



**UNIVERSIDAD
AUTÓNOMA
METROPOLITANA**

UNIDAD IZTAPALAPA

División de Ciencias Sociales y Humanidades

Posgrado en Humanidades

**“Una forma más humana de representar la realidad. Ambigüedad y
propuestas de interpretación en la obra de Armonía Somers”**

TESIS

**Que para obtener el grado de
Maestra en Humanidades (Literatura)**

PRESENTA

Ornela Osorio Osornio

Matrícula: 2223802955

Correo: ornela.osorio@gmail.com

DIRECTOR DE TESIS:

Dr. Ángel Alfonso Macedo Rodríguez

JURADO

Presidente

Dr. Ángel Alfonso Macedo Rodríguez

Secretario

Dr. Alberto Rodríguez González

Vocal

Dra. Alejandra Giovanna Amatto Cuña

Iztapalapa, Ciudad de México a 10 de diciembre de 2025

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
1. PANORAMA DE LA NARRATIVA DE ARMONÍA SOMERS	11
1.1 Aproximaciones y primeros esbozos críticos	17
1.2 Una propuesta desde lo fantástico	17
1.3 Consideraciones teóricas de lo fantástico	24
1.4 Percepción y discurso	39
1.5 Acotaciones y conclusiones	46
2. PAUTAS DE INTERPRETACIÓN Y PLANTEAMIENTO DE SENTIDO	50
2.1 Problemas de interpretación. La propuesta de Paul Ricoeur en <i>Teoría de la interpretación</i>	57
2.2 La metáfora y su implicación en la reformulación de sentido.....	63
2.3 Configuración del componente de referencialidad.....	65
2.4 El cronotopo en la composición de la realidad.....	68
2.5 Otros planteamientos para atender la subjetividad. Propuesta sobre la teoría de la enunciación por Catherine Kerbrat-Orecchioni.....	71
3. PLANOS DE INTERPRETACIÓN EN LOS CUENTOS DE ARMONÍA SOMERS: “EL HOMBRE DEL TÚNEL”, “EL DESVÍO”, “LA SUBASTA” Y “EL DERRUMBAMIENTO”	76

3.1 Causa o casualidad: Pautas de realidad y transgresión.....	81
3.2 Encadenamientos de significación y desplazamiento de sentido	97
3.3 Cronotopo y metáfora.....	129
CONCLUSIÓN	158
BIBLIOGRAFÍA	164

INTRODUCCIÓN

La literatura de Armonía Somers ha sido, en gran medida, reconocida por su carácter siniestro e inusual, principalmente en sus primeras recepciones críticas realizadas por Ángel Rama, así como por publicaciones cuya intención era mostrar un panorama de la literatura uruguaya que integrara a varios autores, entre ellos, Armonía Somers.¹ La atención por este aspecto, no obstante, solía encontrarse con mayor frecuencia a partir de sus primeras obras publicadas. Las reacciones iniciales de la crítica, por lo tanto, se concentraban en despejar las causas por las cuales se reconocía en la narrativa de Somers un mundo narrativo siniestro y extraño, y asimismo, en qué consistía esa extrañeza. La disposición por estas características se dirigía hacia las propuestas críticas que consideraban la presencia de lo fantástico donde se podía abordar las situaciones inusuales y, a su vez, la exposición de una realidad siniestra desde la cual los personajes revelaban su grado más íntimo y vulnerable.

De esta forma, el tratamiento discursivo se volvió una de las herramientas clave desde donde se podía atender el acontecimiento así como la manera en que se pronunciaba. Para explicar con mayor detenimiento estos aspectos, me es de utilidad recurrir a las ideas que desarrollan algunas teóricas respecto a lo fantástico como Rosalba Campra y Pampa Olga Arán. Sus planteamientos se centran en los mecanismos que intervienen en la versión de un suceso y la mirada particular que va enunciando los acontecimientos o que bien presenta su

¹ Por publicaciones me refiero a los dos volúmenes de la *Revista Capítulo Oriental*, “Los cuentistas del 45” y “Los novelistas del 45” de 1968, así como el artículo que realizó Ángel Rama en el semanario *Marcha*, “Testimonio, confesión y enjuiciamiento de veinte años de la nueva literatura uruguaya” en 1959. En los tres textos la presencia de Armonía Somers se destaca por las características mencionadas o bien por su cualidad como escritora, es decir, una narrativa de mujeres. En todo caso, su aparición contrasta en varios de los intentos por integrarla con los demás autores por lo siniestro y lo extraño de su narrativa.

visión y experiencia.² Los distintos parámetros que ambas autoras identifican son lo que va a configurar los lineamientos de realidad y su posterior trastocamiento al interior del relato.

La narrativa de Armonía Somers, de esta forma, se podía adecuar a una propuesta de lectura donde el acontecimiento y su formulación pasan a un primer plano de atención. Por ello, gran parte de la recepción crítica que surgió sobre las obras de Somers, especialmente en los cuentos, atendía los momentos que presentaban mayor ambigüedad en términos de acontecimiento, es decir, donde el suceso por los mecanismos que fuera se proponía difuso y requería una interpretación. No obstante, el foco de interés, también se decantó por el mismo pronunciamiento del personaje sobre lo que sucedía y la exposición de esa realidad por medio de su articulación, así como las sensaciones que se desplegaban, ya fuera por la metáfora u otros mecanismos discursivos.³ En consecuencia, el estado anímico del personaje y su desenvolvimiento en el entorno se identificaba como el punto constitutivo de la mayoría de los cuentos y el estilo predominante de la autora.

