en códigos y subcódigos implícitos en el mensaje, que se dan por supuesto pues forman parte de la cultura de enunciación de ese mensaje y, por lo tanto, del narrador. Esto se llama competencia enciclopédica.

⁷ Otras categorías como lector y autor ideales, propuestas por Eco, y que resultaron de suma ayuda para la interpretación del corpus, se retoman más adelante como parte de la estructura de la herramienta pragmático-narratológica con la que se realizó el análisis principal de este trabajo.

Posteriormente el intérprete busca en su diccionario básico, de donde extrae su nombre esta fase, y comprende propiedades semánticas de las expresiones presentes en el texto narrativo.

El siguiente paso es una desambiguación de expresiones deícticas —aquí, ahora, él, yo, allá, etc.— y anafóricas⁸ presentes en la oración. Esto es llamado por Eco, acudir a las reglas de correferencia.

Después, y es en lo que más ahonda Eco desde antes de plantear estos niveles de cooperación textual, se realiza una selección contextual y circunstancial:

Un hablante normal tiene la posibilidad de inferir, a partir de la expresión aislada, su posible contexto y sus circunstancias de enunciación (...)
Una selección contextual registra los casos generales en que determinado término podría aparecer en concomitancia (coaparecer) con otros términos pertenecientes al mismo sistema semiótico (Eco, 1993, págs. 26-28).

Tras esto se realiza lo que el autor llama hipercodificación retórica y estilística, que se refiere a cuando “el lector puede reconocer tanto las expresiones figuradas como sintagmas dotados de connotaciones estilísticas” (Eco, 1993, pág. 116). Es aquí donde inicia el reconocimiento del lenguaje que ha sido catalogado como literario, el que utiliza para su conformación y posterior actualización figuras retóricas.

Posteriormente se abordan las inferencias basadas en cuadros comunes, *frames*, es decir un encuadre recordado, una situación estereotipada que por lo común se vuelve fácilmente comprensible. El autor pone como ejemplos una fiesta de cumpleaños o una discusión, ésta última en la que si aparece la frase “la mano levantada” no la entendemos solamente como esa mera acción; sino que se le contextualiza y nos lleva a la inferencia de que ese agente o personaje pretendía golpear a otro.

⁸ En gramática se refiere a la sustitución de palabras para evitar repeticiones, por ejemplo, utilizar un pronombre para no utilizar de nuevo el nombre de un personaje.

Otro tipo de inferencia basada en cuadros es la que se refiere a los intertextuales, textos que remiten a otros textos. Esta característica de la lectura es todavía más restringida, pues son conocimientos, dice Eco (1993, pág. 120), que no todos los miembros de una cultura poseen.

Un famoso ejemplo de ello es la aparición de un personaje de *La muerte de Artemio Cruz*, del mexicano Carlos Fuentes, en una escena de la ya mencionada *Cien años de Soledad*. Muchos de estos guiños pueden pasar por alto para quien permanezca en niveles de lectura más básicos.

Por último, se realiza, según Eco, una hipercodificación ideológica, en la que el lector se acerca al texto desde una perspectiva ideológica personal, que forma parte de su competencia, aunque no sea consciente de ello, e influye en la interpretación que hará del texto en su conjunto.

Es este el último punto ligeramente conflictivo que hallo en el modelo de Eco, pues esa hipercodificación ideológica parecería estar presente en todo momento desde el inicio del proceso de lectura. Recuperaré brevemente lo que planteaba Gadamer sobre los prejuicios y la influencia (no en todos los casos negativa, vale recordar) de éstos en el proceso de interpretación.

Sin duda hay que tomar en cuenta este proceso cuando se hable de lectura y cuando se haga alusión al proceso interpretativo de un texto narrativo, pues servirá para saber que existen diferentes niveles de “adentramiento” y de “colusión” durante la lectura.

1.1.4.-Ejes hermenéuticos

Este apartado sobre las aportaciones hermenéuticas fundamentales a lo largo de la historia ha servido para dejar en claro cuáles son los ejes sobre los que se basará la articulación de la herramienta de análisis pragmático-narratológica. A continuación enlisto los hallazgos que resultarán fundamentales para el proceso de investigación:

1) Como se mencionó, esta investigación se apega, con algunas adecuaciones ya expuestas, al modelo de la hermenéutica analógica planteada por Mauricio Beuchot. Cabe resaltar que el concepto de analogía como mediación no es nuevo, pues Gadamer y Ricoeur plantean lo mismo en sus investigaciones (el primero sin nombrarlo de esa forma), el alemán al hablar del método de las llamadas ciencias exactas o duras y el de las ciencias sociales; el otro, desde la triple mimesis, una pretensión de equilibrio entre las aporías temporales de San Agustín y el concepto de trama en Aristóteles.

2) Comparto la visión ontológica revelada por Heidegger y cuya tradición permea en los estudios hermenéuticos posteriores: el ser como comprensión y posibilidad, como un continuo intérprete del mundo que le rodea, como determinado por su temporalidad.

3) Retomo la necesidad de lograr una fusión de horizontes en términos de Hans Georg Gadamer, no en la búsqueda del sentido original del texto, intentando una ingenua comprensión total del contexto de enunciación del autor, como en la hermenéutica de Schleiermacher, sino intentando traer a la luz los prejuicios y categorías que permean en mi contexto como investigador y retomar los datos fundamentales del autor para brindar una interpretación fundamentada, como lo plantea Beuchot.

4) No dejo de lado que lo que se plantea lograr con la herramienta de análisis pragmático-narratológica se inscribe en lo expuesto por Ricoeur en su triple mimesis: el paso de la precomprensión temporal y de la acción a la configuración de una narración y, posteriormente, la implicación del intérprete en el texto. Es pertinente desde esta óptica

considerar el texto como un todo, cuyas partes estructurales —que develará la narratología— y contextuales están imbricadas y son susceptibles de revelarse para una interpretación fundamentada.

5) El modelo de cooperación textual de Umberto Eco resultará fundamental, pues indica las diferentes “capas” que existen al acercarse a un texto narrativo, pero también porque plantea un papel activo, no meramente receptivo del lector en el proceso de generación del texto.

6) Un hallazgo digno de resaltar es que en diversas posturas y planteamientos hermenéuticos se mencionan como valiosas las aportaciones tanto de la narratología como de la pragmática, lo cual no es más que un indicativo de la riqueza que pueden traer ambas al terreno de la interpretación y del ya infértil conflicto entre estructuralistas con ambiciones de “cientificidad” y pragmáticos e incluso hermeneutas que buscan la comprensión y la explicación, mas no reglas o leyes constitutivas.

Cabría concluir con una aseveración de Beuchot en su *Tratado de Hermenéutica Analógica*:

La hermenéutica sigue siendo conciencia del tiempo, conciencia de la historicidad del ser y del lenguaje o discurso; pero también sigue siendo asignadora de sentido, buscadora del sentido del ser y del lenguaje o discurso; en definitiva, del hombre. No es un abandonar al hombre a la turbulenta fragmentación del sentido y del valor, porque el hombre no es capaz de soportar el sinsentido. Tampoco ha de pretender adjudicarle o imponerle un sentido y un valor único e inmutable, sino con analogicidad (Beuchot, 2005, pág. 131)

En pos de esa analogicidad es que una de las partes constitutivas de mi herramienta de análisis es la narratología, pero antes de abordar sus características debo plantear un recorrido por la historia de los análisis de corte estructural cuyo objeto de estudio ha sido la literatura.

1.2.- Los análisis estructurales del relato

De forma general y en un primer acercamiento podríamos englobar los análisis estructurales en la máxima enunciada por Wolfgang Kayser: “Para comprender la obra, no es imprescindible conocer bien al autor” (1954, pág. 24), lo que basta, sostiene, es conocer los recursos lingüísticos utilizados y la estructura de esos textos para descifrar sus significados.

Por su parte, Ricoeur señala que este tipo de abordaje deslinda a la obra de su contexto, al ignorar las referencias que de él se hacen y asumir que no tiene autor. La hipótesis de trabajo de todo análisis estructural de un texto, dice, es que

A pesar de que la escritura se encuentra del lado del habla respecto a la lengua, a saber, del lado del discurso, la especificidad de la escritura respecto al habla efectiva descansa en un conjunto de rasgos estructurales que pueden considerarse análogos tanto en la lengua como en el discurso (Ricoeur, 1999, pág. 69).

Como veremos más adelante, estos asertos que priorizan el estudio de la estructura por sobre el contexto de enunciación de un texto literario no suelen sostenerse durante los análisis, pues más de un autor apegado al estructuralismo termina por aceptar la importancia, como el mismo Kayser (1954) lo hace, de

una zona más vasta en torno a ese centro [el texto], las cuestiones referentes al origen, fuentes, génesis, actuación, influencia y significado con relación a corrientes, épocas, etc.; especialmente las cuestiones que nos llevan al poeta y que de él se ocupan (pág. 25).

Para realizar un análisis de corte estructural en textos narrativos, señala Helena Beristáin (1984, pág.19), es necesario poder segmentarlo, identificando las figuras que lo conforman. Es importante entonces hacer énfasis en qué estructuras se busca develar: por un lado están los análisis centrados en las categorías presentes en todo relato, es decir, se encuentran más apegados a lo que los personajes realizan y las situaciones que se desarrollan durante la historia; por otro lado están los análisis, como el narratológico, cuyo objetivo primordial es encontrar los engranajes que utiliza el narrador para que funcione su relato.

Se pueden hallar las primeras incursiones en el análisis estructural de la literatura en la Antigua Grecia. Es ahí donde surge, de la mano de Aristóteles (2011), la distinción fundamental entre la mimesis y la diégesis. El primero de estos conceptos se refería a la forma en la que se copia o se imita algún acontecimiento, mientras que la diégesis explicaba simplemente la narración como tal. Cabe destacar que estas categorías, si bien han variado en su significado, siguen presentes en los análisis de la estructura narrativa.

En realidad, durante ese tiempo no se podía hablar formalmente de una teoría alrededor de los textos narrativos (Harland, 1999), es decir los que se encargan de narrar acontecimientos, y, al menos de manera expresa, los primeros que introducen cierta sistematización en torno a los recursos y temáticas de la narrativa son los formalistas rusos, durante la década de 1920.

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

La obra es al mismo tiempo discurso: existe un narrador que relata la historia y frente a él un lector que la recibe. Este nivel, no son los acontecimientos referidos los que cuentan, sino el modo en que el narrador nos los hace conocer (Todorov en Barthes, 1982, pág. 157)

Es esta una de las grandes distinciones que determinarán los estudios sobre narrativa que siguieron a los de los formalistas: los niveles del análisis, el primero el de los acontecimientos narrados (la historia) y el otro, del discurso elaborado por un narrador, es decir la estructura del relato.

Vladimir Propp, por su parte, contribuyó de manera enorme al establecer de manera clara 31 funciones que poseían gran parte de los textos populares rusos que sometió al análisis. Si bien ya existían antecedentes en este tipo de investigaciones, como las de Wilhelm Dibelius —que, presumiblemente, fueron

retomadas por Propp— no es sino con él que se busca una generalización de clasificaciones para las historias de los textos narrativos.

El gran acierto de los formalistas fue centrar su objeto de estudio no en los textos o los autores, ni mucho menos en el contexto, sino en un objeto abstracto que contenía dentro de sí toda una forma de estudio: la literariedad (Bal, 1990, pág. 13).

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

Pero incluso algunos de los grandes exponentes de esta corriente, como Propp, Todorov durante su primera época de investigación, o Vinogradov (Todorov, 1980) reconocen el papel que juega la tradición como factor extratextual en la conformación de las temáticas y tramas que se abordan desde la literatura. Por más estructural que se pretendiera el análisis, siempre remitía, si no a las entidades de autor y lector, sí a una influencia externa que determinaba en gran medida las técnicas y “fábulas” narradas.

En el fondo ya los formalistas rusos sostuvieron la importancia del principio según el cual a la creación o al cambio de temática, corresponde un crearse o cambiarse de las formas, de donde se deduce simplemente el lazo de unión, por lo demás bastante obvio, entre estructura de los contenidos y estructura de las formas (Corti, 1978, pág. 160)

A la par de estas investigaciones, y posteriormente influenciadas por ello, se publica en 1913 el *Curso de lingüística general*, en el que los alumnos y compañeros de Ferdinand de Saussure recopilan las aportaciones del francés y que a la postre definen los estudios estructuralistas.

Al separar la lengua del habla (*langue et parole*), se separa a la vez: 1° lo que es social de lo que es individual; 2° lo que es esencial de lo que es

accesorio y más o menos accidental. La lengua no es una función del sujeto hablante, es el producto que el individuo registra pasivamente; nunca supone premeditación, y la reflexión no interviene en ella más que para la actividad de clasificar (Saussure, 2012, pág. 41)

La estructura sígnica formal, lo medible, lo cuantificable y clasificable, como señala Saussure, es la lengua; el habla, por otra parte, es el uso particular, inclasificable, según él, y cambiante. Esta división relega, como lo veremos más adelante, los estudios del habla (pragmática), y el estructuralismo, que deviene del estudio del aparato formal de la lengua, gana primacía que se extiende incluso hasta los estudios de antropología, como en Claude Levi-Strauss.

Es en este contexto que surge el estructuralismo francés, que se alimenta también de las aportaciones de los formalistas rusos, uno de cuyos mayores exponentes, Tsvetan Todorov, llega a Francia y se convierte en un nuevo referente de la corriente. Roman Jakobson, Roland Barthes y Gerard Genette se convierten en las figuras más representativas de esta corriente, sin dejar de lado los trabajos de Greimas y Claude Bremond.

Como bien señala Helena Beristáin, los estudios de las estructuras características de las obras literarias se realizan comúnmente con herramientas extraídas de la lingüística. Los casos más característicos son los de los formalistas rusos, los de Jakobson y los estructuralistas franceses, entre los que se insertan las aportaciones de Gerard Genette.

Es entonces que dentro del círculo del estructuralismo francés surge la narratología:

[La narratología] es un área de reflexión teórico-metodológica que se ocupa del análisis de los textos narrativos y del relato como modo de representación; recurre para ello, a las orientaciones teóricas y epistemológicas de la Teoría Semiótica (...) se encarga de analizar cómo está representada la historia en el relato (Nadal, 2008, pág. 18).

John Pier (Olson [ed.], 2011) señala que la narratología nació bajo las credenciales de una “ciencia de la literatura”; para justificar sus postulados y sus

procedimientos analíticos y descriptivos se adhirió al modelo estructural, en su rama lingüística. Se pensaba, continúa Pier, que esa adhesión proveía a la teoría narrativa con un paradigma que podría generar un modelo teórico común a todas las narrativas, las existentes y las posibles.

A partir de la década de los 90, la narratología tuvo un breve periodo de renacimiento, pero sólo para abrir su campo a nuevas aplicaciones, abriendo sus límites de análisis y rompiendo en algunos puntos con aquel determinismo tajante que tomaba del estructuralismo. En 1997, David Herman propone la categoría de narratología postclásica para los estudios que se alejan en algún grado de las bases sentadas por Todorov, Barthes y Genette.

Cabe señalar que esta categoría ha sido ampliamente criticada, pues, como señala Qiao Guo-Qiang (2018), en realidad no se trata de una ruptura de la narratología con el legado estructuralista, sino que lo que ha cambiado son las aplicaciones y la profundidad de algunos conceptos, pero todavía se busca hallar la estructura que subyace en los textos narrativos.

La narratología postclásica no es un campo unificado, sino que agrupa una variedad de paradigmas y modelos que, algunos más, otros menos, se traslapan y a veces incluso parten de premisas teóricas, metodologías y metas incompatibles. Por esta razón se refiere a ella [a la narratología postclásica] simplemente como “narratologías” (Pier, 2011)

El análisis narratológico ha recibido, sin demeritar su importancia, muchas críticas que por lo general atacan la “simplificación” de lo literario a un factor meramente estructural.

La actual tendencia neoluminística de dar cuenta de la estructura de la obra, no debe confundirse con la confianza de poder explicar todo, es decir, hacer funcional todo en la estructura ya que en toda auténtica creación hay siempre alguna cosa que Borges diría en fuga, asimétrica y descentrada, en fuga hacia espacios indicados, pero no hechos explícitos por la escritura (Corti, 1978, pág. 128)

Estos espacios “en fuga” son a los que el análisis estructural no presta atención y que, por el contrario, son tema medular en la pragmática. Es por ello que, en aras de ofrecer una herramienta de análisis integral se pretende articular ambas, tomando lo mejor de cada una, para ofrecer una herramienta que permita una interpretación más holística.

1.2.1.- El estilo narrativo

Como se habrá podido intuir en el repaso sobre las diferentes vertientes del análisis estructural, una parte medular de ellos es lo que comúnmente se conoce como estilo. De acuerdo con Bernd Spillner (1979), el estilo:

Se trata de peculiaridades del idiolecto de un autor con una intencionalidad de comunicación y estética (...) se concibe como resultado de la selección del autor entre las posibilidades concurrentes del sistema lingüístico y de la reelaboración por el lector que recibe el texto (pág. 109).

Hay que destacar el énfasis que pone Spillner (1979) en el dinamismo del estilo, al cual me adhiero, al señalar que se trata solamente de una cualidad virtual que es actualizada por el intérprete de acuerdo con su contexto de lectura (pág. 113).

Roland Barthes (1973), por su parte, llama estilo al “lenguaje autárquico que se hunde en la mitología personal y secreta del autor” (pág.18), una forma de expresión particular que está determinada por las condiciones estructurales de la lengua, pero que abre un coto de libertad para la expresión particular.

No está de más mencionar una pequeña definición de estilo que el mismo Julio Cortázar (2010), autor de los cuentos que forman el corpus de esta investigación, ofrece a sus lectores en *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967):

Por estilo se entiende aquí el producto total de la economía de una obra, de sus cualidades expresivas e idiomáticas. En todo gran estilo el lenguaje cesa de ser un vehículo para la expresión de ideas y

sentimientos y accede a ese estado límite en que ya no cuenta como mero lenguaje porque todo él es presencia de lo expresado (pág. 84).

1.3.- Narratología

Dentro del vasto campo de lo que se conoce como literatura, debo encauzar esta investigación en los textos narrativos. Mieke Bal (1985) caracteriza este tipo de textos como: “Aquel en que un agente relate una narración. Una historia es una fábula presentada de cierta manera” (pág.13).

Esa definición resulta primordial, pues en ella se introducen tres conceptos que resultan fundamentales para el modelo de análisis narratológico de Gerard Genette: historia, relato y narración. El mismo Genette (1998) los explica de manera resumida de esta forma:

Historia [es] el conjunto de los acontecimientos que se cuentan; relato, el discurso oral o escrito que los cuenta, y narración[,] el acto real o ficticio que produce ese discurso, es decir, el hecho en sí de contar (pág. 12).

El modelo de análisis de Genette se centra particularmente en las instancias del relato y de la narración; aunque debo aclarar que estas partes resultan indisolubles en el ámbito factual.

Haré hincapié en el concepto de narración, en cuya definición Genette establece la diferencia entre autor y narrador. El francés menciona que narrar es el acto real o ficticio que produce el relato en el que se nos cuentan los hechos que forman parte de la historia. Ese acto de narración es llevado a cabo por un sujeto lingüístico “el cual se expresa en el lenguaje que constituye el texto. Casi ni es preciso decir que ese agente no es el autor (biográfico) de la narración” (Bal, 1990, pág. 125).

El *sujeto lingüístico* al que se refiere Bal no es más que lo denominado por Barthes (1982, pág. 33) como *seres de papel*, con los que denominaba al narrador y al narratario, es decir, seres ficcionales cuya existencia solo es real dentro de la

ficción narrativa. Wolfgang Kayser (1954) lo ve como el intermediario entre el acontecimiento que se narra y el público al cual se está dirigiendo ese relato.

Esta instancia “creadora” del texto narrativo es imprescindible para el análisis, puesto que todo el ordenamiento y concatenamiento lógico que estructura el relato es dispuesto por él. Juan Nadal (2008) asegura que “él es [el narrador] la condición *sine qua non* de la narratividad” (pág. 34).

Podría pensarse que es muy simple la calificación de un tipo de narrador u otro, pero, como señaló Kayser (1954), “la limitación que esta técnica lleva consigo proporciona al mismo tiempo al autor las posibilidades más fecundas” (pág. 317).

Modo es otra categoría en la que Genette (1998) basó su modelo narratológico; dentro de ésta se abordan “cuestiones relativas a los diversos procedimientos de ‘regulación de la información narrativa’” (pág. 30), es decir, el filtro por el que los acontecimientos pasan para ser develados ante el narratario.

El narrador puede transcribir las palabras de los personajes o limitarse a narrar los acontecimientos. Estos dos tipos de relato, que Genette llama *rhexis* y *diégesis*, o texto de personajes y texto de narrador, son las piezas clave para entender la intervención del narrador en el relato. Helena Beristáin (1982) define el modo como “la estrategia conforme a la cual [el narrador] planea, construye y distribuye apartes, monólogos, descripciones, diálogos, narraciones”, (pág. 124).

Nuevamente se observa cómo el narrador, en resumen, es la estrategia que el autor utiliza como el gran articulador del relato, toma decisiones para contar de una u otra forma los sucesos de la historia.

La tercera gran categoría del modelo de Genette es *tiempo*, instancia sumamente compleja que se encarga de analizar las diferencias de temporalidad que coexisten en el texto narrativo. Resulta muy clara la explicación de Helena Beristáin (1982) para la cabal comprensión de este concepto:

En los relatos que son narraciones hay una doble temporalidad pues, generalmente, el narrador es un intermediario entre la historia y el lector que comunica los sucesos pasados mientras él mismo organiza los elementos de la historia y los cuenta (...) Esto abre una distancia entre el proceso de la enunciación (el acto de la escritura) y el proceso de lo enunciado (lo narrado, la diégesis o historia) (pág. 92)

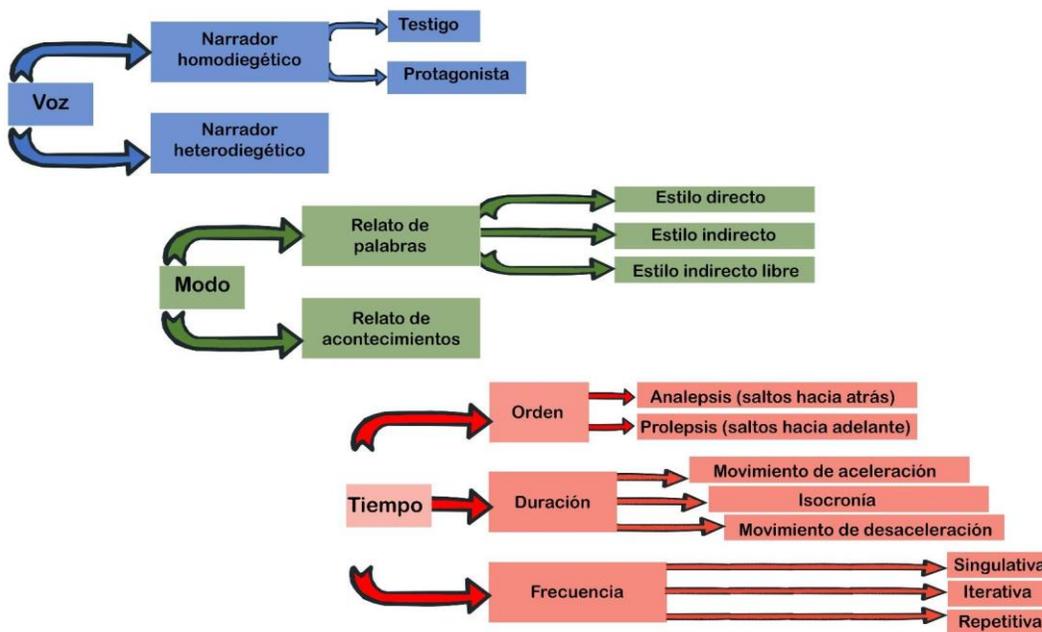
La pluridimensionalidad del tiempo de la historia hace más compleja la tarea del narrador y, por consiguiente, su análisis, ya que en ella “varios sucesos pueden acontecer al mismo tiempo; pero el discurso debe ineludiblemente situarlos uno tras otro” (Nadal, 2008, pág. 129).

Estas tres grandes esferas de análisis conforman el modelo narratológico de Genette y no debemos olvidar la estrecha relación que guardan voz, modo y tiempo, y en el caso de este último, Wolfgang Kayser (1954) menciona:

La libertad del narrador en la manera de tratar el tiempo está en estrechísima conexión con la amplitud del espacio que abarca su vista y con su “omnisciencia” (pág. 333).

A continuación, en la “Figura 1”, esquematizo de manera resumida el modelo narratológico de Genette que explicaré más adelante.

Figura 1 Modelo narratológico de Gerard Genette



Fuente: Elaboración propia, con base en Genette (1998) y Nadal (2009).

1.3.1.- Voz

1.3.2.- La categoría de narrador.

Como se mencionó, la categoría de voz, en la que se analizan las formas en las que el narrador se hace ostensible en el relato, es el aspecto fundamental del que parte el análisis narratológico

Mientras haya lenguaje, tendrá que haber un hablante que lo emita; mientras esas emisiones lingüísticas constituyan un texto narrativo, habrá un narrador, un sujeto que narra. Desde un punto de vista gramatical, SIEMPRE será una primera persona (Bal, 1990, pág. 127).

Enfila Genette (1998) en esta dirección al afirmar: “Todo relato está, de forma explícita o no, ‘en primera persona’, puesto que su narrador puede designarse, en cualquier momento, por el pronombre correspondiente” (pág. 67).

1.3.3.- Deícticos.

Esta forma de identificar al narrador por su apropiación de la lengua se puede encontrar reflejada en los deícticos, que son

Formas lingüísticas que identifican y localizan a las personas, los objetos y los acontecimientos en función del contexto espacio-temporal creado y mantenido por el acto de comunicación (Nadal, 2008, pág. 45).

Los deícticos son indicios que pueden ser útiles para intentar identificar al narrador en el relato y ubicarlo de manera espacial o temporal en el momento de la enunciación. “Aquí”, “allá”, “ahora”, “momentos después”, “antes” son algunos ejemplos de esta categoría.

No está de más hacer énfasis en que los deícticos hacen referencia también al momento de la enunciación, al aquí y ahora en que se enuncia el relato. Es importante recalcar que los deícticos pueden ser un indicio de la forma en que se está manifestando el narrador, pero el único factor determinante para su

identificación cabal es la relación que mantenga con la historia o, para explicarlo de otra forma, el papel que juegue (o no) en la diégesis.

1.3.4.- Narrador homodiegético y heterodiegético

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

La ausencia es absoluta, señala Genette, pero la presencia tiene grados. Con base en ello, el francés divide la categoría del narrador homodiegético dependiendo de la presencia que ostente en la historia en la que participa y narra, ya sea como protagonista o como testigo.

Ahora bien, debe quedar claro que el autor no funge, ni siquiera cuando habla en su propio nombre, como el narrador. Helena Beristáin alude a la confusión de instancias, a la que ya hace referencia Genette, de la siguiente forma:

El narrador no se identifica totalmente con el autor ni siquiera cuando está en primera persona pues el ‘yo’ de la narración no es como ‘yo’ de quien escribe una comunicación de trámite burocrático” (Beristáin, 1982, pág. 109).

1.3.5.- Niveles narrativos.

Todo acontecimiento contado por un relato está en un nivel diegético inmediatamente superior a aquel en que se sitúa el acto narrativo producto de dicho relato. [...] La instancia narrativa de un relato primero es, pues, por definición extradiegética, como la instancia narrativa de un relato segundo (metadiegético) es por definición diegética (Genette, 1972, pág. 284).

Las mil y una noches es un texto ejemplar para clarificar lo anteriormente dicho respecto a los niveles narrativos. Como se recordará, Sherezada, la protagonista de esa historia, cae en manos de un sultán que, tras haber sufrido

una infidelidad, asesina a todas las mujeres con las que está tras haber pasado solamente una noche con ellas.

Con el fin de salvar su vida, Sherezada decide contar una historia al sultán, historia que se extiende a lo largo de la noche y que interrumpe al amanecer. El sultán, al haber quedado enganchado de esas narraciones, le perdona la vida solamente hasta que termine el relato, pero hábilmente la protagonista perpetúa esta técnica durante, precisamente, mil y una noches.

Las historias que Sherezada cuenta al sultán son relatos intradieгéticos, relatos dentro del relato; mientras que la historia de Sherezada y cómo salva su vida constituye el relato extradieгético.

Existen tres tipos de relación entre relato extradieгético e intradieгético. El primero es la relación *explicativa*, donde el relato segundo tiene una relación directa con el relato extradieгético, que muchas veces deviene en una explicación sobre la situación en que se encuentra este relato.

La segunda forma de relación es la *temática*, ya que no existe ninguna continuidad espacio temporal entre los dos relatos. Esta relación temática puede ser de contraste o de analogía, sucesos narrados son similares. De esta última deviene la construcción en abismo, que abordaremos más adelante.

Por último, tenemos el caso en el que el relato metadieгético no tiene otra relación con el relato extradieгético más que como objeto “ornamental”, pues su contenido no es siquiera relevante para el devenir del relato marco. Es este el caso de *Las mil y una noches*.

Existe un tipo de construcción en el que “se observa la propia narrativa o uno de sus aspectos significativos, como si en el discurso se proyectase en profundidad” (Reis, 1996). Es decir que dentro del relato extradieгético se cede la voz a un narrador y este a su vez, la cede nuevamente, en una construcción que podría crear confusión.

Es esto lo que se conoce como *mise en abyme* y el ejemplo más claro de ello es cuando se nos muestra a un narrador homodieгético leyendo un texto narrativo, el cual, como ya lo vimos, debe contar con su propio narrador.

Bien ha señalado Genette que en ocasiones la estructura de la obra impide decidir “qué nivel de ficción es el primario y cuál, el secundario, una imposibilidad que contribuye a la ambigüedad narrativa” (1998, pág. 59). La mezcla de elementos de los diferentes niveles narrativos recibe el nombre de *metalepsis*.

Otro concepto de suma utilidad es el de *metaficción*:

Aquellas obras de ficción que de forma autoconsciente y sistemática, llaman la atención sobre su condición de artificio creado para así plantear cuestiones sobre las relaciones entre ficción y realidad (Waugh, 1984, pág. 3).

1.3.6.- Modo narrativo

La categoría de modo narrativo, la segunda en la gran tripartición de Gerard Genette, se encarga de estudiar la forma en la que el narrador regula la información para convertirla en relato. En *Figuras III*, Genette afirma:

Se puede contar más o menos lo que se cuenta y contarlo según tal o cual punto de vista y a esa capacidad precisamente y a las modalidades de su ejercicio es a la que se refiere nuestra categoría del modo narrativo (1972, pág. 220).

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

1.3.7.- Distancia

Partiré de la categoría de distancia que Genette divide en *relato de acontecimientos* y *relato de palabras*. El relato de acontecimientos, como su nombre lo indica, es la “transcripción de lo (supuesto) no verbal en verbal: su mimesis no será pues nunca sino una ilusión de mimesis” (Genette, 1972, pág. 223).

Cabe destacar que, en pos de acatar verosimilitud que atraiga al lector, en muchas ocasiones se introducen, en medio de la narración de los

acontecimientos, largas descripciones de los entornos, de las personalidades de los personajes o de las costumbres del protagonista con la intención clara de contrarrestar esa dificultad que implica “significar” una historia donde vemos representaciones textuales de acciones, por llamarlas así, sin movimiento real.

De acuerdo con Sánchez Rey (1991), en el relato de acontecimientos la distancia se vuelve mayor pues se torna evidente la presencia del narrador para contar los hechos.

Ahora bien, el relato de acontecimientos utiliza dos posiciones que, mezcladas la una y la otra, nos ofrecen más de eso que Genette (1972) llama “ilusión referencial”: el discurso narrativo y el discurso descriptivo. (pág. 223)

[Todo relato contiene] representaciones de acciones y de acontecimientos que constituyen la narración propiamente dicha y por otra parte *representaciones* de objetos o de personajes que constituyen lo que hoy se llama la descripción (Genette, 1982, pág. 198).

El discurso narrativo es “el vehículo de una serie de acciones. El concepto de acción sólo se entiende en función de un cambio” (Nadal, 2008, pág. 77). Podemos entonces afirmar que el discurso narrativo dinamiza el relato, aportando información primordial para el devenir de la historia, en la mayoría de los casos.

Helena Beristáin afirma que esas “series de acciones ligadas temporal y causalmente y ejecutadas por personajes es lo que tienen en común todos los relatos” (Beristáin, 1982, pág. 16). En realidad no se trata de una idea modificada mucho con el paso de los años, pues ya desde Propp se refieren los cambios en el personaje a través de la fábula o historia, en términos de Genette.

Tenemos, por otro lado, la descripción la cual “crea una ilusión de realidad gracias a que se conforma no a la realidad, sino a los modelos de realidad contruidos por otros discursos y que influyen en nuestra percepción del mundo” (Pimentel, 2012, pág. 49). Es importante recalcar esta característica del discurso descriptivo, pues debe quedar claro que no pretende representar al mundo, sino resignificarlo a partir de la “realidad” planteada por otros discursos.

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

Parece apropiada la concepción de que “el despliegue descriptivo no es un mero ornamento, sino el espacio privilegiado en el que se van desarrollando los temas del relato; de ahí el valor narrativo de la descripción” (Pimentel, 2012, pág. 42).

Habiendo dejado claras estas categorías del relato de acontecimientos podemos pasar al relato de palabras que, según Sánchez-Rey (1991), es donde la distancia es prácticamente nula, no hay filtro, por decirlo de alguna forma. Se transforma un supuesto verbal —las palabras de los personajes— en verbal —el diálogo transcrito— su función es la de servir de expresión a personajes que no sean el narrador (pág. 103).

Para el análisis del relato de palabras nos apegaremos a las categorías que Genette reconoce como fundamentales: estilo directo, estilo indirecto y voz narrada. El primero de estos es definido por Kayser como

Aquél en que se presentan los parlamentos asumidos por los personajes en enunciados que los reproducen exactamente, que repiten literalmente sus palabras y que los introducen en otro enunciado sin la mediación de términos subordinantes (1954, pág. 125).

Utilizar las palabras de los personajes en estilo directo “potencia la verosimilitud de los hechos, al fin y al cabo son los personajes los que mejor pueden dar cuenta de sus propias acciones” (Sánchez-Rey, pág. 128). Cabe aclarar que esos “parlamentos” son en realidad también un fruto de la mediatización del narrador pues, como dijimos en un principio, es él quien decide cada aspecto, por mínimo que sea, dentro de su relato.

Dentro del estilo directo encontramos aquel que contiene las palabras reproducidas sin una supuesta alteración y con marcas ortográficas que nos

indican que lo que continúa es una “transcripción” del enunciado emitido por otro. El guión largo o raya y las comillas son la forma más sencilla de identificar el estilo directo marcado. Existe también el estilo directo no marcado, que carece de tal señalización. Muchas veces también un verbo de habla puede introducir las palabras del personaje.

Otra forma en la que encontramos el estilo directo es en “réplicas desgajadas de diálogo” o bien con marcas ortográficas que indican que a continuación nos encontramos ante una cita. Este recurso dota de verosimilitud, en cierto grado, pues el narrador cita las palabras para darles mayor peso que el que tendrían si él fuera el que mediatiza las palabras del personaje.

Sobre el estilo directo no marcado, el cual, como ya dijimos, es en el que se omiten los índices ortográficos, Sánchez Rey asegura que el único indicio que nos señala que no son palabras del narrador son los verbos en imperfecto y en tercera persona, aunque hay que mencionar que existe una gran polémica acerca de lo que realmente caracteriza a este tipo de relato de palabras. Juan Nadal (2008) asegura que nos encontramos frente a un estilo directo no marcado cuando L1 retiene, en su enunciado, el sistema deíctico de L2.

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

1.3.8.- Perspectiva

Como se recordará, el modo narrativo se divide en distancia, la cual hemos ya analizado, y perspectiva. La categoría de perspectiva procede “de la elección (o no) de un ‘punto de vista’ restrictivo” (Genette, 1972, pág. 241); es decir, se refiere a la elección por parte del narrador de un punto desde el cual serán narrados todos los acontecimientos. Este punto puede ser un personaje, de forma tal que

nos relate la manera en que percibe los acontecimientos, o un punto externo, de manera que puede saberlo todo o simplemente saber lo que se mostraría como evidente a cualquier espectador.

Estos puntos de percepción son llamados por Genette los focalizadores, retomado el nombre de las investigaciones de Cleanth Brooks y Robert Warren; y es por medio de ellos que el narrador puede dar a conocer los sucesos de la historia. Cabe aclarar aquí que, si bien narrador y focalizador pueden coincidir en algún momento, como sucede con frecuencia con el narrador homodiegético, no siempre ocurre de tal manera, por lo que desde un inicio se deben distinguir las dos categorías. Como bien señalaba Genette, el narrador responde a la pregunta ¿quién ve?; el focalizador responde a ¿quién percibe?

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

Cabe destacar que el focalizador posee la información que su propia situación dentro de la diégesis le permite. Es decir, debe conocer tanto como sus posibilidades verosímiles le permitan, de no ser así, estaría alterando el modo del relato.

A propósito de la focalización interna, Genette (1998) afirma que en esta “el foco coincide con un personaje que se convierte en el ‘sujeto’ ficticio de todas las percepciones, incluidas las que le afectan como objeto” (pág. 51).

Al utilizar este tipo de focalización conocemos más sobre el personaje “no porque se acumulen los datos, sino porque tales datos son, por decirlo así, de primera mano” (Sánchez-Rey, 1991, pág. 190).

Mieke Bal afirma que un focalizador personaje conlleva parcialidad y limitación. Sin embargo, esa limitación se ve subsanada en relatos en los que los

acontecimientos pasan a ser el mero pretexto para observar los cambios internos que éstos producen en el personaje.

La focalización interna tiene a su vez subdivisiones que se refieren al tiempo que permanecen sus percepciones en el foco de todo el relato. La primera de ellas es la focalización interna fija, cuando no se abandona el punto de percepción de un personaje durante todo el relato.

Tenemos también la focalización interna variable, donde el foco cambia de un personaje a otro para narrar la sucesión entramada de acontecimientos, o en otras palabras, se cambia de un personaje a otro para que cada uno cuente diversos acontecimientos de la historia

Por último, tenemos la focalización interna múltiple en la que, de igual forma que en la anterior, el foco cambia de un personaje a otro, pero no para contarnos diversos acontecimientos de la diégesis sino para contar un solo momento de ella.

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

Es el procedimiento utilizado en la novela tradicional decimonónica, en la que se aportaban el mayor número de datos posibles para conseguir así un mayor acercamiento a los acontecimientos contados (Sánchez-Rey, 1991).

Esa facultad de saberlo todo, de ver “tanto a través de las paredes de la casa como a través del cráneo de su héroe” (Barthes, Todorov, et. al., 1982, pág. 178) hace parecer que todos los acontecimientos le son propios al narrador y que puede desplazarse a su antojo, no solo en el espacio, sino, como veremos en el siguiente apartado, en el tiempo.

1.3.9.-Tiempo

Como bien lo señala Barthes (1982) decenas de investigadores desde Levi-Strauss hasta Todorov (y aún antes) han estudiado ese fenómeno en el que el orden cronológico de los acontecimientos es reabsorbido en una “estructura matricial atemporal” (pág.24). Esto no es más que el estudio de cómo se organizan los sucesos de la historia dentro del relato.

Se puede inferir que se trata aquí de una categoría compleja, pues es necesario diferenciar el tiempo fáctico en el que nos desenvolvemos, el tiempo que gobierna la diégesis y el tiempo del relato.

Antonio Garrido (1996) resume el modelo temporal de Paul Ricoeur (que he abordado en un apartado anterior) para utilizarlo en el análisis de los textos narrativos: *tiempo prefigurado* que representa el tiempo de la existencia real, el tiempo-material sobre el que se ejerce la actividad artística. Después viene el *tiempo configurado*, el cual alude a la manipulación y organización del tiempo prefigurado de acuerdo a las necesidades artísticas; por último, el *tiempo refigurado* que cada individuo le imprime al texto cuando lo percibe en el acto de lectura.

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

Esta “manipulación” del tiempo por parte del narrador obedece a las limitaciones propias de un texto narrativo:

El tiempo del discurso es, en un cierto sentido, un tiempo lineal, en tanto que el tiempo de la historia es pluridimensional. En la historia varios acontecimientos pueden desarrollarse al mismo tiempo; pero el discurso debe obligatoriamente ponerlos uno tras otro (Todorov, 1982).

Genette (1972) planteaba la existencia de tres tipos de relación entre tiempo del relato y tiempo de la historia:

Las relaciones entre el orden temporal de sucesión de los acontecimientos en la diégesis y el orden seudotemporal de su disposición en el relato[...] las relaciones entre la duración variable de esos acontecimientos, o segmentos diegéticos y la seudoduración en el relato, relaciones de velocidad[...] relaciones, por último, de frecuencia que son las capacidades de repetición de la historia y de las del relato (pág. 91).

1.3.10.- Orden

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

En la historia supuestamente *in vivo*, historia que podría darse en la realidad, la simultaneidad sería posible; en la historia del relato, en cambio, la diversidad simultánea de los hechos se proyecta en la cadena sintagmática de la lengua donde sólo pueden existir lo consecutivo o temporal (antes-después) y lo causal o lógico (causa efecto) (Beristáin, 1982, pág.33)

Bien señalaba Todorov (1982) que “los acontecimientos *a, b, c* cambian totalmente de sentido, de significación emocional si los ponemos, por ejemplo, en este orden: *b, c, a; b, a, c*” (pág.175). Estos cambios de orden son llamados, por Genette, *anacronías*.

1.3.11.- Anacronías

Dentro de las anacronías podemos encontrar dos tipos: las *analepsis*, “toda evocación posterior de un acontecimiento anterior al punto de la historia donde nos encontramos”, y las *prolepsis*, “toda maniobra narrativa que consista en contar o evocar por adelantado un acontecimiento posterior” (Genette, 1972, pág. 103).

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

Alcance de la anacronía se refiere a la distancia que lo separa del ahora de la enunciación; el presente desde el cual se narra. Por su parte la amplitud hace referencia al tiempo que dura la anacronía (Sánchez-Rey, 1991).

1.3.12.- Analepsis

A las analepsis internas Genette las clasifica en cuanto a su relación temática con el relato primario y las divide en analepsis internas homodiegéticas o heterodiegéticas. Las primeras se caracterizan por ser “relativas a la misma línea de acción que el relato primero”. Las heterodiegéticas, por el contrario, introducen una nueva temática, que si bien puede tener una relación débil con el relato primario, no extrae de él todo su potencial narrativo pues cuenta, en muchas ocasiones, historias de otros personajes (Genette, 1972, pág. 107).

Existen otros dos tipos de analepsis internas homodiegéticas, las completivas y las iterativas. Las primeras se encargan de rellenar huecos en la información que el narrador pasó por alto. Las iterativas “son sintomáticas de algo que es usual, que se repite” (Garrido, 1996, pág. 169).

Las analepsis internas homodiegéticas completivas, por lo demás, son extremadamente comunes en los textos narrativos, pues regresan a un momento de la historia que ya se pasó para reunir información que se elidió.

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

1.3.13.- Prolepsis

Las prolepsis, en muchos de los casos, obedecen a las categorías en las que se encasilla a las analepsis. En muchos de los casos las prolepsis aparecen en los narradores homodiegéticos que conocen los acontecimientos después de haberlos vivido ya. De esta forma resulta lógico que conozcan lo que le pasará al personaje central (ellos mismos) en situaciones ulteriores. Sin embargo, si el narrador narrara lo que le va a acontecer, perdería esa credibilidad, o al menos no resultaría tan verosímil como otros tipos de narradores.

Si nos adentramos un poco más en el plano de la diégesis, encontraremos que estos narradores homodiegéticos, en los raros casos en los que se aventuran a hacer prolepsis, argumentan plenamente de dónde obtuvieron ese conocimiento.

Ahora bien, solo queda señalar en lo relativo al orden aquella distinción clásica de la forma en que inicia un relato: *in medias res*, *in extremas res* y *ad ovo*, es decir, si el relato empieza en la mitad de los acontecimientos que conforman la historia; al final o desde el inicio.

1.3.14.-Duración o velocidad

Como se recordará, la segunda categoría que Genette planteaba para el estudio del tiempo era la de duración, años después la rebautiza como velocidad, que se

refiere a la relación entre el tiempo que abarca un acontecimiento dentro de la diégesis y su duración textual. En palabras de Genette (1972), la velocidad:

Se definirá por la relación entre una duración —la de la historia— medida en segundos, minutos, horas, días, meses y años, y una longitud —la del texto— medida en línea y páginas (pág. 25).

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

La comparación de ambas duraciones (historia y lectura) sufre, de hecho, dos conversiones: de duración de historia a longitud de texto y de longitud de texto a duración de lectura, y esta segunda sólo es importante para comprobar la isocronía de una escena. En realidad dicha isocronía es aproximativa y convencional y nadie [...] le pide más (pág. 25).

En resumen, la relación de velocidad depende “del volumen de información que el narrador traslade o no de la historia al discurso” (Nadal, 2008, pág. 157). En algunos casos el narrador puede decidir *explayarse* en un acontecimiento; parar el tiempo para agregar algún dato o pasar algunos datos de la historia sin contarnos absolutamente nada. Estos artificios del narrador son llamados *anisocronías*.

Genette distingue originalmente cuatro movimientos narrativos: *elipsis*, *sumario*, *escena* y *pausa*. Posteriormente añade la figura de la *digresión reflexiva*, que básicamente encajaría dentro de la *pausa* si nos atenemos a la definición que expondremos más adelante. Cada uno de estos movimientos supone una cierta “velocidad” en el relato, haciéndolo más rápido o más lento.

1.3.15.-Movimientos de aceleración

Comenzaré con los movimientos que aceleran el relato, es decir, cuya representación discursiva es menor a su duración en la historia. Dentro de esta categoría encontramos la *elipsis* y el *sumario*. La utilización de la *elipsis*:

causa lagunas en la secuencia cronológica. Se pasa por alto un periodo de tiempo, a menudo sin que lo note el lector; cuando se recuerdan estos acontecimientos, es decir se traen a primer plano, la elipsis consigue su poder expresivo (Bal, 1990, pág. 48).

Son momentos que se “saltan”, bien con la intención de retomarlos más tarde y rellenar esos huecos, la mayoría de las veces con una analepsis completiva o iterativa; bien para ahorrarle al narratario información que no es de mayor trascendencia para la comprensión del relato. En el texto puede mencionarse cuál fue el lapso que se elidió o se puede dejar la elipsis sin una marca que lo indique. Así se separan las elipsis en elipsis *explícitas* e *implícitas*.

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

Otro movimiento de aceleración, el *sumario*, es definido por Antonio Garrido (1996) como un “importantísimo factor de economía narrativa al permitir la condensación de un notable volumen de información diegética” (pág. 180). El sumario acelera la historia, no sin decirnos absolutamente nada como en la elipsis, sino sintetizando la información que se quiere pasar rápidamente.

1.3.16.-Escena

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

Kayser (1954) afirma que la escena aumenta la proximidad del lector con el acontecimiento, y está denotada por una clara sucesión temporal dentro de ella. Tal vez donde mejor, y casi exclusivamente, se expresa esto es en los diálogos, pues presenciamos de manera directa lo que los personajes dicen y el tiempo de

lectura así como el espacio que ocupan dentro del relato son relativamente similares.

Hay que mencionar aquello que Mieke Bal (1990) afirma sobre lo que denomina *pseudoescenas*: “La mayoría de las escenas están llenas de retrospecciones, anticipaciones, fragmentos no narrativos como observaciones generales, o secciones atemporales como descripciones” (pág.83).

Es decir, resulta difícil encontrar una escena en “estado puro”, pues normalmente los acontecimientos narrados ocurren de manera más rápida que su representación textual.

1.3.17.- Pausa

Estamos, en primer lugar, frente a lo que Genette (1972) describe como “lentitud absoluta”, la *pausa*, donde el tiempo de la historia no discurre y nos encontramos solamente con descripciones o con discursos que no refieren ningún acontecimiento, sino pensamientos, percepciones o conflictos internos. Estos últimos reciben el nombre de digresiones reflexivas.

Como bien señala Juan Nadal (2008), una pausa “implica que el enunciador se desvíe del objeto narrativo y divague acerca de cuestiones aparentemente secundarias” (pág. 183).

1.3.18.-Frecuencia

Las relaciones de frecuencia se refieren al número de representaciones discursivas que tiene un suceso de la diégesis dentro del relato.

[Se] puede contar una vez lo que ha ocurrido una vez, n veces lo que ha ocurrido n veces, n veces lo que ha ocurrido una vez y una vez lo que ha ocurrido n veces (Genette, 1972, pág.172)

Esos cuatro tipos de frecuencia reciben el nombre de *singulativa*, *múltiple singulativa*, *repetitiva* e *iterativa*, respectivamente.

1.3.19.-Frecuencia singulativa

En la frecuencia singulativa y en la múltiple singulativa se gesta una “correspondencia concordante” entre el número de veces que un acontecimiento ocurrió dentro de la diégesis y las veces que aparece en el relato. Es utilizado para narrar acontecimientos singulares que sitúan al personaje en un espacio, en una acción determinada.

1.3.20.- Frecuencia repetitiva

La frecuencia repetitiva se presenta cuando un acontecimiento tiene más apariciones en el relato que en la historia. Es importante señalar que no siempre el hecho es repetido de la misma forma en que se presentó la primera ocasión en el relato. El suceso puede ser reiterado “de manera completa o en partes que se complementan” (Beristáin, 1982, pág. 102) por uno o varios personajes.

Antonio Garrido asegura que “la repetición crea la memoria del relato, la va construyendo a medida que se produce. La repetición, en suma, constituye una prueba de cómo el pasado sigue influyendo en el presente” (Garrido, 1996, pág. 188).

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

El relato repetitivo, señala Sánchez-Rey:

Denota cierto grado de obsesión del narrador por un acontecimiento anterior de su existencia que ha dejado una profunda huella en su interior por su valor iniciático y que, de un modo u otro, ha sido determinante en su evolución posterior (Sánchez-Rey, 1991, pág. 187).

1.3.21.- Frecuencia iterativa

Tenemos por último la frecuencia iterativa: una sola representación discursiva para varios eventos dentro de la diégesis. Es notable el uso que de esta frecuencia se hace en los textos analizados, pues es utilizada para acentuar esa “visión subjetiva de una serie de acciones con relaciones de semejanza” (Sánchez-Rey, 1991, pág. 85).

El narrador decide omitir varios sucesos que él cataloga de acuerdo con el parecido entre uno y otro. Los agrupa en una frase, dando por entendido que no es necesario detenerse en cada uno de esos sucesos pues siempre acontecen de la misma forma.

1.4.- La pragmática como herramienta de análisis

Como bien lo ha señalado Bernd Spillner (1979), el estilo, el texto, el autor y los intérpretes forman parte de la estructura comunicativa en la literatura, por lo que sería un grave error dejar de lado estos componentes si lo que pretendo es brindar un análisis holístico en torno al texto narrativo.

El autor establece, dentro de la obra, una realidad que es autónoma porque para existir coherentemente y conforme a un mundo posible se basta, textualmente, a sí misma, y existe conforme a su propio modo de ser; pero a la vez mantiene, en diversos grados, una relación con la realidad del referente, o en el sentido de que utiliza los datos que proceden de una cultura y de sus circunstancias empíricas (las condiciones naturales, los factores étnicos, las influencias históricas) que actúan desde el exterior, y los utiliza con el objeto de construir con ellos otra realidad que en alguna medida resulta verosímil, pero no verdadera (Perus citado por Beristáin, 1984, pág. 130)

Para el estudio de la forma en que los factores extratextuales influyen en el sentido que se le atribuye a un mensaje, puede resultar útil recurrir a una disciplina que estudie los actos comunicativos no como un sistema rígido de significados,

sino que tome en cuenta el contexto como parte definitoria del proceso comunicativo. Este enfoque de estudio lo brinda la *pragmática*.

La pragmática tiene como objeto de estudio “el lenguaje en uso, o, más específicamente, los procesos por medio de los cuales los seres humanos producimos e interpretamos significados cuando usamos el lenguaje” (Reyes, 1996, pág. 7).

Es fundamental entonces para utilizar la pragmática como una herramienta de análisis hermenéutico conocer la situación en la que un texto ha sido creado, además de reconocer la participación activa (Escavy, 2009, pág. 42) que tienen tanto el escritor como el lector en la interpretación correcta del mensaje.

Diversos autores atribuyen el inicio de la escuela pragmática a Charles Morris, quien la considera “una de las tres dimensiones en que se articula la semiosis” (Bertucelli, 1996, pág. 27). A pesar de reconocer el papel central que tiene la pragmática para la lingüística, por la atención que presta al lenguaje en uso, Morris encuentra dificultades en atribuirle un fundamento teórico tan sólido como el que ya poseían la sintaxis y la semántica.

Después de Morris, Rudolf Carnap presta atención a la pragmática, aunque en vez de delimitar su objeto de estudio, amplía enormemente el rango que debe abarcar, incluyendo estudios de psicoanálisis para explicar los procesos mentales asociativos que generan el significado atado al contexto (Levinson, 1983, pág. 4). Posteriormente llegan los estudios de Saussure quien, a pesar de no centrar su estudio propiamente en esta disciplina, realiza aportaciones valiosas para diferenciar de manera más clara los límites de lo que, posteriormente, será la pragmática.

Saussure hace hincapié en la importancia de diferenciar entre un aparato rígido y fijo (*langue*) y su uso práctico, individualizado (*parole*). Centró, como lo señalé en un apartado anterior, sus estudios en el aparato formal que rige la comunicación, desplazando a un segundo plano la investigación concerniente al uso individual del lenguaje en una situación específica.

La atención que merecía esta naciente rama de la lingüística fue subsanada por las investigaciones que surgieron, no en los estudios lingüísticos, sino con filósofos del lenguaje. John Austin viene a revolucionar el campo de la pragmática después de dictar en 1955 un ciclo de conferencias en la Universidad de Harvard durante las cuales introduce el paradigmático concepto de *acto de habla*.

Expresar la oración (por supuesto que en las condiciones adecuadas) no es describir ni hacer aquello que se diría que hago al expresarme así, o enunciar que lo estoy haciendo: es hacerlo (Austin, 1990, pág. 46).

Este acto de habla que define el autor es dividido en tres actos: locucionario, ilocucionario y perlocucionario. El primero es el simple y llano acto de decir algo, la acción física realizada por el hablante; el acto ilocucionario se refiere a la intención, al sentido que se le está dando al acto locucionario; por último, el acto perlocucionario engloba las consecuencias que el acto locucionario puede tener sobre el interlocutor. (Austin, 1990, págs. 136-144).

En el discurso literario, señala Antonio López

La fuerza ilocucionaria del acto de habla literario arranca de la voluntad del emisor o autor que invita al oyente o lector a ponerse en una determinada situación de lector, a contemplar el contexto que va implícito en el texto mismo transmitido en el acto de habla (López, 2002. pág. 48)

Esta distinción es fundamental, pues muchos de los estudios posteriores sobre pragmática se basan en esta tripartición del acto de habla. Uno de los ejemplos más claros de la influencia de la teoría de Austin es John Searle, quien centra sus estudios en las “reglas constitutivas” del lenguaje. De acuerdo con Searle (1980) los actos ilocutivos (punto nodal de sus investigaciones) se rigen por ciertas reglas que fundamentan de manera teórica los actos de habla.

Los trabajos de ambos investigadores permean en Paul Grice (Valdés, 1999), quien en 1966 dicta tres conferencias como parte de las *William James Lectures* en la Universidad de Harvard. En ellas retoma la concepción del acto de

habla de Austin, pero asegura que ese acto resulta unas veces exitoso (afortunado en términos de Austin), o no, dependiendo de un principio de cooperación en el que los participantes concuerdan de manera, muchas veces, tácita.

1.4.1.- Máximas conversacionales de Grice

Partiendo del Principio de cooperación, Grice desgaja cuatro máximas que resultan fundamentales para el análisis de nuestro corpus. Las mencionaremos rápidamente pues más adelante nos detendremos en cada una de ellas:

- Máxima de cantidad

I. 'Haga usted que su contribución sea tan informativa como sea necesario (teniendo en cuenta los objetivos de la conversación)', y puede que también

II. 'No haga usted que su contribución resulte más informativa de lo necesario'.

- Máxima de calidad

Trate usted de que su contribución sea verdadera:

I. No digas usted lo que crea que es falso.

II. No diga usted aquello de lo cual carezca de pruebas adecuadas.

- Máxima de relación

I. Sea relevante.

- Máxima de manera

I. Evite usted ser ambiguo al expresarse.

II. Evite usted ser oscuro al expresarse.

III. Sea usted escueto (y evite ser innecesariamente prolijo).

IV. Proceda usted con orden. (Valdés, 1999, págs. 524-529)

Hay que destacar que estas máximas no son reglas o condiciones que sean necesarias para la comprensión de un acto de habla, sino que se tratan de una

forma de categorizar los componentes que en la mayoría de las situaciones comunicativas son transgredidos (Bertucelli, 1996, pág.56). Cuando existe una transgresión de máximas se gesta una *implicatura*.

La mayoría de los estudios pragmáticos posteriores se han basado en el principio de cooperación y, sobre todo, en las máximas de Grice para continuar el avance de esta disciplina. Estudios como los de Sperber y Wilson (1994) o Geoffrey Leech (1984) dan muestra de la vigencia e importancia que el principio de cooperación, las implicaturas y las máximas tienen en la pragmática.

Cabe mencionar aquí que hasta antes de las aportaciones de Grice la pragmática no era admitida como un campo de estudio dentro de la lingüística. Se argumentaba en muchas ocasiones que lo que los pragmáticos pretendían estudiar entraba en dominios de las otras áreas lingüísticas, especialmente de la semántica. Esta controversia aún continúa; lo cierto es que la pragmática ha actuado históricamente como un cesto en el cual las corrientes de análisis lingüístico de corte estructural han arrojado objetos susceptibles de estudio que, por cotidianos y cambiantes, se alejan de ese lenguaje ideal al que se encuentran enfocadas.

Ahora bien, ¿cómo un tipo de análisis principalmente enfocado en la conversación oral puede ser aplicado en textos literarios? Podemos aquí recordar lo que Lourdes Romero (2006) afirma sobre los textos periodísticos como actos de habla y que valdría (con leves adecuaciones) para los textos narrativos ya que “su finalidad primordial coincide con la de todo acto de habla: influir en el contenido y principios fundamentales de nuestros conocimientos y representaciones sociales”, (pág. 33).

Bernd Spillner (1979, pág. 107) asegura al respecto que

la comunicación literaria se distingue de varias maneras de la comunicación corriente, por ejemplo, por el hecho de que normalmente el autor y el receptor no se conocen personalmente, de que la comunicación transcurre en gran parte en una dirección, de que la comunicación se dirige a numerosos destinatarios desconocidos del autor, etc.

Estas características especiales del fenómeno comunicativo en la literatura abren una nueva ventana para que los análisis pragmáticos se centren en las peculiaridades de los textos literarios y desentrañen el sentido último de un texto. Este se vuelve de alguna forma un baúl en el que se concentran muchas implicaturas que pueden pasar inadvertidas si se desconoce el contexto en el que fueron emitidas.

Por su parte, Louise Mary Pratt (1977, pág. 86) asegura que:

los trabajos literarios, como todas nuestras actividades comunicativas, son contextualmente dependientes [...] como con cualquier declaración, la manera en que la gente produce y entiende los trabajos literarios depende enormemente de lo no dicho, del conocimiento culturalmente compartido sobre las reglas, convenciones y expectativas.

¿En qué medida, entonces, se vincula un análisis surgido del análisis conversacional con la hermenéutica? Gadamer es el gran eslabón que une la herramienta de análisis que propongo en este trabajo de investigación pues sirve no sólo de soporte teórico, sino que nos permite cohesionar narratología y pragmática a través del concepto de conversación que desarrolla en gran parte de *Verdad y Método I*.

Cuando la tarea hermenéutica se concibe como un entrar en diálogo con el texto, eso algo más que una metáfora, es un verdadero recuerdo de lo originario. El que la interpretación que lo logra se realice lingüísticamente no quiere decir que se vea desplazada a un medio extraño, sino al contrario, que se restablece una comunicación de sentido originaria. Lo transmitido en forma literaria es así recuperado, desde el extrañamiento en el que se encontraba, al presente vivo del diálogo cuya realización originaria es siempre preguntar y responder (Gadamer, 1977, pág. 446)

Sobre este punto se profundizará en el capítulo siguiente, en el que sustento y articulo la herramienta de análisis propuesta, pero basta la anterior cita para indicar cómo utilizar el análisis pragmático desde una perspectiva hermenéutica.

No está de más señalar que los postulados de Beuchot también permean en esta visión pragmática, pues el diálogo, como lo señala Gadamer, siempre va encaminado a un ponerse de acuerdo, es decir, a lograr lo que el mexicano llama analogía, que está fundamentado en la *phrónesis* aristotélica.

1.4.2.- Macronivel y micronivel

El estudio pragmático de un texto literario se puede llevar a cabo en dos niveles: macronivel, es decir el estudio de la situación comunicativa fáctica que ocurre entre autor y lector; micronivel, donde se engloban todos los actos de habla que ocurren dentro de la ficción narrativa. En el macronivel el texto se considera unitariamente, como un gran acto de habla con finalidades específicas. Esto no quiere decir que los microniveles carezcan de importancia: muy por el contrario, cada uno de esos actos de habla ficcionales van sumando a la conformación de un sentido general del texto (Vital, 2014).

Es menester señalar que me centraré principalmente en la intencionalidad del mensaje en el nivel autor-lector. Para el armado de mi herramienta de análisis parto del supuesto, en el que ahondaré posteriormente, de que toda categoría narratológica deviene necesariamente en una implicatura.

Naomi y Asa Kasher (Van Dijk, 1976) sostienen que un texto no interpretado es un acto de habla incompleto, y aseguran que para un total entendimiento es necesario construirle un contexto en el que haya sido realizado ese acto de habla, algo que, como ya planteé anteriormente, es fundamental en la llamada fusión de horizontes de Gadamer y en la triple mimesis de Ricoeur.

El hecho de que los textos sean considerados actos de habla incompletos tiene que ver con lo que María Corti (1978) llama la *función hipersignica* del texto literario, esto es, su capacidad para ser reinterpretado múltiples veces a lo largo del tiempo. Como ella misma afirma, el texto literario “nunca cesa de hacerse, pero tampoco deja de estar ligado a su origen” (pág. 67).

Este hecho, el de la participación del lector, puede ser explicado por el principio de cooperación de Grice, pues en él se aborda esa innata característica del ser humano para extraer un significado de lo que su interlocutor está intentando comunicar. Cabe destacar que en el texto literario, como ocurre con actos de interacción cara a cara, las máximas son violadas constantemente.

No cabe duda de que las máximas son transgredidas en todo momento, el punto es saber hasta qué grado lo hacen y en qué medida este hecho afecta la comunicación con el lector.

Nuestra tolerancia, de hecho nuestra propensión, para la elaboración [de sentido] cuando nos enfrentamos con lo narrado sugiere que, en términos griceanos, los estándares de cantidad, cualidad y modo para los textos difiere de aquellos que Grice sugiere en sus máximas para los actos de habla declarativos. 'Informatividad', 'perspicuidad', 'brevedad' y 'claridad' no son los criterios con los que determinamos la efectividad de un texto, aunque representan límites sobre la cantidad de esfuerzo y repetición que identificaremos como valiosos [para la comprensión del texto] (Pratt, 1977, pág. 147)

1.4.3.- Implicaturas

Cuando las máximas son transgredidas, como es el caso usual, nos hallamos frente a una *implicatura*. Estas no son una "vinculación lógica de la oración expresada, sino algo que puede ser inferido por el hecho de que la oración *fue* expresada, de una cierta manera, en un cierto contexto" (Allot, 2010, pág.2).

Es importante diferenciar entre las implicaturas conversacionales y las convencionales. Como lo explica Graciela Reyes (1996), las implicaturas convencionales no requieren ningún contexto específico, ya que están adheridas a las construcciones lingüísticas. A diferencia de las implicaciones lógicas (estudiadas por la semántica) no ejercen influencia sobre la verdad o falsedad de las oraciones.

Paul Grice explica las implicaturas conversacionales de la siguiente manera: “una persona que al (o por el hecho de) decir (o de hacer como si dijera) que p ha implicado que q ha implicado conversacionalmente que q ” (Valdés, 1999, pág. 35)

Lo anterior quiere decir que lo importante en este tipo de implicaturas es el acto de habla y, sobre todo, el contexto en el que se llevó a cabo.

Existen algunas condiciones para que una implicatura conversacional se lleve a cabo satisfactoriamente: que el emisor, en el caso de nuestro ejemplo, crea verdaderamente que q ; que el hablante considere capaz a su interlocutor de inferir que él, como emisor, cree verdaderamente q ; que se estén observando las máximas conversacionales.

Grice reconoce que existen diversos modos de transgredir las máximas conversacionales: *violar* una máxima, sin dar señales de que se ha hecho, induciendo a equívocos; *dejar en suspenso*, negándose a cooperar; *situación conflictiva*, cuando se debe dar prioridad a una máxima, afectando con esto otra máxima; *pasar olímpicamente por alto* una máxima, en esta última categoría el oyente se da cuenta de que el principio de cooperación se sigue observando y busca una manera de encontrar el sentido que ese enunciado tiene.

A pesar de ello, Mary Pratt asegura, y esta investigación secunda su argumento, que la única forma en la que el autor real de una obra literaria puede incumplir las máximas es pasándolas *olímpicamente por alto* “pues la situación del discurso literario es tal que es virtualmente imposible para un autor ser culpable de cualquiera de los otros tipos de incumplimiento intencional que Grice menciona” (Pratt, 1977, pág. 171).

Mary Pratt no niega que en el micronivel de los personajes existan transgresiones de otro tipo por parte de los personajes, pero la publicación de un texto literario implica muchas cosas, entre las que destacan las siguientes: el hecho de que el texto ha sido revisado, de que el autor está conforme con el texto y de que el autor ha aprobado que todo lo que contiene su texto va encaminado

conforme un sentido que quiere comunicar. Por tanto, cada vez que nos refiramos a una violación de una máxima, estaremos aludiendo a esa última forma de transgresión que generan las implicaturas conversacionales.

Queda claro que todo relato literario utiliza las implicaturas para mantener al lector en un proceso cooperativo, por llamarlo de alguna forma, existen géneros dentro de la literatura que explotan de manera más eficaz las violaciones de las máximas. Como lo afirma Juan Herrero (2000, pág. 20) sobre el género fantástico

el juego de ambigüedad y el replanteamiento constante del sentido de la realidad percibida pueden resultar desconcertantes al principio, esto constituye también un encanto especial, y el lector puede encontrar pronto en ello un atractivo importante para una lectura más activa y participativa.

1.4.4.- Máxima de Cantidad

En el modelo de Grice, como se señaló, la primera máxima es la de Cantidad, la cual establece que el hablante debe proporcionar la suficiente información para que el interlocutor comprenda el sentido del acto de habla. Aunque podría considerarse que proporcionar más información no afecta realmente la comprensión Grice (Valdés, 1999) afirma que la suprainformatividad “puede resultar confundente [sic] al poner sobre el tapete cuestiones marginales” (pág. 525).

Cabe aquí hacer un paréntesis para señalar que al hablar de un texto en este análisis pragmático estamos planteando un “tipo ideal” en términos de Weber, una categoría pura que englobe todas las características que se esperarían de un texto “perfecto”. Dentro de ellas se encontrarían la perfecta claridad para la comprensión del lector, el nulo uso de figuras retóricas o de anacronías, así como la linealidad temporal en el relato, por ejemplificar sólo algunas.

Está por demás decir que no existe un texto de tales características (ni siquiera los textos periodísticos encajarían a cabalidad en este “tipo ideal”), pero

sirve de parámetro para saber en qué medida se están transgrediendo las máximas de Grice.

1.4.5.- Máxima de calidad

Como se recordará, la máxima de calidad se basa de forma general en que el emisor brinde información que él considere verdadera y que esta sea susceptible de ser comprobada. Se puede inferir sin mucho esfuerzo que la ficción narrativa abole en parte esta máxima. Mary Pratt asegura que la cuestión de la veracidad “simplemente no parece importar tanto cuando se entiende que el punto de la enunciación es el placer” (Pratt, 1977, pág. 97).

Sin embargo existen ciertas cualidades del género fantástico que, históricamente, lo han hecho dotar de verosimilitud sus textos para identificar al lector e inmiscuirlo en la ficción narrativa. Esa dicotomía entre “lo racional y lo irracional, lo natural y lo sobre natural, lo soñado y lo vivido” (Herrero, 2000, pág. 74) hace que una de las dos partes se apoye en la otra. Usualmente la parte cotidiana, utilizada como un vínculo con el lector, se presenta como la base desde donde se parte hacia el hecho fantástico, dándole una credibilidad que no tendría si se tratase de un hecho desprovisto de anclas en el mundo extratextual.

1.4.6.- Máxima de relación

Esta máxima, según Grice, se basa en la necesidad de que nuestro interlocutor en el proceso comunicativo contribuya de manera “apropiada a los fines inmediatos de cada uno de los estadios de la transacción” (Grice en Valdés, 1999, pág. 527). La única submáxima que contiene es la de ser relevante, lo cual no apunta más que a hacer que su participación, en el contexto del intercambio comunicativo, aporte información valiosa para nuestro interlocutor.

Cabe señalar que, como afirma Susana Figueroa:

el principio de relevancia admite cierta gradación: un dato será más relevante para un individuo cuanto disponga de un mayor número de hechos o suposiciones pues (ya sea reforzándolo o entrando en contradicción con su entorno cognitivo) podrá asociarlo y actualizarlo en cada nuevo acto comunicativo (Figueroa en Vital, 2014, pág. 78).

1.4.7.- Máxima de manera

Esta máxima es quizá la más compleja y Grice afirmaba que se basaba en esperar que el interlocutor “deje bien explícita la contribución que está llevando a cabo, y que la realice con una celeridad razonable” (Valdés, 1999, pág. 527).

Comencemos con el primer punto de la máxima: “evite expresiones ambiguas”, aquellas cuyo significado es polivalente y cuyo contexto de emisión no clarifica cuál es la interpretación a la que se debe apegar el hablante. Cabe destacar que en muchos casos esa ambigüedad es momentánea, es decir, la información que la complementa después viene a aclarar el sentido ambiguo. Funciona como un gancho para el lector que espera (y así debe ser, al menos idealmente) que la información que viene a continuación, o más adelante, clarifique el sentido que, por ese momento, ha quedado incompleto.

La ambigüedad puede resultar también de la utilización del lenguaje poético cuya última finalidad no es nombrar las cosas, sino apropiárselas, regresar la palabra a un estado primitivo, donde la palabra vale por sí misma (Scholz, 1977, pág.28).

Estas categorías de Grice intentarán dirigir la pregunta con la que debemos iniciar ese diálogo con el texto, planteamiento que abordaremos en profundidad en el capítulo siguiente. Baste aquí señalar que estas directrices son apenas el inicio del trabajo de indagación del investigador que pretenda interpretar de forma argumentada un texto narrativo.

Observaciones generales

A manera de resumen es necesario insistir en que el corte de esta investigación es eminentemente teórico, pues consiste en el armado de una herramienta de análisis para textos narrativos. Sin embargo, no se deja de lado la aplicación de la propuesta para encontrar puntos de oportunidad en la herramienta, detectar fallos y comprobar mis hipótesis iniciales.

La hermenéutica, disciplina abocada a la interpretación de textos, es la base teórica, mientras que la herramienta se basa, a su vez, en dos metodologías que han resultado útiles para el análisis de textos literarios: la narratología, por un lado, y la pragmática, por otro.

La hermenéutica es considerada “una disciplina fundamental en el campo humanístico que permite descubrir las múltiples posibilidades que nos brindan los textos, así como estudiar los distintos enfoques desde donde se pueden analizar los textos” (Saavedra en Vital, comp., 2014).

Para lograr su fin, la hermenéutica se puede valer de diversas herramientas que puedan extraer, en un primer momento de análisis, los rasgos estructurales y posteriormente hurgar en el contexto (horizonte) del texto al que nos acercamos.

El texto plantea las preguntas que deben ser contestadas, las orienta, las dirige. Más aún, el texto nos conduce hacia el autor o la autora y hacia su mundo de vida, así como hacia los lectores y las lectoras y su horizonte de interpretación. No hay texto sin contexto; el discurso nos conduce hacia lo extralingüístico, hacia la dimensión histórica y práctica del discurso. (Amador, 2021, pág. 136)

Con miras a ello, para mi investigación elegí el modelo narratológico de Gerard Genette y las máximas conversacionales propuestas por Paul Grice, en las que hemos ahondando a lo largo de este capítulo.

No está de más recordar que con la narratología se busca traer a la luz los rasgos estructurales del texto narrativo, mientras que las máximas conversacionales nos guiarán para interrogar de forma correcta el horizonte del

texto y así formular una interpretación adecuada. La articulación de ambas, como bien señaló en su triple mimesis Ricoeur, “me obliga a construir por mi cuenta y riesgo los eslabones intermedios que articulan al correlación” (2018, pág. 113). A ello me abocaré en el siguiente capítulo.

2.- Un camino dialógico-analógico en la interpretación

*Sólo hay conocimiento
a modo de relámpago.
El texto es el largo trueno
que después retumba.*
Walter Benjamin

El rumbo hacia el que se enfila la articulación de la narratología y de la pragmática está basado en el concepto de diálogo sobre el que Gadamer (1977) ahonda en *Verdad y Método I*; será menester, en un primer momento, explicarlo a profundidad.

La reflexión de Gadamer sobre la hermenéutica parte de la conciencia de la universalidad del problema hermenéutico, la cual, se nos dice, va con sus preguntas por detrás de todas las formas de interés por la historia. Gadamer quiere destacar que este problema se presenta, de principio, en toda experiencia vital, pero se manifiesta de manera palmaria en el lenguaje (Amador, 2021, pág. 71).

Para adentrarse en el planteamiento hermenéutico de Gadamer es necesario recordar que él parte de la hipótesis de que “en toda comprensión de la tradición opera el momento de la historia efectual” (Gadamer, 1977, pág. 16), que toda interpretación está permeada por el momento histórico del intérprete y que no hay forma, como señala más adelante, de abstraerse o de buscar un punto de vista objetivo. Esta última idea es claramente extraída de la propuesta ontológica de Heidegger.

Es en esta línea de reflexión en la que Gadamer inserta su propuesta de un círculo hermenéutico, un ir y venir, e incluso llega a llamar a la interpretación de textos “este otro género de la conversación” (1977, pág. 457), y hace énfasis en la similitud entre arte y juego, este último entendido como una experiencia en la que al menos dos actores “representan”, es decir, asumen roles establecidos, lo cual no quiere decir fijos; al contrario, el autor utiliza este concepto para tratar el papel activo del intérprete de la obra de arte. Es el espectador, dice, donde se gesta el juego en sí mismo (Gadamer, 1977).

Es pertinente señalar que no porque el espectador sea pieza clave significa que está “al centro” de esa actividad lúdica, sino que, por el contrario, ese abandono del jugador en el juego mismo, sometiéndose a esas reglas constitutivas, es el punto nodal de toda la representación artística. Es interesante que Gadamer señale esto, pues de alguna forma, como bien lo indica Orueta (2013), se busca deslindar al arte de ser concebido solamente como experiencia radicada en el intérprete y, por el contrario, abrir la experiencia a un ir y venir entre la obra y su horizonte; entre el intérprete y su propio contexto histórico-cultural.

El juego como metáfora del arte, dice Gadamer, mantiene frente a su referente, al artista y al espectador una “completa autonomía” (1977, pág. 155) y es a través de ella que el arte adquiere su propia verdad. Habrá que tener esto en mente cuando se aborde la verosimilitud en la obra narrativa.

El comparar la obra de arte con un juego también facilita que la actividad artística sea contemporánea de cualquier presente, pues la obra que “representa” y el intérprete como espectador pueden entrar en esos papeles en cualquier momento, activando el mecanismo del juego artístico.

Sería menester hacer énfasis en que a ese juego, como señalamos párrafos atrás, el intérprete no llega desprovisto, “en blanco”, sino que los prejuicios acompañan y determinan en muchas ocasiones la interpretación que se dé. Éstos no se gestan de manera individual, sino que están condicionados por el horizonte histórico del intérprete. “Los prejuicios de un individuo son, mucho más que sus juicios, la realidad histórica de su ser” (Gadamer, 1977, pág. 344).

Una interpretación, dice Heidegger (1980), fundador de esta concepción ontológica en la hermenéutica, “jamás es una aprehensión de algo dado llevada a cabo sin supuesto” (pág. 168).

El diálogo está también presente en las bases de lo que Gadamer llama fusión de horizontes, pues hace énfasis en que no se trata de adoptar el punto de vista del interlocutor (en este caso del texto), cosa que por lo demás es irrealizable, sino de llegar a una “generalidad superior”:

Este desplazarse [entre horizontes] no es ni empatía de una individualidad en la otra, ni sumisión del otro bajo los propios patrones;

por el contrario, significa siempre un ascenso hacia una generalidad superior, que rebasa tanto la particularidad propia como del otro (Gadamer, 1977, pág. 375).

Comprender, dice el autor, no quiere decir abarcar; escuchar al otro no es “realizar a ciegas lo que quiera el otro”, la apertura del diálogo implica reconocimiento, estar dispuesto a “dejar valer en mí algo contra mí, aunque no haya ningún otro que lo vaya a hacer valer contra mí” (Gadamer, 1977, pág. 438).

Gadamer propone que veamos a la interpretación de los textos desde la perspectiva de la conversación. A pesar de que se trata de una conversación diferida en el tiempo y en el espacio y no de un diálogo cara a cara (Amador, 2021, pág. 79).

No debemos perder de vista que al gestarse esta “conversación” el intérprete puede “ensuciar” la interpretación con conocimientos y prácticas culturales de su horizonte. Es casi imposible deshacerse de los prejuicios culturales que influirían en la interpretación que se hace de un texto, y aunque así pudiéramos hacerlo, la misma “formulación lingüística es tan inherente a la opinión del intérprete que no se le vuelve objetiva en ningún caso” (Gadamer, 1977, pág. 484).

Las capacidades argumentativas que son intrínsecas de la lengua han sido ampliamente estudiadas y hay quienes establecen, como Jean Anscrombe y Oswald Ducrot (1987), que no hay uso de ésta que no busque, de una forma u otra, sostener un aserto, lo cual quiere decir que en cada elección que hacemos dentro del aparato lingüístico formal (la lengua) estamos implicando ya nuestro punto de vista y argumentando, así sea de forma inconsciente, en favor de él.

Regresando a Gadamer, es curiosa la forma en que él plantea que inicia el diálogo interpretativo: lo que está plasmado en el texto, lo escrito, es la respuesta a algo, por lo que la labor del intérprete es hallar la pregunta correcta.

Somos nosotros, los que lo comprendemos [el texto], quienes tenemos que hacerlo hablar con nuestra iniciativa. Sin embargo, no supone un entronque arbitrario nacido de uno mismo, sino que se refiere, en calidad de pregunta, a la respuesta latente en el texto (Gadamer, 1977, pág. 456)

Gadamer es enfático en que está plenamente justificado hablar de una conversación hermenéutica en la que “tiene lugar una comunicación como la que se daría entre dos personas, y que es algo más que mera adaptación recíproca” (Gadamer, 1977, pág. 466).

Otros autores reconocen la importancia del ir y venir dialógico para asegurar la científicidad en un proceso de investigación:

La definición del proceso científico como diálogo entre hipótesis y experiencia, sin embargo, puede rebajarse a la imagen antropomórfica de un intercambio en que los dos socios asumirían roles perfectamente simétricos e intercambiables; pero no hay que olvidar que lo real no tiene nunca la iniciativa, puesto que sólo puede responder si se lo interroga (Bordieu, Chamboredon, Passeron, 2002, pág. 55)

Heidegger también reconoce la estrecha relación entre la lógica dialógica y el proceso de comprensión:

La relación del habla con el comprender y la comprensibilidad resulta clara si se fija la atención en una posibilidad existencial inherente al hablar mismo, el oír. No es casual que digamos, cuando no hemos oído bien, que no hemos ‘comprendido’ (Heidegger, 1980, pág. 182).

Ricoeur, aunque con algunas reservas, señala que “la escritura no añade nada nuevo al fenómeno del habla, salvo la fijación que posibilita su conservación. De ahí la convicción de que la escritura es la fijación del habla” (Ricoeur, 1999, pág. 60). A pesar de ello, este autor establece que la escritura produce una “doble ocultación”, que por lo general no ocurre en el diálogo cara a cara. El lector no está presente al momento de la escritura del texto, y de forma similar, quien escribe no está presente para el momento de la lectura. Podría parecer bastante obvia esta distinción, pero Ricoeur parte de ella para ahondar en las peculiaridades de la interpretación de textos, en las que ahondaré más adelante.

Cuando intentamos entender un texto no nos desplazamos hasta la constitución psíquica del autor, sino que, ya que hablamos de desplazarse, lo hacemos hacia la perspectiva bajo la cual el otro ha ganado su propia opinión. Y esto no quiere decir sino que intentamos que se haga valer el derecho de lo que el otro dice. Cuando intentamos comprenderle hacemos incluso lo posible por reforzar sus propios

argumentos. Así ocurre también en la conversación (Gadamer, 1977, pág. 361).

Si intento hurgar en las raíces de esta dinámica de conocimiento a través del intercambio dialógico no puedo soslayar esos famosos intercambios escritos por Platón y protagonizados por Sócrates, lo cual será de utilidad también para trazar el rumbo por el que un razonamiento dialógico-analógico debería iniciar su camino.

Es bien conocido, y afirmado por el mismo Sócrates (Platón, 1922) en varios de los diálogos, que él no posee respuestas, sino que utilizando preguntas hace que sus interlocutores lleguen a una solución o al menos a una conclusión satisfactoria.

Resulta interesante sacar a relucir cómo considera Sócrates el pensamiento, pues, como veremos después, es, en mayor o menor medida, como procederá el diálogo con miras a la analogicidad: “Me parece que el alma cuando piensa no hace otra cosa que conversar consigo misma, interrogando y respondiendo, afirmando y negando” (Platón, 1922, pág. 126).

Este punto resultará fundamental para el armado de la herramienta de interpretación, pero en este momento es de utilidad para ejemplificar cómo el diálogo ha sido a lo largo del tiempo un camino para el conocimiento, que precisamente pone el énfasis, aunque no con esas palabras, en la búsqueda de un punto en común. Para hallarlo es necesaria una apertura.

La experiencia hermenéutica llega en verdad tan lejos como llega la disposición al diálogo entre los seres racionales.

Echo de menos un mayor reconocimiento del hecho de que éste es el ámbito que la hermenéutica comparte con la retórica: el ámbito de los argumentos convincentes (no de los lógicamente concluyentes) (...) El arte de hablar y argumentar tienen aquí su domicilio (Gadamer, 1977, pág. 660).

Ahora bien, ha quedado clara la importancia que el concepto de diálogo entraña para la hermenéutica, pero, ¿cómo afecta esta lógica dialógica a la vertiente de interpretación analógica propuesta por Beuchot?

Normalmente accedemos a la objetividad por medio de la intersubjetividad, esto es, mediante el diálogo. Presentamos nuestra interpretación a la crítica de los que conforman nuestra comunidad interpretativa o nuestra tradición hermenéutica, y es en ese diálogo vivo en el que se puede decidir si nuestra interpretación es válida o no, y cuál lo es (Beuchot, 2009, pág. 54)

Este diálogo vivo es lo que Julio Amador (2021) llama interpretación de las interpretaciones, una mirada crítica sobre el tema que se esté intentando interpretar para entender y obtener un panorama general de lo que ha sido dicho por quienes han indagado antes nuestro objeto de estudio.

Lo anterior no significa que resulte ocioso, como en el caso de esta investigación, centrarse en textos o en autores ya analizados; al contrario, la riqueza de este tipo de investigaciones se ve realzada pues el horizonte histórico es algo que siempre está en constante movimiento y la mirada con la que vemos los textos no es nunca la misma.

A la luz de nuevos conceptos, incluso nuevas técnicas de análisis, el texto puede revelar esa “verdad” oculta que, como señala Gadamer (1977), sólo puede ser revelada a través de la lógica dialógica. Una verdad que nada tiene que ver con el concepto científico que se ha anquilosado en la concepción cotidiana, sino que es una “verdad” que sólo puede ser transmitida a través de la experiencia artística, de la representación del arte como juego.

Cuando Beuchot se refiere al problema ético dentro de la hermenéutica analógica parece nuevamente estar siguiendo de cerca los planteamientos de Gadamer, pues hace énfasis en la importancia de la “apertura” al otro: “La ética hermenéutica acepta que el hombre alcanza mayor plenitud mientras más se halle intencionalizado o proyectado hacia el otro, incluso en función del otro, del prójimo” (Beuchot, 2009, 128).

Esta dimensión es también abordada por Ricoeur cuando señala que la interpretación de un texto es también “la interpretación de sí de un sujeto que, a partir de ese momento, se comprende mejor, de otra manera o, sencillamente, comienza a comprenderse” (1999, pág. 74).

Comprender, dice Gadamer, significa entenderse unos con otros; es un acuerdo, pero “sólo se convierte en una tarea especial en el momento en que esta vida natural en el referirse conjuntamente a las mismas cosas (...) experimenta alguna distorsión” (Gadamer, 1977, pág. 232).

Hay veces en que el lenguaje parece no implicar ninguna dificultad; parece ser totalmente transparente, aunque no lo sea, pero solamente cuando nos damos cuenta de que existe un sentido que no es del todo claro es cuando se pone en marcha el proceso hermenéutico como proceso de indagación. Es aquí donde entra el Pacto de cooperación propuesto por Paul Grice.

“Haga usted su contribución a la conversación tal y como lo exige, en el estadio en el que tenga lugar, el propósito o la dirección del intercambio que usted sostenga” (Grice en Valdés, 1999, pág. 524). Es esta la formulación que subyace, de forma tácita, en los intercambios comunicativos, plantea Grice.

Lo que da fundamento a esta “norma”, señala el autor, es una predisposición del ser humano a hallar sentido, a esforzarse por encontrar significado en cada intercambio comunicativo que entabla. Cuando el interlocutor infiere que se ha roto el Pacto de cooperación, no simplemente abandona el acto comunicativo en el que se ha visto envuelto, sino que se esfuerza por dilucidar por qué su interlocutor está transgrediendo las normas; en otras palabras, intenta hallar qué está escondido en las palabras del otro y para ello tiene que haber una disposición al diálogo, con todo lo que hemos revisado que ello implica.

Se podría pensar entonces que la salida más sencilla para la interpretación es acudir a lo que el autor piensa sobre su obra, pero eso nos pondría del lado de una hermenéutica unívoca, como la llama Beuchot (2018), en la que creeríamos que la interpretación que el escritor hace de su texto es la “verdadera”, pero

El artista que crea una forma no es el intérprete idóneo para la misma (...). En el momento en que reflexiona por sí mismo se convierte en su propio lector. Su opinión, como producto de esta reflexión, no es decisiva. El único baremo de la interpretación es el contenido de sentido de su creación (Gadamer, pág. 247)

Juan Nadal (2019) asegura que hermenéutica y pragmática ponen acento en diferentes cuestiones sobre un mismo tema, la extracción de sentido de un texto, pero que existen más coincidencias que disimilitudes entre las dos:

Ambas tratan de los procesos de interpretación de los enunciados en contexto. Asimismo, las dos se ocupan de las condiciones relacionadas con el uso real de la lengua. Ambas pretenden explicar qué participa en la interpretación y comprensión, más allá del hecho de que las palabras, las frases y las oraciones poseen ciertos significados convencionales (Nadal, 2019, pág. 196)

Esta atención de la pragmática a la intencionalidad, dice Beuchot (2009), hace que uno se ubique en la noción de uso

el uso es acción, práctica y habla dentro de una comunidad de hablantes.

Pues bien, la hermenéutica se coloca en la misma línea de la pragmática. Tiene un interés muy parecido por la interpretación, aunque difieren en el modo de realizarla (la pragmática es más objetivista: se puede recuperar en su pureza la intención del autor; la hermenéutica suele ser más subjetivista: siempre se va a inmiscuir la intención del lector) (Beuchot, 2009, pág. 87)

Sin ir más lejos, como ya hemos señalado, analogía es mediación entre opuestos, cosa que no se puede lograr sin conceder, sin un ir y venir entre pros y contras, esto es, que no puede llevarse a cabo sin diálogo.

No está de más recordar que la pragmática, como mencioné en el Capítulo 1, nace como una rama de la semiótica que estudia los procesos concretos de uso de la lengua, en específico el habla, el diálogo. Es por ello que resulta ideal para analizar el proceso comunicativo que se gesta en el texto narrativo, pues como he intentado dejar claro, es pertinente ver la labor hermenéutica como un diálogo, guiado en última instancia por un ideal de analogicidad, esto es, de consenso.

Nicholas Allot (2010) recupera cuatro puntos que él considera como los pilares fundamentales de todas las pragmáticas: 1) La comunicación envuelve casi siempre una intención que se ve satisfecha cuando es reconocida por el

interlocutor; 2) El interlocutor debe inferir la intención; 3) El intercambio comunicativo está regido por normas tácitas que devienen de principios más generales, como la racionalidad y la cognición; 4) Hay una diferencia entre lo que se explicita y lo que implica en el texto o acto comunicativo.

“El significado que el hablante quiere comunicar tiene una parte explícita y una parte implícita, lo que no se dice pero también se comunica”, señala Graciela Reyes (1996, pág. 10). Es tarea del lector brindar su propia interpretación, y en el caso de un trabajo investigativo, de sustentar con una labor minuciosa su lectura particular.

Entre hermenéutica como base teórica y pragmática como herramienta de análisis también se debe buscar una analogía, un justo medio, pues, como bien señalé más arriba, una busca el sentido “original” con el que fue concebido un mensaje, mientras que la otra pone el peso en la lectura que hace de él el intérprete.

El intercambio dialógico con el texto debe partir de lo que se encuentra efectivamente plasmado en él, en lo explícito, por lo que es menester utilizar una herramienta que ayude a desentrañar, en el caso de esta investigación, los mecanismos de los textos narrativos.

Como se mencionó en el capítulo anterior, el modelo narratológico de Gerard Genette es la otra herramienta metodológica que utilizaré para llegar a una interpretación suficientemente argumentada. Es con ella que en un segundo momento (el primero es la lectura “natural” del texto, pero más adelante ahondaré en ello) extraeré los rasgos estructurales de la narración y estos darán pie a varias hipótesis que se irán descartando o reafirmando.

Ricoeur (1999; 2018) es quien más ha hecho énfasis en la necesidad que una interpretación tiene de una etapa “estructural”, pues es un acercamiento que nos revela los mecanismos bajo los que funciona el texto. Beuchot sigue también esta línea, aunque él ensaya un análisis estructural de corte semiótico con la propuesta de Greimas.

En el primer capítulo he explicado en detalle las categorías de análisis narratológico, solamente cabría señalar aquí que el mismo Genette reconoció las

limitantes de su análisis estructural y no descartaba que fuera una herramienta que complementara un conocimiento más amplio de la labor narrativa, sobre todo para explorar las posibilidades de la literatura (1998, pág. 107).

En *El significado de la obra de arte* (2017), Julio Amador también recalca la importancia de realizar, en un primer momento, el análisis formal o de los rasgos estructurales para interpretar una producción artística. En particular, el autor aplica su propuesta a obras pictóricas, pero es un ejemplo de una ruta de interpretación reciente que utiliza aspectos formales, así como histórico-contextuales para una lectura pertinente de una obra.

2.1- ¿Contra el método?

Cabe aquí hacer una aclaración: mucho se ha dicho respecto al repudio de Gadamer respecto a un “método” dentro las llamadas ciencias humanas o del espíritu. Es claro el rechazo del autor a una sistematización y un avance lineal “por pasos” en la búsqueda de un conocimiento “verdadero”, pero más allá de esto Gadamer está consciente de que cualquier intento por hallar algo parecido a un método en las ciencias sociales debe partir de la idea hegeliana de “el hacer de la cosa misma (...) que a diferencia de la metodología de la ciencia moderna es un padecer, un comprender, un acontecer” (Gadamer, 1977, pág. 557).

El autor utiliza el concepto de método refiriéndose a un “procedimiento controlable y la falsabilidad”, cosa que obviamente él critica, no de manera ociosa sino para proponer un nuevo acercamiento más propio de las ciencias del espíritu:

Para garantizar la verdad no basta el género de seguridad que proporciona el uso de métodos científicos. Esto vale muy especialmente para las ciencias del espíritu, pero no significa en modo alguno mengua de su cientificidad, sino más bien la legitimación de la pretensión de un significado humano especial que ellas vienen planteando desde antiguo. El que en su conocimiento opere también el ser propio del que conoce, designa ciertamente el límite del método, pero no el de la ciencia. Lo que no logra la herramienta del método tiene que conseguirlo, y puede realmente hacerlo, una *disciplina del preguntar y el investigar* (Gadamer, 1977, pág. 585, sin cursivas en el original).

Julio Amador (2021) abona en esta dirección al señalar que el método, en sus vertientes cartesiana y positivista, “supone una perspectiva puramente epistemológica del conocimiento. En consecuencia, es la menos adecuada para arribar a una comprensión profunda de las cosas” (pág. 100). El autor critica que se soslaye la experiencia vital, que de manera obvia va de la mano con su historicidad.

Es por ello que resultaría erróneo e incluso confuso decir que lo que propone esta investigación es un método; lo que se busca es brindar una herramienta para interpretar que permita entablar un diálogo con miras a la analogicidad que nos lleve a una interpretación suficientemente argumentada de un texto narrativo.

Es esta la dirección hacia la que se encamina el proceso que en el siguiente apartado se explicará: el texto es quien va a hacer suscitar estas preguntas en la mente del intérprete, avivando la “conversación” de la mente consigo misma, pero para tener un acercamiento y una interpretación el sujeto cognoscente debe hurgar en el horizonte del texto, reformular sus planteamientos iniciales, regresar sobre cuestiones que tal vez daba por sentadas, consultar, preguntar y responder.

Por lo demás, esta dinámica está ya planteada en la hermenéutica ontológica de Heidegger, como bien explica Amador (2021): “La hermenéutica no es ni una curiosidad, ni un análisis artificioso, endosado al existir, sino, como hemos visto, el existir humano que se pregunta-responde a sí mismo” (pág. 62).

2.2- Herramienta de análisis pragmático-narratológico

En una entrevista para la BBC de Londres, al filósofo británico Bertrand Russell se le pidió dar un mensaje para las personas que, hipotéticamente, podrían ver esa entrevista unos cien años después. El ganador del premio Nobel dio dos mensajes, uno, dijo, sería intelectual y el otro moral:

Lo intelectual que me gustaría decirles es esto: cuando estés estudiando cualquier tema o considerando cualquier filosofía, pregúntate a ti mismo cuáles son los hechos y cuál es la verdad que estos hechos revelan. Nunca te dejes desviar, ya sea por lo que desees creer o por lo que crees que te traería beneficio si así fuera creído (Russell, 1959)

Lo que pedía Russell (no dejarse desviar por los prejuicios o intereses) es algo imposible, tomando en cuenta la proyección que se hace en toda interpretación y los prejuicios culturales que determinan nuestra forma de entender y buscar algo cercano o parecido a una “verdad”. Sin embargo, este esfuerzo por atenerse a los “hechos” y cuál es la verdad que éstos vehiculan, tratando de poner al margen (o al menos de hacer evidentes) las categorías que determinan nuestro mirar es sin duda loable y debe hallarse en toda interpretación que busque estar bien cimentada.

Este esfuerzo está presente no sólo a la hora de indagar en los hechos, sino que se nos presenta a cada momento, pues si todo el tiempo estamos interpretando, como señalaba Heidegger, siempre hay un esfuerzo, por decirlo de alguna forma, por ver detrás del velo de lo evidente.

Surge aquí un cuestionamiento capital que determinará mi propuesta de una herramienta de análisis. Si seguimos de cerca el planteamiento de Heidegger, de una interpretación como modo de ser del ser ahí, podríamos señalar que en todo acto comunicativo hay un esfuerzo por extraer sentido del otro (sea esto una obra de arte, un ser humano, símbolos de uso corriente en la ciudad); esto último es en cierto sentido lo que planteaba para la pragmática Paul Grice, al señalar que de forma innata el ser humano se esfuerza por extraer significado incluso aunque éste no sea evidente. Existe un interés mutuo por facilitar el intercambio comunicativo, un esfuerzo por extraer sentido de lo que el otro tenga por ofrecer (Figuroa en Vital, coord., 2014).

Ahora bien, esto implicaría que en realidad hay grados de esfuerzo para poder establecer un vínculo comunicativo con lo que sea que estemos tratando de interpretar. Si se busca brindar una interpretación con bases sólidas, se requerirá mayor esfuerzo por extraer sentido de todos los elementos que se van adicionando en el ir y venir del círculo hermenéutico.

Escribo “mayor esfuerzo” para establecer la diferencia, por ejemplo, en comparación con un intercambio comunicativo “común”, en el que estamos más habituados a los códigos que facilitan la interpretación. En una conversación

podemos reconocer signos normados culturalmente que facilitan la identificación del sentido con el que está siendo proferido un mensaje.

Niklas Luhman (1998) establece la improbabilidad de la comunicación, partiendo de que se entable, normalmente, entre dos entes cerrados en sí mismos, como dos cajas negras, que llegan a entablar un lazo comunicativo a través de diversas formas de simbolización.

Como señalaba, parto entonces de que todo acto de comunicación implica un esfuerzo para dotar de sentido, para atribuir significado al intercambio que se pretende entablar o que, en todo caso, está ya entablado.

Queda claro que hay diversos grados de esfuerzo para interpretar: una conversación en nuestra lengua es más sencilla de interpretar que una en otro idioma; incluso dentro de un mismo idioma, es más fácil seguir una conversación con amigos o familiares que cuando nosotros estamos siendo partícipes de un acto comunicativo en un círculo que no es el íntimo.

Si retomamos la idea ya expuesta de que la interacción e interpretación de una obra de arte es también un acto dialógico, podemos señalar entonces que hay convenciones y conocimientos que facilitan la interpretación, sin dejar de lado que no por ello habrá interpretaciones idénticas, pues cada una está determinada por el *ser ahí* que se enfrenta al mundo.

Con esto en mente y con el bagaje teórico y metodológico que he expuesto anteriormente es que puedo proponer una herramienta pragmático-narratológica que parta de la idea de un diálogo hermenéutico con miras a la analogicidad. Aunque me veo en la necesidad de estructurarlo a manera de “pasos”, este proceso no necesariamente es “lineal”, pues, como establecí anteriormente, el diálogo muchas veces regresa sobre sí mismo para reformularse, en una suerte de círculo, según Heidegger, o de espiral, según Gadamer.

1) Lectura “natural” del texto (identificación de categorías de análisis más evidentes por parte del lector que tiene fines investigativos).

2) Lectura para identificar las categorías narratológicas (o en su caso del análisis estructural que se esté utilizando).

3) Durante estas dos se conforma la primera hipótesis de interpretación.

4) Se identifica cuáles de las máximas propuestas por Paul Grice infringen las categorías narratológicas utilizadas por el narrador del relato.

5) ¿Quién es el autor y cómo es percibido en la actualidad y por mí?

6) Se acude a las opiniones del autor vertidas sobre su quehacer narrativo.

7) Se acude a las opiniones del autor vertidas específicamente sobre el corpus de investigación.

8) Se acude a las interpretaciones previas (interpretación de las interpretaciones).

9) Durante todo el proceso se reformulan las hipótesis de interpretación y al finalizar se da una interpretación que tenga siempre en mente la analogía en términos de Beuchot.

a) Lectura “natural” del texto.

Para comenzar con la explicación de la herramienta propuesta tengo que definir puntualmente a qué me refiero con “leer”. Empezaré por definiciones sumamente básicas para ir profundizando, por lo que en primer lugar coloco las acepciones que plantea la Real Academia de la Lengua (2020):

1. Pasar la vista por lo escrito o impreso comprendiendo la significación de los caracteres empleados.

2. tr. Comprender el sentido de cualquier tipo de representación gráfica. *Leer la hora, una partitura, un plano.*

3. tr. Entender o interpretar un texto de determinado modo.

4. tr. En las oposiciones y otros ejercicios literarios, decir en público el discurso llamado lección.

5. tr. Descubrir por indicios los sentimientos o pensamientos de alguien, o algo oculto que ha hecho o le ha sucedido.

Podemos condensar de estas definiciones que la lectura es un proceso para extraer sentido, a través de la comprensión de un determinado texto o de

señales que funcionen como texto. Si recuperamos lo planteado por Heidegger (1980) respecto a que interpretación y comprensión van de la mano, podemos entender la carga hermenéutica de toda lectura (en realidad, de toda nuestra existencia).

El texto es una imagen gráfica expuesta a la exploración de los ojos y propicia un número de estímulos por los cuales la mente reacciona, de manera que el texto codifica un discurso oral y éste es decodificado por medio de un proceso complejo, la lectura, que implica un trabajo de creación de significados que reconstruye la memoria del lector, quien procesa mucha información. Los caminos que abre la lectura en la mente son múltiples y puede decirse, así, que se trata de un proceso activo y crítico capaz de producir conocimiento (Ramírez, 2009).

Esta parte “activa” puede ya distinguirse si nos remontamos a la raíz etimológica de la palabra leer, que viene del latín *legeré*, que significa “escoger”, “elección” o “combinación de significados”. El lector escoge y combina lo que se le presenta en el texto, combina elementos presentes en él, pero, más importante aún, mezcla “todos aquellos textos que sustituyen a la realidad circunstancial mostrada por el habla viva” (Ricoeur, 1999).

La lógica de la lectura no es deductiva, sino asociativa, porque vincula el texto material con otras ideas, otras imágenes, otras significaciones, como una lógica que difiere de las reglas de la composición. El texto que se escribe debería denominarse texto–lectura, en tanto que la lectura reconstituye y trasciende al individuo lector o escritor, debido a las asociaciones engendradas por el texto, asociaciones que lo preceden y se entresacan e insertan en determinados códigos, determinadas lenguas, determinadas listas de estereotipos (Ramírez, 2009).

Un texto, dice Umberto Eco (1987), es un “mecanismo perezoso que vive de la plusvalía de sentido que el destinatario introduce en él” (pág. 76). Sólo en casos extremos el texto divaga sobre sí mismo para hacer evidente el sentido que desea comunicar. La literatura, como he revisado, pretende precisamente lo contrario: no hacer evidente su sentido, al menos no de forma explícita.

¿Cómo somos entonces capaces de extraer sentido de algo que pretende velarlo, no ser directo, como sucede en la literatura? Puedo aventurar que entran

aquí en juego la mimesis I de Ricoeur y la conciencia histórica que determina toda interpretación. Comenzaré con ésta última.

La conciencia histórica es hasta tal punto inherente a nuestra percepción del arte que sentiríamos espontáneamente (o sea sin hipocresía alguna) este anacronismo (una obra de Beethoven fechada hoy) como ridículo, falso, incongruente, incluso monstruoso. Nuestra conciencia de la continuidad es tan fuerte que interviene en la percepción de toda obra de arte (Kundera, 2009, pág.15)

Nuestra concepción del arte “entiende” el devenir histórico de las diversas disciplinas, las “ordena” de modo que tengan, también ellas (es decir también las artes) una historia, cosa que, como he revisado antes, es también una narración.

Esta conciencia histórica del arte forma parte de la mimesis I ricoeuriana, “la precomprensión del mundo de la acción: de sus estructuras inteligibles, de sus recursos simbólicos y de su carácter temporal” (Ricoeur 2018, pág. 116). Pese a la ruptura que crea, la literatura sería incomprensible “si no viniese a configurar lo que aparece ya en la acción humana”, profundiza Ricoeur (2018, pág. 130).

Todos los elementos culturales y contextuales determinan nuestros prejuicios, están presentes en nuestra comprensión de la “acción humana” y por ello se vuelve fundamental para una interpretación intentar hacer explícitos los horizontes históricos que juegan un papel en el proceso hermenéutico.

Una conciencia formada hermenéuticamente tendrá que ser hasta cierto punto también conciencia histórica, y hacer conscientes los propios prejuicios que le guían en la comprensión (Gadamer, 1977, pág. 369).

La inteligencia narrativa, como Ricoeur llamaba a la capacidad del ser humano de desentrañar una narración

no se limita a suponer la familiaridad con la red conceptual constitutiva de la semántica de la acción; requiere, además, familiarizarse con las reglas de composición que gobiernan el orden diacrónico de la historia (Ricoeur, 2018, Pág. 119)

Lo anterior no es más que la afirmación de algo sumamente evidente: la forma en la que interpretamos la literatura tiene que ver, también, con la concepción que tengamos de la creación literaria, de los géneros, de las corrientes, estilos y etapas históricas del devenir de las llamadas bellas letras.

Es fundamental tomar en cuenta esto, pues “la elección de un género por parte del escritor es ya elección de un cierto modelo de interpretación de la realidad, ya sea en el plano temático, o en el plano formal” (Corti, 1978, pág. 156). Y esto no solo vale para el autor, sino que la elección del género predispone el acercamiento del lector y la forma en que debe hacerlo (Black, 2006, pág. 37).

La lectura de un cuento no será la misma ni tendrá las mismas expectativas que las de una nota periodística, pero esta diferencia juega incluso un papel preponderante dentro de la literatura y sus diversos géneros, pues una novela de corte realista causará en el lector una asociación contextual diferente que la que se generaría con una novela de corte fantástico.

Aquí entra en juego lo que Genette denomina pacto de ficción, la convención que consiste en que el lector entre en el mundo ficcional y juegue el juego, tomándolo en serio como si fuera real, aunque sabe que es una ilusión (Sapiro, 2016).

Cabría solamente resaltar la incorporación que hace Sapiro de la metáfora del juego, que he abordado ampliamente, pues, recordemos, este intercambio “lúdico” contiene una verdad en sí misma, una que es incomunicable por otros medios y que no es del todo explícita, una verdad literaria, podríamos decir.

Podemos, como lectores, atender a la suspensión de la referencia del texto, tratarlo como si no tuviese mundo y autor. En ese caso, tratamos de explicarlo considerando sus relaciones internas, su estructura. O bien podemos anular la suspensión del texto y propiciar que se realice en forma de habla, reincorporándolo a la comunicación viva. En ese otro caso, lo interpretamos. Estas dos posibilidades pertenecen a la lectura (Ricoeur, 1999, pág. 68)

La propuesta de herramienta de análisis que pretendo articular busca hacer confluír los dos tipos de lectura que Ricoeur planteaba, la explicativa y la interpretativa, con la finalidad de poder tener una interpretación bien argumentada.

b) Lectura para identificar las categorías narratológicas (o en su caso del análisis estructural que se esté utilizando).

Después de la lectura “natural”, en la que entran en juego libremente nuestras asociaciones y el “disfrute” de la obra literaria, sería necesario “dejar hablar” al texto; permitir que lo efectivamente escrito ocupe su lugar en el diálogo hermenéutico que estamos entablando.

Es menester tener en cuenta que dependiendo de lo que queramos observar será el tipo de herramienta metodológica que utilizaremos para extraer los rasgos estructurales del relato. Como señalé anteriormente, la propuesta hermenéutica de Mauricio Beuchot se decanta por el sistema semiótico greimasiano; Ricoeur (2018) prefiere utilizar algunas aportaciones de narratología de Günther Müller y de Genette; es aún hoy común encontrar estudios que apliquen la morfología de Propp e incluso guías de análisis estructurales, como la de Helena Beristáin (1989).

El modelo de análisis estructural que se elija debe responder a lo que uno busca observar, pero también a las características del texto a analizar. No se debe caer, como señala Heidegger (1980), en hacer que las cosas entren en las categorías, sino dejar que “hablen” y encontrar la mejor forma para extraer sentido de ellas.

Ricoeur fue uno de los primeros en reivindicar la utilización de los análisis de corte estructural para la formación de una interpretación fundamentada:

Si se considera que el análisis estructural constituye una etapa necesaria entre una interpretación ingenua y una interpretación crítica, entre una interpretación superficial y una interpretación profunda, entonces resultará posible ubicar a la explicación y la interpretación en un único arco hermenéutico, e integrar las actitudes opuestas de la explicación y de la comprensión en una concepción

global de la lectura como recuperación de sentido (Ricoeur, 1999, pág. 77).

En el caso de la presente investigación, me decanté por el modelo narratológico genettiano debido a que sus categorías no ponen el acento en la historia que se narra, sino que se preocupa más de cómo el narrador articula su relato, cómo manipula los acontecimientos para presentarlos al lector.

Aunado a ello, esas categorías son plenamente identificables en casi todo texto narrativo y simplifican una cuestión que había sido sumamente problemática en el análisis de textos literarios: el tiempo.

El dominio por la narratología de las estrategias de la aceleración y de la retardación sirve para aumentar la inteligencia que hemos adquirido, gracias a nuestra familiaridad con los procedimientos de construcción de la trama (Ricoeur, 2017, pág. 507).

c) Conformación de la primera hipótesis de interpretación

Como señalé al explicar el proceso de una lectura “natural”, son innumerables los factores que entran en juego en el proceso de extraer sentido de un texto. A cada paso que damos, cada renglón que avanzamos, vamos tejiendo sentido, al relacionar la información interpretada hasta ese momento con otros textos, con lo que conozcamos del autor o con lo que ha precedido ese momento de la lectura (un capítulo anterior en una novela; un cuento anterior en un libro de este género).

Tan pronto como aparece en el texto un primer sentido, el intérprete proyecta enseguida un sentido del todo. Naturalmente que el sentido sólo se manifiesta porque ya uno lee el texto desde determinadas expectativas relacionadas a su vez con algún sentido determinado. La comprensión de lo que pone en el texto consiste precisamente en la elaboración de este proyecto previo, que por supuesto tiene que ir siendo constantemente revisado en base a lo que vaya resultando conforme se avanza en la penetración del sentido (Gadamer, 1977, pág. 333).

Es importante hacer énfasis en lo planteado por Gadamer, pues la lectura y el análisis narratológico no producen respuestas, al menos no definitivas; en algunos casos se producirán preguntas, pero si lo que se busca son bases sólidas para la interpretación, debo partir de la idea de que primordialmente en el lector se

producen "hipótesis", "teorías", pues como señalé en diversas ocasiones durante el abordaje teórico respecto a la hermenéutica, en todo momento nuestros prejuicios y horizontes determinan la interpretación que hacemos de un texto. La forma en la que se puede avanzar en el horizonte del texto es haciendo que estas hipótesis se reformulen en preguntas.

La anticipación de sentido que guía nuestra comprensión de un texto, dice Gadamer (1977), no es un acto estrictamente personal, "sino que se determina desde la comunidad que nos une con la tradición (...) La interpretación empieza siempre con conceptos previos que tendrán que ser sustituidos progresivamente por otros más adecuados" (pág. 333).

Durante la lectura de un texto narrativo vamos intuyendo, tratando de adivinar el sentido que pueden guardar esos acontecimientos que nos han sido expuestos. Esta anticipación de sentido se puede ver claramente en el relato policiaco o detectivesco, en el que las claves para resolver el misterio al que se enfrenta el personaje están desperdigadas a lo largo de toda la narración (ésta es la convención) y el lector busca esos datos significativos para poder adelantarse al desenlace.

Sólo es comprensible lo que representa una unidad perfecta de sentido. Hacemos esta presuposición de la perfección cada vez que leemos un texto, y sólo cuando la presuposición misma se manifiesta como insuficiente, esto es, cuando el texto no es comprensible, dudamos de la transmisión e intentamos adivinar cómo puede redimirse (Gadamer, 1977, pag. 363).

Hay varios puntos a destacar de esta aseveración. El primero es que si surge una hipótesis es porque, en términos pragmáticos de Paul Grice, existe una implicatura, es decir, una transgresión voluntaria, por parte del narrador, de las máximas que sostienen el pacto de cooperación. No habría necesidad de conjeturar durante y al final de la lectura de un texto narrativo si todo lo plasmado fuera lo que *efectivamente* se quiere decir. El lector halla en el uso que el autor ha hecho de ese narrador un sentido ilocutivo (no dicho), para el que se aventura un significado, que se verá confrontado si se continúa profundizando en el horizonte del texto en pos de una interpretación bien apuntalada.

El segundo aspecto que destacar es esta búsqueda de una “unidad perfecta de sentido”. Aún para una interpretación que no vaya más allá de una lectura natural del texto narrativo existe esta atribución de un sentido, lo que se pretende con una herramienta como la que se propone en esta investigación es ayudar a extraer elementos que puedan servir como base para nuestra interpretación y que ésta explicita los datos sólidos que la sostienen.

Es importante señalar que durante la lectura para hallar los rasgos estructurales del relato también se crean hipótesis respecto a la manipulación del relato por parte del narrador y, evidentemente, también se busca un sentido con respecto a la totalidad del texto, a ello responde que coloque en tercer lugar la *primera hipótesis de interpretación*.

No es que hasta ese momento se cree esa hipótesis, sino que se va formulando y reformulando a lo largo de esos dos primeros momentos (e incluso después), pero es en este momento en el que, considero, el intérprete debe hacer explícita su hipótesis de sentido del texto.

El investigador deberá confrontar esta hipótesis con los datos que arroje la investigación contextual, primero; la del autor respecto a su obra, así como la de las diferentes interpretaciones que del texto se han hecho. La primera hipótesis de interpretación se verá modificada, en mayor o menor grado, de acuerdo con los datos que arroje esta profundización.

d) ¿Cuáles de las máximas propuestas por Paul Grice infringen las categorías narratológicas utilizadas por el narrador?

Así como “innumerables son los relatos existentes” (Barthes, Greimas, Todorov, et.al.,1982, pág. 4) también lo son las interpretaciones y las hipótesis de interpretación que pueden surgir en torno a un texto narrativo. Después de la lectura natural y de extraer los rasgos estructurales quedan hipótesis que hay que verificar o descartar de algún modo y la solución apunta hacia el horizonte del texto y, tangencialmente en un primer momento, también al del intérprete.

Las máximas conversacionales de Grice resultan de utilidad para encaminar nuestra indagación sin perdernos en aspectos de un horizonte histórico que, de acuerdo con Amador (2021), serían simplemente inabarcables.

¿Cómo proceder entonces? La lectura “natural” y el hallazgo de las categorías narratológicas conducen a la pregunta, formulada en términos de las máximas de Grice. Pondré un ejemplo.

Si al indagar en el texto hallo que hay un gran uso de elipsis (saltarse acontecimientos, dejarlos sin narrar), puedo entonces preguntarme (y sería pertinente hacerlo) por qué el narrador utilizado por el autor para ese texto “da menos información de la necesaria” en el intercambio comunicativo.

La narratología nos dice cómo y qué se ha alterado por parte del narrador en el relato; la pragmática indicará qué máxima ha infringido esa manipulación del narrador y será el punto de partida para buscar el sentido “oculto” (illocutivo) en esta utilización por parte del autor. Si hemos notado que se infringe una máxima conversacional de Grice, no queda más que determinar por qué lo hace, qué se busca comunicar al articular el relato de esa forma.

e) ¿Quién es el autor y cómo es percibido en la actualidad y por mí?

Al comenzar con la indagación extratextual debo, en primer lugar, acudir a la información relativa al horizonte del autor. En este estadio debo allegarme de fuentes biográficas, pero también de algunas que expliquen la época en la que el autor produjo su obra, poniendo especial énfasis en los lapsos en los que se encuentran inscritas las obras que se analizarán.

Debemos preguntarnos acerca de las características estilísticas de ese momento histórico y la importancia que el tema tenía. Preguntarnos si otros autores de la época lo abordaron y de qué modo. También resulta relevante investigar la importancia de los recursos estilísticos empleados, así como del tema, al interior del conjunto de la obra del autor (Amador, 2021, pág. 144).

Se debe ser cuidadoso al indagar en el contexto histórico, pues hay que tener en cuenta que nunca se podrá agotar el horizonte del autor, sino que lo que

se busca es llegar a una analogía, un justo medio basado en el diálogo entre nuestro horizonte y el del autor.

Es importante para este fin explicitar cómo es el autor del corpus a analizar concebido en el contexto cultural desde el que yo como investigador interpreto. Existen autores cuya obra es casi desconocida en la actualidad, pero también algunos que han pasado a formar parte del canon de la literatura.

[El canon] es en lo esencial una nómina de autores tradicionalmente aceptada. Su valor radica en el papel desempeñado en la propia historia literaria. Sin embargo, no puede ser aceptado de forma acrítica (Montaner, 2011).

f) Se acude a las opiniones del autor vertidas sobre su quehacer narrativo.

Muchos autores sostienen ideas acerca de lo que es escribir como una actividad artística e incluso a veces realizan análisis retrospectivos de la forma en la que crearon su obra. Estos acercamientos son conocidos comúnmente como el “arte poética” o “poética” de un autor en particular.

La RAE (2020) lo recoge como la octava acepción de “poética”: “Conjunto de principios o de reglas que caracterizan un género literario o artístico, una escuela o a un autor”. Algunas de estas reglas particulares llegan a extenderse a un género, como lo ha sido la definición de cuento de Cortázar, que es ahora utilizada comúnmente.

La poética es donde se cifran las leyes del universo narrativo de cada autor (Cohen, 2010). Son todos esos textos en los que el autor esboza el mensaje que busca vehicular a través de su obra; las técnicas, los procesos y manías que influyen en su trabajo narrativo.

Este acercamiento va muchas veces de la mano con el siguiente punto.

g) Se acude a las opiniones del autor vertidas específicamente sobre el corpus de investigación.

Así como hay pronunciamientos del autor respecto a su labor como escritor, también podemos encontrar opiniones explícitas respecto al trabajo de

composición o incluso de interpretación respecto al texto o textos que es de particular interés analizar.

Normalmente el material que incluye este tipo de opiniones es de corte periodístico, pues es en las entrevistas o en presentaciones editoriales en las que el autor responde a dudas específicas respecto a su obra. Hay autores, como es el caso de Cortázar, Nabokov, Eco, entre muchos otros, que han impartido clases o conferencias magistrales, que alguien después recupera y que son una fuente valiosa para la interpretación.

En el caso específico de Cortázar, él fue un autor que volvió constantemente la vista sobre su obra para brindar una posible interpretación a ella, e incluso llegó a tratar particularmente algunos cuentos en profundidad, como es el caso de *Continuidad de los parques*, uno de los que forman el corpus de análisis de esta investigación.

A pesar de la importancia de tomar en cuenta lo expuesto por el autor respecto a su labor narrativa, así como sobre los textos en específico, no hay que caer en el error de creer que esta palabra es la definitiva, porque, tal como lo establece Ricoeur (1999), el texto es ajeno a él desde el momento en el que deja la pluma; incluso desde la primera lectura que el autor hace de su texto éste ya está más allá de él.

La intención o el objeto del texto no es, principalmente, la presunta intención del autor, la vivencia del escritor a la que podríamos acceder, sino lo que quiere el texto, lo que quiere decir para quien atiende su exhortación. El texto quiere introducirnos en su sentido, es decir, llevarnos en su misma dirección (Ricoeur, 1999, pág. 78).

En el caso de cuentos, normalmente la cohesión temática que requiere el libro puede dar pistas sobre la forma en la que puede ser interpretado el texto, aunque no se hable específicamente del corpus que se esté analizando.

Es en este punto, y por añadidura en el anterior, en el que la pragmática aporta su matiz a la base teórica hermenéutica. Es necesario, en determinado punto de la indagación contextual, cargar momentáneamente la balanza hacia lo que el autor pensaba de su texto.

Lo que se busca al indagar en las opiniones vertidas sobre su propio quehacer narrativo es indagar en la intención, pues, como señala Ricoeur, “sin intencionalidad no hay sentido ni referencia” (Nadal, 2019). Lo que interesa no es tanto la interpretación que hace el autor de su texto (que es también valiosa, no cabe dudarlo), sino la intención con la que fue articulado ese texto, cómo pretendía el escritor que su obra fuese interpretada. Baste recordar que no son pocos los ejemplos en los que es más valiosa la interpretación que realiza el lector que la que tenía la intención el autor de comunicar.

h) Se acude a las interpretaciones previas (interpretación de las interpretaciones).

He señalado antes que la hermenéutica analógica, fundamento teórico de esta investigación, se basa en la idea de un justo medio en casi todos los aspectos y, particularmente, en las diferentes interpretaciones que se pueden hacer de un mismo texto.

Beuchot (2018) plantea que su postura hermenéutica pretender tomar en cuenta lo que es común a varias interpretaciones sobre un texto, pero también lo que es particular

Una interpretación analógica será atenta a los detalles, a los aspectos menores, cuidadosa con lo que marca la diferencia más que la semejanza con otros textos y otras interpretaciones del mismo texto (Beuchot, 2009, pág.53)

Resulta entonces fundamental que se valoren críticamente las interpretaciones, para “profundizar en la comprensión de cada asunto que se investiga, para lo cual es necesario llevar a cabo una interpretación de las interpretaciones previas” (Amador, 2021, pág. 131).

Existe cierta similitud entre este momento de la herramienta de análisis y lo que se conoce en metodología de la investigación como estado del arte,

Cuando hablamos de estado del arte (...) estamos hablando de la necesidad hermenéutica de remitirnos a textos que a su vez son expresiones de desarrollos investigativos, dados desde diversas

percepciones de las ciencias sociales y escuelas de pensamiento (Becerra, 2004, pág. 32)

Lo que planteo en este momento de la interpretación es buscar los diversos abordajes interpretativos de los que ha sido objeto el texto o textos del corpus de investigación.

Esta multiplicidad de miras puede abonar a nutrir la interpretación que hagamos del texto.

i) Interpretación final que tenga siempre en mente la analogía

Con todo el cúmulo de información recabada es posible establecer una nueva hipótesis de interpretación que será necesario hacer explícita, pero además recuperar los elementos más importantes que dan sustento suficiente a la lectura del texto analizado.

Como mencioné, esta herramienta de análisis muchas veces regresará sobre sí misma para enriquecerse, pues si encontramos en el análisis pragmático elementos específicos del texto narrativo que pudimos haber pasado por alto se tendrá que “retroceder” para notar cómo interactúa ese elemento con los que lo rodean dentro del texto literario.

Por poner solo un ejemplo, si el autor señala que en realidad el protagonista de un relato es otro que el que se pudo identificar a través del análisis estructural (situación extraña, pero que puede suceder), podemos regresar al texto para intentar hallar las claves que puedan sustentar la interpretación del autor de su relato, pero nunca adoptar sin más su punto de vista solamente porque se trate del autor del texto.

Una comprensión llevada a cabo desde una conciencia metódica, dice Gadamer (1977) “intentará siempre no llevar a término directamente sus anticipaciones sino más bien hacerlas conscientes para poder controlarlas y ganar así una comprensión correcta desde las cosas mismas” (pág. 36). Esa es una de las guías con las que se debe avanzar a lo largo de toda la herramienta de análisis.

El proponer una herramienta de análisis que abarque de diferentes metodologías busca evitar lo que Harlan (1999) llama *affective fallacy*: el error de describir y evaluar un trabajo literario con base en el afecto y los sentimientos que produce en el lector. Sin duda, como experiencia la literatura es enriquecedora, pero a la hora de brindar una interpretación se deben dar argumentos sólidos (basados en la estructura interna del texto y en los horizontes de autor e intérprete) para que esta pueda ser más válida que otras.

Para cada uno de estos nueve estadios de la herramienta de análisis propongo ciertos lineamientos basados en aportaciones de otros autores que podrán guiar el proceso interpretativo.

Siendo fiel al concepto de diálogo que, como se ha visto, es medular para la fundamentación teórica de esta herramienta, en el *Cuadro 1 Herramienta de análisis pragmático-narratológico*, que se encuentra en los Anexos de esta investigación, queda de forma explícita mi herramienta metodológica, articulada a través de preguntas que el intérprete debe tener en mente durante los acercamientos con un texto de corte narrativo.

3.- Aplicación de la herramienta pragmático-narratológica

3.1- Lectura natural del texto

En este primer punto, el inicio de la aplicación de la herramienta de análisis propuesta, lo que se busca es sistematizar de alguna forma ese primer acercamiento que el lector con fines investigativos tiene con el texto. Para ello, una serie de preguntas guía servirán para ordenar todas esas primeras ideas que se van gestando sobre el texto. En el *Cuadro 2 Lectura natural del texto*, que se encuentra en los Anexos de esta investigación, se encuentran resumidos los hallazgos que expongo a continuación.

Debo señalar que antes de iniciar esta investigación ya había tenido oportunidad de leer los tres cuentos que conforman el corpus, dos de ellos, *Continuidad de los parques* y *La señorita Cora*, varias veces. No puedo negar que aún hoy me sigue sorprendiendo la maestría metatextual en *Continuidad de los parques*, y es, pienso, uno de los cuentos en los que se puede notar la apuesta de la mayor parte de la obra cortazariana.

El desconcierto y el final abierto del texto fueron dos factores que me dejaron meditando, sin ningún afán en ese entonces de investigación formal como el que emprendo, sobre ese cuento. *La señorita Cora*, por otra parte, no es de mis textos predilectos y, sin embargo, el hecho de que las voces cambiaran sin previo aviso o marca ortográfica dentro del relato me llamó sobremanera la atención, pues no entendía cómo el autor podía lograr este cambio sin perder al lector.

Con *Estación de la mano* ocurrió algo particular: mi primer acercamiento con el texto (Cortázar, 2013) fue a una versión sin el prefacio en el que se indican las condiciones en las que Cortázar encontró ese texto de juventud y cómo decidió recuperarlo para incorporarlo en sus relatos reunidos en cuatro volúmenes. Sin duda la experiencia de lectura fue singular, pues el prefacio determinó en gran medida mi segunda lectura del cuento, pues no podía dejar de buscar esos rasgos que hacían el texto “petulante, ingenuo y de un esteticismo ceniciento” (Cortázar, 2014) a los ojos de su autor.

Es pertinente señalar que, al tener ya conocimiento de las categorías narratológicas, en la lectura que realicé para elegir mi corpus iba identificando sin mucho esfuerzo las directrices más evidentes (narrador, algunas elipsis, algún tipo de focalización), que sirvieron sin duda para fomentar mi curiosidad y elegir, de entre otras opciones, los textos finales.

Lo anterior no es más que un ejemplo de la intertextualidad que como he señalado planteaba Ricoeur (2017; 2018), pero también, y más evidente aún, de la manera en la que nuestro horizonte determina la interpretación que se hace de cualquier texto.

Esta breve digresión en torno al acercamiento a los textos me parece necesaria por dos cosas: en primer lugar, como un acto de ordenamiento lógico e incluso cronológico para iniciar con la investigación, pero también, y va de la mano, para no olvidar que la función primordial de la literatura es otra muy diferente a la de ser estudiada, descontextualizada y contextualizada, como señalé anteriormente, sino que la experiencia ante un texto comunica una de esas verdades que nada tienen que ver con lo “lógico” o “científico” que planteaba Gadamer (1977).

Me parece que es algo semejante a desarticular un reloj que corre perfectamente: su movimiento cesa y su función primordial no está ya más presente, pero no se debe perder de vista para qué fue hecho, pues de lo contrario se estaría cayendo en el clásico error del estructuralismo, de creer que para una interpretación completa del texto literario basta su andamiaje interno.

Ahora bien, como señalé en el segundo capítulo, dentro del proceso de lectura juegan un papel determinante todos los elementos culturales y contextuales de nuestro horizonte, pues moldean nuestros prejuicios y, como ya he señalado, están presentes en nuestra comprensión de la “acción humana” (Ricoeur, 2018), es por ello que para poder sistematizar un proceso que es siempre fluido y dinámico, como lo es la lectura “natural” de un texto, he decidido apoyarme en los postulados teóricos de Umberto Eco vertidos en *Lector in Fabula* (1993) para crear las preguntas guía que orienten nuestra primera lectura del texto.

¿Es la historia fácil de identificar o es necesario acudir a conexiones semánticas para desentrañarla?

Este primer cuestionamiento está basado en lo que Eco (1993) llama manifestación lineal, un acercamiento superficial en el que se esboza un contenido general de los textos en el que trazamos las líneas que determinan, en general, la historia. Esta pregunta guía también se nutre de lo que este autor llama interpretación de propiedades semánticas.

En primer lugar, reconocer si para mí como intérprete es fácil identificar la historia me permite ver si existe mucha o poca manipulación del narrador de los acontecimientos que sucedieron en la historia. En un relato imbricado, como por ejemplo *62 modelo para armar* de Cortázar o *Cambio de piel* de Carlos Fuentes será más difícil extraer los acontecimientos que forman parte de la historia e intentar organizarlos en la mente.

No se estará ante la misma situación si nos acercamos, por el contrario, a un relato que no altera demasiado el orden cronológico de los acontecimientos, cuyo narrador trata de mantenerse dentro de los linderos clásicos de quien no interviene en la historia que relata y que intenta relatar más acontecimientos que reflexionar, como sucede en *Seda* de Alessandro Baricco.

Algo que no puedo dejar de lado es que, como he revisado, desde aquí es evidente cómo el horizonte particular de cada intérprete determinará, de entrada, la recepción que hará del texto. Si bien para alguien acostumbrado a estilos literarios que develan una amplia manipulación por parte del narrador podría encontrar “sencillas” las novelas como *62* o *Cambio de piel*, para lectores menos avezados o acostumbrados a este tipo de literatura el sentido se mostrará más difuso y, con ello, podría haber una interpretación menos sustentada.

¿Cómo hallar la historia dentro del relato? Imaginemos que un compañero nos cuenta su día hasta el momento en que lo encontramos, claro que nos relatará las acciones que llevó a cabo durante el día, pero también los sentimientos que ello le pudo haber generado, la conversación con otra persona, las reflexiones que eso le suscita.

Si nos pidieran extraer la historia o fábula, como la llamaban Propp y Todorov, o la historia, enlistaríamos los acontecimientos que suponen un cambio de estado y dejaríamos de lado detalles que pudieran resultar accesorios, como descripciones de entornos o reflexiones de nuestro compañero. Esa historia que nosotros extraemos podríamos incluso sintetizarla en una frase si así lo quisiéramos.

Adentrándome, pues, de lleno en mi corpus, durante mi primera lectura para esta investigación, *Continuidad de los parques* y *La señorita Cora* exigieron una atención meticulosa, pues, aunque las historias se pueden delinear de forma general al terminar el relato (un asesinato en el que se confunde la trama de una novela con la historia que nos es narrada, en el primero; un enamoramiento de juventud entre Pablo, que es operado del páncreas, y Cora, su enfermera) ésta nunca es explícita.

En cambio, en *Estación de la mano*, la trama es más visible, pues el hecho fantástico es el que capta la atención y en el que se sostiene el relato: la llegada y desaparición de una mano que visita al narrador.

Cuando la lectura lineal no es suficiente para determinar con claridad la historia, como en el caso de *Continuidad de los parques*, el nivel semántico puede ayudar a dar luz sobre el tema.

Esa tarde, después de escribir una carta a su apoderado y discutir con el mayordomo una cuestión de aparcerías, volvió al libro en la tranquilidad del estudio que miraba hacia el parque de los robles (Cortázar, 2014, pág. 9).

La descripción de la gran residencia, con un parque de robles, además de “apoderado” y “mayordomo” nos remiten a una situación de lujo que coloca a ese personaje en un contexto acomodado, y que, en el desenlace, contribuye a intuir las causas de su asesinato.

En *Estación de la mano*, por ejemplo, el texto narra los meses de convivencia entre una mano que visita, subiendo por una enredadera, al narrador, quien pasa demasiado tiempo encerrado en ese lugar.

En este estadio también se debe prestar atención a expresiones deícticas y anáforas. Es decir, entendemos que cuando el narrador en cualquiera de los cuentos dice “ahí”, hace alusión al tiempo como “después”, “antes” o utiliza

pronombres para designar a personajes, todo ello se relaciona con el universo ficcional en el que estamos inmersos.

Cuando el “yo” de *Estación de la mano* se refiere a sí mismo no lo confundimos con el “yo” de *La señorita Cora*, ni tampoco con el “yo” que somos nosotros cuando nos acercamos a cualquiera de esos textos. Lo anterior puede parecer banal de tan cotidiano, pero es algo que hunde profundas raíces en nuestro uso del lenguaje, como bien lo ha estudiado Emile Benveniste.

El sujeto remite a sí mismo como *yo* en su discurso. En virtud de ello, *yo* plantea otra persona, la que, exterior y todo a “mí”, se vuelve mi eco al que digo *tú* y que me dice *tú*. La polaridad de las personas, tal es en el lenguaje la condición fundamental, de la que el proceso de comunicación, que nos sirvió de punto de partida, no pasa de ser una consecuencia del todo pragmática (Benveniste, 1997, pág. 181, cursivas en el original)

También existen alusiones no tan específicas como los pronombres, pero que ayudan a ubicar, en el próximo ejemplo en particular, la duración de algunos acontecimientos.

De esa manera sin razones -simplemente basada en la simplicidad del misterio-, convivimos *un tiempo* de estima y correspondencia. (Cortázar, 2014, pág. 135, las cursivas son mías)

¿Es posible discernir cuál es la situación contextual del narrador? De ser así, ¿cuál es?

Durante esa manifestación lineal se le atribuye al texto una circunstancia de enunciación, que no depende de la situación del autor, sino del narrador, lo cual implica determinar a qué tipo de enciclopedia recurrir. La pregunta guía para este paso va de la mano con la anterior, pues muchas veces extraer la historia del relato depende de poder entender desde dónde habla el narrador, que es lo que se busca en este punto.

Sin duda, esto es sumamente evidente en *La señorita Cora*: los personajes utilizan acento y léxico típicamente argentinos, lo cual me hizo situar ese cuento dentro de un universo del cono sur. Seguramente en ello también influyó el asociar al texto la nacionalidad del autor.

Y bueno, pibe, ahora vamos a liquidar este asunto de una vez por todas, hasta cuándo nos vas a estar ocupando una cama, che. Contá despacio, uno, dos, tres. Así va bien, vos seguí contando (Cortázar, 2014, pág. 293)

En *Continuidad de los parques* y *Estación de la mano* el español se vuelve más neutro y desaparece el voseo, por lo que la situación del narrador puede volverse un poco más complicada de discernir basados únicamente en el uso del lenguaje. Cabe destacar que en el primero, al tratarse de un narrador que no toma parte en los acontecimientos, su situación no afecta en mayor medida la verosimilitud del relato. Como se verá en el análisis narratológico, este tipo de narrador no requiere explicar los límites de su conocimiento.

Las referencias semánticas son de ayuda también en este punto, pues nos permiten intuir, si bien no exactamente, sí algunos trazos generales de la situación del narrador del texto.

“Descuidé la aritmética, vi cubrirse de musgo mi más prolijo traje; apenas salía ahora de mi cuarto, a la espera cadenciosa de la mano” (Cortázar, 2014, pág. 132). Al final del relato encontramos otra referencia a su ocupación: “Haced como yo, que he vuelto a sacar cuentas, a ponerme mi ropa, y que paseo por la ciudad el perfil de un habitante correcto” (Cortázar, 2014, pág. 136).

“Aritmética” y “sacar cuentas” si bien no especifican su ocupación, sí denotan de manera general la ocupación del narrador, e incluso, llevándolo aún más lejos, su personalidad calculadora con la que arruina su relación con la mano.

A pesar de que la información brindada sobre las condiciones de vida del narrador de *Estación de la mano* es poca, entendemos que es un tiempo de tribulaciones para él; que pasó, durante esa etapa, gran parte de sus días junto con la mano; incluso, como señalé antes, tentativamente atribuirle una profesión.

La señorita Cora facilita la construcción de un contexto situacional para el narrador, pues al crearse la ilusión de estar dentro de los pensamientos de los personajes es más fácil inmiscuirse en el universo de éstos: “Quisiera estar en casa oyendo ladrar a Milord, oyendo a tía Esther que a esta hora se levanta para ir a misa” (Cortázar, 2014, pág. 291).

Como se mencionó anteriormente, la libertad de conocimiento de un narrador heterodiegético clásico, que lo ve y lo sabe todo, deja fuera de toda

posibilidad identificar un universo de enunciación, pero sí se puede rastrear, como vimos, el de los personajes:

Nada había sido olvidado: coartadas, azares, posibles errores. A partir de esa hora cada instante tenía su empleo minuciosamente atribuido. El doble repaso despiadado se interrumpía apenas para que una mano acariciara una mejilla. (Cortázar, 2014, pág. 10).

Líneas arriba se encuentran las alusiones a “caricias” “amante” “pasión secreta”, todo ello conforma un campo semántico que, interrelacionado, indica de la naturaleza de los encuentros usuales entre estos dos personajes, pero también, remitiéndome al fragmento anteriormente citado, a una planeación meticulosa de un crimen.

¿Existe un uso abundante de figuras retóricas?

Durante la lectura también se realiza una hipercodificación retórica y estilística, que se refiere a cuando “el lector puede reconocer tanto las expresiones figuradas como sintagmas dotados de connotaciones estilísticas” (Eco, 1993, pág. 116). Es aquí donde inicia el reconocimiento del lenguaje que ha sido catalogado como literario.

Lo medular en este apartado es poder identificar si el autor utiliza de forma generalizada figuras retóricas o si dosifica su uso para momentos clave en el texto.

Si vemos la figura [retórica], como el Grupo “M”, como una transgresión o desviación respecto de una “norma” (o “grado cero”), hay que partir de la descripción de ésta, que ellos hace como “discurso simple y sin artificios, desprovisto de sobreentendidos” (Beristáin, 1984, pág. 153).

“El puñal se entibiaba contra su pecho, y debajo latía la libertad agazapada” (Cortázar, 2014, pág. 10), la cual es evidentemente una metáfora “tradicionalmente considerada una comparación abreviada; por ella se designa una cosa mediante el nombre de otra con la cual tiene una relación de semejanza” (Fernández, 2007, pág. 58), se puede leer en *Continuidad de los parques*. Si se realiza con éxito esa hipercodificación, en términos de Eco, se realiza el intercambio de cualidades entre “pecho” “latía” y “libertad agazapada”.

“Los sucesos de fuera, que entonces me dolían y marcaban, empezaron a adelgazar sus látigos, que sólo de sesgo me alcanzaban” (Cortázar, 2014, pág.132). La trasposición de cualidades es evidente en este ejemplo de *Estación de la mano*: los sucesos como látigos que dejaron de golpear de forma tan dolorosa.

En *La señorita Cora*, a diferencia de los otros dos cuentos, encontré pocas metáforas y las que había tenían una carga semántica más sencilla; al ocupar la mayor parte de la narración las voces de Cora y Pablo (jóvenes que simplemente reflexionan sobre la estadía en el hospital de éste último) se intuye que, en pos de verosimilitud, se deja de lado ese lenguaje literario cargado de figuras retóricas.

“a un enfermo hay que domarlo o es lo de siempre, los líos de María Luisa en la pieza catorce o los retos del doctor De Luisi, que tiene un olfato de perro para esas cosas” (Cortázar, 2014. pág. 276); “el chico tiene su orgullo y le duele, sobre todo que al principio no se daba cuenta de todo lo que iba a venir y quiso hacerse el grande, mirarme como si fueras vos, como un hombre” (Cortázar, 2014, pág. 285).

¿Hay presencia de situaciones estereotipadas? ¿Relaciones intertextuales?

Otro factor que influye en el proceso de lectura son las inferencias basadas en cuadros comunes, *frames*, llamados por Eco, que aquí nombro “situaciones estereotipadas”, es decir lugares o acontecimientos que por lo común de su utilización se vuelven fácilmente comprensibles.

En *La señorita Cora*, el *frame* que es sencillamente reconocido es el de la “hospitalización”; no se tiene que ahondar en descripciones para enmarcar los acontecimientos. Al identificar la situación sabemos lo que ella conlleva, nuevamente se activan las relaciones semánticas para relacionar todos los elementos de “hospital”. Lo interesante en este cuento es que la forma en que los personajes entienden y sobrellevan las circunstancias es lo que dinamiza un relato que, en resumen, podría parecer sencillamente aburrido.

El juego en *Continuidad de los parques* es interesante, pues se alude a relatos detectivescos clásicos, lo que constituiría el “cuadro común”: la planeación

de un asesinato a manos de dos amantes. Sin embargo, la fusión de tramas entre la novela que está leyendo el personaje y el mundo en el que él se desenvuelve es lo que da un giro a la interpretación del texto. El romper la expectativa del lector es uno de los factores que, aventuro, potencia el efecto de desconcierto en este relato.

Algo parecido es lo que sucede en *Estación de la mano*, pero aquí no por un cuadro estereotipado, sino que se presenta a través de la intertextualidad.

Como se recordará, Ricoeur (1999, pág.63) ya habla sobre esto al señalar que los textos arman un “cuasimundo de los textos”, un universo en el que interactúan y se interrelacionan entre ellos.

“Noté que mi selección de libros había sido acertada; volvía una y otra vez a ciertas páginas (*Étude de mains*, de Gautier, *Le gant de crin*, de Reverdy) y colocaba hebras de lana para recordarlas” (Cortázar, 2014, pág. 135).

Estudio de la mano, el primer texto al que se hace referencia, es del poeta francés Pierre Jules Théophile Gautier (1811-1872), y al leerlo, el desenlace del texto parece adquirir un nuevo matiz: el protagonista del cuento narra cómo perdió ese gran vínculo que lo unía a la mano, sobre todo por un acontecimiento en el que, temeroso de que le fuera a atacar, le quitó un pequeño objeto punzocortante.

El miedo está directamente relacionado con el poema de Gautier, del cual citó a continuación los versos más significativos:

En la casa de un escultor, moldeada en yeso,/ Vi una mano el otro día/
De Aspasia o Cleopatra,/ Puro fragmento de una obra maestra humana;
Debajo del beso nevado agarrado/ Como un lirio al amanecer plateado/
Como la poesía blanca/ Su belleza floreció.

En el resplandor de su palidez apagada/ Ella se extendió sobre el terciopelo/
Su delicada elegancia/ Y sus delgados dedos con pesados anillos. (...)

Momificado y todo amarillo/ Como la mano de un faraón/ Ella estira sus
dedos de vida salvaje/Tenso por la tentación.

Todos los vicios con sus garras/ Tener, en los pliegues de esta piel,
Rastro de horribles jeroglíficos,/ Leído frecuentemente por el verdugo.

Aristocracia criminal,/ Por el varlope o el martillo/ Su pulpa no está endurecida,/ Porque su herramienta era un cuchillo.

Los santos llaman trabajo honesto,/ Buscamos en vano su sello./ Verdadero asesino y falso poeta,/ ¡Era el Manfredo del arroyo! (Gautier, s.f.)

Como se puede notar, existen varias similitudes entre los pasajes que son narrados en *Estación de la mano* y el poema de Gautier: los anillos, el cuchillo, los gestos de la extremidad que vive por sí misma. Esta referencia intertextual cambia el sentido del cuento, pues podría parecer que el poema alimentó los miedos del narrador a ser atacado por la mano.

Intuyo que la intertextualidad, por otra parte, se da en *Continuidad de los parques* de una forma más experimental: el suceso de clímax (el supuesto asesinato del lector en el sillón verde) no llega, sino que es el lector quien, a través de las pistas que ha dejado el narrador, debe intuir y darle cierre a esa cadena de acontecimientos que llevan al crimen (punto nodal del cuento y la novela policial o también llamada detectivesca).

La mansión envuelta en la noche, los personajes que traman un crimen, la sigilosa entrada de uno de los personajes son tan solo muestras de los guiños al relato detectivesco. Un dato en el que habrá que profundizar en la etapa pragmática de la herramienta de análisis es la posible relación entre la influencia del creador de este género, Edgar Allan Poe, y la influencia que la lectura a profundidad que Cortázar realizó de él permean en la conformación de este relato.

En *La señorita Cora* fue el recurso estructural el que me llevó a la relación con otros textos, en particular con la novela *Conversación en la catedral* de Mario Vargas Llosa (2010), en la que el personaje principal salta incluso a través del tiempo de su relato y la única forma de saber que se ha cambiado de personaje o de temporalidad es una atención al eje deíctico del discurso. En el cuento de Cortázar es esto evidente. Cabe señalar que en este cuento hay cinco voces que se alternan de forma constante, todas sin una marca ortográfica prototípica que denote el cambio de voz.

Habrá que ver si la frazada lo abriga bien al nene, voy a pedir que por las dudas le dejen otra a mano. Pero sí, claro que me abriga, menos mal que

se fueron de una vez, mamá crees que soy un chico y me hace hacer cada papelón (Cortázar, 2014, pág. 269)

Es posible e incluso necesario intentar explicitar el horizonte desde el que parte mi interpretación, y por ello uno de los estadios de esta herramienta de análisis es reflexionar sobre cómo es percibido el autor por mis contemporáneos y por mí en específico, pues eso brindará luz respecto a qué prejuicios podrían estar jugando un papel en la interpretación, no para eliminarlos, lo cual es imposible, sino solamente para hacerlos evidentes.

¿Cuáles son los elementos o rasgos en los que habrá que profundizar en estadios más avanzados?

Al llegar al final de este “vuelo de pájaro” sobre el corpus, solo queda identificar cuáles son los rasgos que, hasta el momento, resultan significativos y que se deben mantener en el radar para poder avanzar en la interpretación.

Entre los que pude identificar de mi corpus están: el confuso cierre de *Continuidad de los parques*; el cambio de narrador en *La señorita Cora*, pues parecería indicar la presencia de un articulador del relato; el prefacio en *Estación de la mano*, pues podría indicar algún tipo de motivación para la publicación del relato: la intertextualidad en éste cuento también parece un rasgo en el que ahondar, pues sería un indicador de la influencia estilística de otros autores en Cortázar.

Debo aclarar que hasta el momento se han elegido ejemplos muy puntuales que en un primer acercamiento con esta herramienta de interpretación llamaron mi atención. Queda claro que la sistematización de Eco en la cual me apoyé es también un esfuerzo de ordenar procesos que suceden muchas veces de forma simultánea y de manera casi intuitiva. Cuando nos acercamos a un texto no razonamos que estamos relacionando una oración, una palabra, con su campo semántico; que nos vienen a la mente otros textos y experiencias; o que lo enmarcamos en una perspectiva ideológica. Lo anterior no es más que un ejemplo de que podría profundizarse aún más desde esta categorización de Umberto Eco,

pero que he intentado condensar en preguntas guía para los fines de esta investigación.

3.2- Lectura para identificar categorías narratológicas

En el *Cuadro 3 Lectura para identificar categorías narratológicas*, que se encuentra en los Anexos de este trabajo, resumo las respuestas a las preguntas guía con las que se entabló esta suerte de diálogo con el texto, siempre teniendo en cuenta las categorías planteadas por Gerard Genette e intentando no salir todavía hacia los linderos de los cuentos; solamente me concentré en lo efectivamente plasmado, pues en posteriores pasos de la herramienta es cuando se debe acudir de lleno al contexto para intentar dilucidar el sentido.

Como señalé anteriormente, en este estadio se realiza un análisis estructural del relato, partiendo de las bases narratológicas de Gerard Genette. Como se hizo en el anterior punto, aquí utilizo los planteamientos del autor francés para formular preguntas guía que orienten la interpretación del texto.

No está de más insistir en que este acercamiento está centrado en la estructura del relato, en los recursos con los cuales el narrador articula los sucesos de la historia, es por ello que categorías conocidas de otros análisis estructurales como los actantes o las situaciones que proponen Propp, Todorov o incluso Barthes (Beristáin, 1982, pág. 29), que están más centrados en los acontecimientos de la historia y en cómo se desenvuelven los personajes, no son considerados como primordiales para la propuesta de Genette, en la cual me basé.

Para sintetizar la cuestión podría decir que los análisis estructurales, simplificándolos enormemente, se pueden dividir en dos grandes grupos: los que se centran en estudiar la historia, fábula o diégesis y cómo se desenvuelven y desarrollan los personajes en este plano; y los que se encargan de estudiar el plano del discurso que vehicula esa historia.

Generalmente el discurso no se apega de manera servil a los ordenamientos de la historia, no es inocente ni hay transparencia en la exposición; por el contrario, frecuentemente se rebela e impone un orden, una lógica, una sintaxis que son suyas propias y que suscitan un juego de

analogías y oposiciones, de ajustes y desajustes, de anticipaciones y retrospectaciones (Beristáin, 1982, pág.86).

La primera interrogante que surge, entonces, al acercarse desde la óptica narratológica es quién articula el relato, quién es el narrador. Podríamos decir que este punto es nodal para una investigación de corte hermenéutico pues es ésta la decisión fundamental que realiza el autor, quien desde su horizonte realizó determinadas elecciones para darle forma al relato a través de esa voz. El narrador y la manipulación que realiza del relato es, entonces, el punto de engarce entre lo meramente textual y lo extratextual, dos momentos que, si bien son fundamentales, ya Ricoeur (quien los llama configuración y refiguración, 2017, pág. 404) advierte de la necesidad de no confundirlos y abordarlos de forma separada.

¿El narrador que articula el relato es parte de la historia como personaje o no?

Como señalé en el primer capítulo, hay dos tipos de narradores generalmente reconocidos por los análisis estructurales y en especial por el de Genette: los que participan como personajes en los acontecimientos que narran y los que no lo hacen. Los primeros son los homodiegéticos y los otros, los heterodiegéticos.

Con un narrador homodiegético:

el lector inmediatamente se pregunta sobre la ubicación de este narrador y sobre la distancia que lo separa de los hechos referidos (...) quién es esa voz que narra, dónde está y cuánto tiempo ha pasado son preguntas que en general un lector no se hace con respecto al típico narrador omnisciente en tercera persona [heterodiegético] (Pimentel, 2012, pág. 7).

Como se recordará, esto se planteó durante la lectura natural del texto, pues señalé que al encontrarnos con un narrador de tintes clásicos, es decir de mirada totalizadora, el lector no se pregunta específicamente por la situación contextual o de enunciación de éste, cosa que sí sucede con el homodiegético. Como se verá, esta simple elección es ya el primer paso que el autor da en el universo diegético, un paso totalmente premeditado para escoger cómo contará su historia.

Esta función [narrativa] se concentra en un solo narrador, a quien le atribuimos autoridad y conocimiento total sobre el mundo que va construyendo en su narración. Pero esta función se puede diversificar, incluso relativizar, al ser cumplida parcialmente por otro(s) narrador(es) o por algún personaje que, en un momento dado, asume el discurso narrativo para dar cuenta de un segmento de la historia que el narrador principal ignora, o bien la historia que nos cuenta el personaje acaba siendo “otra historia” (Pimentel, 2012, pág. 6).

Un análisis hermenéutico tomará este aspecto como determinante pues el narrador es ese “traje” en el que el autor se mete para comenzar a narrar los acontecimientos de la historia y son las elecciones que haga a través de éste las que nos darán señales respecto a las intenciones del autor, un aspecto primordial para cualquier interpretación de un texto literario.

Entrando de lleno en el corpus, pude identificar que en *Estación de la mano* el narrador articula el relato en torno a la visita de esa extremidad autónoma y cómo se fue encariñando con ella. Los acontecimientos efectivamente le sucedieron a él:

“La dejaba entrar por la tarde, abriéndole un poco la hoja de la ventana que da al jardín, y la mano descendía ligeramente por los bordes de la mesa de trabajo, apoyándose apenas en la palma, los dedos sueltos y como distraídos” (Cortázar, 2014, pág.131). Sin duda es un narrador que participa como personaje, es decir homodiegético.

La narración en primera persona [homodiegética para Genette] presenta también, junto con una estricta delimitación, determinadas exigencias al autor, aunque al mismo tiempo le proporciona ciertas ventajas. (...) robustece la impresión de autenticidad que ya la narración enmarcada confiere de suyo a lo narrado (Kayser, 1954, pág. 320).

Es importante recalcar aquí que la persona gramatical puede ser un indicador del tipo de narrador al que nos acercamos, pero no es determinante para ello, pues hay narradores eminentemente heterodiegéticos que se refieren a sí mismos como “yo” a lo largo de su narración. Recordemos, solamente para dejar claro esto, el famoso inicio de *El ingenioso hidalgo, Don Quijote de la Mancha*: “En

un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no *quiero acordarme*, no ha mucho que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero” (De Cervantes, 1981, pág. 18, las cursivas son mías).

La narración heterodiegética puede más, naturalmente y sin infracción, que la homodiegética (...) pero un artista puede siempre, como sabemos, preferir los inconvenientes estimulantes de las limitaciones a las virtudes sedativas de la libertad (Genette, 1998, pág. 78).

Ahora bien, dentro de los narradores homodiegéticos existen dos tipos: los autodiegéticos o protagonistas y los testigos. Como se puede intuir, los primeros cuentan acontecimientos en los que participaron y ellos son el eje en torno al cual gira y se articula el relato. El que hallamos en *Estación de la mano* es del primer tipo.

Tan sólo para dar un ejemplo de un homodiegético testigo podría citar aquí uno de los cuentos más icónicos de Cortázar, *El perseguidor* (Cortázar, 2013, pp. 299-358) en el que el narrador es Bruno, un periodista que cuenta la historia de la debacle emocional y una suerte de crisis existencial del saxofonista Johnny Carter. Los acontecimientos principales giran en torno a Johnny, pero el relato es articulado por Bruno.

Con el narrador homodiegético testigo, describe Genette, todo se desarrolla como

si su papel y su función, *como narradores*, de destacar al héroe, contribuyera a borrar su propio comportamiento, a hacerlo transparente y, con él, a sus personajes: por importante que pueda ser su papel en este o aquel momento de la historia, su función narrativa anula su función diegética (Genette, 1998, pág. 70, cursivas en el original).

La señorita Cora representa un problema incluso dentro del mismo marco estructural de la narratología. Posteriormente ahondaré en esta cuestión, pero apegándome por ahora a los postulados clásicos de Genette debo señalar que nos encontramos ante varios narradores homodiegéticos, cuatro testigos y un protagonista.

Los narradores testigos son los doctores Marcial y De Luisi, la mamá de Pablo, el protagonista, y Cora; todas las partes en las que ellos toman la voz giran

en torno al “Nene”, sobrenombre del personaje central, que también toma la palabra en ocasiones para narrar los acontecimientos de su operación de páncreas y su relación paciente-enfermera con Cora.

Tan sólo citaré dos ejemplos, uno del narrador protagonista y otro de un testigo, para ejemplificar cómo los relatos de los otros personajes giran en torno al “Nene”, pero también ilustra el peculiar modo en que en este cuento se alternan los narradores:

dormí hasta casi las ocho en que me despertó una enfermera chiquita y arrugada como un mono pero muy amable, que me dijo que podría levantarme y lavarme pero antes me dio un termómetro y me dijo que me lo pusiera como se hace en estas clínicas, y yo no entendí porque en casa se pone debajo del brazo, y entonces me explicó y se fue. Al rato vino mamá y qué alegría verlo tan bien, yo que me temía que hubiera pasado la noche en blanco el pobre querido, pero los chicos son así, en la casa tanto trabajo y después duermen a pierna suelta aunque estén lejos de su mamá que no ha cerrado los ojos la pobre (Cortázar, 2014, pág. 271).

Para facilitar la identificación, en rojo coloqué el discurso del protagonista y en azul del testigo, la madre de Pablo. Como bien se puede notar, no existe un signo gráfico convencional, como los dos puntos, las comillas o la raya, para introducir el discurso del otro personaje, parece pasarse de uno a otro sin distinción y lo único que da cuenta de un movimiento es el cambio del eje deíctico, es decir el punto desde el cual se articula la narración.

Los cambios entre los otros narradores también se dan de esta forma, en algunas ocasiones solamente introducidos por comas y en otras por un espacio entre párrafos que también da cuenta de una omisión en el tiempo del relato (elipsis).

Pasando a *Continuidad de los parques*, nos encontramos en este cuento de extensión corta con un narrador que no es parte de los acontecimientos narrados.

Su memoria retenía sin esfuerzo los nombres y las imágenes de los protagonistas; la ilusión novelesca lo ganó casi en seguida. Gozaba del

placer casi perverso de irse desgajando línea a línea de lo que lo rodeaba (Cortázar, 2014, pág. 9).

Como se puede notar, el narrador de *Continuidad* es capaz de describir la percepción que uno de los personajes tiene de la lectura de la novela que está realizando, pero también es capaz de hacerlo con los otros personajes: “Desde la sangre galopando en sus oídos le llegaban las palabras de la mujer” (Cortázar, 2014, pág. 11).

Lo anterior sirve para ejemplificar esa característica clásica, como señala Wolfgang Kayser (1954), de ver tanto a través de las paredes como de los cráneos de sus personajes; no hay límites para él.

En la ficción, el narrador heterodiegético no es responsable de su información, la “omnisciencia” forma parte de su contrato y su lema podría ser esta réplica de un personaje de Prévert: “Lo que no sé, lo adivino, y lo que no adivino, lo invento”. En cambio, el narrador homodiegético está obligado a justificar (...) las informaciones que da sobre las escenas de las que ha estado ausente como personaje (Genette, 1998, pág. 54)

Pero más allá de definir al narrador en este cuento, resulta interesante la manera en la que éste manipula el relato. Recordemos que en la historia de este cuento un personaje, sentado en un sillón verde, lee una novela en la que un personaje sentado en un sillón verde es asesinado. El texto dentro del cuento se confunde con lo que nos expone el narrador. Esto nos lleva a la siguiente pregunta.

¿Hay metalepsis (violación de los niveles narrativos)?

Cuando algo como lo planteado en el párrafo anterior sucede, dice Genette (1998), “es evidente que el relato inserto está subordinado, desde el punto de vista narrativo, al relato marco, puesto que le debe la existencia y se apoya en él” (pág. 62). Para fines estructurales, en *Continuidad* el relato marco sería el primero al que tenemos acceso a través del narrador heterodiegético y el “subordinado” sería la novela a la que se acerca el personaje.

Pero para fines que tomen en cuenta la historia vehiculada a través del relato, resulta imposible definir qué nivel de ficción es el primario y cuál el

secundario “una imposibilidad que contribuye a la ambigüedad narrativa” (Shlomith Rimmon, citado por Genette, 1998, pág. 59).

Ese problema es tan difícil [la ambigüedad narrativa] que excede, con mucho, la simple ‘ambigüedad técnica’: sólo puede ser muestra de humor (Sterne, Diderot), o de lo fantástico (Cortázar) (Genette, 1998, pág. 60).

Como bien señala Genette, está metalepsis, es decir la violación de los niveles narrativos, se gesta de forma canónica en los textos de corte fantástico, pero no es exclusivo de ellos. Claramente el efecto no suele ser tan radical como en *Continuidad*, pero es necesario señalar que su uso no implica una aportación ni un descubrimiento de Cortázar, pero sí es digna de resaltar la pulcritud en su utilización.

Es importante indicar que los relatos intradieгéticos (un relato dentro de un relato marco) no necesariamente hacen referencia a un texto; una narración oral de alguno de los personajes es en sí misma un relato de este tipo, aunque no necesariamente lleve a que se geste una metalepsis.

En *Estación de la mano*, por ejemplo, encontramos, como ya se señaló, referencias a otros textos literarios, pero no se establece con ellos una relación en la que se transgredan los niveles narrativos, por lo que no está presente la metalepsis. *La señorita Cora* carece también de esta infracción a los niveles de la voz narrativa.

Para un análisis interpretativo resulta primordial saber si existe esta categoría dentro del relato pues es uno de los indicadores principales del estilo literario del autor al que nos estamos acercando y en el que más se puede ahondar al acudir al horizonte del autor.

¿Predomina el discurso narrativo o descriptivo? ¿Las palabras de los personajes aparecen citadas o parafraseadas?

En el texto narrativo se mezclan dos tipos de discurso, que generalmente se alternan para darle un ritmo al relato: el relato de los acontecimientos, en el que se vehiculan acciones o descripciones a través del lenguaje, y el de palabras, transcripciones de lo dicho por personajes o discursos presentes en el universo ficcional.

El discurso narrativo implicará o bien movimiento, un cambio o una transformación o bien una pausa para que las características del entorno de esa acción o de ésta misma sean presentadas. Normalmente son los verbos los que nos indican la presencia del discurso respecto a acontecimientos y los adjetivos en las descripciones. Es casi imposible encontrar acciones en estado puro; siempre habrá necesidad de enumerar las características del entorno o de los personajes que son parte de los acontecimientos que se están narrando, por lo que normalmente se hallan ambos tipos mezclados a lo largo de todo el relato.

La narración se refiere a acciones o acontecimientos considerados como puros procesos y, por ello mismo, pone el acento en el aspecto temporal y dramático del relato; la descripción, por el contrario, porque se detiene sobre objetos y seres considerados en su simultaneidad y porque enfoca a los procesos mismos como espectáculos, parece suspender el curso del tiempo y contribuye a instalar el relato en el espacio (Barthes, Todorov, 1982, pág. 201)

Es en la descripción también donde existe un punto de engarce fuerte con el contexto de enunciación del texto, con lo que Ricoeur llama mimesis I y, en general, con la interpretación que se puede hacer del relato:

La descripción crea una ilusión de realidad gracias a que se conforma no a la realidad, sino a los modelos de realidad contruidos por otros discursos y que influyen en nuestra percepción del mundo (Pimentel, 2012, pág. 49).

Claro está que hay textos que primordialmente pueden poseer más descripción que narración, basten como ejemplos los clásicos cuentos *La isla del Hada* o *El alce*, de Edgar Allan Poe (2016), en los que la descripción del entorno, así como pasajes en tono ensayístico del narrador suplen en gran medida las acciones, que son pocas, dentro del texto.

Pasando al corpus, *Estación de la mano* se trata de un relato que utiliza mayormente el discurso narrativo para vehicular acciones que realizaba la mano que visita al protagonista. A través de estos acontecimientos se va perfilando la idea de una cotidianidad.

La dejaba entrar por la tarde, abriéndole un poco la hoja de la ventana que da al jardín, y la mano descendía ligeramente por los bordes de la mesa de

trabajo, apoyándose apenas en la palabra, los dedos sueltos y como distraídos (Cortázar, 2014, pág. 131).

Son pocos los fragmentos eminentemente descriptivos o los que se centran en transcribir palabras, si bien nos encontramos varias “digresiones reflexivas”, es decir pensamientos y cavilaciones del narrador, que en este cuento funcionan simplemente para introducir las reflexiones que dieron origen a ciertas acciones:

Mi interés se tornó bien pronto analítico. Cansado de maravillarme, quise saber, invariable y funesto fin de toda aventura. Surgían las preguntas acerca de mi huésped: ¿Vegetaba, sentía, comprendía, amaba? Tendí lazos, apronté experimentos (Cortázar, 2014, pág. 133).

En este cuento las descripciones giran todas en torno, nuevamente, a los gestos o actitudes de la mano, y pocas veces se centran en otra cosa que no sea el eje de su divagación, salvo tal vez en las mínimas referencias a la vida del protagonista antes o después de la temporada de encuentros con la mano.

Pasando a *Continuidad de los parques*, encontramos un texto que, tal vez por su extensión tan corta, parece guardar un equilibrio entre el discurso narrativo y el descriptivo. A pesar de ello, un rasgo digno de resaltar es el cierre del cuento, que se lleva a cabo a través de una mera descripción; no hay acción que cierre estrepitosamente el misterio del asesinato, ni mucho menos una respuesta insinuada por el narrador:

En lo alto, dos puertas. Nadie en la primera habitación, nadie en la segunda. La puerta del salón, y entonces el puñal en la mano, la luz de los ventanales, el alto respaldo de un sillón de terciopelo verde, la cabeza del hombre en el sillón leyendo una novela (Cortázar, 2014, pág. 11)

En *La señorita Cora* sucede algo particular, pues al encontrarse tantos narradores dentro del texto, son los personajes centrales, Cora y Pablo (el “Nene”), quienes relatan los acontecimientos principales, mientras que la madre de Pablo o los doctores describen la atmosfera, relatan acciones que no son trascendentales para el devenir del relato e incluso exponen sus pensamientos respecto a esas acciones. A pesar de ello, es un texto que tiende más hacia el discurso de palabras y también descripciones, pues si bien sí se vehiculan

acontecimientos, el peso recae en la interiorización que hacen los personajes de éstos.

Tan sólo para ejemplificar lo anterior puedo señalar que de las 16 intervenciones de Cora, a través de párrafos en su mayoría amplios, sólo tres son plenamente digresiones en las que no relate acontecimientos; por su parte, las intervenciones de Pablo son en su mayoría reflexiones acerca de esos acontecimientos, que él vuelve a narrar desde su perspectiva.

«¿Así que no tenés ningún sobrenombre? Sos el nene solamente, claro». Terminé de afeitarlo y le hice una seña para que se tapara, pero él se adelantó y en un segundo estuvo cubierto hasta el pescuezo. «Pablo es un bonito nombre», le dije para consolarlo un poco; casi me daba pena verlo tan avergonzado, era la primera vez que me tocaba atender a un muchachito tan joven y tan tímido, pero me seguía fastidiando algo en él que a lo mejor le venía de la madre, algo más fuerte que su edad y que no me gustaba, y hasta me molestaba que fuera tan bonito y tan bien hecho para sus años, un mocoso que ya debía creerse un hombre y que a la primera de cambio sería capaz de soltarme un piropo.

Me quedé con los ojos cerrados, era la única manera de escapar un poco de todo eso, pero no servía de nada porque justamente en ese momento agregó: «¿Así que no tenés ningún sobrenombre. Sos el nene solamente, claro», y yo hubiera querido morirme, o agarrarla por la garganta y ahogarla (Cortázar, 2014, pág. 275).

En cuanto al relato de palabras, Genette establece una categorización, que se explicó en el primer capítulo, entre las diferentes formas que posee el narrador para plasmar las palabras de los personajes. Sin embargo, con fines de simplificar este estadio de la herramienta de análisis, solamente se vuelve menester identificar si predominan en el relato las palabras de otros personajes citadas, lo que Genette llama estilo directo, o el narrador parafrasea lo dicho por ellos, estilo indirecto e indirecto libre en la clasificación del autor francés.

El relato de palabras, dice Sánchez Rey (1991)

transforma un supuesto verbal (las palabras de los personajes) en verbal (el diálogo transcrito), su función por tanto, no es, en sentido estricto, la de

contar, sino la de servir de expresión a las distintas hablas ajenas a la voz del propio narrador (pág. 103).

Existen algunas marcas para hallar el discurso de personajes que aparece citado, como las comillas (inglesas, sencillas o francesas) y los guiones, pero la más efectiva es identificar los deícticos para entender cuál es el “ahora de la enunciación”.

Para encontrar las paráfrasis será menester hallar un verbo de habla utilizado por el narrador que introduzca las palabras de los otros personajes y también identificar el cambio en el eje deíctico.

Es importante rescatar esta categoría del análisis narratológico para comprender si el narrador monopoliza su relato y hace que las palabras de los otros personajes sean filtradas por él o si, por el contrario, cede espacio de su relato para que los personajes se expresen por sí mismos.

En *Continuidad de los parques*, por ejemplo, encontramos un narrador que no cede en ningún momento la voz a los personajes, todo lo que dicen es filtrado por él, mantiene un control total, podríamos decir, del relato.

Esa tarde, después de escribir una carta a su apoderado y discutir con el mayordomo una cuestión de aparcerías (...) Un diálogo anhelante corría por las páginas como un arroyo de serpientes (...) (Cortázar, 2014, pp. 9-10).

Como se puede observar, no transcribe las palabras de los personajes, sino que las parafrasea o con base en un símil (“arroyo de serpientes”) las pasa por alto.

En *Estación de la mano* encontramos solamente una intervención de palabras de otro personaje, esta vez se cita lo escrito por la mano cuando el protagonista le deja cerca una pluma, para ello el narrador utiliza comillas francesas como marca de cita:

Oí el arañar de la pluma, y después de un tiempo ansioso entré en el estudio. En diagonal y con letra perfilada, Dg había escrito: «Esta resolución anula todas las anteriores hasta nueva orden». Jamás pude lograr que volviese a escribir. (Cortázar, 2014, pág. 134)

El recurso de plasmar en el relato las palabras de otros personajes es ampliamente utilizado en *La señorita Cora*, lo cual era de esperarse al tener a cinco voces que interactúan entre ellas y completan los acontecimientos y el devenir de la historia a través de sus relatos.

Uno de los hallazgos más relevantes fue encontrar que cuando Cora y Pablo refieren palabras de los otros personajes lo hacen a través del parafraseo, pero cuando refieren las conversaciones entre ellos, es decir entre Cora y Pablo, se utilizan las comillas francesas, incluso cuando ellos refieren sus palabras en esos intercambios.

Cuando me miró, después que le puse el agua colonia en las manos y la frente, me acerqué más y le sonreí. «Lámame Cora», le dije. «Yo sé que no nos entendimos al principio, pero vamos a ser tan buenos amigos, Pablo». Me miraba callado. «Decíme: Sí, Cora». Me miraba, siempre. «Señorita Cora», dijo después, y cerró los ojos. «No, Pablo, no», le pedí, besándolo en la mejilla, muy cerca de la boca. «Yo voy a ser Cora para vos, solamente para vos». Tuve que echarme atrás, pero lo mismo me salpicó la cara. Lo sequé, le sostuve la cabeza para que se enjuagara la boca, lo volví a besar hablándole al oído. «Discúlpeme», dijo con un hilo de voz, «no lo pude contener». Le dije que no fuera tonto, que para eso estaba yo cuidándolo, que vomitara todo lo que quisiera para aliviarse. «Me gustaría que viniera mamá», me dijo, mirando a otro lado con los ojos vacíos. Todavía le acaricié un poco el pelo, le arreglé las frazadas esperando que me dijera algo, pero estaba muy lejos y sentí que lo hacía sufrir todavía más si me quedaba. En la puerta me volví y esperé; tenía los ojos muy abiertos, fijos en el cielo raso. «Pablito», le dije. «Por favor, Pablito. Por favor, querido». (Cortázar, 2014, pág. 2094)

Cuando los personajes refieren las palabras de Cora y Pablo en sus relatos lo hacen a través de una cita, que si bien no está marcada, sí es posible identificar porque se mantiene el eje deíctico de la enunciación de uno de estos dos personajes centrales en el desarrollo del cuento. En el siguiente ejemplo el personaje narrador Marcial refiere una cita sin marcar de Cora:

Le queda bien esa carucha de enojada, de tristona, de a poco se la fui cambiando, y al final se puso a reír y me contó, a esa hora me gusta tanto desvestirla y sentir que tiembla como si tuviera frío. Debe ser muy tarde, Marcial. Ah, entonces puedo quedarme un rato todavía, la otra inyección le toca a las cinco y media, la galleguita no llega hasta las seis. (Cortázar, 2014, pág. 284)

En cuanto a las palabras de otros personajes referidas entre ellos, como señalé, se utilizan a través de parafraseo:

La enfermera de la mañana es un amor de mujer, tan humilde, con ella sí da gusto hablar, dice que el nene durmió hasta las ocho y que bebió un poco de leche, parece que ahora van a empezar a alimentarlo (Cortázar, 2014, pág. 270)

Habría que recordar, como lo plantea Sánchez-Rey (1991), que el monólogo interior “reproduce con exclusividad el interior de los personajes, específicamente sus pensamientos, reflexiones, opiniones respecto a algo” (pág. 164) y es a través de ellos que podemos conocer a los personajes, por lo que son una herramienta fundamental en la elección del autor para su labor a la hora de elegir una voz que narre y desde dónde serán percibidos los acontecimientos.

¿Qué tipo de focalización utiliza?

Recordemos aquí que Genette define la focalización como “la elección o no de un ‘punto de vista’ restrictivo” (Genette, 1972, pág. 241); es decir, se refiere a la elección por parte del narrador de un punto desde el cual tratará de no apartar su “vista” para narrar todos o algunos de los acontecimientos. Puede focalizarse en un personaje, de forma tal que nos relate la manera en que percibe; desde un punto externo, de manera que puede saberlo todo, o simplemente saber lo que se mostraría como evidente a cualquier espectador.

Existen tres tipos de focalización para Genette, interna, externa y cero. Se diferencian entre ellas por la localización desde donde se perciben los acontecimientos, pues en la focalización interna se hace desde un personaje; en la externa se hace desde un punto que se encuentra fuera de la diégesis; la

focalización cero, como su nombre lo indica, realmente no tiene un foco principal, o si lo tiene es extremadamente amplio, pues lo ve y lo sabe todo.

El narrador en primera persona, insistamos, no tiene otra opción que la de focalizar en sí mismo. No obstante, tiene el privilegio de multiplicar sus perspectivas en el tiempo, pues siendo ese mismo “yo” puede hacer valer su perspectiva como “yo que narra” o su perspectiva como “yo narrado” a lo largo del tiempo (Pimentel, 2012, pág. 83)

En este tipo de focalización “conocemos más sobre los personajes no porque se acumulen datos, sino porque tales datos son, por decirlo así, de primera mano”, señala Sánchez Rey (1991, pág. 190); se asiste a los pensamientos de los personajes desde ellos mismos, por lo que la verosimilitud es mayor.

En el corpus de esta investigación encontramos un ejemplo de lo anterior en *Estación de la mano*, en el que se halla una focalización interna del tipo fijo, es decir que sólo se mantiene en un personaje a lo largo de todo el relato, que en este caso es el mismo narrador.

Como señala Pimentel, al ser un narrador homodiegético está casi obligado a focalizar en sí mismo; escribo “casi” porque existen ejemplos de narradores homodiegéticos que focalizan como si fueran omniscientes, lo cual es una infracción a su capacidad intrínseca y afecta la verosimilitud, pero que cabe dentro de las posibilidades a elegir por el narrador al escoger cómo contar una historia.

Otro cuento que posee este tipo de focalizadores internos de corte homodiegético es *La señorita Cora*, pues durante cada intervención de los cinco narradores cada uno se centra en cómo perciben los acontecimientos de la historia. Todo el relato en conjunto se conforma por esta suma de interpretaciones personales, que sirven para que el lector establezca una aproximación a los acontecimientos que se consideran verdaderos.

La divergencia de punto de vista de no implica error o falsedad en todos menos en uno -como sostenía mayoritariamente la epistemología tradicional: la verdad es o no es- sino el acercamiento al mundo desde perspectivas diferentes (Garrido, 1996, pág. 123).

En algunos fragmentos varios narradores regresan sobre el mismo punto para expresar su opinión o percepción respecto al acontecimiento y en otros, los narradores cuentan acontecimientos nuevos para que la historia avance.

Lo más probable es que haya una buena reacción pero hay algo que falla, pensá en lo que pasó al comienzo de la anestesia: parece mentira en un pibe de esa edad. Lo fui a ver a las dos horas y lo encontré bastante bien si pensás en lo que duró la cosa. Cuando entró el doctor De Luisi yo estaba secándole la boca al pobre, no terminaba de vomitar y todavía le duraba la anestesia (Cortázar, 2014, pág. 279)

En el ejemplo anterior podemos notar, primero, el cambio de voz, pues el narrador que se manifiesta primero es el doctor De Luisi y la segunda es Cora; en segundo lugar, se observa que ambos hacen referencia a un acontecimiento, es decir cuando De Luisi fue al cuarto a ver a Pablo.

El primer narrador menciona el acontecimiento de una manera somera, que se completa con lo que Cora percibió tras la entrada del doctor. De esta manera están engarzados muchos de los acontecimientos en el cuento: un personaje hace una alusión esporádica y corta de algún acontecimiento que después es recuperado por otro personaje, ya sea para detallarlo o bien para profundizar en su percepción sobre éste.

y eso sí lo dije para cobrarme lo de antes: Así me gusta, todo un hombrecito, y lo tapé mientras le recomendaba que aguantase lo más posible antes de ir al baño. Querés que te apague la luz o te la dejo hasta que te levantes, me preguntó desde la puerta. No sé cómo alcancé a decirle que era lo mismo (Cortázar, 2014, pág. 278)

En el ejemplo anterior, también de *La señorita Cora*, se puede ver cómo las diferentes voces van narrando acontecimientos distintos para que avance la historia. Este tipo de uso y el efecto que carga consigo está también presente en la alternancia de otras voces dentro del mismo cuento.

El punto de vista puede pasar de un personaje a otro, y así se amplía y se completa la perspectiva de lo que puede ocurrir sin necesidad de cambiar de persona gramatical e inclusive sin poner una distancia entre los personajes con la puntuación, como ocurre en *La señorita Cora* de Cortázar, donde el “yo” que monologa es en un momento dado el hijo

adolescente y enfermo, y en el instante siguiente, en el mismo renglón y mediando solamente una coma, es la madre del mismo, sana y dominante (Beristáin, 1984, pág. 116)

Continuidad de los parques, por su parte, cuenta con un narrador con focalización cero, es decir uno que tiene una vista clásica, en la que, al no tener límite por centrarse en un solo personaje, puede saltar entre ellos a voluntad y su conocimiento logra internarse en las mentes de éstos.

Me parece que el relato clásico que sitúa, a veces, su foco en un punto tan indeterminado o tan lejano, de alcance tan panorámico (...) que no puede coincidir con ningún personaje, y que el término de no focalización, o focalización cero, le conviene más. A diferencia del cineasta, el novelista no está obligado a poner su cámara en ningún sitio: no tiene cámara. La fórmula exacta sería, pues: *focalización cero=focalización variable, y a veces cero.* (Genette, 1998, pág.51, cursivas en el original)

El narrador de *Continuidad* salta de la percepción del hombre en el sillón verde a las de los amantes escondidos y después a la del varón de esta pareja que se introduce en la mansión para consumar el asesinato.

“Su memoria retenía sin esfuerzo los nombres y las imágenes de los protagonistas” (Cortázar, 2014, pág. 9), dice de uno de los personajes, el sentado en el sillón verde; “Desde la sangre galopando en sus oídos le llegaban las palabras de la mujer” (Cortázar, 2014, pág. 11), dice del sujeto que acomete el asesinato. El narrador salta de uno a otro y puede ver a través de ellos.

¿El relato inicia por un punto cero, la mitad o el final de la historia?

Una parte de este análisis estructural consiste en identificar el punto de arranque del texto. Puede que la historia nos sea narrada desde un hipotético punto cero, en el inicio pleno de todos los acontecimientos. Si, por ejemplo, la historia fuera la de la vida de un personaje, ese punto cero sería el nacimiento de éste, y las acciones posteriores deberían estar narradas de forma cronológica.

El *Poema de Mío Cid*, por ejemplo, es una narración en la que se nos presenta la situación detonante, la batalla del Cid, el destierro, sus cruzadas para recuperar territorios ocupados por los moros, el regreso triunfal a Sevilla, las

bodas de sus hijas y la posterior venganza de uno de sus yernos, quien maltrataba a su hija. Todos ellos narrados cronológicamente.

Existen otras dos posibilidades, de utilización más frecuente que la anterior: los inicios comúnmente llamados *in medias res* e *in extremas res*. En el primero de ellos la narración comienza por algún punto medio de la historia y regresa o avanza a acontecimientos del pasado o del futuro. En el último tipo de inicio, el relato comienza desde un sitio cercano al final y todo se cuenta retrospectivamente desde ese punto.

Comenzar la narración *in medias res*, es decir, ya avanzado el desarrollo de la historia, para procurar más tarde en un resumen retrospectivo las acciones iniciales omitidas es uno de los topoi formales del género épico (...) y suele distribuir en forma homogénea la tensión desde el principio del relato (Beristáin, 1984, pág. 101).

En *Estación de la mano* nos hallamos ante un inicio *in medias res*. Existen varios indicadores para identificar esto a lo largo del cuento, narrando acontecimientos en los que estuvo involucrada la mano y algunos marcadores temporales como “cierto tiempo” “por un tiempo que no podría contar” o “largos días”. Al final del relato encontramos:

Yo sé que no volverá más. Tan torpe conducta puso en su inocencia la altives y el rencor. ¡Yo sé que no volverá más! (...) Haced como yo, que he vuelto a sacar cuentas, a ponerme mi ropa, y que paseo por la ciudad el perfil de un habitante correcto (Cortázar, 2014, pág. 136).

El “yo sé” nos coloca en el ahora de la enunciación, el punto desde el que se está articulando el relato e incluso posteriormente podemos notar que los acontecimientos de la mano están más alejados temporalmente de lo que podría creerse, pues después de ellos el personaje ha “vuelto a sacar cuentas”, a ponerse su ropa y pasear.

Continuidad de los Parques tienen un inicio *in medias res*; a pesar de su corta extensión, el relato inicia con un salto hacia atrás, para después regresar al ahora de la enunciación:

Había empezado a leer la novela unos días antes. La abandonó por negocios urgentes, volvió a abrirla cuando regresaba en tren a la finca; se dejaba interesar lentamente por la trama, por el dibujo de los personajes. Esa tarde, después de escribir una carta a su apoderado y discutir con el mayordomo una cuestión de aparcerías, volvió al libro (Cortázar, 2014, pág. 9)

En *La señorita Cora* encontramos también un inicio *In medias res*, a pesar de que el salto temporal hacia atrás es apenas de unas horas, pues se refiere a la entrada en el hospital de Pablo, que sería el arranque de la historia como tal. El inicio, a cargo de una de los cinco narradores, la madre de Pablo, se sitúa tiempo después de esto.

No entiendo por qué no me dejan pasar la noche en la clínica con el nene, al fin y al cabo soy su madre y el doctor De Luisi nos recomendó personalmente al director. Podrían traer un sofá cama y yo lo acompañaría para que se vaya acostumbrando, entró tan pálido el pobrecito como si fueran a operarlo en seguida, yo creo que es ese olor de las clínicas, su padre también estaba nervioso y no veía la hora de irse (Cortázar, 2014, pág. 268).

¿Predominan los saltos temporales hacia adelante del punto inicial de la historia o hacia atrás?

Como se revisó en el apartado teórico, analepsis y prolepsis son las categorías en las que Genette agrupó los saltos temporales que ocurren dentro del relato. Es necesario recordar que la historia es lineal, mientras que el relato puede alterar esta linealidad de acuerdo con las necesidades o gusto del narrador.

Hay varias formas de romper una linealidad tan rígida, forzando al lector a un ejercicio más intenso. Las desviaciones en el orden por secuencias pueden contribuir a una lectura más intensa (...) ese mismo esfuerzo ya nos obliga a reflexionar también sobre otros elementos y aspectos. Jugar con la ordenación por secuencias no es tan sólo una convención literaria, es también un medio de centrar la atención hacia ciertas cosas (Bal, 1990, pág. 60)

Estos saltos temporales al pasado pueden tener la tarea de rellenar aspectos de la historia que el narrador quiso omitir o simplemente no conocía al momento de articular su relato.

Continuidad de los parques, como se ha revisado, comienza con un salto temporal al pasado, para narrar los primeros acercamientos de uno de los personajes con una novela, y después continúa articulando su relato en torno a los acontecimientos que se suceden, desde ese punto, cronológicamente, hasta llegar a la irrupción de uno de los personajes del relato metadieético en el cuarto con el sillón verde, del universo diegético.

Estación de la Mano es un cuento que está articulado desde una vista “hacia atrás”, el narrador protagonista rememora acontecimientos que comenzaron en un punto indeterminado en el pasado, se prolongaron durante varios meses al menos y comienza a narrarlos, si bien no íntegramente, sí de forma cronológica. Solamente se pudo encontrar una intervención en la que el narrador regresa sobre un acontecimiento para añadir información de acontecimientos que sucedieron cronológicamente antes pero que había olvidado narrar: “Yo seguía cortando mis libros para infundirle confianza, y una noche (¿he dicho que sólo al alba se marchaba, llevándose las sombras?) principió ella a abrir sus dedos y a examinar las páginas” (Cortázar, 2014, pág. 134).

La señorita Cora, por otro lado, podría orillar a confusión, pues al ser revisitados tantos acontecimientos desde la visión de varios personajes podría pensarse que existen varias analepsis, pero se debe recordar que cada relato de los personajes es individual y tiene su ahora de la enunciación.

Es Pablo quien realiza la mayor cantidad de saltos temporales hacia atrás, en su mayoría para relatar acontecimientos de antes de su entrada en el hospital, como la operación de un amigo suyo o la vida cotidiana en su hogar.

Cada intervención de alguno de los narradores está articulada desde un “ahora de la enunciación” diferente, los relatos de los otros personajes parecen interrumpir su relato y cuando vuelven a aparecer están nuevamente en otro punto más lejano del que nos dejaron.

El cuento inicia con el relato de la madre de Pablo, quien se queja debido a que no le permitieron pasar la noche en el cuarto del hospital con su hijo. Posteriormente se introduce el relato de Pablo, quien resume los acontecimientos del día

Ella me preguntó cómo me llamaba y si me sentía bien, y me dijo que en esta pieza dormiría tranquilo porque era una de las mejores de la clínica, y es verdad porque dormí hasta casi las ocho en que me despertó una enfermera chiquita y arrugada como un mono pero muy amable, que me dijo que podía levantarme y lavarme opero antes me dio un termómetro y me dijo que me lo pusiera como se hace en estas clínicas, y yo no entendí porque en casa se pone debajo debajo del brazo, y entonces me explicó y se fue. Al rato vino mamá y qué alegría verlo tan bien, yo que me temía que hubiera pasado la noche en blanco el pobre querido (Cortázar, 2014, pág. 271).

Algo que es digno de resaltar es esa casi ausencia de saltos hacia adelante, prolepsis en términos de Genette.

¿Predomina el uso de escenas, pausas, se eliden o se resumen los acontecimientos?

Un relato, dice Genette (1998, pág. 46) puede prescindir de anacronías, saltos en el orden de los acontecimientos de la historia en el relato, pero no puede existir sin anisocronías (disparidad entre el tiempo de la historia y el tiempo del relato). Si bien es posible encontrar uno en el que se siga el orden cronológico de los acontecimientos, sin regresar o adelantarse a alguno de ellos, es casi imposible que las acciones que son narradas duren lo mismo en su representación discursiva que en la historia.

El mayor acercamiento entre la duración real de los acontecimientos y lo plasmado en el texto se gesta en el relato de palabras, cuando los personajes se expresan por sí mismos en intercambios dialógicos o se refieren representaciones discursivas de otros intercambios comunicativos.

Sólo hay una mayor ilusión de coincidencia en el estilo directo de los diálogos porque el tiempo de la enunciación de los mismos (en el discurso)

coincide casi exactamente con la duración y el momento de la “escena” o al menos el lector lo acepta así convencionalmente (Beristáin, 1984, pág. 97).

Como se explicó en el apartado teórico, los acontecimientos de la historia se pueden detener, lo que da lugar normalmente a digresiones reflexivas o descripciones; se pueden omitir, no mencionarlos en absoluto; se pueden resumir o se puede intentar una posible coincidencia entre los dos tiempos, que, como ya señalé, se alcanza solamente con el uso de diálogos.

Es importante señalar que casi todos los textos utilizan estos recursos, por lo que en este estadio de la herramienta de análisis no interesa encontrar si están o no presentes en el relato, sino cuál es el que más predomina o los que juegan un papel determinante para la estructura del cuento.

Por ejemplo, en *Estación de la mano* hallamos el sumario como el recurso más utilizado, es decir se resumen acontecimientos cuya duración en la historia era más larga que su representación discursiva:

Un día encontró una artesa con arcilla y se precipitó sobre ella, horas y horas modeló la arcilla mientras yo, de espaldas, fingía no preocuparme por su tarea. Naturalmente, modeló una mano. La dejé secar y la puse sobre el escritorio para probarle que su obra me agradaba (Cortázar, 2014, pág. 133)

Encontramos presentes varias acciones, dos de ellas de larga duración (modelar la arcilla y dejar secar la figura) que se condensan en sólo cuatro líneas, evidentemente se trata de un resumen de algo que en la historia transcurrió por varias horas y es esta la estrategia recurrente en el cuento, pues a través de sumarios se logra establecer una cotidianidad de acontecimientos que transcurrían incluso por varios meses.

Parecía temerosa del puñal, y sólo días después se decidió a tomarlo. Yo seguía cortando mis libros para infundirle confianza, y una noche (he dicho sólo al alba se marchaba, llevándose las sombras?) principió ella a abrir sus libros y a examinar las páginas. Pronto se desempeñó con una destreza extraordinaria (Cortázar, 2014, pág. 134)

En lo relacionado con *La señorita Cora*, encontramos algunas escenas que se enmarcan en diálogos entre Pablo y Cora; los demás acontecimientos relatados se encuentran en forma de sumarios. Cabe resaltar que los espacios en blanco entre algunas intervenciones de los narradores son utilizados para elidir acontecimientos de la historia y “saltar” a otras acciones.

«A ver, m’hijito, bájese el pantalón y dese vuelta para el otro lado», y el pobre a punto de patalear como haría con la mamá cuando tenía cinco años, me imagino, a decir que no y a llorar y a meterse debajo de las cobijas y a chillar, pero el pobre no podía hacer nada de eso ahora, solamente se había quedado mirando el irrigador y después a mí que esperaba, y de golpe se dio vuelta y empezó a mover las manos debajo de las frazadas pero no atinaba a nada mientras yo colgaba el irrigador en la cabecera, tuve que bajarle las frazadas y ordenarle que levantara un poco el trasero para correrle mejor el pantalón y deslizarle una toalla. «A ver, subí un poco las piernas, así está bien, echate más de boca, te digo que te echas más de boca, así» (Cortázar, 2014, pág. 278).

En el ejemplo anterior se puede observar cómo los acontecimientos que se narran son rápidos, hay una pausa para una digresión reflexiva de Cora y después acontecimientos rápidos en los que la representación discursiva asemeja a los de la duración en la historia. Además, están presentes los diálogos que vehiculan, al parecer, momentos de interacción entre los dos personajes centrales.

¿Estuve soñando, señorita Cora? Usted me sujetaba las manos, ¿verdad? Yo decía tantas pavadas, pero es que me dolía mucho, y las náuseas... Discúlpeme, no debe ser nada lindo ser enfermera. Sí, usted se ríe pero yo sé, a lo mejor la manché y todo. Bueno, no hablaré más. Estoy tan bien así, ya no tengo frío. No, no me duele mucho, un poquito solamente. ¿Es tarde, señorita Cora? Sh, usted se queda calladito ahora, ya le he dicho que no puede hablar mucho, alégrese de que no le duela y quédese bien quieto. No, no es tarde, apenas las siete. Cierre los ojos y duerma. Así. Duérmase ahora (Cortázar, 2014, pág. 282).

Hay un uso también frecuente de pausas, principalmente utilizadas para introducir digresiones reflexivas de los personajes. Adolfo Sánchez-Rey (1991) sostiene que la digresión reflexiva en sus inicios era utilizada mayormente por

narradores omniscientes (heterodiegéticos), pero que en Hispanoamérica a partir de los años 50 se fue generalizando su uso, al menos en la novela, para urdir en la profundidad psíquica de los personajes.

Nunca entendí mucho a Cora, pero esta vez se fue a la otra banda. La verdad que no me importa si no entiendo a las mujeres, lo único que vale la pena es que lo quieran a uno. Si están nerviosas, si se hacen problemas por cualquier macana, bueno nena, ya está, deme un beso y se acabó. Se ve que todavía es tiernita, va a pasar un buen rato antes de que aprenda a vivir en este oficio maldito (Cortázar, 2014, pág. 284).

El doctor De Luisi entró para revisar al nene y yo me fui un momento afuera porque ya está grandecito, y me hubiera gustado encontrármela a la enfermera de ayer para verle bien la cara y ponerla en su sitio nada más que mirándola de arriba a abajo, pero no había nadie en el pasillo. Casi en seguida salió el doctor De Luisi y me dijo que al nene iban a operarlo a la mañana siguiente, que estaba muy bien y en las mejores condiciones para la operación, a su edad una apendicitis es una tontería. Le agradecí mucho y aproveché para decirle que me había llamado la atención la impertinencia de la enfermera de la tarde, se lo decía porque no era cosa de que a mi hijo fuera a faltarle la atención necesaria. Después entré en la pieza para acompañar al nene que estaba leyendo sus revistas y ya sabía que lo iban a operar al otro día. (Cortázar, 2014, pág. 271)

En el ejemplo anterior se puede hallar, al inicio, un sumario para un acontecimiento de la historia, posteriormente una pausa para que el personaje exprese sus pensamientos y, posteriormente, sumarios de varias acciones.

La propia brevedad del sumario le supone en casi todos los casos una inferioridad cuantitativa evidente respecto de los capítulos descriptivos y dramáticos (...) [el sumario forma parte de] el tejido conjuntivo por excelencia del relato novelesco, cuyo ritmo fundamental se define por la alternancia del sumario y la escena (Genette, 1998, pág. 45)

Era de esperarse que en *Continuidad de los parques*, debido a su extensión, se hallaran casi todas las acciones en sumarios. No hay presencia de escenas y las pausas se utilizan primordialmente en dos momentos: al describir el

estudio en el que el personaje se sienta a leer la novela y al final, cuando se describe la irrupción del personaje en el nivel superior del relato:

Arrellanado en su sillón favorito de espaldas a la puerta que lo hubiera molestado como una irritante posibilidad de intrusiones, dejó que su mano izquierda acariciara una y otra vez el terciopelo verde y se puso a leer los últimos capítulos. (...) En lo alto, dos puertas. Nadie en la primera habitación, nadie en la segunda. La puerta del salón, y entonces el puñal en la mano. la luz de los ventanales, el alto respaldo de un sillón de terciopelo verde, la cabeza del hombre en el sillón leyendo una novela. (Cortázar, 2014, pp. 9-11).

¿Predominan los acontecimientos que se relatan una sola vez, los que se repiten o los que se agrupan en una sola mención?

La frecuencia, la última categoría en la que Genette divide el Tiempo narrativo, se refiere a las veces en que aparece plasmado en el relato un acontecimiento de la historia. Un acontecimiento que sucede una vez puede plasmarse una sola vez o puede regresarse sobre ese mismo acontecimiento en diversas ocasiones; también existe la posibilidad de agrupar muchos acontecimientos en una sola representación discursiva.

La repetición puede ser aspectual, cuando se revisita un mismo acontecimiento no necesariamente con las mismas palabras, o discursiva, cuando lo que se repite son palabras. Puede ser que ambas modalidades coincidan.

La repetición discursiva puede cumplir el cometido de relacionar dos sucesos entre sí por el hecho de presentarlos bajo una fórmula similar; de esta manera, se van dejando marcas en el texto para que los acontecimientos vayan evocándose conjuntamente por el lector (Sánchez-Rey, 1991, pág.77)

Comenzaré señalando que en *Continuidad de los parques* el recurso fundamental es la repetición, pues a pesar de que solamente encontramos el juego estructural radica en que la descripción que funciona como cierre del cuento corresponde a otro nivel diegético, es decir, se mezclan esos dos mundos, el del relato marco y el del relato secundario (el libro que lee el personaje) mediante la

repetición de aspectos presentes en el nivel superior, específicamente, el sillón verde.

Me abstengo de citar la descripción, pues ese mismo ejemplo sirvió para señalar la categoría de pausa, pero sirva señalar que además de esto encontramos también acontecimientos que suceden una vez en la historia y el narrador menciona igual número de veces en su relato, el mejor ejemplo, en la parte en la que se hallan los dos amantes:

Primero entraba la mujer, recelosa; ahora llegaba el amante, lastimada la cara por el chicotazo de una rama. Admirablemente restallaba ella la sangre con sus besos, pero él rechazaba las caricias, no había venido para repetir las ceremonias de una pasión secreta, protegida por un mundo de hojas secas y senderos furtivos. El puñal se entibiaba contra su pecho, y debajo latía la libertad agazapada. Un diálogo anhelante corría por las páginas como un arroyo de serpientes, y se sentía que todo estaba decidido desde siempre. Hasta esas caricias que enredaban el cuerpo del amante como queriendo retenerlo y disuadirlo, dibujaban abominablemente la figura de otro cuerpo que era necesario destruir. Nada había sido olvidado: coartadas, azares, posibles errores. A partir de esa hora cada instante tenía su empleo minuciosamente atribuido. El doble repaso despiadado se interrumpía apenas para que una mano acariciara una mejilla. Empezaba a anochecer. (Cortázar, 2014, pág. 10)

Evidentemente, como ya se ha dicho, la descripción va de la mano de la narración y entre cada acontecimiento se hallan pausas para situar al lector en el contexto adecuado; sin embargo, también podemos observar las acciones que ocurrieron una sola vez en la historia y se plasman una sola vez en el relato.

Las elipsis, omisiones de acontecimientos, son a veces más complicadas de detectar, pues normalmente las narraciones logran, como en el personaje de este cuento, que nos desgajemos línea a línea en la historia y no advertimos estos saltos. Pondré un ejemplo:

Había empezado a leer la novela unos días antes. La abandonó por negocios urgentes, volvió a abrirla cuando regresaba en tren a la finca; se dejaba interesar lentamente por la trama, por el dibujo de los personajes.

Esa tarde, después de escribir una carta a su apoderado y discutir con el mayordomo una cuestión de aparcerías volvió al libro en la tranquilidad del estudio que miraba hacia el parque de los robles (Cortázar, 2014, pág. 9)

Marqué en rojo los acontecimientos que preceden a la elipsis y en verde los que le siguen. El relato menciona el regreso del personaje a la finca y después se omiten los acontecimientos que quedan en medio de su retorno y “esa tarde”. El salto puede parecer nimio, pero estructuralmente se trata de elidir sucesos que en la historia sí sucedieron pero que no encuentran, por la razón que sea, cabida en una representación discursiva.

En este cuento, entonces, predominan los acontecimientos que suceden una vez y son relatados la misma cantidad de veces, pero la repetición aspectual es la que carga con el mayor peso estructural del relato.

Algo contrario a lo anterior sucede en *Estación de la mano*, pues ahí encontramos que lo que más abunda son varios acontecimientos presentados en una sola representación discursiva. Los verbos conjugados en pretérito imperfecto son los que están más presentes en el relato; baste recordar que este tiempo de conjugación pone el acento en las acciones que se desarrollaron en el pasado y cuyos límites temporales no son relevantes, por lo que dan la impresión de acciones que pudieron repetirse en múltiples ocasiones, pero que el narrador resume en una sola mención: “La dejaba entrar por la tarde (...) Amaba yo aquella mano (...) todas las tardes volvía la mano (...) Amaba su manera de mirar las flores” (Cortázar, 2014, pp. 131-134)

Este tipo de frecuencia, llamada iterativa por Genette, suele servir para crear una cotidianeidad en las historias de los personajes. Acciones que se desempeñaban siempre de la misma forma y que establecen una regularidad que normalmente se ve rota por un acontecimiento extraordinario.

Las acciones principales del relato, cuando el personaje le da a Dg una daga y cuando nace en él un miedo a que la mano use esta arma en su contra, suceden una sola vez en la historia y están plasmados una sola vez en el relato. Son éstos los acontecimientos extraordinarios dentro de la cotidianeidad.

Una noche soñé: Dg se había enamorado de mis manos —la izquierda, sin duda, pues ella era diestra— y aprovechaba mi sueño para raptar a la amada cortándola de mi muñeca con el puñal. Me desperté aterrado, comprendiendo por primera vez la locura de dejar una arma en poder de aquella mano. Busqué a Dg, aún batido por las turbias aguas de la visión; estaba acurrucada en la alfombra y en verdad parecía atenta a los movimientos de mi siniestra. Me levanté y fui a guardar el puñal donde no pudiera alcanzarlo, pero después me arrepentí y se lo traje, haciéndome amargos reproches. Ella estaba como desencantada y tenía los dedos entreabiertos en una misteriosa sonrisa de tristeza (Cortázar, 2014, pág. 135)

En cuanto a *La señorita Cora*, encontramos repetición discursiva en los casos en los que Cora y Pablo rememoran, cada uno en su relato, las palabras que el otro les dijo:

Justo cuando se estaba yendo la oí a mamá que le decía a la señorita Cora: «Le agradeceré que lo atienda bien, es un niño que ha estado siempre muy rodeado por su familia», o alguna idiotez por el estilo, y me hubiera querido morir de rabia, ni siquiera escuché lo que le contestó la señorita Cora, pero estoy seguro de que no le gustó, a lo mejor piensa que me estuve quejando de ella o algo así. Volvió a eso de las seis y media con una mesita de esas de ruedas llena de frascos y algodones, y no sé por qué de golpe me dio un poco de miedo, en realidad no era miedo pero empecé a mirar lo que había en la mesita, toda clase de frascos azules o rojos, tambores de gasa y también pinzas y tubos de goma, el pobre debía estar empezando a asustarse sin la mamá que parece un papagayo endomingado, le agradeceré que atienda bien al nene, mire que he hablado con el doctor De Luisi, pero sí, señora, se lo vamos a atender como a un príncipe. Es bonito su nene, señora, con esas mejillas que se le arrebolan apenas me ve entrar (Cortázar, 2014, pág. 273)

Abundan también ejemplos de frecuencia singulativa en este cuento, incluso en este mismo fragmento, muchos de ellos en forma de sumarios, no se omiten pues permiten observar el avance de la situación médica de Pablo, pero no son trascendentales para dedicarles más espacio.

Importancia del análisis estructural en una investigación de corte hermenéutico

Hasta este punto he sintetizado y expuesto los rasgos estructurales que predominan en el texto⁹, pero no se debe dejar de lado que el investigador, en concordancia con sus objetivos y con su corpus “intuitivamente, sobre la base de una cuidadosa lectura del texto, ha de seleccionar aquellos elementos de la teoría que crea especialmente pertinentes en el texto que desea describir” (Bal, 1990, pág. 17).

Un análisis estructural logrará mostrarnos el andamiaje que sostiene el texto narrativo, podremos encontrar los factores que consideremos más fundamentales para el estilo del autor y después buscar algún indicio en el horizonte del autor para saber cuál era su finalidad al estructurar de tal forma su texto.

Cuando se analiza un texto literario se debe evitar caer en un estructuralismo totalizador, error que el postestructuralismo y la hermenéutica han insistido en hacer evidente, y creer que el andamiaje del relato basta para poder explicarlo y con ello dar una interpretación sustentada de éste. Como también menciona Genette, la narratología no debe ser algo prescriptivo, sino que es algo dinámico y depende, a veces, incluso de los prejuicios con los que nos acerquemos al texto.

Ahora bien, a partir de este punto comienza la exploración hacia los linderos del texto, la mirada debe abrirse hacia el contexto extralingüístico en busca de razones y explicaciones de aquello que podríamos haber encontrado en el estadio del análisis estructural.

La relación entre el texto literario y su contexto extralingüístico consiste, en este sentido, en que el autor establece, dentro de la obra, una realidad que es autónoma porque para existir coherentemente y conforme a un mundo posible se basta, textualmente, a sí misma y existe conforme a su propio modo de ser; pero a la vez mantiene en diversos grados, una relación con la realidad del referente, en el sentido de que utiliza los datos que

⁹ En el Cuadro 3 *Análisis narratológico*, en los *Anexos*, se encuentran resumidos los hallazgos del análisis estructural realizado al corpus.

proceden de una cultura y de sus circunstancias empíricas (las condiciones naturales, los factores étnicos, las influencias históricas) que actúan desde el exterior, y los utiliza con el objeto de construir con ellos otra realidad que en alguna medida resulta verosímil, pero no verdadera (Beristáin, 1984, pág. 17)

Esto es algo que, como se trató anteriormente, Ricoeur expone en su triple mimesis: el mundo extratextual está siempre presente en el reconocimiento que el lector hace del mundo del texto; el entorno “real” del lector prefigura las actitudes, contextos y situaciones que se habrán de encontrar presentes en la conformación del texto literario y que, posteriormente, se deberán extraer y otorgar significado para nuestra interpretación.

En diversos momentos del análisis estructural la inercia de la interpretación parece llevar a relacionarlo con un contexto

que abarca la tradición literaria que priva en la época del autor (...) Cada uno de los resultados del análisis de una obra concreta puede ser un camino que lleve inmediatamente a la comprensión y, de manera mediata, a la interpretación de su papel en la historia de la literatura y en la sociedad contemporánea que convalida su naturaleza literaria, independientemente de que ésta sea revalidada o no por generaciones subsecuentes de lectores que apliquen a su lectura los mismos o diferentes códigos (Beristáin, 1984, pág. 187).

Comenzar con un análisis de corte estructural no es gratuito, como he señalado, pues se necesita un terreno firme del cual partir para ir encauzando las preguntas que orientarán el diálogo con los horizontes tanto de interpretación como de enunciación.

De lo que se trata, pues, es de ir más allá, conectando de algún modo el examen del texto y sus convenciones literarias con el factor explicativo último que, en el caso que nos concierne, es el tiempo de la conciencia. ¿Cómo? Encontrando el sentido del texto y de las técnicas no sólo desde los movimientos, corrientes o escuelas que las patrocinan sino, sobre todo, a partir de ese sentido interno del tiempo, que es peculiar a cada escritor (Garrido, 1996, pág. 205).

3.3- Primera hipótesis de interpretación

Para este estadio de mi herramienta de análisis y tras haber leído los textos de una manera general, y posteriormente haberlos releído para identificar las categorías estructurales basadas en el modelo narratológico de Genette, puedo explicitar una primera interpretación con los elementos hallados hasta el momento.

Considero importante plasmar estas hipótesis con el fin de brindar claridad al análisis que se realizará posteriormente, saber en qué aspectos estructurales habrá que poner más atención y cuáles se consideran, hasta el momento, que pueden ser las razones de su utilización.

Como bien se revisó, en todo comprender hay una proyección de las categorías que el intérprete carga en sí, de las cuales muchas veces ni siquiera está consciente (Heidegger, 1980); al poner por escrito una interpretación momentánea puede resultar más sencillo “evitar que las ocurrencias y los conceptos populares le impongan en ningún caso el ‘tener’, el ‘ver’ y el ‘concebir’ previos, para desenvolver éstos partiendo de las cosas mismas” (pág. 172).

Este corte de caja momentáneo permite incluso revisar si hizo falta profundizar en algún aspecto durante el análisis estructural y ahondar en ello antes de avanzar hacia el siguiente estadio de la herramienta propuesta. Como en las fases anteriores aquí también tenemos preguntas guía para orientar el diálogo con el texto.

La pregunta general (¿Cuál es el sentido del texto?) se responderá dándole un posible solución a las secundarias (¿Qué se quiere transmitir? ¿Cuál considero que era la intención del autor con este texto?). Lo anterior, debe quedar claro, debe tomar sólo en cuenta los elementos recopilados por el investigador hasta el momento, aún sin salir a los linderos del texto ni mucho menos a los horizontes de autor e intérprete. Ahora bien, esto es una tentativa, pues, como se notará, la interpretación tensa los hilos y busca jalarnos de una buena vez hacia afuera.

Pasando a materia, en *Continuidad de los parques* queda claro que el juego entre los niveles narrativos es el eje que soporta todo el cuento. La mezcla del universo diegético, en el que el personaje lee una novela, y el intradiegético, en el

que el personaje de la novela parece salir para asesinarlo, es el anclaje estructural del texto.

El momento culminante se encuentra al final y posee una estructura deliberadamente abierta, en la que se nos presenta como imposible dilucidar cuál de los dos niveles es el real o cuál está inserto dentro del otro. Hemos dicho que estructuralmente el relato que “enmarca” al otro es el que se toma como el principal; sin embargo, a la hora de atenernos solamente a la historia y a los personajes, resulta dudoso tomar una decisión.

La confusión del mundo textual y el extratextual, en el que uno parece suplantar al otro es, a mi parecer, el sentido que se buscaba transmitir en este texto.

El uso de la descripción para cerrar el cuento es un recurso interesante, pues deja a la imaginación del lector el desenlace, lo cual lo llama a una lectura que explote aún más la cooperación del intérprete.

En cuanto a *Estación de la mano*, me parece pertinente introducir aquí un concepto que habita los linderos del análisis estructural y el extratextual y que sirvió para guiar las diversas hipótesis de interpretación que fueron surgiendo a lo largo de la lectura del cuento.

Genette (2001) llama paratexto a lo que rodea o acompaña al texto, todo lo que rodea al texto narrativo en sí mismo. Títulos, pies de página y prefacios, y hasta el nombre del autor plasmado en el libro entran dentro de esta categoría.

“[El paratexto] por una parte, predispone –o condiciona– para la lectura y, por otra, acompaña en el trayecto, cooperando con el lector en su trabajo de construcción –o reconstrucción– del sentido” (Alvarado, 1994). El paratexto puede tener diversos autores, el editor, el traductor e incluso el mismo autor que lo utiliza para precisar el contenido del texto narrativo e, incluso, para jugar con los linderos entre los textual y lo extratextual.

Uno de los paratextos más frecuentes en los cuentos de Julio Cortázar son los epígrafes, un resumen, cita u otro tipo de texto que suele preceder al discurso principal. Podría decirse que los epígrafes cumplen de alguna forma la función que el prefacio cumple en la totalidad de la obra.

El único mérito que un autor puede atribuirse por vía del prefacio, sin duda porque emana de la conciencia más que del talento, es el de la veracidad, o al menos de sinceridad (...) [el prefacio] puede informar al lector sobre el origen de la obra, sobre las circunstancias de su redacción, sobre las etapas de su génesis (Genette, 2001, pp. 176-179).

En mi corpus de análisis, *Estación de la mano* posee un epígrafe:

Alguien de mi familia encontró hace poco en Buenos Aires unos papeles míos que habían entrado a formar parte de esa vaga región de las casas donde antiguos colchones, números de *Para Ti*, mosquiteros agujereados, juegos de té incompletos y latas vacías pero siempre útiles, o quizá llenas pero ya no se sabe de qué y por lo tanto peligrosas, van aglutinándose en un rincón favorecido por las pelusas, las arañas y las vagas esperanzas de los niños a la hora de la siesta; y me escribió con el cortés desconcierto del que se topa con algo que sale de las categorías domésticas y que sin llegar a ser resueltamente basura ocupa de todas maneras un sitio que podría servir más ventajosamente para un pan de jabón amarillo o ese dulce de tomate que se hace en la Argentina y del que guardo una nostalgia llena de sauces y amores imposibles. Incurrí en curiosidad por esas huellas que había dejado mi mano en otros tiempos (creyendo quemar, junto con las naves, todos los papeles un día de noviembre del cincuenta y uno); me llegó así un diario de un viaje por Chile hacia el cuarenta y dos, y una especie de cuentecito totalmente olvidado y muy tonto, donde justamente se trataba de una mano. Petulante, ingenuo y de un esteticismo ceniciento y Vernon Lee, me enterneció por pasado, por indefenso. Lo doy tal cual, pensando en esas palabras de Corot que cita Jean Cocteau en *Opium* y que traducen exactamente mi ternura: «Esta mañana tuve el placer extraordinario de ver de nuevo un cuadro mío. No había nada en él, pero era encantador y estaba como pintado por un pájaro» (Cortázar, 2014, pp.130-131).

No pude evitar relacionar este epígrafe con el que aparece en *La barca o Nueva visita a Venecia*. En él, Cortázar aborda la forma en que se encuentra conformado su texto, explica sus motivaciones e incluso reconoce que, de no haber agregado algunas partes que el lector podrá identificar por estar en cursivas, el texto sería malísimo.

En ese mismo epígrafe de *La barca* el autor nos informa que la primera parte del texto (la mala, de acuerdo con él) se escribió veintidós años antes de que él agregara a un segundo narrador para contrarrestar algunas deficiencias que encontró en el cuento. ¿A qué nos predispone esta información? A prestar más atención a las partes añadidas y no al cuento original, pues sabemos, por las razones expuestas, que en ellas nos encontramos con un naciente escritor y que Dora, la otra narradora en ese cuento, portará la opinión del ahora experimentado Cortázar.

Parece esta una estrategia común entonces en el autor argentino, casi como si quisiera justificar los textos de juventud que desea publicar, o como si se avergonzara de sus creaciones más tempranas.

Más allá de ello, *Estación de la mano* es uno de esos cuentos que parece reflejar la opinión generalizada que se tiene de Cortázar como un autor que filtraba la fantasía en situaciones verosímiles, naturalizaba situaciones que en otro contexto podrían resultar sorprendentes, la mano que se desplaza y actúa con autonomía, en este caso.

Nuevamente, un deslizamiento del factor extraordinario, la mano, que se diluye por la cotidianeidad con la que el narrador habla de éste. Pero en este caso el sentido que puedo extraer es que la irrupción de la indagación, las ansias de darle una explicación racional al misterio, a los acontecimientos no racionales, por llamarlos de alguna forma, rompe con la magia de éstos, que se ven violentados cuando aparecen las ansias de saber más.

La señorita Cora, en cuanto a su temática, se centra en los límites de la niñez y la adolescencia con un desenlace trágico, que nuevamente queda abierto, pues no se narra la inminente muerte de Pablo, sino que, al igual que en *Continuidad*, se sugiere el desenlace, aunque en este texto de una manera menos ambigua.

Aventuro que en este relato el juego se encuentra en la estructura y no tanto en la trama, que incluso parece estancarse por ciertos momentos. Tal vez la tragedia de un amor inconcluso, no correspondido o en el que los dos personajes

se adentran en momentos diferentes y no llegan a coincidir, es el sentido al que se orienta el relato, pero será necesario acudir a más fuentes para verificarlo.

El realce de la interacción entre los dos personajes principales a través del uso de escenas y citando sus discursos es interesante, pues carga todo el peso de la acción dramática a los encuentros entre ellos; los demás personajes solamente se encargan de dar el contexto adecuado para el desarrollo de los acontecimientos.

Estructuralmente, sin embargo, despertó varias interrogantes a lo largo del análisis. Pongamos en la mesa lo recopilado sobre este cuento: el discurso de los personajes es homodiegético, decimos esto porque, como se revisó, hablan sobre acontecimientos que vivieron (Cora, Pablo, incluso en alguna medida la madre de Pablo) o de los que fueron testigos (la madre de Pablo y los dos médicos). Pero es curioso que la transición entre ellos se dé a través de un discurso directo no marcado, este cambio, señalan autores como Genette, Bal o Kayser, es característica de una manipulación por parte de “alguien” que articula el relato.

Ahora bien, si la única instancia que puede articular el relato es el narrador, esto deja la duda de si no existe un articulador que se haya encargado de eso, pues correspondería con las características de uno heterodiegético que cambia constantemente de focalización.

Genette “reconoce que en determinados relatos la impresión del lector de encontrarse ante un texto sin responsable proviene de la suspensión en grado eminente de las marcas características de la enunciación” (Garrido, 1996, pág. 110). Es, tal vez, lo que sucede en *La señorita Cora*.

Esos juegos, ahonda Garrido, en los que se combinan diferentes perspectivas revelan la presencia muy activa de un narrador que se somete a la restricción propia de cada focalización; pero la posibilidad de pasar de una a otra produce el efecto de un relato no focalizado.

Recordemos que en este tipo de relato, llamado también con focalización cero, se ofrece un máximo de información, pues el narrador conoce todo de ellos y “es el procedimiento utilizado en la novela tradicional decimonónica, en la que se

aportaba el mayor número de datos posibles para conseguir así un mayor acercamiento a los acontecimientos contados” (Sánchez Rey, 1991, pág. 186).

La forma en la que está articulado el relato de *La señorita Cora* asemeja a un haz de luz que cambia de objetivo y deambula entre los cinco personajes, pero que en ningún momento emite ninguna sentencia, sino que se limita a articular el relato y deja evidencias, como el cambio de focalización y las elipsis, que dan cuenta de una presencia articuladora.

Habiendo sentado estas primeras teorías acerca de la posible utilización de los recursos estructurales y tras la lectura superficial, es posible salir hacia los linderos del texto, acercarnos al nivel extratextual para intentar confirmar, refutar o modificar las hipótesis vertidas en este estadio.

Más allá del nivel del discurso, dice Barthes, comienza un universo extralingüístico integrado por “otros sistemas (sociales, económicos, ideológicos) cuyos términos ya no son sólo los relatos sino elementos de otra sustancia” (...) es allí donde ya no los elementos del discurso sino el relato en su totalidad adquiere su último sentido (Beristáin, 1984, pág. 85).

3.4- Identificación de las máximas transgredidas

Como señalé en el apartado teórico, las máximas conversacionales propuestas por Paul Grice pretenden hallar no tanto el estricto apego a estas normas, pues no existe ningún intercambio comunicativo que pueda cumplir con todas las máximas, sino precisamente identificar cuándo y de qué forma son éstas violentadas, dando lugar a implicaturas que necesariamente exigen del lector un esfuerzo para hallar el sentido con el que fueron proferidas.

Sabemos que nuestro interlocutor, conocido o desconocido, amigo o enemigo, va a tratar, por lo general, de entender lo que intentamos comunicarle. Y esto es así, según la teoría de Grice, porque entre los hablantes hay un acuerdo previo tácito, de colaboración en la tarea de comunicación (Reyes, 1996, pág. 38).

Si lo que un hablante ha dicho, señala Nicholas Allot (2010) no se apega por sí mismo a las máximas de Grice, “eso se puede deber a que el hablante quería señalar algo en adición o en vez de lo que efectivamente dijo, lo que se

llama una implicatura” (pág.10). En el caso de los textos narrativos y de esta herramienta de análisis en particular, serán los rasgos estructurales los que nos indicarán la infracción a estos lineamientos.

Umberto Eco (1991) señala que en un texto la “suerte interpretativa debe formar parte de su propio mecanismo generativo; generar un texto significa aplicar una estrategia que incluye las previsiones de los movimientos del otro” (pág. 7), lo cual en teoría suena bastante sencillo. El problema surge cuando el texto, creado por un autor con su propio horizonte de pensamiento, entra en contacto con todos los lectores que poseen un universo particular, lleno de referencias, acontecimientos e incluso de conocimiento sobre el propio autor, todos ellos elementos que contribuyen a la creación de la propia interpretación.

Este apartado resulta fundamental pues es en el que dentro de un análisis interpretativo surgen las preguntas pertinentes para acudir al contexto en busca de respuestas. No se pretende un acercamiento total a la vida y obra del autor que se esté analizando, lo cual es imposible o, al menos, llevaría varios años, sino que encontraremos los rasgos estructurales que violentan un tipo de comunicación “ideal” y buscaremos las respuestas a ello. No hay que olvidar que la pragmática, como señala Gutiérrez-Ordoñez (1997), “ha de dar cuenta del sentido (conjunto de informaciones que se transmiten a través o por medio de un mensaje producido en un momento o circunstancias concretas)” (pág. 11).

Nuevamente, tomando como base los planteamientos teóricos, en este caso de Grice, se elaboraron preguntas guía para hallar de qué forma se están generando las implicaturas en el texto y, con base en ello, acudir en posteriores estadios de la herramienta de análisis al horizonte del intérprete, primero, y posteriormente al del autor.

Nuestra tolerancia, dice Louise Mary Pratt (1977), en realidad una propensión, a colaborar cuando nos enfrentamos a lo relatable sugiere que, en términos griceanos, los estándares de cantidad, cualidad y modo difieren en algún grado de aquellos planteados por Grice para los actos de habla; sin embargo, su utilización está más que justificada, señala, pues un texto es una especie de acto de habla que, como todos, está atado a su contexto.

¿Se está dando más o menos información de la necesaria para una interpretación que tienda a la univocidad?

La información que es medular para el desarrollo de un texto literario siempre irá acompañada de otros datos que ayudan a conformar el universo diegético. Normalmente estos datos apoyan la verosimilitud de la historia, por eso universos gigantescos como la Tierra Media de Tolkien o el mundo mágico de Rowling suelen llamar tanto la atención, pues se conforman de un modo que siguen reglas propias que son explicadas oportunamente por sus autores.

Al detallar cuestiones sobre los mecanismos que rigen ese universo diegético se cierra un poco el haz de interpretaciones, aunque debemos aclarar que nunca se puede llegar a la univocidad, pues, como lo señala Heidegger, está en la naturaleza del “ser ahí” (por no decir que es su parte medular) el interpretar.

Para Jean Jacques Lecercle (1999), la ficción es como un juego donde la convención juega un papel determinante para que éste se lleve a cabo satisfactoriamente. Se toman elementos del mundo fáctico, y el lector acepta que durante esos momentos de lectura ese mundo es el real. A pesar de ello, es enfático en señalar que “un texto escrito nunca será capaz de reflejar fiel y unívocamente la intención de significado del autor” (pág. 50).

Algo importante a tomar en cuenta ya en este estadio pragmático es el género al que nos estamos enfrentando.

“Los géneros, en efecto, funcionan como *modelos de escritura* o de producción textual para los escritores, y como horizontes de expectativas y de interpretación para los lectores” (Herrero, 2000, pág. 26, cursivas en el original). No se debe pasar por alto que al hallarse frente a un libro de cuentos el lector delinea ya, de una forma más o menos clara, algunas características del texto, lo cual juega de inicio un papel fundamental en la interpretación.

El cuento como género literario debe sus características fundamentales a su relación de origen con el relato oral (Anderson-Imbert, 1979) y es ese punto también digno de destacar pues, como he señalado, el diálogo es uno de los conceptos guía de la herramienta de análisis que se pretende articular y qué

mejor manera de aplicarla que en un género que extrae sus características fundamentales de la relación dialógica entre narrador-auditorio.

Su brevedad, su manufactura delicada y meticulosamente escrita, así como su énfasis en la transmisión de sentido a través de los acontecimientos son nodales en el género y para un lector lego así como para uno que ya está empapado en las convenciones literarias, son factores que son fácilmente identificables.

La novela caracteriza a su personaje y el lector se interesa, no por tal o cual aventura, sino por la psicología del aventurero. El cuento, en cambio, introduce a su personaje como un mero agente de la ficción, y el lector se interesa no por su carácter, sino por la situación en la que está metido (Anderson, 1979, pág. 35).

Es menester señalar aquí que la brevedad del cuento normalmente determina lo que Anderson señala: que no se profundice tanto en el personaje, sino en los acontecimientos que ponen al personaje en una situación de jaque. Esa brevedad en la extensión obliga al autor a que el narrador que utilice dé toda la información necesaria para la interpretación a la que busca orientar su relato.

Ahora bien, los géneros temáticos dentro del cuento son numerosos, pero aquí me encargaré en ahondar en el género fantástico, en el que muchos autores, como se verá más adelante, coinciden en agrupar la obra cuentística de Julio Cortázar.

La cooperación interpretativa del lector será entonces [en el cuento fantástico] más activa, exigente y personal que la que imponen otros géneros literarios (...) si el juego de la ambigüedad y el replanteamiento constante del sentido de la realidad percibida pueden resultar desconcertantes al principio, esto constituye también un encanto especial, y el lector puede encontrar pronto en ello un atractivo importante para una lectura más activa y participativa (Herrero, 2000, pág. 20).

El género fantástico se desenvuelve mejor, dice Herrera, en extensiones breves o medias, como el cuento o la novela corta, porque “permiten concentrar la intriga y orientarla hacia un clímax” (Herrero, 1979, pág. 73).

La estética del relato fantástico introduce una desconcertante confusión de fronteras entre lo racional y lo irracional, lo natural y lo sobrenatural, lo soñado y lo vivido, el mundo de los vivos y el mundo de los muertos, y pretende hacer verosímil y creíble lo que “racionalmente” resulta inexplicable o increíble (Herrero, 2000, pág. 27).

El objetivo comunicativo en textos literarios de este corte no consiste en aceptar los límites que impone la realidad, dice Herrero (2000), sino en subvertirlos y para conseguirlo, la sensibilidad y la imaginación del lector tendrán que participar activamente proyectándose sobre el universo evocado en el relato; “pero ello será posible si el discurso narrativo resulta atractivo por su retórica particular, por las estrategias y los procedimientos empleados” (pág. 31).

Es el lector el que tiene que configurar el sentido de la obra apoyándose en las expectativas que suscita la lectura y en los elementos nuevos que vienen a modificar esas expectativas. Para ello el autor tendrá que compaginar el *repertorio de lo familiar* (en cuanto al género, el tema, el contexto social, etc.) compartido con el lector, con una *estrategia de desfamiliarización* que venga a chocar con las normas de lo previsible (Herrero, 2000, pág. 142)

Estación de la mano es el ejemplo claro de la difusa línea entre un acontecimiento extraordinario y una situación apegada a las reglas de la realidad fáctica. El narrador articula su relato desde la experiencia de normalización de ese acontecimiento; nadie podría narrar de una forma tan fría la irrupción de una mano que se mueve y entra en la habitación, pero es ahí, tal vez, donde se gesta lo particular del estilo cortazariano, pues la situación fantástica no alarma, no es extraña o no altera al narrador, sino que éste la acepta como otra parte de la vida misma.

Hay innumerables ejemplos de esta técnica utilizada en *Estación* que se observa en otros cuentos del autor, pero lo curioso es que, como él mismo señala en el epígrafe al relato, este fue un texto de juventud, por lo que es interesante trazar los inicios de una técnica que, mejor lograda, logró que sus cuentos se convirtieran en parte del canon occidental.

Temas recurrentes en la obra de Cortázar son ya tópicos comunes en el género fantástico: Ernest Hoffman ya ahondaba en las temáticas del doble o también llamado *Doppelgänger*; Poe, uno de los padres del género fantástico moderno, ya tocaba el tema sobrenatural; Maupassant, después de ellos, ya ahonda en la angustia de lo desconocido sin nombre; es decir, las temáticas han estado planteadas por varias décadas antes, pero es el tratamiento el que cambia en Cortázar, así como sucede con cada autor que imprime su estilo en ellas.

En el relato fantástico la descripción de un ser o de un fenómeno inexplicable no se suele hacer de una manera objetiva y externa sino relacionada con una visión o focalización subjetiva porque lo que importa es la repercusión que produce la percepción de lo extraño y misterioso en la conciencia o en la sensibilidad del personaje (Herrero, 2000, pág. 226)

Cuando se brinda menos información de la necesaria el rango de interpretación se amplía más y un claro ejemplo de ello es *Continuidad de los parques*. Su corta extensión, así como el uso de sumarios para relatar la mayor parte las acciones, la poca descripción de los personajes y el final deliberadamente ambiguo contribuyen a que se pueda abrir aún más el rango de interpretaciones respecto a los acontecimientos de la historia y, todavía más importante, respecto al sentido que se buscaba transmitir. Claramente este texto violenta la máxima de cantidad, proporcionando menos información de la necesaria.

Herrero (2000) señala sobre *Continuidad*:

El lector, en un momento determinado de la narración, descubre que el estado de cosas que creía estar conociendo ha cambiado de pronto de signo y hace que lo leído anteriormente adquiera ahora dimensiones significativas nuevas e inesperadas que antes no habían sido percibidas, aunque podrían haber sido intuitas, porque estaban ya operando, y por eso hablamos de ambigüedad narrativa (pág. 217).

La estrategia de la ambigüedad narrativa y el juego con lo silenciado y con lo implicado constituye uno de los encantos o atractivos del género fantástico, porque hace más activa y participativa la cooperación del lector en su interpretación de la misteriosa historia narrada o porque contribuye a sorprenderle

o hacer que vuelva hacia atrás y emprenda una nueva lectura para descubrir elementos que antes no había percibido adecuadamente.

Contrario a lo anterior, *La señorita Cora* aporta datos del universo diegético que aportan a la verosimilitud de la historia, pero aunado a ello, como vimos, al estar como lectores presentes a través del discurso homodiegético de los narradores podemos conocer las opiniones y actitudes de éstos.

En cuanto a las motivaciones de los personajes secundarios que nunca toman la voz (como el padre de Pablo, su tía o las otras enfermeras) entendemos que su participación en la historia no los vuelve relevantes como para que se les asigne la categoría de narrador; son personajes sumidos en la penumbra cuya situación no causa un déficit de información, sino que se nos ahorran detalles repetitivos que no abonarían en mucho a los acontecimientos centrales.

Por otro lado, salvo algunas digresiones reflexivas, los narradores brindan información suficiente para que el final del cuento, a pesar de no estar explícitamente plasmado, se pueda intuir: todo apunta al inminente deceso de Pablo, generando remordimiento en la enfermera Cora y demostrando que había entablado una suerte de lazo afectivo con él.

Al contar con narradores que se encargan de enmarcar e incluso de repetir algunos acontecimientos de la historia se logra que se aporten detalles que acotan las interpretaciones; incluso, a diferencia de *Continuidad*, en este relato se pueden encontrar algunas descripciones veladas sobre los personajes, como son el olor del cabello de Cora o el color de piel de Pablo.

¿Es un texto que apela a la verosimilitud? ¿A qué género pertenece?

Todo texto, dice Beuchot (2009):

al ser comprendido, apunta a un mundo, crea un mundo o abre a un mundo ya dado. Esa polarización a un mundo es algo inalienable del texto, que hace de manera inevitable. Y ese mundo tiene que ser comprendido como real o ficticio, es decir, como efectivamente existente o como puramente pensado (pág. 109)

Nadie espera de un texto literario que los hechos presentados sean verdaderos, en el sentido de que se correspondan totalmente, y que esto sea

verificable, con la realidad extratextual que comparten lector y autor. Sin embargo, sí buscan anclar sus mecanismos ficcionales en una sucesión de acontecimientos que puedan darse en el caso de que ese universo existiera.

La señorita Cora es el cuento más verosímil del corpus; más allá del constante cambio de narradores, la situación presentada, así como la forma en la que se expresan los personajes de los acontecimientos de la historia parecen acercarse a la experiencia extratextual del lector en su realidad fáctica.

El hospital, el enamoramiento del joven Pablo y el rechazo de Cora, así como los cuidados de la madre tienen referentes que seguramente todo lector ha conocido en su realidad tangible, por lo que el cuento se apega a esos modelos que ya se conocen, no introduce en el universo diegético ninguna situación que desborde los linderos de lo que efectivamente podría suceder. Lo fantástico puede encontrarse en la estructura del relato, más que en la temática que éste aborda.

Por el contrario, *Continuidad de los parques* es el relato que más se aleja de lo que podría catalogarse como verosímil. La situación, si bien sorprendente y bien manejada estructuralmente, no es algo que podamos creer como factible en el plano de realidad en el que nos desenvolvemos.

Lo fantástico pretende producir un efecto de extrañeza ofreciéndole una historia inscrita en el marco de la vida ordinaria donde, de forma inesperada, se van a confundir o mezclar las fronteras entre lo natural y lo sobrenatural (Herrero, 2000, pág. 50)

Es menester aclarar que aquí, en el género fantástico, “verosimilitud” no se puede calificar como algo que eleve o que cause un efecto negativo en un cuento; se trata simplemente de una elección del autor que sirve para adentrar al lector en el texto narrativo, partiendo de situaciones que quien escribe y quien lee comparten por su experiencia común del mundo fáctico.

En *Estación de la mano* la situación extraordinaria se diluye por la normalidad con la que el personaje la refiere, y si bien no es algo que podría suceder en la realidad del lector, el atender de primera mano los pensamientos del personaje sobre esos acontecimientos logra causar cierta empatía que abona a que el cuento sea verosímil. Es cierto, dice Eco (1987) “que un texto narrativo

es una serie de actos lingüísticos que fingen ser aseveraciones sin exigir, no obstante, que se crea en ellas ni propone una prueba de las mismas” (pág. 71).

¿Todos los elementos narrados juegan un papel determinante para la conclusión del texto narrativo?

El principio pragmático de relevancia, dice Ricardo Escavy (2009), “consiste en hablar o producir un texto referido a lo que es *el tema* de éste y, por lo tanto, de lo que se espera que trate” (pág. 137, las cursivas son mías). Como hemos visto, la brevedad propia del cuento vuelve esto incluso una exigencia.

La disposición configurante transforma la sucesión de los acontecimientos en una totalidad significativa, que es el correlato del acto de reunir los acontecimientos y hace que la historia se deje seguir. Merced a este acto reflexivo, toda la trama puede traducirse en un “pensamiento”, que no es otro que su “punta” o “tema” (Ricoeur, 2018, pág.134).

A causa de la brevedad del cuento, el autor suele concentrarse en uno o en pocos personajes, en una acción única, en un tiempo claramente definido.

El cuento, en suma, expresa un microcosmos en cuyo reducido espacio se conjugan la solitaria tensión con el culto al instante. El cuento moderno, según lo define Edgar Allan Poe (...) tiene como características la brevedad, como para que pueda leerse en una sesión de lectura (...) en la longitud limitada del cuento, el narrador se ve obligado a comprimir, a condensar la trama y los personajes. Si no acepta estas reglas del juego, será preferible que escriba una novela. El cuento literario constituye un mundo en sí mismo. No se nos puede dar gato por liebre, como cuando uno se topa con capítulos de novelas que se publican independientemente a guisa de cuento (Piña-Rosales, 2009, pp.447-448).

El cuento se exige a sí mismo que todos los elementos narrados funcionen a su favor. *Continuidad de los parques* parece ser el ejemplo perfecto de un cuento-reloj, en el que no existe ninguna parte sobrante. Su brevedad, apenas dos cuartillas y media, deja la impresión de que intentar prescindir de algún tipo de información expuesta podría colapsar el relato.

Estación de la mano se apega de manera general a los lineamientos clásicos al aportar información que es relevante para el relato. Se les da realce a

los acontecimientos extraordinarios llevados a cabo por Dg, la mano, y las interacciones y reacciones que ésta tiene para con el protagonista.

Ahora bien, parece que *La señorita Cora* incumple con varios de los estándares expuestos anteriormente. No es breve, utiliza al menos cinco narradores y tres personajes más que no toman la palabra, pero que realizan algunas acciones; el punto central del relato no son los acontecimientos, sino la forma en la que son percibidos e interpretados por Pablo y por Cora.

Además de ello, existen ciertas intervenciones como la del doctor De Luisi en la que se expresa sobre Cora y sus encuentros nocturnos o de la madre de Pablo, en donde reitera su sobreprotección hacia su hijo, sin cuya presencia podría muy bien articularse el relato y ser comprensible.

Erna Brandenberger (1973) señala que este tipo de cuentos tienen una estructura que se asemeja más a la de la novela, pues los acontecimientos no son necesariamente extraordinarios o importantes, sino que se presta atención “al desarrollo de la personalidad del personaje” (Piña-Rivero, 2009, pág. 482).

Comprender la historia, dice Ricoeur (2018), “es comprender cómo y por qué los sucesivos episodios han llevado a esta conclusión, la cual, lejos de ser previsible, de ser, en último análisis, aceptable, como congruente con los episodios reunidos” (pág. 134). El punto final, continúa el autor, es lo que da totalidad al texto, con el que se concluye su sentido.

¿El uso de metáforas y el estilo del autor dificultaron mi interpretación?

La descripción de lo inefable y de lo sobrenatural inexplicable exige un estilo poético en el que la analogía, la comparación y la metáfora van a instaurar secretar y sugestivas correspondencias para tratar de hacer visible la misteriosa realidad en la que están inmersos los seres y las cosas más allá de los esquemas racionales y naturales (Herrero, 2000, pág. 74)

Las correspondencias que contempla Herrero para el cuento fantástico encuentran un claro ejemplo en el corpus de análisis. Sin embargo, es menester señalar que no es un rasgo que permea en los cuentos. Como bien revisamos en el apartado estructural, *La señorita Cora* se permite muy pocas comparaciones o

metáforas; se utiliza un lenguaje coloquial, lo cual tiene sentido si se reflexiona respecto a que no existe un acontecimiento “inefable” en la historia.

Es, también, recordemos, el cuento que más verosimilitud presenta y es en el que los acontecimientos se centran más en la percepción del protagonista. No son desdeñables estos datos, pues pueden indicar, incluso confirmar, la presencia en el corpus de investigación de esa correlación entre acontecimientos fantásticos y lenguaje encriptado o no directo.

Los tropos o figuras de lenguaje no son mero ornato. Son elementos del razonamiento, eso es, argumentaciones consensadas, por eso se han usado como modos efectivos de persuasión (Beuchot, 2009, pág. 88)

En *Estación de la mano* encontramos un uso de estas figuras del lenguaje en algunos pocos apartados en los que se intenta describir la mano y las acciones que ésta llevaba a cabo, pero están más presentes cuando trata de dar indicaciones sobre el tiempo que está elidiendo en la narración.

Amaba yo mucho aquella mano porque nada tenía de exigente y sí mucho de pájaro y hoja seca (...) Los sucesos de fuera, que entonces me dolían y marcaban, empezaron a adelgazar sus látigos (...) Así declinaron las estaciones, unas esbeltas y otras con semanas teñidas de luces violetas (...) Nuestra vida, así, era una alabanza sin destino, canto puro y jamás presupuesto (Cortázar, 2014, pp.131-135).

Continuidad de los parques utiliza algunas metáforas durante la descripción de la lectura profunda que realiza el protagonista y varios símiles cuando se encarga de describir a los dos amantes que han planeado el asesinato, pero éstas figuras son de una complejidad menor que las utilizadas en *Estación de la Mano*; puedo aventurar que ello se debe a que el rasgo fantástico en este cuento no está presente en varios momentos de la historia, sino que es el que cierra el cuento, por lo que no se dan indicios de ello para no romper de alguna forma la vuelta de tuerca al final del relato.

¿El orden en el que son expuestos los acontecimientos de la historia complejiza el relato o se articulan en forma cronológica?

Como lo vimos en el análisis estructural, los saltos temporales no son de gran complejidad en nuestro corpus. A pesar de que existen, son breves y fundamentalmente sirven para introducir acciones o acontecimientos que no se extendieron por largo tiempo. Salvo esos pequeños saltos, en su mayoría las tres historias son expuestas de forma cronológica.

Claro está que, como se estableció, existen figuras como sumarios o elipsis que evidentemente recortan u omiten acontecimientos de la historia pero su utilización en estos casos no induce a confusión. Como se ha señalado, ya Ricoeur plantea que la adaptación del ser humano a muchos de estos recursos proviene de su utilización en el mundo fáctico, pues, recordemos, la narración para él no es un acto meramente ocioso, sino que es configurador del mundo y del entorno en el que nos desenvolvemos.

Si hay que presentar un ejemplo de una configuración de relato que salta violentamente entre el orden de los acontecimientos, el paradigmático sería *Conversación en La Catedral*, de Mario Vargas Llosa (2006). En este relato, el narrador salta entre los acontecimientos del presente —en el que Zavala y Ambrosio sostienen un largo diálogo en el bar La Catedral— y los hechos ocurridos muchos años antes, cuando Zavala era apenas un niño. Ese ir y venir es constante a lo largo de la novela, complejizando aún más su uso al no introducir estos saltos temporales por ningún elemento discernible.

La alteración deliberada del orden de la historia en el discurso, dice Nadal (2008), fue advertida por la retórica clásica, específicamente en los estudios sobre *dispositio*, es decir el orden en el que debía articularse los argumentos para convencer al interlocutor.

Lo anterior está plenamente relacionado con lo que Ricoeur (2018) llamaba actualización dentro del texto:

Términos que sólo tenían una significación virtual en el orden paradigmático —simple capacidad de uso— reciben una significación efectiva gracias al encadenamiento a modo de secuencia que la intriga confiere a sus agentes, a su hacer y a su sufrir (pág. 119).

Lo importante, sigue Ricoeur (2018), es cómo se entrelazan y dinamizan el presente con respecto al futuro y al pasado, pues “esta articulación práctica constituye el inductor más elemental de la narración” (pág. 125). En eso radicaría, precisamente, uno uso de los saltos temporales que complejice y dificulte una interpretación de uno que no lo haga: en que salga de los estándares que se utiliza para la comunicación que se usa efectivamente en el día a día.

“Había empezado a leer la novela unos días antes. La abandonó por negocios urgentes, volvió a abrirla cuando regresaba en tren a la finca” (Cortázar, 2014, pág. 9). El relato cotidiano que solemos articular (pues no existe otra forma en que podamos concebir el tiempo si no es a través de una narración) se asemeja mucho a la utilización del ejemplo anterior de *Continuidad de los parques*.

Esto es digno de resaltar también porque entonces lleva a intuir que el orden de los acontecimientos presentados en el relato tiene un elemento ilocutivo, una indicación no presente en el texto, sino en las decisiones de articularlo y ordenarlo de la forma en la que lo recibimos; se vehicula sentido a través de lo no dicho y es necesario, para una interpretación suficientemente argumentada, saber qué se pretendía transmitir a través de ello.

Relación entre análisis estructural y pragmática

Este estadio de la herramienta de análisis es fundamental pues es el engarce entre los elementos relevantes que salieron a la luz al intentar hallar los rasgos estructurales del corpus y la forma en la que esto violenta las máximas propuestas por Grice.

El paso puede parecer nimio, pero en realidad está permeado, nuevamente, por el concepto de analogía que se abordó en apartados anteriores. Baste recordar que Beuchot aboga por una “dialéctica proporcional” (pág.80) que permita que el análisis narratológico, en el que nos basamos para el segundo estadio de la herramienta, y el aspecto ontológico, representado por la hermenéutica convivan y se complementen.

Siguiendo ese planteamiento era entonces necesario articular el paso definitorio que encaminara los cuestionamientos con los que se ha de partir tras haber analizado los mecanismos del texto y ese paso lo puede brindar la pragmática.

“La pragmática privilegia la *intentio auctoris*; la hermenéutica la *intentio lectoris*; nosotros creemos que hay que hacerlos coincidir en la *intentio textus*”, dice Beuchot (2009, pág.123), planteamiento con el que concuerdo en lo esencial.

El estadio estructural y el estadio pragmático de mi herramienta de análisis son medulares pues, digámoslo en términos pragmáticos, nos encaminan a hallar el componente ilocutivo (sentido), luego de haber estado inmersos en la mera locución (el texto). Estos pasos delimitan la búsqueda que se hará al salir del claro descampado que es el corpus de investigación y enfrentarse al bosque sumamente nutrido que son los horizontes del autor y del intérprete.

La hermenéutica viene aquí, entonces, a cohesionar; a “atar diversos cabos sueltos del análisis, intenta aglutinar y coordinar el cierre del sistema y la apertura del mismo a un mundo referido más allá de su sentido intraestructural” (Beuchot, 2009, pág. 122)

La hermenéutica funciona como soporte para superar el prejuicio que opone un “dentro” y un “fuera” del texto (Ricoeur, 2018, pág.147) que en realidad son lo mismo, pues la lectura influye en la actualización del texto y éste a su vez interactúa con el horizonte del intérprete. Si bien para su estudio hay que diferenciar ambas, éstas se deben articular en pos de una interpretación fundamentada.

3.5- ¿Quién es el autor y cómo es percibido en la actualidad y por mí?

En este siguiente estadio de la herramienta de análisis propuesta, la mirada se abre totalmente hacia el horizonte del autor. Es en este momento en el que se acude al autor como figura de la realidad fáctica para intentar encontrar los aspectos de su biografía y de su obra que puedan dar luz para la interpretación que se busca realizar del corpus.

Al interpretar algo pasado desde el punto de vista actual –aun sea desde nuestra tradición—no se está haciendo una repetición, sino que hay una innovación consistente en aplicarlo a nuestro tiempo (Beuchot, 2009, pág. 65).

Ahora bien, es necesario recordar aquí que, como bien introduce Heidegger y posteriormente ahonda Gadamer, el ser está determinado por su tiempo y su contexto; su mirada es un mero proyectar de las categorías que le han sido heredadas e, incluso tal vez, impuestas por el entorno social en el que nació y se desarrolló.

La hermenéutica tiene que partir de que el que quiere comprender está vinculado al asunto que se expresa en la tradición, y que tiene o logra una determinada conexión con la tradición desde la que habla lo transmitido (...) el verdadero sentido de un texto tal como este se presenta a su intérprete no depende del aspecto puramente ocasional que representan el autor y su público originario. O por lo menos no se agota en esto. Pues este sentido está siempre determinado también por la situación histórica del intérprete, y en consecuencia por el todo del proceso histórico (Gadamer, 2001, pp. 365-366)

Jean Jacques Lecercle (1999), quien observa el tema desde la pragmática, señala que los textos son actos de habla extendidos en el tiempo y es enfático al señalar que al proyectarse lo efectivamente expresado en diferentes contextos (los de los diversos lectores) lo plasmado adquirirá nuevos significados.

Cada época aplica sus códigos de lectura, su mudado punto de observación; de modo que el texto continúa acumulando posibilidades sónicas, comunicativas precisamente en la medida en que está dentro de un sistema de movimiento (Corti, 1978, pág. 26)

Es necesario, entonces, no sólo acudir al horizonte del autor, sino explicitar desde dónde estoy analizando el corpus, qué relación tengo con el tema y cuáles son las interpretaciones que han moldeado o influido en la interpretación que haré. Ya en el apartado de lectura natural del texto se tenía en mente esto, pues se explicó el acercamiento que se ha tenido con el corpus; lo siguiente es explicitar las diferentes visiones sobre estos cuentos que se han gestado a través del tiempo y que han moldeado mi horizonte de interpretación.

La distancia en el tiempo no es un obstáculo que deba ser superado, dice Gadamer (2001), pues esa era la ingenua aspiración del historicismo; por el contrario, se debe reconocer la distancia temporal como una posibilidad positiva y productiva del comprender. Con ello se abate la crítica superficial de por qué analizar a un autor o una obra que ha sido vista y estudiada numerosas veces.

¿En qué época nació el autor? ¿Dónde vivió? ¿Con qué corriente o grupo se le relacionaba?

Julio Florencio Cortázar Descotte es hoy una de las grandes figuras de la literatura surgida del llamado boom latinoamericano, y resulta por lo menos curioso que el autor de *Rayuela* haya nacido en el viejo continente, específicamente en Bruselas a las tres y cuarto del 26 de agosto de 1914 (Montes-Bradley, 2005), lugar y fecha en los que su familia se encontraba, puesto que su padre, Julio José Cortázar, atendía un negocio relacionado con la mueblería de su suegro (Pág.21).¹⁰

A partir del nacimiento de Julio Florencio, la pequeña familia se encontró sumergida de lleno en la invasión alemana, durante la Primera Guerra Mundial, por lo que viajaron a Suiza (donde nació su hermana Ofelia), Francia, Barcelona y, por último, emprendieron el regreso a la Argentina.

Ya instalados en lo que en ese entonces era la descentralizada comunidad de Banfield, Julio Florencio Cortázar comenzó con ese acopio de información que vertió muchos años después en algunos de sus cuentos más famosos; fue en esa etapa en la que se gestó el precoz acercamiento a los libros. Su madre poseía diversos títulos que el niño Cortázar consumía ávidamente, entre ellos los cuentos de Edgar Allan Poe (a quien muchos años después traduciría) y las historias de Julio Verne.

Cuando Cortázar tenía seis años recién cumplidos, se vio desprovisto de la figura paterna. El refugio ante esa terrible situación fueron los libros, pues los juegos en la calle con otros niños le estaban vedados; Banfield estaba repleto de

¹⁰ Contrario a las versiones tan difundidas en las que se le otorgaba a su padre un cargo diplomático, Montes-Bradley afirma que no existen documentos que avalen tal afirmación.

calles con pésima iluminación “que favorecían el amor y la delincuencia a partes iguales” (Cortázar, 1977).

Aunado a las malas condiciones en el entorno de Banfield, Cortázar comenzó a padecer recurrentes enfermedades respiratorias que lo mantenían en cama durante varias semanas, donde continuó con su apetito literario. Las lecturas comenzaron a rendir frutos en Cortázar, que escribió sonetos y canciones para sus compañeras del colegio. Sin embargo, el autor no recordaba esta etapa como feliz, pues “la realidad que me rodeaba no tenía interés para mí” (Poniatowska, 1975).

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

En 1927 se matriculó en la Escuela Normal del Profesorado Mariano Acosta, colegio al que siempre recriminó por una educación mediocre, pero donde pudo conseguir algunos amigos entrañables. Eran esos años en los que Argentina respiraba un aire tenso, como si se pudiera predecir en el ambiente el futuro golpe de estado cívico-militar, que derrocaría al presidente Hipólito Yrigoyen tres años después, cuando Cortázar continuaba en la Normal Mariano Acosta.

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

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

Sus principales actividades se centraban, por un lado, en la lectura de autores como Freud, Jung o Neruda, y, por otro, en la escritura de los poemas de

Presencia, que calificó en varias ocasiones como “un pecado de juventud” (Maturó, 2014).

En 1939 se le presentó la oportunidad de ir a Chivilcoy para impartir clases, fue ahí en donde surgieron los primeros atisbos de pensamiento izquierdista. Más que acciones racionalizadas por el escritor, la desacralización de sus clases, además de su nulo interés en la religión y en las tradiciones comenzaron a levantar rumores.

Fue por ello que, ante la nueva oportunidad de huir, esta vez a la Universidad Nacional de Cuyo, en Mendoza, emprendió el escape de la atmósfera “asfixiante” de Chivilcoy. Como bien menciona Miguel Herráez (2004), dictando clases a nivel universitario Cortázar “por fin, podría ofrecer lo máximo de sí mismo, desde el punto de vista intelectual, sin tener que reducir su docencia a niveles y asignaturas en extremo limitados”.

El 8 de julio de 1944 llegó a Mendoza y fue impresionado por la activa vida universitaria que se gestaba en el campus. Sus clases eran recordadas por los alumnos como embriagantes, pues la amplia sabiduría sobre literatura que había acumulado Cortázar en esos años se expresaba de buena forma en las cátedras. Sin embargo, su nombramiento levantó sospechas entre los otros profesores, pues Julio Cortázar no contaba con un título universitario que avalara su designación. Aunado a ello, el inicio de sus clases coincidió con las reestructuraciones en la educación que instrumentó la dictadura, que un año antes había derrocado a Ramón Castillo, por lo que Cortázar fue acusado de ser un aliado del nuevo régimen.

Su estadía en Mendoza resultó sumamente fructífera, pues en ese periodo concluyó el volumen de cuentos “*La otra orilla*, la novela *Las nubes y el arquero* y proporcionará un impulso determinante a *Bestiario*” (Herráez, 2004, p.107).

Para ese entonces, la figura de Juan Domingo Perón había ganado fuerza desde el inicio de las dictaduras. Su presencia trepaba peldaños en el escalafón de mando, las grandes figuras que habían surgido durante la “década infame” habían fallecido y Perón comenzaba a hacerse de seguidores, especialmente dentro del sector popular. Muchos aliados a la ideología peronista comenzaban a

aplicar sus medidas en algunos sectores, entre los que se encontraba la designación de un nuevo decano para la Universidad Nacional de Cuyo.

Ante estos hechos, cincuenta alumnos y cinco profesores, entre los que estaba Cortázar, se atrincheraron en la universidad. Fueron apresados y puestos rápidamente en libertad gracias a los reclamos sociales que mediaban por el también preso Juan Domingo Perón¹¹. Cortázar salió de la cárcel solo para encontrarse con la inminente victoria de Perón en los siguientes comicios; cuando resultó electo, en 1946, Julio decidió renunciar a sus cargos en la universidad y regresar a Buenos Aires, con su familia.

Comenzó a trabajar en la Cámara Argentina del Libro, donde se desempeñó de 1946 a 1949, y durante este periodo ocurrieron varios sucesos que marcaron la actividad literaria del escritor. En 1948 conoció a Aurora Bernárdez, con quien compartió una afinidad instantánea. Ella fue su compañera y esposa durante poco más de veinte años, así como la albacea de toda su obra tras el fallecimiento del escritor.

En 1949 fue publicado el primer libro con el nombre de Julio Cortázar: *Los Reyes*. Este primer texto es una transformación del mito de Teseo y el Minotauro, donde este último representa, según su autor, a todo aquel que la sociedad rechaza por diferente. En este libro, un poema escénico, se empiezan a atisbar los rasgos de ese lenguaje cortazariano en el que “vocablos prestigiosos se alternan con otros vulgares, incisivos” (Maturó, 2014).

Fue también ese año en el que recibió el título oficial de traductor en inglés, que junto con el francés, se viene a sumar a los idiomas extranjeros que más utilizó el autor. También durante ese año terminó su primer experimento narrativo de largo alcance: una novela. Se trata de *Divertimento*, publicada póstumamente y que, como se puede inferir por el título, realza el carácter lúdico que el autor manejó en posteriores títulos.

En 1949 Cortázar renunció a su trabajo en la Cámara Argentina del Libro y se embarcó en su primer viaje a París, donde conoció a Edith Aron, mujer en la

¹¹ La sociedad misma se encontraba dividida en aquel entonces en sectores peronistas, las clases obreras, y anti-peronistas, clases medias y altas. El mismo gobierno contenía a estas dos facciones opuestas por lo que, para acallar la pujante figura de Perón, lo encarcelaron.

que se inspiró para el personaje de La Maga en su novela *Rayuela*. En ese primer viaje se preocupó por conocer todo lo que los libros le habían contado sobre París. Quedó embelesado por la atmósfera cultural que invadía la ciudad y se prometió a sí mismo regresar en poco tiempo.

Un año después, el gobierno francés le otorgó una beca para realizar una investigación sobre los nexos entre la literatura inglesa y la francesa; Aurora accedió a ir con él. Cortázar se asoció con Zoltan Havas para traducir algunos textos desde París, con la condición de que el dinero de ese trabajo fuera entregado a su madre y hermana.

Para 1951 *Bestiario* estaba terminado y fue publicado en la editorial Sudamericana, el texto tuvo un suave reconocimiento por parte del círculo intelectual argentino. Sin embargo, aunque el éxito de *bestseller* no llegó sino hasta mucho tiempo después, este libro marcó un hito en la carrera literaria del autor.

El 15 de octubre, Julio Cortázar partió rumbo a París, junto a Aurora, y no regresaría a la Argentina más que esporádicamente.

Desde el punto de vista literario nos hallamos ante el narrador desestructurado, alguien que ha abandonado el dictado del buen gusto e iniciado su propio y personal recorrido a partir de 1951 con un olvido consciente de la norma estética (Herráez, 2004, pág. 55).

En 1953 contrajo nupcias con Aurora Bernárdez y comenzaron a trabajar juntos como traductores de la ONU. En este periodo se dedicó a escribir algunos cuentos aislados que serían publicados póstumamente o que pasarían a integrar el volumen de cuentos *Las armas secretas*.

Durante este periodo fue cuando se encargó de la traducción más completa que hasta la fecha se conoce de la obra de Edgar Allan Poe. Fue este un hecho determinante pues “la fluidez alcanzada en la prosa se vio incrementada por sus trabajos de traducción. El ‘traslado’ de las ideas de un autor de una lengua a otra constituye, para Cortázar, el ejercicio rítmico insuperable” (Di Gerónimo, 2004). Cabe resaltar que no es esta su única traducción, pero sí la más popular. Le siguen de cerca las realizadas a las cartas de Keats y a William Defoe.

En 1955 el libro de cuentos *Las armas secretas* estaba casi terminado. Fue en este año en el que escribió *El Perseguidor*, uno de sus cuentos más aclamados por la forma en que aborda la continua “búsqueda” del personaje principal, búsqueda patafísica (Rial, 2004)¹² que se vuelve una característica de sus personajes emblemáticos, como Oliveira en *Rayuela* o Lucas en los relatos de *Un tal Lucas*.

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

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

“Sentiré que continuar escribiendo cuentos fantásticos sería falsear una situación, pues ese planteamiento ya no le satisface” (Herráez, 2004). Fue a esta razón que obedeció su incursión en el género de la novela con personajes más profundos, donde las situaciones fantásticas, si bien no están ausentes, sí se encuentran claramente diluidas en un ambiente donde el interior de los personajes es lo que marca el ritmo de la novela.

En 1959 el movimiento armado en Cuba culminó con un triunfo revolucionario que atrajo la mirada de muchos intelectuales de la época, entre ellos Julio Cortázar. Durante esos primeros años del nuevo gobierno, Cortázar se mantuvo alejado de ese involucramiento político tan evidente en sus últimos años.

¹² Surgida del Surrealismo, la patafísica estudia “las leyes que regulan las excepciones”; una búsqueda y análisis “formal” de lo peculiar y solo de ello. En Cortázar, muchos de sus personajes buscan encontrar una ley que rija las casualidades más ínfimas de su existencia.

En 1960 se publicó su novela *Los premios*, pero ya desde que ésta estuvo terminada, en 1958, comenzaron las primeras referencias de un proyecto literario “que no será lo que suele entenderse por novela” (Cortázar, 2014, p.601). El proyecto que rondaba por ese entonces en la cabeza de Cortázar es *Rayuela*; sin embargo, su tiempo lo ocupaba principalmente en ultimar detalles de los relatos que aparecerían en *Historias de cronopios y de famas*, que salió a la luz en 1960.

En 1961 realizó su primer viaje a la isla de Cuba junto a otros personajes de la vida cultural y política mundial, para atestiguar la instauración y los nuevos frutos de la Revolución. Al respecto de la profunda marca que dejó en él este encuentro con el “otro”, Cortázar afirma: “Desde niño he tenido un sentimiento muy profundo de mi prójimo como persona. Lo que no tenía era ese sentimiento de mi prójimo como colectividad, como historia; eso lo aprendí con los cubanos” (Poniatowska, 1975).

Durante el siguiente año se dedicó casi exclusivamente a la complicada labor de redactar y corregir las más de seiscientas páginas de su novela. En mayo de 1962, *Rayuela* estaba terminada y, de manera casi profética, Cortázar aseguró que su nueva novela “será una especie de bomba atómica en el escenario de la literatura latinoamericana” (Cortázar, 2014). Así lo fue.

Rayuela marcó el inicio, junto con novelas de Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez, Alejo Carpentier y Carlos Fuentes, del llamado *boom* latinoamericano. Un terremoto en el universo de las letras que gritaba al mundo la originalidad literaria de autores latinoamericanos quienes plasmaban la compleja cosmovisión de países en vías de una modernización.

A partir de la publicación de *Rayuela*, en 1963, las cosas no volverían a ser las mismas para el autor argentino. El reconocimiento a su novela fue mundial y el nombre de Julio Cortázar comenzó a ser un referente, atrayendo a nuevos lectores a sus primeras obras. En este recobró vitalidad aquel viejo libro de cuentos: *Bestiario*.

En 1964, cuando todavía el impacto de su novela no había culminado, fue invitado a Cuba para formar parte del jurado en un concurso de literatura en la

Casa de las Américas. En este lugar conoció a Ugné Karvelis quien, después del divorcio con Aurora Bernárdez, sería su nueva pareja.

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

Ya para 1966 se publicó el libro *Todos los fuegos el fuego*, donde se encontraban cuentos clásicos como *La señorita Cora*, del cual se ocupa esta investigación, o *La salud de los enfermos*. Es este un libro donde continúa la experimentación con eso que Miriam di Gerónimo (2004) llama la estructura en anillo de Moebius, donde los dos planos, realidad y fantasía, están indisolublemente unidos, alternando su presencia en el cuento.

Mientras tanto, el 28 de julio se produjo un nuevo golpe de estado en Argentina donde fue derrocado Arturo Illia. A diferencia de las ocasiones anteriores, la junta militar no pretendía abandonar la presidencia de manera inmediata, sino que buscaban la creación de un régimen en el que ellos gobernarán. Los conflictos internos en el ejército, así como el surgimiento de guerrillas urbanas propiciaron que en un periodo relativamente corto (1966-1973) existieran tres nuevos golpes de estado.

Este periodo fue en el que la actividad “comprometida” del autor, como él mismo la llamaba, se vio en mayor medida. Las conferencias que dictó en adelante estuvieron marcadas por una fuerte alusión a los problemas políticos que se gestaban en América Latina. Prueba de ello fue su participación en la toma de la Casa Argentina de la Ciudad Universitaria de París, en 1968.

En ese año se formalizó la separación con Aurora Bernárdez y también cuando se publicó *62, Modelo para armar*, libro que no fue muy bien recibido por la crítica.

Inició entonces una etapa de vertiginosa participación política que trajo cambios trascendentales en la vida del autor, quien, en una carta dirigida a Francisco Porrúa, editor de *Rayuela*, confesaba: “Yo vivo un tiempo de disolución y quizá de reconstrucción” (Bernárdez, 2000). El periodo activo de Cortázar en la

política recibió un nuevo empujón cuando viajó a Chile en 1970 para mostrar su apoyo al nuevo gobierno, con tendencias socialistas, de Salvador Allende.

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

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

Cabe recordar que el gobierno de Perón fue efímero. Tan sólo un año después falleció, dejando la silla presidencial libre para que su esposa, María Estela, ocupara el cargo. La situación del país era casi insostenible pues la mayoría de los gobiernos sudamericanos se encontraban bajo dictaduras, financiadas directa o indirectamente por Estados Unidos. Dos años después, en 1976, Argentina pasaría a ser una dictadura militar cuando Jorge Rafael Videla diera un nuevo golpe de Estado.

La situación entristeció en demasía a Cortázar, quien para ese entonces vio derrumbarse muchas de las esperanzas en una nueva Latinoamérica unida¹³. En vez de abdicar en la lucha, su posición política se volvió aún más marcada y encontró el nuevo semillero para sus esperanzas en la Revolución Sandinista de 1979, en Nicaragua.

¹³En 1971 el famoso "Caso Padilla" lo distanció un poco de la Cuba socialista; en 1973 fue derrocado y presuntamente asesinado Salvador Allende

Ya para ese entonces había publicado *Alguien que anda por ahí*. El mismo año en que se publicó este libro de cuentos, 1977, conoció a Carol Dunlop, poetisa canadiense que se convertiría en su segunda esposa y con quien escribiría el libro *Los astronautas de la cosmopista*.

En este lapso la salud del escritor comenzó a deteriorarse; no prestó demasiada atención a esta situación, hasta que en el año de 1981 sufrió una hemorragia gástrica. Los médicos informaron a Carol de la detección de leucemia mieloide crónica, pero ella decidió ocultarle ese diagnóstico a Cortázar. Fue en este periodo donde recibió transfusiones de aproximadamente veinte litros de sangre que avivó las teorías de que el escritor se contagió de VIH y fue esa la causa de su fallecimiento. Esta hipótesis fue desmentida en múltiples ocasiones por familiares y conocidos del argentino.

Un año después de su hospitalización, Cortázar recibió otro fuerte golpe emocional: Carol Dunlop falleció de aplasia medular, enfermedad que la postró en cama durante un largo tiempo y cuyo avance fue fatal. La conmoción fue casi insoportable para Cortázar, que se refugió nuevamente en la actividad política y en las correcciones del libro que escribió junto a Carol. Aunado a estos alicientes, publicó su último libro de cuentos, *Deshoras*. Al respecto de este libro, Alberto Paredes reafirma ese intento de Cortázar por “arriesgar al máximo la escritura cuando la muerte empieza a trazar su garabato” (Paredes, 1988). Es este uno de los libros en los que más abundan las referencias críticas a los procesos y situaciones antidemocráticas en América Latina.

Aurora Bernárdez regresó por esos años a la vida del escritor para brindarle su ayuda y apoyarlo en su lucha contra la leucemia que, de igual forma que la aplasia en Carol, fue mermando rápidamente su salud. En 1983, año en que se publicó el libro *Los astronautas de la cosmopista*, el autor emprendió el que sería su último viaje a la Argentina. Para esta fecha, afirma Enzo Maqueira, “Cortázar era ya considerado, junto con Borges, el escritor argentino más importante del último siglo” (Maqueira, 2002).

El viaje de Cortázar coincidió con la realización de nuevas elecciones democráticas en Argentina, en las que resultó ganador Raúl Alfonsín. Con su

elección se interrumpió la etapa de los golpes de Estado y se enjuició a los participantes en violaciones a los Derechos Humanos en la dictadura.

El 12 de febrero de 1984, tan sólo unos meses después de su visita a la nueva democracia argentina, Julio Cortázar falleció en París. Solo unas pocas personas muy cercanas al autor asistieron a su funeral en el barrio parisino de Montparnasse para acompañar a Aurora Bernárdez, quien quedó a cargo de la magna obra del argentino.

El boom latinoamericano

El llamado boom de las letras latinoamericanas es un tópico, dice Ángel Rama (2005), “cuyo origen nadie conoce pero que se repite como una contraseña” (pág. 165). Y es que en realidad el nombre no tiene un origen claro, pero el fenómeno en sí mismo, multifactorial, como todo hecho histórico, tiene aderezos de todo tipo: estrategia comercial, madurez intelectual de la región, obras singulares y sumamente bien escritas, ampliación de tirajes, remoción de candados editoriales...

En sí mismo el término boom nace en el seno del marketing, pero la aplicación a un sector tan inesperado como el de los libros, aunque ya se hubiera gestado una “explosión de ventas” en el sector de las revistas, resultaba inesperada (Rama, 2005).

No se trató en ningún momento, de un movimiento literario vinculado por un ideario estético, político o moral. Como tal, ese fenómeno ya pasó. Y se advierte ya distancia respecto a esos autores, así como cierta continuidad en sus obras, pero es un hecho, por ejemplo, que un Cortázar o un Fuentes tienen pocas cosas en común y muchas otras en divergencias. Los editores aprovecharon muchísimo esta situación, pero ésta también contribuyó a que se difundiera la literatura latinoamericana, lo cual constituye un resultado a fin de cuentas bastante positivo (Vargas Llosa citado por Rama, 2005, pág. 168)

Los actores involucrados parecían hablar del fenómeno como algo que, por azar, destino o suerte los había llevado a un público que, efectivamente, había

crecido en América Latina y que por el trabajo de editoriales trasnacionales llegó a la península ibérica.

¿Qué es el *boom* sino la más extraordinaria toma de conciencia por parte del pueblo latinoamericano de una parte de su propia identidad? ¿Qué es esa toma de conciencia sino una importantísima parte de la desalienación? (...) Aparece, entonces, en estos últimos quince años, el hecho incontrovertible, innegable, de lo que se conoce como *boom* (es lamentable que para definirlo se hayan servido de una palabra inglesa). En el fondo, todos los que por resentimiento literario (que son muchos) o por una visión con anteojeras de la política de izquierda, califican el *boom* de maniobra editorial, olvidan que el *boom* (ya me estoy empezando a cansar de repetirlo) no lo hicieron los editores sino los lectores y, ¿quiénes son los lectores, sino el pueblo de América Latina? (Cortázar citado por Rama, 2005, pág. 169)

Se suele agrupar en el primer frente del boom a cuatro escritores: Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes, Julio Cortázar y Gabriel García Márquez. Estos son los que están presentes en todos los recuentos sobre esta etapa de bonanza en las letras latinoamericanas, lo cual en su momento e incluso ahora ha causado cierta animadversión hacia estos personajes, pues se les culpa de que nombres igual de importantes, como el del mismo Borges, a pesar de que se le concede el título de padre fundador, queden a la sombra de sus figuras.

Y es que son estos, dice Rama (2005), los que logran el monopolio de los *mass media*, de una forma u otra atraen el foco constantemente y ellos no lo rehúyen, parecen aprovecharlo para que sus libros, y en el caso de Cortázar su lucha política, puedan ser visibilizados.

A Cortázar le molestaba que un fenómeno latinoamericano fuera definido con un término inglés (Cortázar, 1977) y reconoce las críticas respecto a que el boom fue una estrategia comercial, a lo que contundentemente responde:

Puedo decirte que mi obra fue hecha en la soledad, en la pobreza, fue hecha sin el menor apoyo editorial y que cuando los editores se despertaron a mis libros, a los de Fuentes, a los de García Márquez, a los de Vargas Llosa; se despertaron porque las primeras precarias y difíciles ediciones habían sido leídas por un montón de gente que se las pasó de

mano en mano, y los editores, que no son tontos y están ahí para ganar dinero, tuvieron que editarnos, ellos no nos inventaron a nosotros. A mí lo que me alegra de este fenómeno del llamado *boom* es que en primer lugar hemos sido leídos por primera vez por nuestros compatriotas.

Pablo Sánchez (2009) atribuye el boom a una compleja red intercomunicativa entre el panorama editorial latinoamericano y el español (en especial la influencia de la editorial Seix Barral); el auge de una narrativa nutrida por la influencia de Faulkner y Joyce, pero que se amolda y crea una lógica interna, así como una estética propia; y un impulso favorable de la crítica que abrió camino a la ampliación del público que podía acceder a esos textos.

Las reacciones en su momento fueron variadas, pues no todo era unanimidad en torno a la calidad o validez del movimiento.

Una contracultura al discurso de identidad, sostenido por las novelas del *boom*, se desarrolló muy pronto en México de la mano de Luis Guillermo Piazza: *La mafia* (1967) y René Avilés Fabila: *Los juegos* (1967). Son dos novelas satíricas en las que se ironiza los métodos utilizados por los autores del *boom*, a través de los cuales se aseguró la influencia sobre las editoriales, se protegieron unos a otros y con ello no dejaron cabida a escritores de otros círculos (Müller, 2004, pág. 43)

Jorge Ruiz Basto (1990) hace hincapié en que el boom se trató de una propaganda editorial que durante mucho tiempo va a servir incluso para prolongar prestigios más de lo debido, desviar la atención de otros escritores que no tienen la fortuna de ser “descubiertos” o “lanzados” por las editoriales españolas y americanas que impulsan el éxito comercial del boom y disimular desaciertos de las “estrellas” consagradas (pág. 6).

Como toda mercancía, ahonda Ruiz Basto (1990), se necesita de una imagen personificada que le confiera atractivo y atraiga al lector, y eran las figuras de García Márquez, Vargas Llosa, Fuentes y Cortázar las que encarnaban este proceso. Con esto expuesto, debo decir que no se pone en duda la técnica narrativa de estos autores, pero tampoco se puede negar que los grandes exponentes del boom latinoamericano supieron aprovechar la exposición mediática.

Juan Carlos Onetti (en entrevista con Joaquín Soler Serrano, Editrama, 2016) fue uno de los escritores que afirma haberse visto “arrastrado por el boom”. Este argentino, baste señalar, se reconoce como gran amigo de Cortázar durante su primera etapa en Argentina, aunque el activismo político del autor de *Bestiario* los distancia, pues a Onetti le parece “absurdo” que Cortázar deje de escribir para dedicarse a la lucha por los derechos humanos y los presos políticos.

Por su parte, Ernesto Sábato (en entrevista con Joaquín Soler Serrano, Editrama, 2016) señala que los autores del boom constituyeron un grupo

de defensa y de ataque, como son todos los grupos (...) fue un fenómeno, que produjo tres o cuatro grandes libros pero que tuvo su política literaria en la que yo no estoy de acuerdo (...) soy ajeno a este fenómeno a la vez literario, comercial, editorial y publicitario, no tengo nada que ver.

Ahora bien, existen matices entre los mismos integrantes de este fenómeno comercial-cultural, sobre todo en torno a la exposición mediática, pues Cortázar aprovecha, a partir de 1964, pero más intensamente a partir de 1968, para filtrar en la mayoría de sus entrevistas el tema político latinoamericano, haciendo énfasis en la Cuba postrevolucionaria y en el conflicto armado en Nicaragua.

Esta utilización política de la amplificación de la voz del escritor es muy diferente a la que se gesta, por ejemplo, en Carlos Fuentes. El mexicano utiliza los medios para profundizar en la imagen que de él se tiene como referente culto de las letras, de alguien que verdaderamente ve la labor del escritor como un oficio en el que, insistía, el 10% se trataba de inspiración y el 90% de transpiración.

Ahora bien, sería ingenuo querer soslayar, a la luz de mi horizonte de interpretación, el silencio que se impuso y la muy tenue atención que se le prestaba a las escritoras durante los años de bonanza de la literatura latinoamericana.

Rosario Castellanos, Elena Garro, Nellie Campobello, entre muchas, muchas otras fueron excluidas de lo que José Donoso (1987) llama en su *Historia personal del boom*, “la pandilla masculina”. ¿Cuál era la figura de la mujer en esos años? En el plano intelectual, como escritoras, llegaba a vérselas con cierta ternura, como se observa al aprendiz; en el plano personal, son abundantes las declaraciones en las que, sobre todo Vargas Llosa como García Márquez,

idealizan la imagen de la mujer como facilitadora para que ellos puedan llevar a cabo su labor intelectual.

Adolfo Sánchez Rey (1991) señala que muchas de las novelas que surgen de los escritores del boom utilizan una focalización interna variable, lo cual sin duda va de la mano de esta introspección y rechazo de una sola verdad única, que, como se ha revisado, son algunas de las búsquedas emprendidas por estos autores.

Más allá de esto, la influencia que tiene el boom, ya sea como referente antagonista o como modelo a seguir, es indudable; las generaciones de La Onda (José Agustín, Parménides García Saldaña o Gustavo Sáinz) y del Crack (Jorge Volpi, Ignacio Padilla, Eloy Urroz) en México son una respuesta, un distanciamiento de los clásicos como Fuentes y García Márquez, pero este alejamiento también engendra una relación dialéctica, que se alimenta entre los dos polos.

El aporte de los principales exponentes del movimiento, pero también el reconocimiento de la obra precedente, como la de Borges, Felisberto Hernández, Juan Rulfo o Juan Carlos Onetti es una de las importantes consecuencias para el desarrollo de la labor y el estilo literarios de la región.

Aunado a ello, la búsqueda estructural y la innovación, que si bien no en todos los casos fue afortunada, representa también un aporte trascendental para las letras, una adición a la que Julio Cortázar abonó de forma determinante.

Ahora bien, ¿se vio afectada la obra del argentino al ser parte de esta oleada latinoamericana? Podría señalar aquí que la visibilidad mediática, como ya se dijo, fue utilizada por Cortázar para apoyar causas eminentemente políticas, pero ello también trajo una consecuencia visible en su obra.

Si bien el creador de *Rayuela* marca un antes y un después en su obra a partir de la escritura del cuento *El perseguidor*, es también evidente que tras el triunfo revolucionario en Cuba sus textos tocan temas políticos de manera explícita: *Reunión* (1966) *Apocalipsis de Solentiname* (publicado en *Alguien que anda por ahí*, 1977) *Recortes de prensa* y *Graffiti*, publicados en 1980, y esto sólo tomando el género cuento, que aquí interesa especialmente.

Pero no sólo eso, Cortázar incluso promueve una lectura política de textos ambiguos y de su primera etapa, como el famoso *Casa tomada* (primer cuento que aparece en *Bestiario*, de 1951). Toda vez que habló de este texto manifestaba que éste le había venido de una pesadilla que él simplemente se dedicó a transcribir; sin embargo, Cortázar primero niega las interpretaciones que aludían a que hacía referencia al empuje del peronismo en Argentina, para posteriormente señalar:

Esa interpretación, de que quizá yo estaba traduciendo mi reacción 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, simbólica, a mí me parece válido como posible explicación (Cortázar en entrevista con Joaquín Soler Serrano, 1977)

Este cambio de posición en torno a su obra no debe verse como una contradicción, no al menos en los términos en los que lo plantea el autor, pues él señalaba que “un escritor latinoamericano responsable tiene el deber elemental de hablar de su propia obra y de la de sus contemporáneos sin separarlas del contexto social e histórico que las fundamenta y les da su razón más íntima de ser” (Cortázar, 2018, pág. 280).

Este posicionamiento político no solamente acarrea para el escritor algunos detractores en el terreno literario, en el que se comienza a ver su obra como casi panfletaria, sino que lo aleja, por ejemplo, de escritores con los que compartió la gran plataforma del boom, como Vargas Llosa.

El compromiso central, capital, de un escritor es ser un escritor dando el máximo de sus posibilidades haciendo todo lo que pueda hacer como escritor, porque esa es su manera natural, su máxima posibilidad de transmitir elementos que en definitiva son elementos revolucionarios en la medida en que actúan sobre su pueblo, en la medida en que ayuda a cuestionar, a crear problemas, a resolverlos muchas veces (Cortázar en entrevista en *El Juglar*, 1983).

¿Cuáles son las opiniones que escritores coetáneos al autor que analizo tienen respecto a la obra de éste?

Resulta necesario para un análisis integral recuperar las opiniones de escritores que compartieron la escena literaria con el autor del corpus para poder entender la influencia y trascendencia que pudo haber tenido en la generación en la que están insertos.

Hay autores, por ejemplo, cuya relevancia no llega sino hasta que fallecen, como fue el caso de John Kennedy Toole, autor de solamente dos novelas póstumas y que pasó totalmente desapercibido para la escena de la literatura estadounidense. No fue sino hasta 1980, 11 años después de su suicidio, que *La conjura de los necios* obtuvo reconocimiento e incluso fue galardonada con un Pulitzer.

El caso de Cortázar, como se ha podido ver hasta ahora, dista mucho del anterior ejemplo, pues fue uno de los rostros del boom latinoamericano. Ahora bien, en este punto se recuperan las opiniones e interpretaciones de los coetáneos al autor que analizo, como una forma de recrear el horizonte del autor: cuál era su relación con otros escritores de la época, cómo era vista su obra e incluso su persona en ese entorno.

Este punto en la investigación también podrá dar directrices respecto a qué aspectos eran los que más llamaban la atención del entorno literario en el que se desenvolvía Cortázar, además de, como ya se señaló, ayudar a conformar un cuadro más certero del horizonte del autor, con miras a lograr la analogicidad hermenéutica que plantea Beuchot.

Toda generalización de un proceso, de una época, implica cierto reduccionismo, y teniendo ello bien en cuenta no resultará del todo infructuoso exponer a grandes rasgos los estilos literarios predominantes en la época en la que Cortázar y los integrantes del Boom lograron un reconocimiento por parte de los lectores y la crítica.

De entrada, determinar un inicio para la literatura en América Latina resulta en sí mismo problemático, primero por la imposibilidad de trazar un punto de origen común y, en segundo, porque depende de qué criterios se tomen para

establecer lo que es la literatura de una región y los aspectos que son valiosos por encima de otros (Barrera, 2018).

En todo caso, la división más generalizada en torno a la literatura de Latinoamérica es aquella que hace énfasis en la “independencia” de las letras de una región:

Una teoría moderna literaria, no sociológica, sobre el proceso normal de la literatura de un pueblo distingue en él tres periodos: un periodo colonial, un periodo cosmopolita, un periodo nacional. Durante el primer periodo un pueblo, literariamente, no es sino una colonia, una dependencia de otro. Durante el segundo periodo asimila simultáneamente elementos de diversas literaturas extranjeras. En el tercero alcanzan una expresión bien modulada en su propia personalidad y su propio sentimiento (Barrera citando a Mariátegui, 2018, pág. 239).

Siguiendo esta teoría, podría señalarse el fin del siglo XIX y el inicio del XX como la etapa en la que verdaderamente surge una literatura endémica, es decir una forma de escritura que ha dejado atrás su condición de rémora de otro país, y que ha asimilado lo mejor de la literatura de otras latitudes para pasar a concentrarse en problemáticas y temas propios de la región.

Los rastros de esta etapa pueden trazarse más atrás, pero es en esta época en la que publican escritores, ahora parte del canon, que son reconocidos por la mayoría de los literatos e investigadores posteriores: Horacio Quiroga, Felisberto Hernández, Rómulo Gallegos, Ricardo Güiraldes.

Mariano Azuela y Alcides Argüedas se suman a estos escritores en cuyas obras, dice Vargas Llosa (1969), aún existen personajes sin demasiada profundidad, temas tremendistas cuyo desarrollo y realización son esquemáticos; el análisis psicológico, en fin, está hecho con brocha gorda. El escritor peruano sitúa el punto de cambio en 1939, con la publicación de la novela *El pozo*, de Juan Carlos Onetti y señala algo que es digno de resaltar: “En los nuevos autores la concepción del a realidad es más ancha que en la novela primitiva, pues abraza no sólo lo que los hombres hacen, sino lo que sueñan o inventan” (Vargas Llosa, 1969, pág. 32).

Tampoco se debe tomar lo anterior a rajatabla, como si el punto antes y el punto después fueran totalmente determinables (y Vargas Llosa lo menciona también), pues estas etapas muchas veces se traslapan. El ejemplo son las ideas para una literatura propia, descolonizada, que planteaba Alejo Carpentier desde 1931 (Márquez-Rodríguez, 1989) planteamientos que estaban ya bien asentados ocho años antes de la publicación de *El pozo*.

El concepto barroco es muy importante para entender a Cortázar y al resto de los narradores del Boom latinoamericano. El barroco era una forma de resistencia fuerte al cartesianismo imperante. El cartesianismo buscó transformar el mundo en algo perfectamente medible. Cualquier punto de la realidad entre dos ejes cartesianos era calculable, susceptible de ser medido. Pero esta gran obra mecánica dejaba mucha realidad fuera. De esta manera se modelaba la realidad determinando que todo aquello que contradecía este modelo quedaba fuera (Bruno Arpaia en Lucas Barone, 2001)

Es digno de resaltar que uno de los autores que se nutrió de esa literatura llamada primitiva, como Vargas Llosa, señale como factor determinante en el desarrollo de la literatura latinoamericana el factor de la imaginación, la incorporación de lo fantástico en el plano de lo que se consideraba “realidad”.

Ahora bien, todos estos autores “nuevos” a los que se refiere Vargas Llosa son, en su mayoría, integrantes de primer o segundo grado del Boom y resulta curioso que él mismo sea de los que más se aferra a esta realidad cerrada que es la de la novela “primitiva”: baste ver novelas en las que si bien el tema estructural es interesante, como en *Conversación en la Catedral*, el tema es más bien llano y los saltos temporales son, en su mayoría, lo que sostiene el entramado de una temática más bien cosmopolita. El elemento fantástico en la temática es casi nulo en su apuesta literaria.

Aquella “filtración” de lo fantástico o de la expansión de los límites de lo que es considerado real se puede ver en los otros integrantes del primer frente del Boom: en García Márquez con el desarrollo de ese “realismo mágico” que incorpora los elementos extraordinarios en la narrativa costumbrista; en Carlos Fuentes, con el juego estructural (véase *Cambio de Piel* o *La Muerte de Artemio*

Cruz) y, en algunos casos, en el plano temático (*Aura* o en sus cuentos), pero en realidad siempre afianzado a temas del tránsito a la modernidad, normalmente en México.

La idea de García Márquez et. al. de narrar la vida latinoamericana con los recursos del realismo, pero introduciendo elementos fantásticos como si fuesen parte de la vida cotidiana, debe considerarse como una de las más geniales formas de supervivencia literaria (Volpi, 2006, pág. 91).

Todos los autores anteriores, de manera más velada o más cercana, se acercaron a ese realismo mágico con el que se buscó caracterizar a una generación de escritores. A diferencia de Vargas Llosa, Fuentes o García Márquez son pocos los ambientes populares que Cortázar retrata en su literatura (cuando lo hace no es de una forma fiel, sino utilizando los recursos narrativos y el humor para realizar una crítica); si bien es cierto que en varios textos incorpora rasgos e inflecciones de la comunicación oral, y en algunos casos del lunfardo, los temas tratados no eran ni mucho menos de corte costumbrista.

Algo que diferencia el abordaje literario que emprende Cortázar y el de sus coetáneos es no voltear hacia la realidad para retratarla, sino que en primer lugar cuestiona qué es eso de realidad, lo pone en entredicho y posteriormente busca ser fiel a esa concepción fantástico-realista en la que él mismo, dice, se desenvuelve.

Es en ese aspecto, su abrazo radical y coexistencia de lo fantástico que se filtra en lo real, en el que se separa de los otros autores del Boom, incluso de los de segundo plano de exposición mediática, como Onetti, Puig, o los de casi nula atención que discurrían en el mismo género fantástico, como Antonio di Benedetto.

El elemento fantástico en el realismo mágico es presentado de golpe, como un detalle más del colorido del entorno latinoamericano, como algo que coexiste a ras de suelo, mientras que en los textos de Cortázar este elemento está muchas veces velado y se va filtrando por intersticios. No es un elemento para la realidad que se retrata, sino que es el soporte mismo para lo que se conoce como realidad. Como se podrá ver a continuación, muchos de los autores que compartieron la escena literaria con Cortázar coinciden en resaltar algunos aspectos de su estilo,

entre ellos varios de los ya mencionados. Para comenzar puedo recuperar lo que Carlos Fuentes (2004) destacaba de Cortázar, pues afirmaba que a través de su literatura, el argentino miraba la realidad paralela, a la vuelta de la esquina

el vasto universo latente y sus pacientes tesoros, la contigüidad de los seres, la inminencia de formas que esperan ser convocadas por una palabra, un trazo de pincel, una melodía tarareada, un sueño. Toda esta realidad en vísperas de manifestarse era la realidad revolucionaria de Cortázar. Sus posturas políticas y su arte poético se configuran en una convicción y ésta es que la imaginación, el arte, la forma estética, son revolucionarias, destruyen las convenciones muertas, nos enseñan a mirar, pensar o sentir de nuevo (pág. 11)

Por su parte, Carlos Monsiváis (2004), mexicano de la generación inmediatamente posterior a la del Boom, decía del argentino que era un escritor que buscaba desordenar las jerarquías, “éste es un corolario posible de la obra de Cortázar, localizable en la oposición y la complementación de los textos radicalmente políticos y de los obsesivamente literarios” (pág.19).

Otro de los escritores con los que compartió el éxito comercial, como ya se ha mencionado, fue Gabriel García Márquez, quien, fiel a su costumbre, no ahondaba demasiado en las técnicas narrativas ni en la complejidad que podían emanar de los textos de sus coetáneos, sino que hablaba, francamente, desde la posición del amigo:

Vi a Julio Cortázar enfrentado a una muchedumbre en un parque de Managua, sin más armas que su voz hermosa y un cuento suyo de los más difíciles: es la historia de un boxeador en desgracia contada por él mismo en lunfardo, el dialecto de los bajos fondos de Buenos Aires (...) aunque en rigor no era fácil seguir el sentido del relato, aun para los más entrenados en la jerga lunfarda, uno sentía y le dolían los golpes que recibía el pobre boxeador en la soledad del cuadrilátero, y daban ganas de llorar por sus ilusiones y su miseria, pues Cortázar había logrado una comunicación tan entrañable con su auditorio que ya no le importaba a nadie lo que querían decir o no decir las palabras, sino que la muchedumbre sentada en la hierba parecía levitar en estado de gracia por el hechizo de una voz que no parecía de este mundo (pág. 13).

Si algo podemos obtener de la cita anterior es tal vez reconocer la admiración que causaba en García Márquez (un autor con una prosa meticulosamente cuidada) sobre la maestría con la que Cortázar lograba trasladar la oralidad a sus relatos.

Yo había leído *Bestiario*, su primer libro de cuentos, en un hotel de lance de Barranquilla donde dormía por un peso con cincuenta centavos, entre peloteros mal pagados y putas felices, y desde la primera página me di cuenta de que aquél era un escritor como el que yo hubiera querido ser cuando fuera grande (pág. 14).

Para el poeta y crítico literario Saúl Yurkievich (2004), Cortázar propone otro orden o desorden de lo “real admitido para sobrepasarlo, para sacarnos de las casillas, para abrirnos a (...) otros modos de ser, otras posibilidades de existencia” (pág. 30).

Para Cortázar, sigue el crítico argentino, la literatura “es juego que exime de todas las restricciones y gravámenes sociales, vitales y mentales. Es intermedio festivo, transporta a una zona de excepción donde se puede recuperar el albedrío” (Yurkievich, 2004, pág. 31) .

Otro de los protagonistas del Boom, Mario Vargas Llosa (2014) señalaba de la escritura de Cortázar:

[Era] una prosa no reventada, que parecía que fluía (...) la composición de Cortázar tenía esa virtualidad de hacer aparecer a la prosa como hablada, como dicha, una prosa de una naturalidad y una fluencia absolutamente espontánea, natural, que uno relacionaba inmediatamente no con lenguajes librescos sino con el lenguaje oral.

Se puede ver, entonces, nuevamente el realce que se hace de la maestría en cómo Cortázar lograba plasmar la oralidad en sus relatos

Cortázar le dio al juego una dignidad un protagonismo literario que hasta entonces no había tenido en la literatura (...) En los cuentos de Cortázar hay un tipo de maestría que no tiene que ver sólo con el lenguaje sino con una cierta visión de la realidad que es absolutamente personal (Vargas Llosa, 2014)

Vargas Llosa (Cortázar, 2011) realza también el efecto lúdico en la literatura del escritor argentino, pues en los escritos breves del argentino, dice

juega el autor, juega el narrador, juegan los personajes y juega el lector, obligado a ello por las endiabladas trampas que lo acechan a la vuelta de la página menos pensada. Y no hay duda que es enormemente liberador y refrescante encontrarse de pronto, entre las prestidigitaciones de Cortázar, sin saber cómo, parodiando a las estatuas, repescando palabras del cementerio (los diccionarios académicos) para inflarles vida a soplidos de humor, o saltando entre el cielo y el infierno de la rayuela. (pág. 11)

Hernán Lara Zavala (2004) señala que en la obra cuentística de Cortázar hay una intrusión de una realidad en otra “y el paso de lo real a lo fantástico se produce con frecuencia violentando la identidad personal de los protagonistas” (pág. 59). Añade:

Muchas veces sus protagonistas se topan con un doble que los aguarda, que los amenaza, que los perturba, que los invade, que los doblega y que muchas veces los aniquila. Pero en sus cuentos nos acecha siempre un “otro”, a veces un tanto abstracto, a veces amenazante, absurdo, humorístico, irónico o conmovedor que nos hace conscientes de nuestra estatura humana y que nos permite identificarnos con nuestros temores, nuestras dudas, nuestros regocijos y nuestros amores (pág. 61).

Más adelante abordaré en la interpretación fundamentada en diversas herramientas que varios de estos autores hacían de la literatura de Cortázar; por ahora, baste repasar estas opiniones generales respecto al llamado “cronopio mayor”.

¿Cuáles son sus obras más relevantes?

No todas las obras de un escritor son las definitivas y radicales, dice Mauricio Molina (2004) “exigir esto a un artista es demasiado” (pág. 81). A lo largo de las trayectorias de los escritores existen obras capitales que o bien representan de forma fiel su proyecto literario o fueron con las que alcanzaron la mayor popularidad. En algunas ocasiones ambas características no coinciden en la misma obra, pero en el caso de Cortázar, su novela de mayor éxito, *Rayuela*, fue

también en la que vertió toda su apuesta literaria y es el trabajo que normalmente atrae todas las miradas.

Como muchos escritores, Cortázar tuvo libros de distinta factura, sin embargo hay una profunda coherencia en su proyecto vital, que consiste en el desarrollo de una escritura polimorfa, capaz de incorporar relatos, poemas, ideas y citas, siempre desde una perspectiva personal de la literatura (Molina, 2004, pág. 81).

Para algunos estudiosos, como Héctor Schmucler (2014), catalogar incluso como novela a *Rayuela* es difícil, pues, afirma

es un conjunto de capítulos cuya vinculación orgánica en buena medida no depende del tema y cuyo núcleo significativo no parece surgir del conjunto (aunque también parte de él) sino de cada capítulo, que en sí representa una totalidad (...) *Rayuela* es la inversión del naturalismo. Éste toma su material novelístico de la exterioridad experimentada. *Rayuela* es la novela del experimentador (pp. 24-29).

Sobre esta obra, Vargas Llosa (Cortázar, 2011) señala

El efecto de *Rayuela* cuando apareció, en 1963, en el mundo de lengua española, fue sísmico. Removió hasta los cimientos las convicciones o prejuicios que escritores y lectores teníamos sobre los medios y los fines del arte de narrar y extendió las fronteras del género hasta límites impensables. Gracias a *Rayuela* aprendimos que escribir era una manera genial de divertirse, que era posible explorar los secretos del mundo y del lenguaje pasándola muy bien, y, que, jugando, se podía sondear misteriosos estratos de la vida vedados al conocimiento racional, a la inteligencia lógica, simas de la experiencia a las que nadie puede asomarse sin riesgos graves, como la muerte y la locura. En *Rayuela* razón y sinrazón, sueño y vigilia, objetividad y subjetividad, historia y fantasía perdían su condición excluyente, sus fronteras se eclipsaban, dejaban de ser antinomias para confundirse en una sola realidad (pág. 12).

Lo que caracterizó a *Rayuela* era el juego, sumado a la novedosa estructura que brindaba un involucramiento incluso físico en la lectura de la novela, pero eso está presente en muchos de sus cuentos, no se hable de *Último Round*, un libro sajado en el que se pueden mezclar los cuentos, sino anteriores a la publicación

de la novela, como *Las babas del diablo* o incluso en sus *Prolegómenos a la astronomía*.

De entre sus libros de cuentos, *Bestiario* es el que tiene más reconocimiento, aunque éste no llegó inmediatamente tras la publicación del libro, en 1951, sino años después, como se revisó en el repaso biográfico del autor. *Historias de Cronopios y de Famas* tiene también un amplio reconocimiento como parte medular de la obra del autor.

Como ya he expuesto en el apartado biográfico del autor, Cortázar consideraba *El perseguidor* como un cuento no sólo trascendental, sino incluso el cuento al que más cariño le guardaba (Cortázar, 2013). Ha sido también uno de sus textos que más elogios ha recibido.

Es verdad que *El perseguidor* se me aparece a mí mismo ahora como una especie de bisagra que divide en dos lados todo lo que yo he escrito. Al escribirlo no tenía la menor idea de que estaba escribiendo algo diferente de lo que precedía. Era un cuento más, que me interesaba por mi amor al jazz, por la admiración profunda a Charly Parker, por una serie de elementos vinculados con la vida de los músicos del jazz y con la ciudad de París, específicamente, donde se desarrolla la acción. Es decir, escribí ese cuento sin ningún propósito determinado que no fuera el dar salida a esa serie de sentimientos, de admiraciones y de nostalgias. Actualmente, sin embargo, puedo ver que ese cuento significa el acceso a una nueva manera de sentir la realidad y de moverme en ella. De alguna manera, si yo no hubiera escrito "El perseguidor", no hubiera escrito tampoco *Rayuela* (Semana, 2020)

¿Cuáles son las opiniones de escritores contemporáneos a mí respecto a este autor?

El punto de arranque de cualquier interpretación es el de las visiones e interpretaciones que han permeado mi lectura y desentrañamiento de algún aspecto en específico de la "realidad" circundante, en el caso de este estudio es la literatura de Julio Cortázar, y parten desde un lugar que considera ya a este autor un clásico.

Ahora bien, debo aclarar que en este momento de la herramienta solamente busco hurgar en opiniones y en consideraciones generales respecto a la obra y aportación del autor, pero será en otro momento en el que retomaré los estudios teóricos e interpretaciones a profundidad que se han hecho de su producción.

Su lugar en la literatura iberoamericana está por demás subrayado: una cátedra en la Universidad de Guadalajara creada por Fuentes y García Márquez, su firme presencia en las ferias de libro, la reedición e integración de algunos escritos en varios volúmenes, la obra crítica, las cartas, el proyecto de las obras completas en cinco tomos y seis mil páginas auguran posteridad, es decir, la lectura, la crítica, la reevaluación y el redescubrimiento de la obra. (Pablo Brescia en Brescia [coord.], 2014, pág. 8).

Al formar parte del canon de la literatura occidental, Cortázar se ha convertido en un autor sumamente leído y, por lo tanto, criticado y alabado. Al tener impacto tanto en la literatura de su generación como en posteriores, Cortázar ha pasado a convertirse en algo así como un “lugar común”. Está claro que, a pesar de ello, su literatura ha permeado en las producciones que vinieron después, por lo que resulta interesante, por no decir fundamental, acudir a cómo está siendo hoy leído este autor.

Por su impacto iniciático, suele repetirse que Julio Cortázar es un descubrimiento de adolescencia. Esta afirmación, que contiene su dosis de injusticia, omite cuando menos otra realidad: hay sobre todo una manera adolescente de leer y recordar a Cortázar. Lo cual, definitivamente, no es culpa suya.

Su aproximación al vínculo entre escritura y vida, heredada del romanticismo pero también de las vanguardias, lo convierte en la clase de autor que genera una imaginaria relación personal con sus lectores. Para bien y para mal, Cortázar es contagioso. Por eso quienes fingen desdeñarlo en realidad se están defendiendo de él (Neuman en Brescia, 2014, pág. 17).

Valeria Luiselli, una de las escritoras mexicanas contemporáneas más reconocidas a nivel mundial, señala que pasar a través de la escritura de Cortázar es como una escuela, pues con él se pueden aprender los preceptos básicos de la

disciplina. “Fue tal la influencia de Cortázar que (...) por ello mismo dejé de leerlo, me daba cierto pudor incluso confesar el arrebató y la influencia que había ejercido sobre mí y ahora” (Noticias 22, 2013).

Muchos escritores hoy se han alejado de Cortázar, dice Edmundo Paz (Brescia, 2014), pues se ha vuelto muy familiar, “sus recursos no sorprenden porque ya están instalados cómodamente en nuestro sistema literario” (pág. 84). Paz menciona esto sin dejar de hacer una crítica a que el autor de *Rayuela* sea “efectista” al utilizar cartas marcadas para crear ciertos artificios en sus cuentos.

Lo anterior, a la luz de las herramientas y técnicas del relato actuales, puede ser verdadero, pero eso no significa que, en primer lugar, esos recursos utilizados por Cortázar no hayan sido novedosos en su momento y, en segundo, que su influencia pueda desdeñarse. Baste solamente decir que uno de los autores más importantes para la literatura iberoamericana de los últimos tiempos, como lo ha sido Roberto Bolaño, reconocía la obvia “deuda permanente con la obra de Borges y Cortázar” (Manzoni, 2002, pág. 204)

Bolaño (...) es un auténtico hijo de Cortázar que logró construir una obra sobre los cimientos de la narrativa borgiana y cortazariana. Su literatura, de un realismo brutal y descarnado, se conecta tanto en sus temas como en el compromiso político con la de su predecesor argentino. El chileno fue un autor de izquierda como Cortázar, dejando una obra concebida como una carta de amor a su generación que luchó contra las dictaduras. En esa conexión política y literaria, Bolaño re-elaboró sobre temas cortazarianos (Mercado-Harvey, 2013, pág. 34).

El escritor mexicano Mauricio Molina (2014) afirma que:

en los cuentos de Cortázar hay siempre una atmósfera inquietante de sueño y de locura que nos revelan una sensibilidad en continua lucha con el orden prefijado de la lógica y las buenas costumbres. Escritor oscuro de la estirpe de Poe, pero dotado del humor de un niño kafkiano alimentado con cómics y jazz, Cortázar se adentró en la indagación de todo aquello que fuera extraño, distinto (pág. 80).

Julio Cortázar es de esos autores que transforman para siempre a quienes leen sus libros, dice Guadalupe Nettel (2008): sus personajes y el universo que

despliega en su literatura no se olvidan, influyen en nuestro modo de percibir la realidad.

Aunque no hay edad para leerlo, es probable que exista una época de la vida más adecuada para iniciarse en el mundo cortazariano y esa época es el tránsito entre la adolescencia y el principio de la edad adulta. Se trata de un autor que impone una forma distinta de ver el mundo coma de descifrar sus eventos y sus diferentes dimensiones. Una vez que encontramos la clave que da acceso al universo cortazariano, será difícil prescindir de ella (2008, pág. 7).

Lo que sucede con autores como Cortázar “es que están ya integrados en el imaginario social y por lo tanto llenos de lugares comunes que nos hacen creer que sabemos mucho de ellos cuando en realidad no sabemos nada” (Rodríguez Pappe en Brescia, 2014, pág. 133). Y es en relación con esto que puedo señalar la importancia de explicitar la visión que permea en el horizonte de interpretación propio, pues, como bien estableció Heidegger y retomó Gadamer, las categorías bajo las cuales interpretamos están determinadas previamente, nacemos en ellas y nos definen, por lo que es menester “dejar que los objetos mismos nos hablen”.

Resulta también interesante poder descubrir interpretaciones diametralmente opuestas o al menos diferentes de la obra del autor que se analiza, como la que hace Guillermo Vega Zaragoza (2014), quien encuentra incluso relación entre los hipertextos que han conformado una gran red intertextual en internet, y la aportación literaria de Julio Cortázar, en específico del entramado teórico y después puesto en práctica en *Rayuela*.

Cuando creces con Julio Cortázar, lo asumes como un familiar cercano y le perdonas todo. Te perdonas todo, también, incluida esa sensación de desconcierto que te produce cuando los años pasan y lo ves como ese pariente extraño que te avergüenza, que quieres, pero que prefieres dejar de lado porque hay algo en el que no te cierra (Varas en Brescia, 2014, pág. 139)

Varios de los autores hasta aquí citados coinciden en algo: *Rayuela*, la que fue reconocida en su momento como su mejor obra, se ha vuelto difícil de leer;

pareciera que ha quedado anclada a su tiempo y que las referencias cultas y el espíritu rebelde que la conformaban ha quedado dormido.

Aún a pesar de mi defensa de *Rayuela*, sería deshonesto no señalar que algunas de las críticas contra ella tienen un fundamento de base, y que hay momentos puntuales en que ni el alto riesgo estético que corre Cortázar la salva del farrago y de esa sensación de pesadez que la muestra obsoleta. Como la carrera literaria de muchos autores, la de Cortázar tampoco está librada de altibajos y de resbalones, y eso se vuelve más notorio cuando una nueva lectura va condicionada por observaciones algo drásticas. Sobre el final, sin embargo, uno se queda con la sensación de que muchas de las sentencias en su contra tienden a la hipérbole y al efectismo y terminan pareciendo tremendamente injustas (Trelles en Brescia, 2014, pág. 174)

Juan Villoro, uno de los autores más importantes del panorama literario actual en México, señala que, en efecto, algunas partes de *Rayuela* son ahora casi indescifrables, pero existen fragmentos nodales que la siguen haciendo vigente y, más allá de ello, en sus cuentos continúa existiendo una vitalidad sin igual.

La obra de Cortázar es una lección de libertad. Le debe mucho a la literatura de umbral de Borges y Bioy Casares, pero la volvió más cercana al lector desde el punto de vista emotivo. En Cortázar hay ternura, miradas infantiles, travesuras, picardía... Todo esto genera una sensación de espontaneidad, de estar ante un narrador franco, que descubre sus cartas. Se trata de un artificio, por supuesto, porque no hay nada más difícil de lograr que la naturalidad literaria (Villoro, 2014).

Cortázar, dice Guadalupe Nettel, tiene el mérito de ofrecer a sus lectores una vía alterna para acceder al mundo

No se trata de la invención del universo, sino de una manera ligeramente oblicua de percibir el mundo de todos los días. Este escritor sitúa sus relatos en los márgenes que separan o unen la vida cotidiana de la dimensión fantástica. no se remonta, como Borges, a otras épocas ni a otras mitologías sino que coma dentro de la vida diaria, abre una brecha para delatar la presencia de la magia una magia discreta y al mismo tiempo asombrosa cómo son las casualidades (Nettel, 2008, pág. 23).

¿Cuál es mi opinión de la literatura creada por este autor?

He escuchado más veces de las que me gustaría aquella frase de César Aira respecto a que los mejores cuentos de Cortázar siempre estarán a la sombra de lo que pudo haber escrito Borges. Más allá de la pedertería de sostener eso, considero que ejemplifica muy bien la opinión generalizada y sin demasiados fundamentos respecto a un autor que basaba su escritura en “artificios”, contra la profundidad intelectual que emanaba de los textos del autor de *El Aleph*.

La disrupción, la experimentación, la transgresión de los límites entre realidad y fantasía, así como la incesante búsqueda de una participación activa del lector con los textos son los factores que me han atraído y que considero dignos de resaltar de la obra del autor, pero más allá de eso, son los que pueden caracterizar su estilo y permean en mucha de su obra. Querer encontrar resabios de otros autores o incluso comparar dos estilos narrativos es, más allá de estéril, ingenuo.

Ahora bien, es cierto que muchas de las técnicas que utiliza Julio Cortázar han quedado superadas o, por decirlo de otra forma, se les ve como recursos trillados, pero esto tiene que ver, precisamente, con la gran aportación que realizó no sólo a la literatura latinoamericana, sino también a la mundial.

Cortázar fue y seguirá siendo una fuente constante de deslumbramientos y de hallazgos, pues como bien nos lo ha dejado saber Gadamer, nunca podremos agotar el horizonte del autor al que intentamos comprender. La fusión de horizontes es el ideal al que aspiramos, pero que nunca veremos concretarse; lo único que se puede hacer es profundizar en la espiral hermenéutica intentando dilucidar y recomprender los textos de un autor ya tan estudiado.

Es también parte de la fascinación con la que me acerco a los textos de este autor la vitalidad que les pudo imprimir, pues más allá de las críticas a sus novelas, sobre todo a *Rayuela*, de la cual se dice ha envejecido mal, en toda su literatura está presente la apuesta de no regirse por cánones determinados. Esta máxima resulta siempre válida cuando se busca explorar los límites de la literatura y en eso Cortázar sigue siendo un maestro y un transgresor continuo.

Uno de los errores en los que caí en cuenta que estaba incurriendo fue el de creer o aceptar sin cuestionamientos el encasillamiento que de los cuentos de Cortázar se hace en el género fantástico. Y me refiero a un género fantástico que normalmente se utiliza para denostar o para diferenciarlo de una literatura con tintes realistas. Y es que a Cortázar realidad y fantasía no le parecían totalmente disímiles, separadas, como nos lo hace ver (o como nos lo quiere hacer ver) el realismo ingenuo.

Para Cortázar el hecho misterioso, no explicable, no cuantificable coexiste con la realidad empírica en la que nos desenvolvemos, por eso critica de forma acérrima una concepción de realismo como una calca de lo que puede ser observado a plena vista, pues se deja de lado la riqueza que establece una visión que va más allá, es decir que logra ver sin entender y que acepta que el hecho fantástico convive y se nutre incluso de lo que se conoce como realidad.

Es menester reconocer que estas aportaciones del estilo cortazariano no hubieran sido visibles de no haber formado parte de ese complejo entramado, que ya se revisó llamado el Boom latinoamericano; y que el juego de la innovación no se veía mal en ese tiempo al formar parte de esa generación de célebres escritores.

3.6- Se acude a las opiniones del autor vertidas sobre su quehacer narrativo

La pugna entre el univocismo y el equivocismo, es decir entre la hermenéutica que le da más peso a una interpretación que califica como verdadera (que normalmente es la del autor) y la que cree que todas las interpretaciones son igualmente válidas puede encontrarse ya presente en los planteamientos de Schleiermacher.

Para comprender un discurso, y para evitar el malentendido, Schleiermacher propone como objeto de toda interpretación y comprensión la reconstrucción, bien sea de un texto o de un discurso, “en la que una parte muy importante de este proceder va más allá de la materialidad de las partes del texto, incluye la reconstrucción del acto creador del autor (...) hay que reconstruir el

sentido teniendo siempre presente la intención del autor” (De Santiago, 2014, pág. 155).

Como se puede observar, Schleiermacher decantaba totalmente el sentido verdadero de un texto hacia lo que el autor quería transmitir, un peso que conforme avancen los estudios hermenéuticos e incorporen la visión ontológica de Heidegger se irá matizando para prestar más atención a los procesos por medio de los cuales proyectamos los horizontes de pensamiento a la hora de interpretar, claro está, sin dejar de lado tampoco la situación histórico-contextual del autor.

Si bien se supera esta tendencia a considerar que la interpretación del autor es la verdadera, una interpretación analógica como la que se busca debe tomar en cuenta lo que el autor consideraba que quería transmitir. Gadamer bien lo establece en su espiral hermenéutica al considerar que el ir y venir, es decir el diálogo, se gesta entre los horizontes de interpretación de los involucrados en el acto comunicativo.

Es por ello que una de las partes de mi herramienta de análisis considera pertinente consultar cuál era la opinión del autor que se estudia respecto a su quehacer. Como se señaló antes, normalmente todas esas opiniones conforman una poética, es decir la forma explicitada por el autor respecto a su labor creativa.

Al ser Cortázar un autor del canon literario latinoamericano, existen muchas fuentes de donde abreviar sobre su método y particular visión de la labor literaria. Desde entrevistas, conferencias e incluso un curso de literatura dictado en Berkeley, son diversas las fuentes a través de las cuales se puede conocer su concepción de la labor narrativa.

Un libro no es más que el momento en que un autor terminó un montón de cuentos, los juntó y los dio a editar. La separación entre un libro y otro es falsa. Es posible que el día mismo en que un escritor entrega su libro a un editor, por la tarde, escribe otro cuento que, por un simple azar, no formó parte del libro.

No hay una voluntad especial de decir: ‘Terminé este libro de cuentos y ahora empiezo otro’. La noción del libro no existe cuando se trata de cuentos (Aurora Bernárdez [edit.], 2014, pág. 22)

En primer lugar, la anterior referencia es ya un indicador de que la obra cuentística de Cortázar puede verse como un continuum de textos, un flujo que, si se interrumpe, es a veces con fines meramente editoriales, pues todos sus textos cortos, según él, bien podrían estar agrupados en una gran obra.

“Escribo por falencia, por descolocación; y como escribo desde un intersticio, estoy siempre invitando a que otros busquen los suyos y miren por ellos el jardín donde los árboles tienen frutos que son, por supuesto, piedras preciosas” (Bernárdez [edit.], 2014, pág. 256). Ahora bien, ¿a qué se refería con “los intersticios”? Precisamente a esta faceta fantástica en la que se le ha querido encasillar y que él rechaza y refuta explícitamente.

Casi todos los cuentos que he escrito pertenecen al género llamado fantástico por falta de mejor nombre, y se oponen a ese falso realismo que consiste en creer que todas las cosas pueden describirse y explicarse como lo daba por sentado el optimismo filosófico y científico del siglo XVIII, es decir, dentro de un mundo regido más o menos armoniosamente por un sistema de leyes, de principios, de relaciones de causa y efecto, de psicologías definidas, de geografía bien cartografiadas. En mi caso, la sospecha de otro orden más secreto y menos comunicable, y el fecundo descubrimiento de Alfred Jarry, para quien el verdadero estudio de la realidad no residía en las leyes sino en las excepciones a esas leyes, han sido algunos de los principios orientadores de mi búsqueda personal de una literatura al margen de todo realismo demasiado ingenuo (Cortázar, 2008, pág. 272)

Siempre preferí escribir relatos fantásticos o aceptar la presencia de lo fantástico en mi propia vida, sin pretender develar la naturaleza de algo que escapa a la reflexión racional por la simple razón de que se sitúa en un terreno donde los principios lógicos están desarmados, donde toda explicación termina en una especie de peor es nada incapaz de satisfacer a esa parte de nuestra psiquis que parece obedecer a otros maestros que Aristóteles (Bernárdez [edit.], 2014, pag.106)

Si hubo una impronta que caracterizara su literatura, según él mismo, fue la de ir siempre más allá “en las experiencias, en las aventuras, en los combates con

el lenguaje y las estructuras narrativas (...) hay que ser desmesuradamente revolucionario en la creación, y quizá pagar el precio de esa desmesura” (Bernárdez [edit.], 2014, pag.127).

La fantasía, lo fantástico, lo imaginable y con lo cual he tratado de hacer mi propia obra es todo lo que en el fondo sirve para proyectar con más claridad y con más fuerza la realidad que nos rodea. Sigo creyendo [que la fantasía] es su arma más poderosa [de un escritor] y la que le abre finalmente las puertas de una realidad más rica y muchas veces más hermosa (Cortázar, 2016, pág. 108)

Desde una temprana infancia esta concepción, dice Cortázar, fue gestando en él ese sentimiento de naturalidad para los hechos extraordinarios: “para mí era [lo fantástico] una forma de la realidad que en determinadas circunstancias se podía manifestar (...) a través de un libro o un suceso, pero no era un escándalo dentro de una realidad establecida” (2016, pág. 50).

Cortázar expuso también en múltiples ocasiones su idea de cómo debía estar conformado un cuento, la estructura y del mecanismo que lo hacía funcionar como artefacto narrativo, al menos para la forma en la que él escribía.

Un escritor argentino, muy amigo del boxeo, me decía que en ese combate que se entabla entre un texto apasionante y su lector, la novela gana siempre por puntos, mientras que el cuento debe ganar por knock-out. Es cierto, en la medida en que la novela acumula progresivamente sus efectos en el lector, mientras que un buen cuento es incisivo, mordiente, sin cuartel desde las primeras frases. No se entienda esto demasiado literalmente, porque el buen cuentista es un boxeador muy astuto, y muchos de sus golpes iniciales pueden parecer poco eficaces cuando, en realidad, están minando ya las resistencias más sólidas del adversario (...) El cuentista sabe que no puede proceder acumulativamente, que no tiene por aliado al tiempo; su único recurso es trabajar en profundidad, verticalmente, sea hacia arriba o hacia abajo del espacio literario. Y esto, que así expresado parece una metáfora, expresa sin embargo lo esencial del método. El tiempo del cuento y el espacio del cuento tienen que estar como condenados, sometidos a una alta presión espiritual y formal para provocar esa “apertura” a que me refería antes (Cortázar, 2008, pág. 277)

Un cuento, decía Cortázar (2008), es significativo “cuando quiebra sus propios límites con esa explosión de energía espiritual que ilumina bruscamente algo que va mucho más allá de la pequeña y a veces miserable anécdota que cuenta” (pág. 278). Es entonces el relato breve una especie de aglutinante de una realidad más llena, más rica. Un gran cuento, dice el autor, entraña en sí mismo “esa fabulosa apertura de lo pequeño hacia lo grande, de lo individual y circunscrito a la esencia misma de la condición humana” (2008, pág. 281)

El cuento tiende por autodefinición a la esfericidad, a cerrarse, y es aquí donde podemos hacer una doble comparación pensando también en el cine y en la fotografía: el cine sería la novela y la fotografía, el cuento (...) [es] un extraño orden cerrado que está lanzando indicaciones que nuestra imaginación de espectadores o de lectores puede recoger y convertir en un enriquecimiento (Cortázar, 2016, pág. 31)

En una carta al escritor mexicano Juan José Arreola señala incluso como “una burrada” llegar a creer que un cuento, “que es el diamante puro, puede confundirse con la larga operación de encontrar diamantes, que eso es la novela. (...) un cuento es siempre el vellocino de oro, y la novela es la historia de la búsqueda del vellocino” (Cortázar, 2004, pág. 7).

El argentino explicaba también su desapego a las convenciones sintácticas y gramaticales que se pueden observar en diversas partes de sus escritos. Más allá de su constante queja contra el uso normado de las comas que le imponían un ritmo que él no buscaba en sus textos (Cortázar, 2018) iba más allá:

En determinados momentos de la narración no me basta lo que me dan las posibilidades sintácticas de la prosa y del idioma; no me basta explicar y decir: tengo que decirlo de una cierta manera que viene ya un poco dicha no en mi pensamiento sino en mi intuición, muchas veces de una manera imperfecta e incorrecta desde el punto de vista de la sintaxis (pág. 151).

Ahora bien, este cuestionamiento constante lo ejercía Cortázar hacia el exterior, y podría incluso inferirse que es una de las razones por las que se gesta su afinidad con los movimientos revolucionarios latinoamericanos y con las resistencias a los gobiernos golpistas.

Basta mirar un poco una sociedad en funcionamiento —y no se trata de decir que está mal— para darse cuenta hasta qué punto damos por aceptadas las cosas que como seres humanos tendríamos el elemental deber de analizar y, llegado el caso, criticar y, si fuera realmente necesario, destruir (Cortázar, 2018, pág. 133)

Esta piedra angular, presente ya desde textos de juventud como su ensayo *Teoría del Tunel*, escrito en 1947, cuando él tenía 33 años, hasta su últimos escritos (un discurso que pronunciaría en Bélgica tan sólo meses antes de fallecer), estaba bien identificada por el argentino y dividía sus etapas como escritor basado en ello.

Creo que a lo largo de mi camino de escritor he pasado por tres etapas bastante bien definidas: una primera etapa que llamaría estética, una segunda etapa que llamaría metafísica y una tercera etapa, que llega hasta el día de hoy, que podría llamar histórica (Cortázar, 2016, pag.16)

Es en la primera etapa, a veces llamada por Cortázar la de la “literatura por sí misma”, en la que pone más atención al mecanismo del texto, a estudiar y experimentar con estructuras, así como aprender el efecto y origen del género cuento. En la segunda, tras escribir el relato *El perseguidor*, se gesta una entrada a un universo de preguntas profundas sobre la razón de ser del humano, se interna en la psicología de los personajes. La tercera etapa, que se podría catalogar como política, el autor señala que fue un tiempo de “ver al prójimo no sólo como individuo, sino como sociedad entera” (Cortázar, 2016, pag.23).

Es esta convicción de su última etapa la que lo lleva a pensar que “no se le hace ningún favor al pueblo si se le propone una literatura que pueda asimilar sin esfuerzo, pasivamente, como quien va al cine a ver películas de cowboys”. (Cortázar, 2008, pág. 292)

Por mi parte, creo que el escritor revolucionario es aquel en quien se fusionan indisolublemente la conciencia de su libre compromiso individual y colectivo, con esa otra soberana libertad cultural que confiere el pleno dominio de su oficio (Cortázar, 2008, pág. 289).

Si en otro tiempo la literatura representaba de algún modo unas vacaciones que el lector se concedía en su cotidianeidad real, hoy en día en América Latina es una manera directa de explorar lo que nos ocurre, y muchas veces encontrar caminos que nos ayuden a seguir adelante cuando nos sentimos frenados por circunstancias o factores negativos.

Cada vez me parece más lógico y más necesario que vayamos a la literatura —seamos autores o lectores— como se va al amor y a veces a la muerte, sabiendo que forman parte indisoluble de un todo, y que un libro empieza y termina mucho antes y mucho después de su primera y de su última página. (Cortázar, 2016 pág. 285)

3.7- Se acude a las opiniones del autor vertidas específicamente sobre el corpus

En esta parte de la herramienta de análisis se plantea acudir a las interpretaciones, si es que existen, que hacía el autor específicamente de lo que compone el corpus de investigación. Combinado con el apartado anterior, esto allana el camino para entender qué lineamientos o postulados seguía el escritor en sus textos narrativos y es un paso fundamental en la búsqueda de la analogía.

De los textos aquí analizados, sobre el que más ahonda Cortázar es *Continuidad de los Parques*, tal vez porque su estructura es compleja, a pesar del espacio tan breve en el que se despliega el relato.

Me parece que contiene [Continuidad de los Parques] esa modalidad que podríamos llamar extrema de lo fantástico, ahí donde los límites entre lo real y lo fantástico cesan de valer y las dos cosas se interfusionan. Es (...) el cuento más breve que he escrito: en realidad cabe en una página y media y sin embargo es un cuento tal como yo entiendo el género: se acuerdan ustedes que hablamos al comienzo del relato que se cierra sobre sí mismo, se completa y tiene algo de fatal que concluye en esa noción de la esfericidad; en el caso de los cuentos fantásticos se tiene que cumplir realmente para conseguir el efecto que el autor quería (...) El mecanismo es simple y a la vez he tratado de ser absoluto: el lector de una novela entra en ella y sufre el destino que le corresponde como personaje. En realidad esta total interfusión de lo fantástico con lo real, donde es muy

difícil o imposible saber qué es lo uno y qué es lo otro, no creo que se dé en la experiencia cotidiana de todos nosotros pero sí se da —como acabamos de ver— en la literatura y es ahí donde lo fantástico puede alcanzar uno de sus puntos más altos (Cortázar, 2016, pág. 83).

La idea de este cuento, dice Cortázar durante un curso de literatura dictado en Berkeley, surgió del extrañamiento de pensar si lo que en ese momento estaba leyendo le ocurría a él en el preciso momento en que paseaba su mirada por las letras. Señala que, debido a la extensión, cada palabra en ese cuento estaba medida para causar el efecto deseado en tan poco espacio; resalta, también, la referencia al sillón verde al final del cuento, que precisamente causa en el lector esa impresión de esfericidad en el texto.

Se trataba de conseguir algo que no siempre se consigue: que al lector del cuento le pase lo mismo que al lector de la novela, o sea que cuando se está hablando de los amantes de la cabaña que van a cometer un crimen para conseguir la libertad, el oyente o el lector del cuento se haya olvidado que eso está en una novela que está siendo leída por un señor que lee la novela (Cortázar, 2016, pág. 87).

Respecto a *La señorita Cora* existen menos referencias explícitas del autor; sin embargo, en una entrevista con Elena Poniatowska (2013), señala

Un cuento que yo quiero mucho es el de *La señorita Cora*; la situación de ese adolescente enfermo yo la viví, y como te lo dije, tuve una gran experiencia en amores sin esperanza a los dieciséis años, cuando consideraba que muchachas de dieciocho o veinte años eran unas mujeres muy adultas. Entonces me parecían un ideal inaccesible, y por eso se creaba una situación de realización imposible. *La señorita Cora* es un cuento con el que sufrí mucho. Tú sabes que uno de los fantaseos de los niños es imaginarse a punto de morir. Entonces el ser amado aparece arrepentido, abraza y ama, llora su culpabilidad, jura amor hasta la eternidad, en fin, una situación arquetípica

Respecto a sus primeros cuentos, entre los que se encuentra *Estación de la mano*, recuérdese que señalaba que eran aquellos en los que los personajes estaban a disposición del hecho fantástico, que era lo que importaba en sí mismo (Cortázar, 2016); en realidad no es sino hasta *Bestiario* que Cortázar, dice, se

siente plenamente seguro de que sus letras puedan vehicular lo que él quiere contar (en entrevista con Joaquín Soler Serrano, biorges1, 2019).

Forzando su espaciada ejecución —1937/1945— reúno hoy estas historias [que componen *La otra orilla*] un poco por ver si ilustran, con sus frágiles estructuras, el apólogo del haz de mimbres. Toda vez que las hallé en cuadernos sueltos tuve certeza de que se necesitaban entre sí, que su soledad las perdía. Acaso merezcan estar juntas porque del desencanto de cada una creció la voluntad de la siguiente. Las doy en libro a fin de cerrar un ciclo y quedarme solo frente a otro menos impuro. Un libro más es un libro menos; un acercarse al último que espera en el ápice, ya perfecto (Cortázar, 2011, pág. 28)

Puede considerarse, entonces, como si los textos del volumen publicado póstumamente (titulado *La otra orilla*), escrito antes de *Bestiario*, fueran algo así como un ensayo de lo que desarrollaría mejor, según él, posteriormente.

Me sentía satisfecho con invenciones de tipo fantástico. En todos los cuentos de *Bestiario*, *Final del juego*, el hecho de crear, de imaginar una situación fantástica que se resolviera estéticamente, que produjera un cuento satisfactorio para mí, que siempre he sido exigente en ese terreno, me bastaba. *Bestiario* es el libro de un hombre que no problematiza más allá de la literatura. Sus relatos son estructuras cerradas y los cuentos de *Final del juego* pertenecen todavía al mismo ciclo. Pero cuando escribí *El Perseguidor* había llegado un momento en que sentí que debía ocuparme de algo que estaba mucho más cerca de mí mismo, una problemática existencial (Poniatowska, 2013, pág. 4).

Específicamente sobre *Estación de la mano*, Cortázar señala:

La mano ha sido una cosa muy mágica para mí. Las manos funcionan mucho en mis cuentos. Incluso hay uno, *Estación de la mano*, en que una mano entra por una ventana y se hace amiga de un individuo, pero él, de tanto verla jugar con un puñalito, le toma miedo y la mano se da cuenta y se va. Ahí aparece ya la obsesión de la mano. Quizá venga del hecho de que una vez una de esas primeras mujeres que uno tiene en la vida me dijo que “lo único verdaderamente interesante en ti son las manos; tus manos tienen más personalidad que tu cara” y me marcó eso (Bernárdez [edit.], 2014, pág. 169).

3.8- Interpretación de las interpretaciones

La principal diferencia entre este estadio y en los que se recogieron las opiniones de los autores de ambos horizontes (el de Cortázar y el mío) es que aquí se consignan análisis o interpretaciones que otros han hecho específicamente sobre la obra del autor o respecto a su estilo narrativo.

Como se pudo observar, en los apartados antes mencionados se incluían, sobre todo, opiniones, fundamentadas o no, acerca del autor en cualquiera de sus facetas: ya sea su trascendencia para la literatura, algunas nacidas del trato personal con el autor en cuestión o también interpretaciones generales sobre qué significó el autor para las letras latinoamericanas.

Aquí, por el contrario, se consignan acercamientos que tienen que ver estrictamente con el estilo del autor; con interpretaciones particulares o generales de la obra de Cortázar, en específico de los textos narrativos.

Es pertinente señalar que, en estricto sentido, este estadio no ve concretada su realización hasta que no se reformulan estas interpretaciones dentro de mi propia interpretación, lo cual se lleva a cabo, de forma explícita, en el siguiente y último momento de la herramienta de análisis. Y digo en estricto sentido porque, desde la mera selección de estos puntos de vista respecto al estilo narrativo del autor, está ya presente un “filtro” proyectado en el mejor sentido heideggeriano.

Este estadio está plenamente relacionado con lo que bien establecía Mary Louise Pratt:

Una de las maneras más importantes que tenemos para lidiar con los aspectos inesperados, lo incierto, ininteligible de nuestras vidas es compartirlo e interpretarlo colectivamente. Llevando a cabo este proceso re-creativo, el proceso interpretativo se vuelve uno de los usos del lenguaje más importantes (Pratt, 1977, pág. 140).

El escritor Andrés Neuman señala, en principio, que resultaría factible agrupar los cuentos de Cortázar en función de dos conceptos mencionados por el autor: “aquellos con la milimétrica vocación de converger en un golpe final, en un

nocaut; y aquellos otros con preferencia por la improvisación a partir de un tema dado, es decir, por el *take*". (Neuman en Brescia [coord.], 2014, pág. 19).

En los libros de este escritor hay muchas referencias al juego. No solo que el autor asuma muchas veces una actitud lúdica, sino que también el narrador, los personajes y el propio lector acaban participando en el juego que el escritor propone. En los libros de Cortázar, el juego puede ser visto de maneras muy distintas. Con frecuencia, para sus personajes es mucho más que una manera entretenida de pasar el tiempo; se trata sobre todo de una forma de ritual donde se rifa su destino, e incluso el orden del cosmos (Nettel, 2008, pág. 11).

Los cuentos de Cortázar, dice Alberto Paredes (1988), son estructuras. Una obra suya es el lugar donde varios elementos "provenientes de la realidad fáctica se encuentran y muestran, por esa súbita interrelación, una verdad que va más lejos que sus integrantes y que se escapa a la lógica de la cotidianidad en que estos se encuentran" (Paredes, 1988, pág. 28).

Otra constante en Cortázar, añade Paredes (1988), es la creación de dos realidades iniciales cuyos límites se van derrumbando. Este argumento es uno que también sostiene Lazlo Scholz (1977):

Lo que busca, pues, Cortázar en su obras (...) son intersticios (...) sitios donde se encuentran lo conocido y lo desconocido, la superficie y lo profundo, el día y la noche, y en esas aperturas repentinas intenta asegurar un fragmento de la llamada otra realidad (pág. 33).

En líneas generales, señala Miriam di Gerónimo (2004), en muchos de los cuentos de Cortázar se gesta una estructura en la que en el comienzo del cuento aparece una situación que se tiene como cierta, verdadera, y otra aludida; sin embargo, este estado no permanece así en todo el cuento; en el clímax "ambas se funden y se produce, a veces, la inversión: lo que se tenía por cierto muda en lo contrario y viceversa, sugiriendo el infinito, ya que el final puede resultar un nuevo comienzo" (pág. 203).

Di Gerónimo (2004) llama estructura en anillo de Moebius esta forma en que Cortázar organizaba internamente sus cuentos, donde realidad y fantasía están indisolublemente unidas. No cualquier lector es destinatario de los cuentos

de Cortázar, dice, “solamente gozará de ellos todo lector que los merezca. Cortázar busca al lector cómplice que sea capaz de aceptar tal y como fue concebida su participación en las reglas del juego textual” (Di Gerónimo, 2004, pág. 109).

El lector de cuentos cortazarianos, impulsado por una desbordada con fianza en la narración, se ve envuelto en historias de jazzmen marihuanos, casas tomadas, babas diabólicas, axolotls y otros, y descubre que el mundo que allí se le presenta, aparentemente distante del romanticismo inglés, se ha construido de la misma manera en que Coleridge concebía la poesía, es decir, como un aparato de ruptura de los esquemas lógicos, una forma de la imaginación alternativa al orden cartesiano y a las directrices de la razón (Antezana en Brescia [coord.], 2014, pág. 27).

En la anterior cita se halla algo que está presente en varias de las interpretaciones del estilo del autor: su tendencia a desmarcarse del imperio de la razón y, en segundo lugar, la presencia de rasgos poéticos (sonoridad, simbolismo, entre las más relevantes) dentro de su prosa.

Eso que no puede explicar, ese trasfondo, ese más allá, eso que se nos escapa: el ciclo infinito, el eterno retorno. Cortázar expone su cosmovisión espiritual potenciando un lugar que no es el de la razón y al que reconoce tan humano como el instinto y el pensamiento (Vidal en Brescia [coord.], 2014, pág. 48).

Cortázar pone a disposición de la prosa el lenguaje poético, que funciona como el sistema circulatorio de la piel narrativa de los textos del autor. Era esencialmente un poeta. Si uno atiende de oído a la literatura de Cortázar va a notar la sonoridad poética, dice Eduardo Casar, y está presente toda la producción del autor (Biblioteca Vasconcelos, 2014)

Incluso la estructura, dice Di Gerónimo (2004), transluce este rasgo poético que Cortázar le imprime a la prosa, pues, señala, “a veces concurren en un mismo cuento dos series narrativas alejadas en tiempo y espacio. Este fenómeno acerca el cuento a la instancia poética” (pág. 312).

Esta dualidad que encarna en un lenguaje poético y que lo lleva a concebir una realidad más amplia se gesta a través de diferentes recursos dentro de la narración, uno de ellos es la ambigüedad o la paradoja. Cabe señalar que los factores hasta ahora descritos son los que llevan a diversos intérpretes a señalar a Cortázar como un escritor de corte fantástico.

Cortázar sabe y advierte, dice Alberto Paredes (1988), “que en un relato fantástico las relaciones entre lo fantástico y la realidad común son delicadas, que si no se llega a un equilibrio entre ambas el texto falla hasta volverse inverosímil” (pág. 34).

Cortázar conocía y aprobaba la teoría del escritor y sociólogo francés Roger Caillois, que describía la literatura fantástica no como algo deliberado, sino como una literatura en donde la magia se hace presente por ella misma, como consecuencia de fuerzas sutiles y desconocidas que rebasan la intención del autor. Un escritor fantástico vendría a ser lo entonces a pesar de sí mismo, simplemente porque la vida se le presenta de ese modo (Nettel, 2008, pág. 23).

Nettel señala que Cortázar utiliza de manera sistemática la paradoja como método lingüístico para acercar lo popular a lo oculto, lo serio a lo profano; otra de sus mezclas consiste en combinar la lengua española con idiomas extranjeros para entregar la realidad de una forma mucho más compleja.

La actitud de Cortázar con respecto al lenguaje se puede calificar de poética como bien dice la investigadora chilena Angela Dellapiane, pero entendiendo este adjetivo en el sentido de que el lenguaje ya no ocupa una función intelectual mediadora y nominativa, sino una función trascendente, creativa, totalizadora, incluso mágica, porque impacta no sólo el intelecto sino lo intuitivo e irracional del lector, no se trata de comunicar información, sino de explorar de manera vivencial de ese “espacio” particular que es el lenguaje (Nettel, 2008, pág. 34).

Otro de los rasgos que más se resaltan de su obra, como se vio en apartados anteriores, es la capacidad que tiene el argentino de “integrar la oralidad y la escritura, la lengua conversacional de las clases populares y de los sectores sociales más cultos” (Mora en Vázquez [coord.], 2007, pág. 55).

Cortázar, desde la lengua escrita, reelabora la frontera impuesta a la oralidad por la escritura. Y se acerca a la cultura oral de varias maneras, pero sobre todo de dos. En primer lugar, el tono de su escritura intenta alcanzar la fluidez de la lengua hablada. Y en segundo lugar, la estructura de la novela se aleja de la idea de una trama lineal y climática (...) y apela de algún modo a la estructura episódica de los antiguos cantos orales, donde nada depende de la linealidad para adquirir sentido, porque no se trata allí de contar ordenadamente una historia y transmitir información, sino de producir un efecto poético a partir de la acción recíproca entre el canto del oyente y el recuerdo de los cantos ya interpretado (Abbate en Brescia [coord.], 2014, pág.122).

En una entrevista, Jorge Luis Borges señala que el estilo del autor de *Rayuela* “no parece cuidado, pero cada palabra ha sido elegida. Nadie puede contar el argumento de un texto de Cortázar; cada texto consta de determinadas palabras en un determinado orden. Si tratamos de resumirlo verificamos que algo precioso se ha perdido” (Borges, s.f.).

Algunos autores señalan que sus trabajos de traducción influyeron en el ritmo que está presente en el estilo del autor: “la fluidez alcanzada en la prosa se vio incrementada por sus trabajos de traducción. El ‘traslado’ de las ideas de un autor de una lengua a otra constituye, para Cortázar, el ejercicio rítmico insuperable” (Di Gerónimo, 2004, pág. 81).

Regresando al aspecto de la temática fantástica, Marcelo Eckhardt señala que es difícil establecer en sus cuentos una división temática específica, más allá del lugar común de señalar que se pudo haber filtrado su posición política en los cuentos más tardíos del argentino.

[Lo fantástico está presente] desde *Bestiario*, publicado en 1951, hasta *Deshoras*, de 1982. O sea, es difícil establecer etapas en sus cuentos pues hay una homogeneidad notable. Es en los otros géneros, en sus novelas o en sus poemas, fragmentos y ensayos, donde se revelan cambios estéticos y políticos. Esta segunda etapa en Cortázar se marca con nitidez en *Historias de cronopios y de famas* (1962) y en *Rayuela* (1963), pero no en su libro de relatos *Todos los fuegos el fuego* (1966), aunque en este libro aparece un

relato cómo *Reunión*, donde se preanuncia un nuevo viraje en su poética. (Eckhardt en Brescia [coord.], 2014, pág. 162)

La insatisfacción es el motor de lo fantástico que opera en Cortázar, dice Di Gerónimo (2004), “para que se oponga a lo heredado, a la gran costumbre, a la seriedad, a lo consabido, a lo establecido y esperable, al canon en definitiva” (pág.155).

Di Gerónimo (2004) ahonda en esto al señalar que los cuentos de *Bestiario* (1951), *Final del juego* (1956), *Las armas secretas* (1959) y *Todos los fuegos el fuego* (1966)

fueron escritos con “una especie de automatismo”, “aceptando el impulso de una idea, de una situación dada”, dejando que el cuento fuera tomando poco a poco su forma con una intervención de alguna manera secundaria del escritor. En cambio, en los últimos tres —Alguien que anda por ahí (1977), Queremos tanto a Glenda (1980) y Deshoras— el escritor ha trabajado “sobre un plano más racional, más consciente”, y ha tenido “una idea más arquitectural, más estructurada del cuento” (Di Gerónimo, 2004, pág. 117).

Muchos de los temas y técnicas narrativas presentes en el primer libro de cuentos publicado por Cortázar, señala Ledesma, refiriéndose a los presentes en el volumen *La otra orilla*:

Este primer Cortázar nos posibilita pensar estos cuentos como una especie de puente que estaría uniendo dos orillas, una propia: la literatura fantástica que Cortázar desarrolla a partir de *Bestiario*, y otra ajena: la literatura fantástica rioplatense anterior, de autores como Horacio Quiroga o Leopoldo Lugones (Ledesma, 2009, pág. 2).

En la personalidad de algunos de los personajes que el autor utiliza en sus cuentos existe también cierta continuidad, como bien lo hacen notar varias interpretaciones.

En realidad, muchos de los personajes de Cortázar, como Torito mismo o Johnny, de *El perseguidor*, por no hablar todavía de Horacio Oliveira, de *Rayuela*, son antihéroes y marginales, admirables justamente porque, con su manera de ser, desafían las convenciones sociales (Nettel, 2008, pág. 21).

Miriam di Gerónimo resalta que en los primeros cuentos del autor argentino los personajes son de un diseño más simple, “más cercanos a la calificación de planos y luego, a partir de *El perseguidor*, se podría aplicar la calificación de personajes redondos, en relieve” (2004, pág. 121) .

La realidad se rompe, se desdibuja: se hace evidente que no puede ser precisada como un elemento inmóvil y que requiere de la ayuda de lo fantástico. Es algo perturbador, una sorpresa capaz de atentar contra nuestro orden y, según dice Yurkievich, Cortázar “se sirve del registro psicológico”. Usará todos sus mecanismos para perturbar al lector y su conciencia, construyendo un relato que concluirá en un punto dramático e inquietante (Bastida, 2015, pág. 22).

En el análisis que desarrolla sobre tres cuentos de *Bestiario*, Laura Arroyo (2010) señala como una constante la “escasez descriptiva busca mantener la oscuridad interpretativa del relato, en el que la sucesión de acciones prevalece sobre la creación de ambientes” (pág. 489).

Específicamente respecto a *La señorita Cora*, que forma parte del corpus de investigación, Guadalupe Nettel destaca la relación que existe entre el joven de 15 años y su madre, y la relaciona directamente con el vínculo cercano entre Cortázar y su madre:

Asistimos a la relación de un chico de 15 años con su madre. Algo novedoso de este cuento es que tanto la madre como el hijo se alternan el papel de narrador en primera persona. Así, el lector puede apreciar y entender los: de vista. La madre está preocupada todo el tiempo y no logra ver lo evidente: su hijo ha crecido. El adolescente, por su parte, medio asfixiado por la sobreprotección que ella le prodiga. Julio Cortázar, como ya se dijo, fue un niño enfermizo y, además, el único varón que tuvo Herminia Descote. Es probable que se haya sentido un poco agobiado por tantas atenciones maternas. En todos los cuentos de la infancia (...) llama la atención la ausencia de la figura paterna. Los pocos hombres adultos que aparecen son tíos o vecinos. Y es que Cortázar creció sin su padre. Desde el momento en que los abandonó no volvió a verlo más que un par de veces en toda su vida y alimentó contra él un rencor y una animadversión de los que hablaba sin pudor alguno. (Nettel, 2008, pág. 11)

Lía Huerta Catalán (2014) aventura la teoría de que en *La Señorita Cora* de Julio Cortázar la estrategia de cambios constantes de narrador

resulta en una externalización de rasgos ideológicos íntimos de los mismos desencadenando situaciones que se podrían pensar como una representación literaria de los conflictos sociales de la Argentina de la década de los 60 (pág. 3)

También en este cuento está presente la enfermedad, la cual, “es un tema bastante típico, rastreable, en gran parte de la producción cortazariana. La enfermedad como recurso con el que Cortázar pretende mostrarnos el interior de la vida” (Herráez, 2004, pág. 39).

Respecto a *Continuidad de los parques*

contiene dos palabras claves: Continuidad, que nos indica la ausencia de límites, y Parques, que son los espacios que separan a la vez, las dos realidades que toman cuerpo en el relato, y los dos espacios cerrados protectores de los protagonistas, sus respectivas casas. El título cobra así un sentido ambiguo porque podría referirse a la ausencia de límites entre dos planos: el de la realidad en que se enmarca el acto de lectura y el plano de la ficción en que acontece el relato enmarcado (Cienfuegos, 2015, pág. 374).

Respecto a *Continuidad de los Parques*, Vidaurre (2002) señala que desde el inicio el cuento se refiere explícitamente a su tema: las dinámicas de la lectura; ahora bien, el desarrollo encuentra repeticiones discursivas, es decir que se utiliza la misma palabra en al menos dos ocasiones para dar ese sentido de duplicidad (“línea a línea” o “palabra a palabra”) que se ve concretado en el cierre del relato.

La construcción en abismo, señala, “involucra una disolución del marco de ese “espejo” o ventana” que es el texto, se deshace el marco y se borran las fronteras entre dos planos” (Vidaurre, 2002, pág. 160) que terminan intercomunicados.

En varios de los cuentos de Cortázar, señala Lazlo Scholz (1977), está presente un narrador homodiegético o un cambio de focalización; además, dice, el objetivo principal del uso de la primera persona “apunta a que el lector pueda identificarse con más naturalidad con el protagonista (...) los múltiples puntos de

vista tienen también como objetivo vencer el tiempo cronológico, alcanzar la anhelada simultaneidad” (pág. 99).

Tampoco los personajes femeninos de Cortázar escapan a esta suerte de amor dual. A un lado pululan diversas magas y figuras más o menos contagiadas por la *nouvelle vague*. (...) al otro lado sobresalen, por su capacidad de contradicción, retratos más complejos de personajes femeninos tradicionales (Neuman en Brescia [coord.], 2014, pág. 19).

Es común hallar también interpretaciones de los cuentos que tienen que ver con la postura política del autor en cuestión

Cortázar permitió que su fervor político impregnar a sus páginas de ficción y lo hizo de forma deliberada, Esperando tener una repercusión directa tanto en sus lectores como en la vida de las personas que en aquella época estaban siendo torturadas en América Latina (Nettel, 2008, pág. 42).

Carmen Vidaurre señala que la influencia de Poe en la estructura de los cuentos de Cortázar es sumamente notable, pues normalmente el acontecimiento fantástico se plantea como cotidiano y posible; además de que se presentan procesos de “fijación obsesiva” con un tema, situación o personaje.

Mauricio Molina (2004) señala que el trabajo literario y la perspectiva política de Julio Cortázar son inseparables.

Separarlos implicaría una amputación acrítica de las ideas y el trabajo literario, como si ambos no se produjeran con una misma herramienta: las palabras. Finalmente diré que la obra cortazariana está cifrada por la búsqueda de la alteridad política, por su compromiso de lucha contra una realidad impuesta; alteridad imaginaria, porque indaga sobre lo desconocido; alteridad radical, porque jugando desde la perspectiva del sueño y la imaginación ha dado nombre a lo que no tiene palabra (pág. 82).

Según Lazlo Scholz (1977) hay algunos criterios de la obra de Cortázar que se mantienen constantes a lo largo de su producción: evita escribir según la estilística tradicional; busca destruir las “formas tradicionales” de la narración; propone la abolición del tiempo y el espacio occidentales; la obra en conjunto es indivisible, continua y hay una extrema depuración de la lengua.

Se me ocurre que tal vez esa haya sido la intuición fundamental de su escritura: la intuición de que siempre es posible deshacer los dualismos desde adentro, situándose en la frontera, trazando desde allí una línea de fuga (Abbate en Brescia [coord.], 2014, pág.119).

3.9- Interpretación analógica

En este último estadio de la herramienta de análisis propuesta se pretende brindar una interpretación nutrida de los diferentes hallazgos que se fueron gestando durante los anteriores pasos del proceso propuesto.

Para comenzar habría que señalar que la interpretación, como bien dice Gadamer (1977), empieza siempre con conceptos previos que, mientras se avanza en la espiral hermenéutica, son sustituidos por otros más adecuados. Esto fue algo que, a lo largo del proceso, pude constatar.

El primer prejuicio con el que arrastraba era el de insertar a Cortázar, casi por default, en la categoría de un autor fantástico, sin cuestionar siquiera qué particularidades se gestaban en la manera de llevar el tema por parte del autor en sus textos narrativos.

Como se revisó, la división temática en la literatura e incluso los géneros muchas de las veces cumplen con funciones esquemáticas o didácticas que se abocan a identificar algunos componentes comunes que brinden cohesión y orden al casi infinito universo de los textos. Lo anterior conlleva a una pérdida de la particularidad que se gesta en la poética de cada autor.

A lo largo de la investigación pude darme cuenta de que las categorías tradicionales de “realismo” o “fantástico” nada valían para la forma en la que Cortázar escribía sus cuentos: como se ha revisado, para él los elementos que se podrían englobar como fantásticos convivían y se filtraban en esta realidad fáctica en la que se desenvuelve el ser humano.

Si bien he dejado claro que una vez que el texto “deja” a su autor la opinión de éste no vale más que como otra interpretación, sí resulta útil la perspectiva de quien escribió esos textos para realizar un análisis sobre el, pues, como bien se revisó con Heidegger, el proceso hermenéutico debe dejar hablar al texto en sí

mismo, liberarlo de las categorías (como los géneros narrativos, en este caso) que pueden imponerse en él.

También puede caer en cuenta del peso que representa para un autor el mote de clásico. Gadamer (1977) señala que lo que recibe esta denominación es “lo que se ha destacado a diferencia de los tiempos cambiantes y sus efímeros gustos; es asequible de un modo inmediato (...) es una conciencia de lo permanente, de lo imperecedero, de un significado independiente de toda circunstancia temporal” (pág.357) . Lo clásico dice algo a cada presente como si se lo estuviera diciendo específicamente a él.

No concuerdo con la definición anterior, pues parecería que en lo clásico toda interpretación está fijada independientemente del horizonte de pensamiento del lector que se enfrenta al texto; parece mejor señalar, siguiendo los planteamientos de Mauricio Beuchot, que existe una parte de las interpretaciones que normalmente se comparten entre todos los intérpretes de un texto, es decir es fija, y otra, la original de cada lector, que se va añadiendo.

Ahora bien, al revisar diversas opiniones y análisis en torno a cómo es leído Cortázar en la actualidad, pude notar que si bien es reconocido como un pilar en la literatura latinoamericana, los recursos técnicos (estructura de knock-out en sus cuentos, la filtración del elemento fantástico como cotidiano, el cambio de focalizaciones) son vistos hoy como trillados, pues han pasado a formar parte de las formas clásicas para crear un texto de corte narrativo.

Es por eso, tal vez, que hoy es tan criticado, pues se le ve como un deslumbramiento de juventud que puede ser rápidamente superado por los lectores. Tal vez, aventuro, leer a los clásicos requiere siempre un esfuerzo mayor, pues situarlos en el contexto histórico-social en el que surgieron y despuntaron requiere un doble trabajo de reflexión eminentemente hermenéutico, que muchos lectores no realizarán, y ni siquiera tienen la obligación de hacerlo, evidentemente.

Quien busca interpretar un autor o un texto clasificado como clásico debe intentar entender por qué ese, de entre muchos, logró despuntar; qué los ha hecho perdurar; cómo son leídos en el presente histórico del investigador; qué fue lo que

de ellos trascendió y qué tan alejada está la lectura que se hace hoy en día de la de su horizonte de enunciación.

Lo anterior es, además, síntoma del constante tira y afloja que se gesta entre tradición e innovación, indisolublemente ligadas pero que se repelen de forma constante, ya que siempre se parte de lo que se hizo previamente para abrir nuevos caminos en las creaciones artísticas.

A lo largo de la investigación también pude encontrar coincidencias fundamentales que podrían incluso a llevar a pensar que el estilo de Cortázar es uno plenamente hermenéutico, con lo cual no quiero decir más que explota, intentando llevarlas al extremo, las cualidades innatas de la escritura y su posterior interpretación o recreación por parte del lector.

Lo anterior, se encontró, lo logra el autor a través de cambios de focalizadores, narradores omniscientes que ocultan información, abundante uso de digresiones reflexivas que impactan directamente en crear implicaturas, es decir violaciones a las máximas de calidad y modo, especialmente, que suscitan en el lector un esfuerzo por entender qué quería comunicar el autor.

Es evidente que el lenguaje carga con esa potencialidad de explotar significados en el intérprete que no precisamente estaban previstos por el autor, pero el estilo de Cortázar parece querer abrir los linderos, incluir en su juego al lector de una forma que hasta entonces no se había considerado.

Cabe recordar que Cortázar estaba en contra de la literatura que se gestaba como mero entretenimiento, que era incapaz de establecer un verdadero juego con su lector, de involucrarlo activamente en ella. Buscaba, en suma, exigirle a quien se acercara a sus textos.

Cuanta más tarea se le deja al espectador, más se le empujará a continuar trabajando sobre lo que se le aparece tan bien perfilado con luces y sombras, a pensarlo hasta el final y a sortear él mismo el obstáculo que se oponía hasta ese momento al desarrollo completo de la idea (Nietzsche, 2014, pág. 139).

Ahora bien, hay que recordar que, como lo señala Vázquez (2009), “incluso los proyectos más experimentales deben sostenerse en un conocimiento del oficio, y cuanto mayor es el riesgo, tanto mayor debe ser la consistencia teórica e

instrumental” (pág. 85). A pesar de las licencias temáticas y a veces estructurales que el argentino se tomaba (como la construcción en abismo), su concepción del cuento es eminentemente clásica, como se ha revisado, pues en ella permean la tradición instaurada por Poe y los latinoamericanos de la primera época, como Felisberto Hernández u Horacio Quiroga.

Recuérdese solamente que para el argentino el cuento era una especie de esfera perfecta, que no admitía equívocos para lograr un cierre contundente. Los cuentos de Poe son el gran ejemplo de ello (véase *El corazón delator*, *El entierro prematuro*, *La máscara de la muerte roja*) y no se debe olvidar que Cortázar tradujo la totalidad de los cuentos del estadounidense.

Otro aspecto a resaltar es el lenguaje poético mezclado con la forma en que plasmaba los registros orales cotidianos, pues este rasgo estilístico parece fomentar también esa “fusión” de dos mundos que están presentes en el ámbito temático. La combinación de símiles, metáforas, paralelismos y referencias intertextuales con expresiones orales del día a día le brindan a su estilo narrativo una cadencia particular.

Por otra parte, la experimentación con la llamada *myse en abyme*, una de las constantes en la propuesta narrativa del argentino, está evidentemente plasmada en *Continuidad de los parques*. Como se señaló en el tercer estadio de la herramienta de análisis, hasta ese momento yo estimaba que los niveles diegético e intradiegético se mezclaban y que era el personaje de éste último el que “salía” de las páginas de esa historia dentro del relato marco. Pensé, también, que era imposible discernir cuál de los dos niveles era el marco.

Pero habiendo recuperado otras interpretaciones y regresado al texto para revisarlo nuevamente, deduzco que las señales plasmadas en el texto, además de las aportadas por el autor, son un indicador claro de lo que se gesta en este cuento.

En este texto de Cortázar —a diferencia por ejemplo de otro cuento con una estructura similar como *La noche boca arriba*— es el personaje el que se hunde en la lectura de la historia que está en sus manos. Es decir, el universo de ficción dentro de la ficción (el libro que se dispone a leer el personaje) no transgrede en

ningún momento el límite hacia el nivel diegético superior, sino que es este personaje el que “cae” en el libro.

Existen ciertos indicios para comprender que el personaje que lee la novela es el que se introduce en el universo ficcional de lo que está leyendo y no que el personaje de ese universo sale a la “realidad”:

La ilusión novelesca lo ganó casi en seguida. Gozaba del placer casi perverso de irse *desgajando línea a línea de lo que lo rodeaba (...)* Palabra a palabra, *absorbido* por la sórdida disyuntiva de los héroes, *dejándose ir* hacia las imágenes que se concertaban y adquirían color y movimiento, fue testigo del último encuentro en la cabaña del monte... (Cortázar, 2014, pp. 9-10, las cursivas son mías)

Como se ha revisado, Cortázar señala que quería crear una especie de ilusión en la que, mientras el personaje se interna en el libro ante sí, el lector se hundiera en el cuento, o al menos que reflexionara sobre el paralelismo de la situación plasmada en la ficción y en la que él se encontraba.

Es este texto uno de los que mejor ejemplifica esta poética del cuento que Cortázar expuso en diversos textos y cursos dictados: la sorpresa final, como un golpe que termina el trabajo que se ha ido gestando a lo largo de todo el relato.

Algo digno de resaltar es la emulación de un texto con aura policial. Es curioso que el cierre del cuento no sea explícito, como suele ocurrir en los cuentos de ese corte, donde el misterio es resuelto al final. Llama la atención que la configuración del relato haya sido tan eficaz que el lector es el que puede intuir el desenlace, pues en los últimos párrafos solamente nos encontramos con descripciones y no con acciones que indiquen explícitamente el final de la historia.

Continuidad es también un guiño al lector que Cortázar esperaba: uno comprometido, que viviera, de alguna forma, el texto que se le presentaba; que fuera incluso partícipe de este y se hundiera en él como el personaje en ese cuento.

Pasando a *Estación de la mano*, en este texto también se vehicula esta mezcla de lo extraordinario como cotidiano, en la que el lector es el que continúa la lectura para saber más de esos acontecimientos que los personajes dan por

sentado. El lector ahonda en el texto, impulsado, como se ha revisado, por esa búsqueda de sentido que el ser humano emprende en todo lo que interpreta.

Algo que resulta interesante es que este es uno de sus textos más viejos, anterior a su primer libro de cuentos, *Bestiario*, y esa compilación de textos representa para el autor el paso de los poemas a los relatos breves. Además, en este encontramos presente un epígrafe, algo que Cortázar utiliza de forma constante cuando recupera o reescribe fragmentos de cuentos que había decidido, de inicio, no publicar.

Como se revisó, pareciera que a través de estos epígrafes el argentino justifica algunos errores que él encuentra en el cuento. No se debe olvidar que Cortázar no es un autor precoz, y que su primer libro de cuentos vio la luz cuando él tenía ya 37 años. De alguna forma, parece, se avergüenza de esos escritos que recupera.

En este texto se hallan presentes rasgos que se encuentran en posteriores trabajos del argentino: las referencias intertextuales, la ya mencionada normalización de lo fantástico y la introspección del personaje.

No se debe olvidar que Cortázar indicaba que la etapa en la que se encuentran *Continuidad de los parques* y *Estación de la mano* era una en la que importaba más la fineza estructural que la profundidad con la que trataba a los personajes que se escurrían por ellos. Una preocupación más técnica que sobre la historia que se desarrollaba.

Pero cabría señalar: no es que en los cuentos antecesores de *El perseguidor* no esté presente esta tendencia a la introspección en el personaje: el análisis narratológico revela que precisamente es a través de las digresiones reflexivas, de las descripciones, como se estructuran también estos textos. Tal vez, y eso puede ser parte de esa autocrítica del argentino que se abordaba más atrás, después de *El Perseguidor*, Cortázar mira atrás y encuentra algo superfluos esos devaneos de los personajes, más superficiales que lo que él hubiera querido, y se avergüenza, en parte, de ellos.

Ahora bien, el estilo de Cortázar en los cuentos del corpus es uno que transgrede particularmente las máximas de claridad y cantidad: no sólo por el uso

de las figuras del lenguaje utilizadas por él, sino porque al elidir información respecto a los personajes o situaciones suscita una mayor atención del lector; funcionan, diríase, como un gancho que a fuerza de no poder dilucidarse en un primer momento mantiene al lector pendiente de cuándo se resolverán esos huecos. En la mayor parte de las ocasiones, como se revisó en la poética del autor, es el final, el knock-out, en el que se resuelve todo.

Ahora bien, contrario a lo que se sostiene comúnmente respecto al cuento *La señorita Cora*, en el que hay al menos cuatro narradores presentes en el texto, yo sostengo que la peculiaridad de este relato radica en que hay un articulador heterodiegético que cambia de focalización a libre albedrío, y su mejor marca son esos saltos en medio de cada párrafo, como la cámara que alterna entre personajes que participan en un diálogo en el lenguaje audiovisual.

En ningún momento toma la voz, según los parámetros estructurales planteados por Genette, y sin embargo, alejándome un poco el planteamiento del narratólogo francés, puedo decir que actúa como si un narrador moviera la cámara; es más, elige con determinación qué es lo que incluye del discurso de cada uno de los personajes presentes en la historia. Una manipulación evidente del relato que lleva a pensar en un articulador que cede la palabra casi totalmente a sus personajes y se limita a armar el rompecabezas de voces.

Como se señaló anteriormente, nuevamente se encuentra presente en este relato la alternancia entre acciones o acontecimientos relativamente poco relevantes (salvo, tal vez, la intervención quirúrgica) para establecer una cotidianeidad, pero lo importante es el cambio que se gesta en Pablo, el personaje principal, con respecto a Cora.

Los personajes en este relato utilizan acento y léxico típicamente argentinos, pero, a diferencia de otros de sus textos, son escasas las figuras del lenguaje como metáforas o símiles.

Podría pensarse que *Continuidad de los parques* es el cuento que violenta más las máximas de Grice, pero tras el análisis realizado se pudo constatar que *La señorita Cora* es en el que más se transgreden estos lineamientos: no es breve, utiliza al menos cinco narradores y tres personajes más que no toman la

palabra, pero que realizan algunas acciones; el punto central del relato no son los acontecimientos, sino la forma en la que son percibidos e interpretados por Pablo y por Cora, dando paso a largas pausas y cambios de focalización.

Además de ello, existen ciertas intervenciones sin cuya presencia podría muy bien articularse el relato y ser comprensible, es decir se exagera en la información brindada al lector.

En este punto creo pertinente pronunciarme respecto a la división que algunos marcan en la literatura cortazariana: la de su parteaguas político. Hay, como se revisó, quienes señalan que esa postura política estuvo presente, aunque de manera velada, en el Cortázar más joven, incluso desde su paso por Chivilcoy como profesor; otros señalan que no fue sino hasta el triunfo de la revolución cubana que esto llegó a él. Cortázar mismo señala que la preocupación por el otro nació con una apertura de su literatura hacia los personajes, hacia su interioridad.

Si eso es cierto y con las evidencias recopiladas durante esta investigación, entonces se puede decir que esa postura estuvo presente, tal vez de forma velada, en textos tan antiguos como *Estación de la mano*. Es evidente también que su constante crítica del cientificismo, explicitada a través de la mezcla de lo fantástico y de lo cotidiano, incluso en sus textos primeros, como *Los Reyes*, en los que cambia la perspectiva del mito del minotauro, son síntomas de que su manera de ver las cosas no se amoldaba a las visiones acartonadas o dualistas, y que su posición política estaba decantándose.

Escribir, y escribir de esa forma, pienso, es un acto político. Cabe aquí recordar que a partir del Siglo XVII (Lluís Duch, 2012) el lenguaje técnico-económico se ha ido apropiando de los de otros ámbitos; es decir, se ha generalizado una forma de expresión basada en el intercambio y en la obtención de beneficios, superando al lenguaje metafórico, indirecto, porque no es productivo y cualquier cosa que no resulte en un beneficio económico es descartada o mal vista por el sistema económico preponderante.

El hombre, continúa Duch, es polifónico por naturaleza, es decir que posee a su disposición diversos lenguajes para poder expresar diferentes situaciones de su vida con la intensidad o delicadeza que cada una de esas experiencias requiera.

Someter los demás ámbitos de su vida a un lenguaje basado en el intercambio económico significa, más allá de una agresión directa contra la naturaleza humana, una pérdida enorme y una nueva batalla ganada por los poderes del mercado frente a otros saberes igual de valiosos. Ir contracorriente de ello entraña ya una posición política, que si bien puede estar o no explícita, no deja de permear en la producción simbólica de cada ser humano.

Podría parecer que Cortázar encontró en el lenguaje coloquial una forma de no situarse en ninguno de los bandos: en los acartonados estilos llenos de figuras del lenguaje ni en las meras copias de la oralidad que pierden sus cualidades literarias en pos de un realismo ingenuo.

Ese equilibrio se puede ver en *La señorita Cora*, pero lo que se lleva la atención en ese relato es, a mi parecer, la experimentación formal, estructural, de los saltos de focalización que no están a veces ni siquiera marcados por una coma, aunque en su mayoría este signo ortográfico funciona para separar intervenciones de los personajes.

Es también en este relato que se refleja una de las temáticas más importantes para el argentino: la infancia y la adolescencia, pero también está presente un tema en el que pocas veces se ha indagado, la enfermedad. Como se pudo revisar, estos dos temas son factores determinantes en la biografía del autor.

Como él bien señalaba, mucha de su literatura parte de acontecimientos que efectivamente le sucedieron a él, pero en los que, dice, llegaba a vislumbrar un suceso fuera de lo ordinario y era lo que lo llevaba a plasmarlos por escrito.

La señorita Cora, más allá de su estructura, es una historia de amor idealizado, en el que no es necesariamente que Cora le guste tanto al protagonista, sino que en ella ve la aspiración del futuro, que, al final, se ve truncado por su repentina muerte, a causa de la complicación de la operación.

El desenlace, con una Cora arrepentida, es más bien una suerte de drama poco verosímil, en el que la joven enfermera termina desarrollando apego y sentimientos por Pablo. En este aspecto, mi interpretación se apega a lo planteado por Cortázar al referirse a este texto.

Debo señalar que los saltos de focalización sí pueden dificultar la interpretación del texto, pero, como se ha revisado, esta era la intención de Cortázar, obligar a que el lector no sólo mantuviera su atención, sino que se esforzara para construir el cuento que se desarrollaba ante sus ojos.

Los tres cuentos del corpus, como se recordará, forman parte de los que Cortázar agrupó, pocos años antes de morir, en un volumen titulado *Juegos*, en el que colocó, a mi parecer, los textos más experimentales en cuanto a estructura o temática. Se recordará, también, que uno de los objetivos de esta investigación era encontrar una relación entre los recursos utilizados en los relatos y la temática, en este caso fantástica, con las peculiaridades que ya he abordado.

Debo señalar que hubo al menos tres factores que pude identificar en el corpus y que tienen una fuerte relación con el tema que abordan los cuentos:

- 1) Existe en los tres una alternancia de lenguaje característicamente oral, en específico del español argentino, y el que utiliza diversas figuras de la lengua, unas veces más pronunciada que otras, pero que parece acentuar la mezcla del hecho fantástico (vehiculado por símiles, metáforas, paralelismos) y la cotidianidad de la oralidad.
- 2) Está presente una propensión a las pausas, es decir a que los acontecimientos se detengan para describir los entornos que rodean a los personajes y, en su mayoría, para dar paso a digresiones reflexivas de los personajes.
- 3) El factor fantástico en *Continuidad y Estación de la mano* se encuentra normalizado, como parte de la cotidianidad, en el primer caso, a través de un narrador heterodiegético y, en el segundo, a través de un homodiegético.

Lo anterior lleva a señalar que no es precisamente, como se creía al inicio, que la temática abordada en cada cuento determine los recursos estructurales con los que el autor juega, sino que son éstos los que aparecen, de una forma u otra, constantemente y los que conforman lo que se conoce como estilo narrativo.

Puedo sostener entonces que solamente la construcción en abismo es un recurso “plenamente” fantástico, pues los demás rasgos están presentes en todo el corpus, a pesar de que algunos cuentos linden más con hechos poco verosímiles y *La señorita Cora*, por ejemplo, diste mucho de ello.

La señorita Cora es el cuento más verosímil del corpus, alejado temáticamente de *Estación* y de *Continuidad*, y, sin embargo, los rasgos que se enlistaron están presentes también en este texto, echando por tierra la hipótesis de que la temática determina los recursos a utilizar por parte del autor.

La señorita Cora es un cuento de aprendizaje, en el que el personaje madura, lo que a veces parece no ser otra cosa que observar la realidad desde diversos ángulos, perspectivas que enriquecen, como parecen querer expresar los saltos entre personajes reflejados en el cuento. Es precisamente este aspecto el que parece lindar con lo fantástico, tal como lo describe Todorov, pues al referirse a lo que llama “temas del yo”, señala que en lo fantástico hay una multiplicación del personaje, de posturas o de visiones de los acontecimientos que conforman la historia.

Como se revisó, la enfermedad es una de las grandes temáticas en la obra de Cortázar, presente de forma evidente en *La señorita Cora*: Pablo se encuentra enfermo, es decir en una situación de desventaja, de inferioridad frente a Cora, algo que termina transformándose en rencor.

Cora encarna los cuidados, las atenciones casi maternas y aviva el conflicto de Pablo, quien, constantemente a través de digresiones reflexivas que violentan la máxima de cantidad y de relevancia, muestra su enojo por que lo traten como un niño. El punto de quiebre en la historia es cuando él se da cuenta de la relación que mantiene Cora con el doctor De Luisi, pues él representa la madurez, la estabilidad, todo lo que él no puede ser, pues aún necesita “cuidados”, tanto médicos como afectivos.

Pablo muestra, también, esta tendencia del argentino a imprimirle a sus personajes una dualidad, pues no se debate entre algún aspecto fantástico y la realidad empírica, como es usual, sino entre su adolescencia y su madurez.

Habría también que señalar, tal vez, que el tercer punto que se enlistó atrás tiene mucho que ver con el horizonte en el que Cortázar desarrolló su literatura: no debe olvidarse que la mayoría de los integrantes del llamado Boom latinoamericano estaban inscritos en la corriente conocida como lo real maravilloso, que partía del mismo precepto que está presente en Cortázar: una normalización del factor fantástico en la cotidianidad.

La tradición de la que la generación del Boom abreva es una que incorpora el hecho fantástico que ya estaba presente en la literatura de esta región, en autores como Felisberto Hernández u Horacio Quiroga, pero que lo llevan a un nivel de interacción, y en el caso de Cortázar de fusión, con los ambientes cosmopolitas bonaerenses y europeos.

Todas estas conclusiones, debe decirse, son momentáneas; podría seguir profundizando en cada uno de los diferentes estadios de la herramienta propuesta para tener una interpretación cada vez más sustentada, pero nunca llegando a la “verdad”, palabra que, por lo demás, está totalmente alejada de lo que la literatura era para Cortázar y de lo que la labor hermenéutica aspira.

Cabe aquí recordar lo que planteaba Gadamer: “Mal hermeneuta el que crea que puede o debe quedarse con la última palabra” (1977, pág. 673); no será este, evidentemente, el lugar en el que se busqué refutar lo anterior.

4.- Conclusiones

El objetivo principal de esta investigación era articular una herramienta de análisis hermenéutico que recuperara aportaciones de la narratología, para analizar estructuralmente el relato, y de la pragmática, para poder dar el salto hacia los aspectos extratextuales que colindan más con el territorio de la hermenéutica.

Como se señaló anteriormente, a pesar de que la herramienta se estructuró en pasos, es evidente que el proceso hermenéutico es todo menos lineal; la escritura, por el contrario, entraña per se tal exigencia. Menciono lo anterior pues, a pesar de que no había forma de reflejar esos vaivenes entre un estadio y otro (a reserva de que la exposición aquí plasmada se hubiera hecho sumamente confusa), sí existieron “retornos” de un paso a otro: el hallazgo de información nueva para un estadio hacía precisar algunos datos identificados en anteriores y, como se vio en la interpretación final, los prejuicios que se fueron despejando se explicitaron ahí.

Ese ir y venir, basado en la conversación, “no es un mero exponerse e imponer el propio punto de vista, sino una transformación hacia lo común, donde ya no se sigue siendo el que se era” (Gadamer, 1977, pág. 458).

Este aspecto dialógico, en el que se ahondó en el primer capítulo, resultó ser el indicado para el abordaje pues, como se recordará, la pragmática, una de las propuestas teórico-metodológicas usadas, surge como un medio para analizar los intercambios orales, principalmente, por lo que retomar estas categorías y aplicarlas, como ya se ha hecho antes, al discurso escrito, redundó en que el estadio pragmático fuera la bisagra que llevara de los rasgos presentes en la estructura y conformación del texto hacia los horizontes del autor y del intérprete.

Ganar un horizonte quiere decir siempre aprender a ver más allá de lo cercano y de lo muy cercano, no desatenderlo, sino precisamente verlo mejor integrándolo en un todo más grande y en patrones más correctos (Gadamer, 1977, pág. 375).

Cabe resaltar aquí que el paso entre el interior y el exterior del texto se pudo lograr de forma “orgánica”, pues se intentó que fuera el texto mismo el que suscitara los cuestionamientos pertinentes que servirían como una especie de

guía que no dejara que la investigación se perdiera en el infinito horizonte del texto y del autor.

Un aspecto a retomar es la relación que se estableció entre rasgos estructurales y violación de las máximas de Grice, pues causó que la transición entre lo efectivamente plasmado en el cuento y el contexto de enunciación no fuera impuesto, sino que guardara una coherencia que emanara desde el cuento mismo; además de que son pocas las investigaciones que conjugan ambas miradas teórico-metodológicas.

A lo largo de la investigación se pudo confirmar no sólo que la hermenéutica contempla explícitamente como valiosas las aportaciones de la narratología y la pragmática, sino que efectivamente funcionan y pueden trabajar no una a disposición de la otra, sino ambas a disposición de una interpretación analógica. Ambas son parte medular de la herramienta pues son las que delimitan de alguna forma los siguientes estadios de la herramienta, ya que dan origen a las preguntas pertinentes con las que se debe acudir al horizonte del autor.

Como se ha señalado en diversas ocasiones, especialmente con las aportaciones de Paul Ricoeur, restringir los análisis a lo meramente estructural o simplemente a lo contextual, a veces exagerando la pertinencia de lo biográfico en el estilo del autor, deviene en interpretaciones parciales, que no toman en cuenta la complejidad del fenómeno literario, parcialidad que la herramienta articulada en esta investigación buscaba subsanar.

Para la creación de mi propuesta resultó imprescindible siempre tener en cuenta lo que señala Gisele Sapiro (2016):

El escritor no crea *ex nihilo*. Este se inscribe, por una parte, en el espacio de representaciones y de discursos sociales y, por otra, en un espacio de posibles estructurado, que le ofrece género, modelos, maneras de hacer, todos hechos sociales específicos del mundo de las letras, que varían en el tiempo y el espacio (pág. 77).

Esta distancia temporal que caracteriza la comunicación escrita no implica una restitución del pasado en el presente, cosa por lo demás imposible de lograr, sino una especie de mediación, como lo retoma Gadamer de Hegel, del pensamiento histórico con la vida actual.

Lo que busca una herramienta de análisis como la propuesta no es encontrar argumentos lógicamente concluyentes, lo cual equivaldría a sostener una verdad universalmente válida, sino que se lanza en la búsqueda de argumentos convincentes, que den soporte a una interpretación personal.

Lo anterior, debe quedar claro, está evidentemente orientado para su uso en un ambiente académico. La lectura cotidiana normalmente no se detiene en indagar en el horizonte del autor o en encontrar rasgos estructurales; una interpretación destinada a sustentarse a sí misma, que busque no imponerse, pero sí tener más asideros, necesita profundizar, y la herramienta propuesta puede servir para ello.

Cualquiera, se sabe, puede tener una opinión respecto a un texto, pero una lectura crítica como la que se fomenta en la enseñanza universitaria debe poder extraer los rasgos que la sustenten y que puedan justificar su validez frente a otras; hacerse consciente de las preconcepciones que carga toda interpretación y poder asumir la historicidad que determina la lectura que se hace no sólo de la literatura, sino de todo sistema simbólico que nos rodea.

Lo que se pretendía, entonces, era hallar algunos detonantes para el diálogo con el texto, para que el lector con fines investigativos no se limitara a encontrar una relación simplista entre biografía y obra, sino que pudiera entender la lógica que subyace al proyecto literario del autor en cuestión.

Además de ello, también se pretendió poner bajo la lupa las interpretaciones que influyen en el horizonte del intérprete y discernir, como lo plantea Beuchot, lo que es común a cada una de ellas, pero también lo que las hace particulares.

Cabe aquí señalar que, normalmente, en lo que todas las interpretaciones concuerdan es en el aspecto superficial, lo más elemental, los acontecimientos que conforman la historia: es evidente que *La señorita Cora* es un texto que habla sobre el amor adolescente, pero eso no es *todo* lo que se comunica a través de él, y es ahí donde surgen las particularidades de cada lectura.

Se recordará que los conceptos de diálogo y de fusión de horizontes juegan aquí un papel fundamental, pues, velada o explícitamente, encarnan la analogía

definida por Mauricio Beuchot: una búsqueda que supere el univocismo y el equivocismo, una constante mediación entre extremos, que recoge lo común a todas las interpretaciones, pero también lo particular de cada una de ellas.

Ahora bien, en cuanto al armado de la herramienta, cada una de las preguntas está estructurada en la forma más simple para que, de ser el caso, pueda ser utilizada por quienes no tengan conocimientos profundos sobre narratología y pragmática. Cada una de ellas encarna un aspecto que fue fundamentado teóricamente en el primer capítulo de esta investigación y busca que cada uno de estos cuestionamientos sugeridos sea solamente el punto de partida para el diálogo con el texto.

Esta herramienta propuesta puede servir de guía para una lectura fundamentada y crítica respecto a otros autores, pero siempre teniendo en mente que debe ser el texto mismo el que dé las indicaciones sobre cómo debe ser interpretado. En este caso, por ejemplo, la narratología de Genette fue de suma utilidad porque el estilo literario de Cortázar es uno que juega con la estructura del relato, no tanto con los aspectos de la historia vehiculados en éste.

Sin embargo, hay autores en los que la historia es lo que tiene preminencia o que incluso explotan el sentido simbólico de la disposición de los escenarios en los que colocan a sus personajes, y es ahí donde un análisis como el de la narratología podría no extraer toda la riqueza del texto.

Se debe tener extremo cuidado, y ya Heidegger lo advierte, de querer hacer entrar lo interpretado en categorías preconcebidas, pues cada texto vive en su propia particularidad y es menester saber hacerle la pregunta correcta al texto para que el diálogo sea realmente fructífero.

De alguna forma esta herramienta recorre la triple mimesis ricoeuriana “a la inversa”, no para buscar ingenuamente comprender mejor que el autor su obra, sino para comprender el contexto de enunciación y la influencia que éste pudo tener en la conformación del corpus, pero partiendo de la reconfiguración que hace la lectura, pasando por dejar al texto “hablar” y llegando al mundo prefigurado del contexto histórico-social del autor.

Evidentemente, lo anterior nos lleva al pertinente cuestionamiento: ¿Puede aplicarse esta herramienta a otros géneros literarios narrativos que no sean el cuento? Puede ser de utilidad, con las salvedades que ya se han mencionado, para la interpretación de otros textos narrativos. El único punto que tal vez implicaría mayor esfuerzo y tiempo sería el apartado para extraer los rasgos estructurales, dependiendo de la extensión del texto a analizar.

Si quisiera aplicarse a textos que lindan con lo literario, por ejemplo el periodismo narrativo, tendría que haber ciertas adecuaciones, pues más allá de que una narración sea en efecto una alteración de los hechos “reales” para plasmarlos en el papel, el carácter pragmático de la enunciación cambia radicalmente por el hecho de que se espera que esos acontecimientos sean, en principio, verificables o verdaderos.

Evidentemente no se puede caer en la ingenuidad de creer que un solo modelo puede ser aplicado a todo texto, pero las guías delimitadas por mi herramienta pueden ser muy útiles para quien busque interpretar narraciones, específicamente de extensión corta, como el cuento.

Es menester reconocer que una herramienta como esta no busca, ni de cerca, agotar la interpretación de un texto; cada uno de los estadios que la conforman pueden profundizarse cada vez más, en una espiral, como dice Gadamer, que cada vez se acerque más a su objetivo. La experiencia hermenéutica, dice el alemán, llega en verdad tan lejos como llegue la disposición al diálogo entre los seres racionales y, mientras esa apertura continúe, el texto continuará hablándonos en cada nueva lectura.

La experiencia de leer

“En el momento —dice Roberto Bolaño, bastante enojado, por cierto— en el que tú una lectura, en el momento de leerla la estás contextualizando , ya el placer de la lectura comienza a esfumarse. Una literatura tiene que crear en el lector cosas mucho más fuertes que empezar con esa pedantería de contextualizarla, además en su historia nacional. ¡Anda ya! ¡Por Dios!” (Entrevista de Pedro Lemebel a Bolaño, 1998).

La discusión de la que recupero este fragmento era, precisamente, con alguien que sostenía la necesidad, o al menos el valor añadido, que una lectura contextualizada brindaba a un texto literario. Si bien la respuesta de Bolaño puede sonar bastante radical, algo de cierto tiene: la literatura, la capacidad simbólica de la lectura, podría aventurar, no está hecha para ser sometida a esta suerte de análisis y desmembramientos que al final nos dejan solamente con algo así como despojos de la experiencia viva de leer.

Ahora bien, que no esté hecha para ello, no implica que no sea susceptible de ser estudiada, analizada, sometida a interpretaciones más o menos fundamentadas; es más, en un mundo que cada vez tiende más a la simplificación al absurdo del pensamiento relativista (toda interpretación es verdadera), la academia debe llevar al alumno e investigador a explicitar el encadenamiento de argumentos que llevó a la interpretación de un texto en cuestión.

Pero tal vez, sólo tal vez, a lo que apuntaba Bolaño era a algo más: a que la literatura tiene que ser vivida, a que no se puede, y no se debe olvidar, que la literatura es mucho más que la suma de sus componentes estructurales, comunicativos, más que su contexto y la situación biográfica del autor.

Y es que es precisamente eso, ese aspecto en fuga, misterioso, podría decirse, es a través de esos espacios que no entendemos, de esos umbrales, que se fomentan las reinterpretaciones y, con ello, la búsqueda de herramientas, como la desarrollada aquí, que nos permitan afianzar un poco de eso que siempre está escapando entre los intersticios de las palabras.

El juego de representación, en palabras de Gadamer, que es el hecho artístico cumple su función en el espectador o lector; es en él donde verdaderamente vive el texto o, mejor dicho, quien lo hace vivir. Y esto lo logra no por identificar categorías estructurales o comunicativas, sino porque ha leído algo que le ha “transformado”; ha entablado un verdadero diálogo del que no salió indemne.

Abogo, entonces, por no perder este aspecto de vista, porque, de hacerlo, se caería en el mismo error cientificista de creer que la experiencia no cuantificable o medible carece de valor suficiente para ser tomado en cuenta en lo

que engloban como “científico”; por el contrario, este aspecto, sostengo, está en el centro de todo análisis que se realice de expresiones artísticas, de él es de donde emana el misterio de toda obra de arte.

Ahora bien, ensayar esta herramienta en un autor como Cortázar resultó benéfico, además de por las coincidencias encontradas entre la poética del autor y la visión hermenéutica de la literatura, porque precisamente era una de las metas demostrar que, a pesar de tanta tinta que ha corrido para analizar la propuesta literaria del argentino, su estilo continúa siendo digno de atención y catalizador de una interpretación continua.

Tal vez ahora, como señala Alejandro Zambra (2019), “cuando cualquiera barre el suelo con su memoria, nos arrepentimos de haberlo negado tres veces. Tal vez recién ahora estamos listos para leer, de verdad, a Cortázar” (pág. 20).

Anexos

Anexo1. Cuadro de Herramienta de análisis pragmático-narratológico

Herramienta de análisis pragmático-narratológico					
Lectura natural	¿Es la trama fácil de identificar o es necesario acudir a conexiones semánticas para desentrañarla?	¿Es posible discernir cuál es la situación contextual del narrador? De ser así, ¿cuál es?	¿Existe un uso abundante de figuras retóricas?	¿Hay presencia de situaciones estereotipadas? ¿Relaciones intertextuales?	¿Cuáles son los elementos o rasgos en los que habrá que profundizar en estadios más avanzados?
Lectura para identificar categorías narratológicas	¿El narrador que articula el relato es personaje de este o no?	¿Hay metalepsis (violación de los niveles narrativos)?	¿Predomina el uso de escenas, pausas, se eliden o se resumen los acontecimientos?	¿Qué tipo de focalización se utiliza?	¿En qué fase de la historia inicia el relato? (<i>In medias res, Ab ovo, In extremas res</i>)
Lectura para identificar categorías narratológicas (2)	¿Predominan los saltos temporales hacia el pasado o al futuro?	¿Los acontecimientos se relatan una sola vez, se repiten o se agrupan en una sola mención?			
Primera hipótesis de interpretación	¿Cuál es la interpretación que, con lo hallado hasta el momento, puedo dar de este texto?	¿Cuál es el sentido del texto? ¿Qué se quiere transmitir?	¿Cuál considero que era la intención del autor con este texto?		
Se identifica cuáles máximas se transgreden	¿Se está dando más o menos información de la necesaria para una interpretación que tienda a la univocidad?	¿Es un texto que apela a la verosimilitud? ¿A qué género pertenece?	¿Todos los elementos narrados juegan un papel determinante para la conclusión del texto narrativo?	¿El uso de metáforas y el estilo del autor dificultaron mi interpretación?	¿El orden en el que son expuestos los acontecimientos de la historia complejiza el relato o se relatan en forma cronológica?
¿Quién es el autor y cómo es percibido en la actualidad y por mí?	¿En qué época nació? ¿Dónde vivió? ¿Con qué corriente o grupo se le relacionaba?	¿Cuáles son las opiniones de escritores coetáneos al que analizo? ¿Cuáles son sus obras más relevantes?	¿Cuáles son las opiniones de escritores contemporáneos a mí respecto a ese autor?	¿Es un autor considerado "pilar" en la literatura universal? ¿Es parte del canon occidental?	¿Qué opino de la literatura creada por ese autor?
Se acude a las opiniones del autor vertidas sobre su quehacer narrativo.	¿Qué representaba para ese escritor la labor literaria?	¿Esa concepción cambió a lo largo del tiempo?	¿Hay tratados o conferencias del autor sobre su obra o sobre la disciplina?		
Se acude a las opiniones del autor vertidas específicamente sobre ese texto.	¿Existe alguna interpretación que el autor haya hecho del corpus que estoy	¿Cuál fue el proceso de escritura del texto o textos que analizo? ¿Se			

	analizando?	inspiró en algún otro autor o acontecimiento?			
Se acude a las interpretaciones previas (interpretación de las interpretaciones).	¿Cómo ha sido interpretado el corpus de análisis por otros investigadores?	¿Desde qué disciplina y metodología están sustentadas esas interpretaciones?	¿Estoy de acuerdo o disiento con alguna de las interpretaciones previas? ¿Por qué?		
Interpretación “final” que tenga siempre en mente la analogía	¿Puedo llegar a un punto medio entre las interpretaciones hechas por otros analistas; por el autor y por mis opiniones surgidas a lo largo de la investigación?				

Fuente: Elaboración propia

Anexo 2.

Cuadro 2 Lectura natural del texto

Lectura natural del texto					
Cuento	¿Es la trama fácil de identificar o es necesario acudir a conexiones semánticas para desentrañarla?	¿Es posible discernir cuál es la situación contextual del narrador? De ser así, ¿cuál es?	¿Existe un uso abundante de figuras retóricas?	¿Hay presencia de situaciones estereotipadas? ¿Relaciones intertextuales?	¿Cuáles son los elementos o rasgos en los que habrá que profundizar en estadios más avanzados?
Estación de la mano (1937-1945)	Sí, aunque conexiones semánticas detallan la historia.	Sí	Existe un equilibrio, aunque su uso es recurrente.	No hay; la trama está basada en la “sorpresa” de un acontecimiento fantástico.	La irrupción de lo fantástico en la cotidianidad
Continuidad de los parques (1964)	Resulta casi imposible discernir certeramente cuál historia es la que prevalece	No, es omnisciente	No es muy recurrente	Sí hay presencia de ambas, aunque el “juego” no es propiamente en la historia, sino en la estructura.	Estructura indiscernible
La señorita Cora (1966)	Sí, el desarrollo es más bien lineal	Los cinco narradores son discernibles	Son pocas y de carga semántica sencilla.	Sí hay situaciones estereotipadas; relaciones intertextuales “internas” entre cada intervención de los narradores	¿Hay un narrador que articula el relato aunque no se vea textualmente?

Fuente: Elaboración propia

Basado en los niveles de lectura planteados por Umberto Eco, elaboré este cuadro para sistematizar la información obtenida durante el primer acercamiento al corpus. Como señalé a lo largo del trabajo, las preguntas en todos los estadios fueron ordenadas con el fin de que la herramienta sea útil para aquellos que aún sin poseer los conocimientos teóricos al respecto, puedan iniciar el diálogo con los textos.

Anexo 3.

Cuadro 3 Lectura para identificar categorías narratológicas

Lectura para identificar categorías narratológicas				
Cuento	¿El narrador es parte de la historia como personaje o no?	¿Hay metalepsis? (violación de los niveles narrativos)	¿Predomina el discurso narrativo o descriptivo? ¿Las palabras de los personajes aparecen citadas o parafraseadas?	Focalización
Estación de la mano (1937-1945)	Sí	No	Discurso narrativo	Interna fija
Continuidad de los parques (1964)	No	Sí	Ligeramente más narrativo, aunque el cierre es meramente descriptivo.	Interna fija variable y múltiple
La señorita Cora (1966)	Los cinco narradores son personajes	No	Discurso narrativo a cargo de los personajes centrales; descriptivo por parte de los secundarios.	Interna fija variable y múltiple
Cuento	¿El relato inicia por un punto cero, la mitad o el final?	¿Predominan los saltos temporales hacia adelante del punto inicial de la historia o hacia atrás?	¿Predomina el uso de escenas, pausas, se eliden o se resumen los acontecimientos?	¿Los acontecimientos se relatan una sola vez, se repiten o se agrupan en una sola mención?
Estación de la mano (1937-1945)	In medias res	Casi todo el relato está contenido en analepsis mixta (rebasa el ahora de la enunciación)	Escenas, sumario y pausa se alternan; predomina sumario.	Iterativa y, con menor frecuencia, singulativa.
Continuidad de los parques (1964)	In medias res	Inicia con analepsis, pero su uso es moderado; no hay prolepsis.	Equilibrio (casi clásico) entre sumario y pausa. Solamente dos escenas.	Singulativa. Repetición aspectual es climax del cuento.

La señorita Cora (1966)	In medias res	Predomina la analepsis; no hay prolepsis	Predominan escenas (diálogos en estilo indirecto libre) y pausas; con menor frecuencia, aunque recurrentes, sumarios.	Singulativa y repetitiva (aspectual). Iterativa en pocas ocasiones.
Cuento	Comentarios			
Estación de la mano (1937-1945)	Escenas iterativas y descripciones “naturales” normalizan el factor fantástico en el cuento.			
Continuidad de los parques (1964)	Resulta curioso que un relato con alta dosis de tensión tenga cierre con descripción. Repetición profundiza la metalepsis.			
La señorita Cora (1966)	Dos de los narradores “delegados”, los doctores, sólo usan diálogos y sus palabras solo son tomadas en cuenta: 1)cuando hablan con Cora o con Pablo.	2) cuando piensan sobre ellos. Escenas también cuando Pablo y Cora hablan.		

Fuente: Elaboración propia

Este cuadro se elaboró para sistematizar la información obtenida del análisis narratológico. Los datos obtenidos fueron sistematizados en esta tabla para poder ser recuperados posteriormente al realizar la interpretación analógica.

Referencias

ALLOT, Nicholas (2010), *Key terms in pragmatics*, Londres: Continuum International Publishing Group.

ALVARADO, M (s.f.), *Paratexto*, [En línea] consultado en 20 http://catedranaranja.com.ar/taller3/notas_T3/paratexto.pdf

AMADOR, J. (2017), *El significado de la obra de arte: Conceptos básicos para la interpretación de las artes visuales*, México: UNAM

————— (2021), *Ensayos de hermenéutica, perspectivas para una teoría de la interpretación*, México: UNAM.

ANDERSON, Enrique (1979), *Teoría y técnica del cuento*, Buenos Aires: Ediciones Marymar.

ANGENOT, Marc; BESSIERE, Jean; FOKKEMA, Douwe (eds.) (1993), *Teoría literaria*, trad. Isabel Vericat Nuñez, México: Siglo XXI.

ARISTÓTELES (2011), *Poética*, México: UNAM-Coordinación de Humanidades

ARROYO, L. (2010) Los juegos temporales en los relatos de Julio Cortázar: Análisis de tres cuentos, en *Castilla. Estudios de Literatura* (no.1), Madrid.

AUSTIN, J. (1990), *Cómo hacer cosas con palabras*, Barcelona, Paidós.

BAL, M. (1985), *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*, trad. Javier Franco, Madrid: Ediciones Cátedra.

BARRERA, V. (2018), La historiografía literaria en América Latina: crisis, debates y desafíos en *Interpretatio*, vol. 3, núm. 2.

BAREIRO, R. y DE LEÓN, O. (antologistas) (2013), *La alucinante travesía del cuento latinoamericano. 45 grandes autores*, México: Grupo Editorial Cenzontle.

BARTHES, R. (1973), *El grado cero de la escritura*, trad. Nicolás Rosa, México: Siglo XXI.

BARONE LUCAS (2019), Cortázar apuntes para un documental 2002 consultado en <https://www.youtube.com/watch?v=AwFqSLHNmmo>

BARTHES, R., Todorov T., et. al., (1982), *Análisis estructural del relato*, trad. Beatriz Dorriots, México: Premia.

BASTIDA, L. (2015), *El concepto de lo fantástico en los cuentos de Jorge Luis Borges y Julio Cortázar*, España: Universidad Pompeu Fabra.

BECERRA, A. (2004), *El estado del arte en la investigación en las ciencias sociales*, recuperado de Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/> consultado el 25 de junio de 2020.

BENVENISTE, Emile (1997), *Problemas de lingüística general*, vol. 1, México: Siglo XXI.

BERISTÁIN, Helena (1982), *Análisis estructural del relato literario. Teoría y práctica*, México: UNAM.

BERND, Spillner (1979), *Lingüística y literatura. Investigación del estilo, retórica, lingüística del texto*, trad. Elena Bombín, Madrid: Gredos.

BERNÁRDEZ, A., ÁLVAREZ, C. [Edit.], *Cortázar, de la A a la Z. Un álbum biográfico*. 2013, México: Alfaguara.

BERRENDONER, Alain (1987) *Elementos de pragmática lingüística*, Buenos Aires: Gedisa.

BERTUCCELLI, Marcela (1996), *Qué es la pragmática*, trad. Noemí Cortés López, Barcelona: Paidós.

BEUCHOT, Mauricio (2009), *Tratado de hermenéutica analógica. Hacia un nuevo modelo de interpretación*, México: UNAM/Itaca.

_____ (2015), *La hermenéutica y el ser humano*, México: Paidós.

_____ (2016), *Hechos e interpretaciones: hacia una hermenéutica analógica*, México: Fondo de Cultura Económica.

_____ (2018) *Interpretación, analogicidad y cultura*, México: Universidad Veracruzana.

BEUCHOT, M. y VITAL, A. [coord.] (2018), *Manual de hermenéutica*, México: UNAM.

BIBLIOTECA VASCONCELOS (2014 OCTUBRE 13) *Cómo leer... a Julio Cortázar*
Eduardo Casar [Archivo de video] recuperado de
<https://www.youtube.com/watch?v=kV1qnGsAD9A>

BIORGES1 (2019 diciembre 29), *Entrevista completa a Julio Cortázar realizada*
por Joaquín Soler en su Programa A fondo (1977) [Archivo de video] recuperado
de <https://www.youtube.com/watch?v=C0nW-OTzvlw&t=4748s>

BLACK, E. (2006), *Pragmatic stylistics*, Edinburgh: Edinburgh University Press.

BORDIEU, P.; CHAMBOREDON, J.C.; PASSERON, J.C. (2002), *El oficio del*
sociólogo, México: Siglo XXI.

BRANDENBERGER, E. (1973), *Estudios sobre el cuento español contemporáneo*,
España: Editora Nacional.

BRESCIA, P. [coord.] (2014), *Cortázar sampleado*, México: Librosampleados

CALSAMIGLIA, H., TUSÓN, A. (1999), *Las cosas del decir*, Barcelona: Ariel.

CAMARERO, J. (2017), *Narratividad y hermenéutica literaria*, Barcelona:
Anthropos.

CASAR, E. (2011), *Para qué sirve Paul Ricoeur en crítica y creación literarias*,
México: Universidad Iberoamericana.

COHEN, S. (2010), 'Informe del Cielo y del Infierno': *Arte poética de Silvina*
Ocampo en Hispanamérica, 39(116), pp. 15-27.

COHN, D. (1978), *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting*
Consciousness in Fiction, Nueva Jersey: Princeton University Press.

CORTÁZAR, J. (2008), *Algunos aspectos del cuento en Cuentos inolvidables*
según Julio Cortázar, (Antologista, Carlés Álvarez Garriga), México: Alfaguara.

————— (2010), *La vuelta al día en ochenta mundos*, México: Editorial
RM.

————— (2011), *Cuentos completos/3*, México: Santillana.

————— (2011), *Cuentos completos/1*, México: Santillana.

————— (2011), *Cuentos completos/2*, México: Santillana.

————— (2012), *Los relatos, 3. Pasajes*, Madrid: Alianza.

- (2012), *Los relatos, 4. Ahí y ahora*, Madrid: Alianza.
- (2014), *Los relatos, 1. Ritos*, Madrid: Alianza.
- (2014), *Los relatos, 2. Juegos*, Madrid: Alianza.
- (2014), *Rayuela. Edición conmemorativa*, México: Alfaguara.
- (2018), *Clases de literatura Berkeley, 1980*. México: Alfaguara.

CORTI, M. (1978), *Principios de la comunicación literaria*, trad. José Bazán Levy, México: Edicol.

CIENFUEGOS, J. *La teoría de lo fantástico en la obra de Guy de Maupassant y de Julio Cortázar. Estudio comparado del espacio y de sus funciones narrativas* [Tesis doctoral], España: Universidad de Sevilla.

DE SAUSSURE, F. (2012), *Curso de lingüística general*, trad. Amado Alonso, Buenos Aires: Losada.

DE CERVANTES, M. (1922), *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, México: UNAM.

DE SANTIAGO, L. (2014), La hermenéutica metódica de Friedrich Schleiermacher en *Otros Logos Revista de estudios críticos* (no.5), págs. 148-173.

DONOSO, J. (1987), *Historia personal del Boom*, Chile: Editorial Andrés Bello

DI GERÓNIMO, M. (2004), *Narrar por knock-out. La poética del cuento de Julio Cortázar*, Buenos Aires: Simurg.

VAN DIJK, Teun A. (edit.) (1976), *Pragmatics of language and literature*, Amsterdam: North-Holland Publishing.

ECO, U. (1987), *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, trad. Ricardo Pochtar, Barcelona: Lumen.

EDITRAMA (2016 noviembre 14), *El Boom Latinoamericano A FONDO (EDICIÓN INFORMATIVA)* [Archivo de video] recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=RJPk4SgRStw>

ESCAVY, R. (1996), *Pragmática y textualidad*, Murcia: Universidad de Murcia.

ESPEJO, C. (1998). *Historia de la comunicación escrita: de la prehistoria a la irrupción de la imprenta: notas para su estudio*. Sevilla: MAD

FERNÁNDEZ, V. (2007), *Diccionario práctico de figuras retóricas y figuras afines*, Buenos Aires: ALBRICIAS.

FERRARIS, M. (2002), *Historia de la hermenéutica*, traducción de Armando Perea, México: Siglo XXI.

FERRARIS, M. (2004), *La hermenéutica*, traducción de Lázaro Sanz, Madrid: Ediciones Cristiandad.

GADAMER, H.G. (1977), *Verdad y método, Volúmen I*, Salamanca: Sígueme.

GARRIDO, A.(1996), *El texto narrativo*, Madrid: Síntesis.

GAUTIER, P. (s.f.), *Étude de mains* [En línea] recuperado de <http://www.toutelapoesie.com/poemes/GAUTIER/1.HTM> el 10 de julio de 2020.

GENETTE, G. (1972), *Figuras III*, trad. Carlos Manzano, Barcelona: Lumen.

————— (1998), *Nuevo discurso del relato*, trad. Marisa Rodríguez Tapia, Madrid: Cátedra.

————— (2001), *Umbrales*, trad. Susana Lange, México: Siglo XXI.

GRICE H, Paul, *Lógica y conversación* en Luis Valdés (edit.) (1999), *La búsqueda del significado: lecturas de filosofía del lenguaje*, Madrid: Tecnos.

GUO-QIANG, Q. (2018), *Should narratology be split into classical and postclassical?*, *Neohelicon* 45, pp. 401–413.

GUTIÉRREZ-ORDOÑEZ, S. (1997), *Comentario pragmático de textos pólifónicos*, Madrid: Arco libros.

HARLAND, R. (1999), *Literary theory from Plato to Barthes*, Londres: Palgrave.

HEIDEGGER, M. (1980), *El ser y el tiempo*, México: Fondo de Cultura Económica.

HERRERO, J. (2000), *Estética y pragmática del relato fantástico (las estrategias narrativas y la cooperación interpretativa del lector)*, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.

- HERRÁEZ, M. (2004), *Julio Cortázar. El otro lado de las cosas*, Barcelona: Ronsel.
- HUERTA-CATALÁN, L. (2014), *El narrador múltiple en “La señorita Cora” de Julio Cortázar Análisis de la representación literaria de una sociedad jerarquizada* [Tesis de licenciatura], Suecia: Universidad de Gotenburgo.
- JAKOBSON, R.(1975), *Ensayos de lingüística general*, trad. Josep M. Pujol y Jem Cabanes, Barcelona: Seix Barral.
- JULIO, M., MUÑOZ, R. [comp.] (1998), *Textos clásicos de pragmática*, Madrid: Arco/libros, S.L.
- KARAM, T., *La comunicación literaria. Notas para un debate teórico en Espéculo. Revista de estudios literarios* (2005), Madrid. Universidad Complutense de Madrid, consultado en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/comliter.html> el 15 de octubre de 2020.
- KAYSER, W. (1954), *Interpretación y análisis de la obra literaria*, trad. María D. Mouton y Gacia Yebra, Madrid: Gredos.
- KUNDERA, M. (2009), *El telón*, México: Tousquets.
- LECERCLE, J. J. (1999), *Interpretation as pragmatics*, Basingstoke: McMillan Press.
- LEDESMA, A. (2009), *La otra orilla de lo fantástico en Julio Cortázar expuesto en II Congreso Internacional Cuestiones Críticas Rosario 2019* llevado a cabo en Rosario, Argentina.
- LEECH, G. (1983), *Principles of pragmatics*, Londres: Longman.
- LEMEBEL, P. (1998), Entrevista a Roberto Bolaño [Archivo de audio] recuperado de <https://playfm.cl/podcast/podcast-la-desconocida-entrevista-radial-que-pedro-lemebel-le-hizo-a>
- LEVINSON, S. (1983), *Pragmatics*, Cambridge: Cambridge University Press.
- LUHMAN, N. (1998), *Sistemas sociales. Lineamientos para una teoría general*, España: Anthropos/Universidad Iberoamericana/CEJA.

- MAQUEIRA, E. (2002), *Cortázar, de cronopios y compromisos*, Buenos Aires: Longseller.
- MARCHAMALO, J. (2011), *Cortázar y los libros*, Madrid: Fórcola.
- MARCHESE, A. y FORRADELLAS, J. (1986), *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona: Ariel.
- MATURO, G. (2014), *Julio Cortázar: razón y revelación*, Buenos Aires: Biblos.
- MERCADO-HARVEY, A. (2013), Cortázar ganó por nocaut en *Revista Surco Sur*, vol. 3 (no.5), págs. 32-37
- MONSIVÁIS, C. *Bienvenidos al Universo Cortázar* en *Revista de la Universidad*, No. 9, Mayo 1968 [En línea] http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/article/view/9042/10280. Consultado el 10 de mayo de 2020.
- MONTANER, A. (2011) *Factores empíricos en la conformación del canon literario* en *Studia aurea : revista de literatura española y teoría literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, vol. 5, pp. 49-70.
- MONTES-BRADLEY, E. (2005), *Cortázar sin barba*, Madrid: Random House Mondadori.
- NADAL, J. (2008), *El sastre aprendiz y sus costuras. Estudio de la narrativa periodística temprana de García Márquez*, México: Plaza y Valdés.
- NADAL, J. (2019), *Observaciones sobre encuentros entre hermenéutica, pragmática y análisis del discurso* en *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, Universidad Nacional Autónoma de México, Nueva Época, Año LXIV, núm. 236, mayo-agosto de 2019, pp. 193-216.
- NETTEL, G. (2008), *Para entender Julio Cortázar*, México: Nostra Ediciones.
- NIETZCHE, F. (2014), *Humano, demasiado humano*, México: Mestas.

NOTICIAS 22 (2013 agosto 13) Julio Cortázar: inspiración y tradición para Valeria Luiselli [Archivo de video] recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=2rbCHSCZfG4>

ORUETA, S. (2013), "Gadamer: El arte entendido a través del juego", *Scientia Helmantica. Revista Internacional de Filosofía*, número 2, noviembre.

PAREDES, A. (1988), *Abismos de papel: los cuentos de Julio Cortázar*, México: UNAM.

PIER, J., *Is there a postclassical narratology?*, en OLSON, G. [ed.] (2011), *Current trends in narratology*, Berlín: De Gruyter

PIMENTEL, L.(2012), *Constelaciones I: Ensayos de Teoría Narrativa y Literatura comparada*, México: Bonilla Artigas Editores.

PIÑA ROSALES, G. (2009), *El cuento: Anatomía de un género literario*, *Hispania*, Vol. 92, No. 3 (September 2009), pp. 476-487

PLATÓN (1922), *Diálogos*, México: UNAM.

POE, E.A. (2016), *Cuentos completos*, México: Editores Mexicanos Unidos.

PONIATOWSKA, E (2013), Julio Cortázar. Charlas con el gran cronopio en *Revista de la Universidad*, No. 116, [En línea], <<http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/articulo.php?art=2351&publicacion=83&sec=art%C3%ADculos> > consultado el 29 de noviembre de 2020.

PRATT, M. (1977), *Toward a speech act theory in literary discourse*, Bloomington: Indiana University Press.

RAMA, A. (2005), El Boom en perspectiva en *Signos Literarios* Vol. 1 (enero-junio), pags. 161-208.

RAMÍREZ, E. (2009), *¿Qué es leer? ¿Qué es la lectura?* en *Investigación Bibliográfica*, UNAM, vol.23 no.47 ene./abr.

REIS, C.; LOPES, A. (1996), *Diccionario de narratología*, trad. Angel Marcos de Dios, Salamanca: Colegio de España.

REYES, G. (1996), *El abecé de la pragmática*, Madrid: Arco/Libros, S.L.

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD (2004), 20 Años sin Cortázar [En línea] consultado en <https://www.revistadelauniversidad.mx/releases/f5eae8c9-3142-4756-827b-772aec1703eb/1> el 13 de febrero de 2021.

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD (2014), Julio Cortázar 100 años (no. 128).

RIAL, S. (2004), *Surrealismo para principiantes*, Buenos Aires: Era naciente.

RICOEUR, P. (1999), *Historia y narratividad*, España: Paidós.

————— (2001), *La metáfora viva*, Madrid: Cristiandad.

————— (2002). *Del texto a la acción: Ensayos de hermenéutica II*. México: Fondo de Cultura Económica

————— (2011), *Teoría de la interpretación : Discurso y excedente de sentido*, México: Universidad Iberoamericana.

————— (2013), *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*. México: Siglo XXI.

————— (2013), *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato de ficción*, México: Siglo XXI.

RIFFATERRE, M. (1976), *Ensayos de estilística estructural*, trad. Pere Gimferrer, Barcelona: Seix Barral.

RUIZ, J. (1990), *Cambio de piel, el Boom y la narrativa mexicana* [tesis de maestría], Universidad Nacional Autónoma de México.

SÁNCHEZ, P. (2009), *La emancipación engañosa. Una crónica transatlántica del Boom (1963-1972)*, Murcia: Cuadernos de América sin nombre.

SÁNCHEZ REY, A. (1991), *El lenguaje literario de la “nueva novela” hispánica*, Madrid: Mapfre.

- SAPIRO, G. (2016), *La sociología de la literatura*, México: Fondo de Cultura Económica.
- SCHOLZ, L. (1977), *El arte poética de Julio Cortázar*, Buenos Aires: Ediciones Castañeda.
- SCHMUCLER, H. (2014), *Rayuela Juicio a la literatura*, México: FCE
- SEARLE, J. (1980), *Actos de habla. Ensayo de filosofía del lenguaje*, trad. Luis Valdés Villanueva, Madrid: Cátedra.
- SOLARES, I. (2008), *Imagen de Julio Cortázar*, México: Fondo de Cultura Económica.
- SPERBER, D.; WILSON, D., *La relevancia*, trad. Dan Sperber, Madrid, Editorial Visor, 1994.
- SPILLNER, B. (1979), *Lingüística y literatura. Investigación del estilo, retórica, lingüística del texto*, trad. Elena Bombín, Madrid: Gredos.
- TODOROV, Tzvetan (comp.) (1980), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, trad. Ana María Nethol, México: Siglo XXI.
- VAN DIJK, Teun A. (1993), *Texto y contexto: Semántica y pragmática del discurso*, México: Rei.
- VAN DIJK, Teun A. (edit.) (1976), *Pragmatics of language and literature*, Amsterdam: North-Holland Publishing.
- VARGAS LLOSA, M. (1969), *Novela primitiva y novela de creación en América Latina en Revista de la Universidad*, Vol. XXXIII, no. 10, junio, págs. 29-36.
- VARGAS LLOSA, M. (2010), *Conversación en la Catedral*, México: Alfaguara
- VÁZQUEZ, N. [coord.] (2007), *Volver a Cortázar*, Cádiz: Diputación de Cádiz.
- VITAL, Alberto (comp. y ed.) (2014), *Manual de pragmática de la comunicación literaria*, México: UNAM.
- VITAL, A. [comp. y ed.] (2014), *Manual de pragmática de la comunicación literaria*, México: UNAM.

WAUGH, P. (1984), *Metafiction: The Theory and Practice of Self-conscious Fiction*,
Londres: Methuen & Co.

WINKIN, Y. [comp.] (1994), *La nueva comunicación*, trad. Jorge Fibla, Barcelona:
Kairós.

ZAMBRA, A. (2019), *No leer*, México: Anagrama.