² No es la intención en este trabajo sumarme a la discusión de lo fantástico como género (dicho punto lo explica Pampa Olga Arán en *El fantástico literario: aportes teóricos*) o bien, llegar a un juicio resolutorio sobre si la narrativa de Armonía Somers pertenece o no a dicho género. En cambio, me es útil considerar lo fantástico como grados que pueden ser encontrados en su literatura y que me permiten explorar otros puntos de interés que más adelante voy a exponer.

³ Algunos de los casos serían, por ejemplo, la propuesta de lectura que realiza Ángel Rama en algunos cuentos que aparecen en *El derrumbamiento* y *La calle del viento norte y otros cuentos* en su artículo “La insólita literatura de Somers: la fascinación del horror” y la intención por dilucidar la trama en los momentos de ambigüedad. Ana María Rodríguez Villamil realiza también un análisis de varios de los cuentos de Armonía Somers respecto a la formulación de la realidad e identifica, en ciertas partes, los momentos donde se genera ambigüedad, así como el papel de la metáfora e imágenes que se involucran. Por su parte, otro ejemplo es el análisis que realiza Evelyn Picón Garfield en “La metaforización de la soledad en los cuentos de Armonía Somers” sobre la composición de la realidad a través de la óptica del personaje y el estado emocional a través de la metáfora. Considero que estos ejemplos exponen, de manera más exhaustiva, los mecanismos que participan en la constitución de la realidad y la ambigüedad alrededor de ella. Por otra parte, hay artículos que atienden sólo el carácter de lo ambiguo como el artículo de Elena Martínez en “La ambigüedad y el papel del lector en ‘El desvío’” o bien un panorama más general de los mecanismos que se encuentran en su narrativa (y que también tratan lo ambiguo, la descripción y la metáfora) como “Armonía Somers: una trayectoria ejemplar” de Nicasio Perera San Martín o “El arte de narrar en los cuentos de Armonía Somers” de Susana Zanetti.

Ante este panorama, el objetivo de mi trabajo consiste en atender cuatro de los cuentos publicados en la reedición de 1967: *Todos los cuentos 1953-1967 tomo I* y *Todos los cuentos 1953-1967 tomo II*.⁴ Mi selección es: “El derrumbamiento”, “El desvío”, “El hombre del túnel” y “La subasta”. Mi interés por repasar el tratamiento que recibió la narrativa de Armonía Somers, sobre todo en sus primeras obras de cuentos publicadas, se debe a las propuestas de lectura que se realizaban en función de los puntos centrales mencionados: lo sórdido, cruel o siniestro que correspondía a la temática de los relatos;⁵ lo extraño, insólito o fantástico con que se confería al contenido y la forma,⁶ finalmente, las menciones de una prosa intransitable o indigerible como resultado de una superabundancia de imágenes, de elementos que parecían no tener alguna correlación o causalidad con el resto del cuento y cuya disposición era más “heterogénea”.⁷

Si bien las primeras dos propuestas circulaban en un marco de medición que se establecía por la representación de realidad y sus lineamientos, el tercer punto no quedaba del todo resuelto. Primero, cabe aclarar que tomo en cuenta dos consideraciones sobre lo que implica un elemento arbitrario o heterogéneo; la primera, de acuerdo con Susana Zanetti, es el detalle que puede ser retomado en distintas partes del cuento con la intención de ampliar el significado, usualmente contiene un sentido simbólico (6). Mientras tanto, Elena Martínez,

⁴ La edición con la que trabajo y que contiene esas reediciones es la de *Armonía Somers, cuentos completos* de 2021 de Páginas de espuma. Todas las citas que realice en adelante corresponden a esta edición.

⁵ Sobre este aspecto, lo mencionan principalmente: Mario Benedetti en “Armonía Somers y el carácter obsceno del mundo” de 1969, Roberto de Espada en “Armonía Somers o el dolor de la literatura” de 1972 y Ángel Rama en “La insólita literatura de Somers: la fascinación del horror” de 1963.

⁶ Emir Rodríguez Monegal en “Onirismo, sexo y asco” de 1953, Ángel Rama en “Raros y malditos de la literatura uruguaya” de 1966, Ana María Rodríguez Villamil en *Elementos fantásticos en la narrativa de Armonía Somers* de 1990 y Arturo Sergio Visca “Un mundo narrativo fantasmagórico y real” de 1990.

⁷ Aunque varios críticos mencionan lo complicado que podía resultar la literatura de Armonía Somers como en el artículo ya citado de Mario Benedetti o Ángel Rama debido a la sintaxis o estructura narrativa, es Emir Rodríguez Monegal quien señala la característica de una “prosa intransitable” debido a la heterogeneidad con que aparecen diversos elementos en los cuentos de *El derrumbamiento* y cuyo tránsito en la lectura, de acuerdo a él, no lleva a ningún fin.

en “La ambigüedad y el papel del lector en ‘El desvío’”, encuentra estos detalles en la construcción del personaje y en descripciones sobre algún otro personaje, lugar o situación que no guardan correlación alguna y que se realizan por medio de comparaciones inusitadas (110). Aunque el tratamiento que podía recibir el elemento arbitrario era por medio de la articulación de la voz y el estado anímico del personaje o narrador, no se incorporaba por completo al hilo de los subsecuentes sucesos o bien, como en el caso de Zanetti, no se exponía el proceso en sí mismo por el cual volvían a aparecer.

La importancia de considerar la reformulación de dichos elementos consiste, para mí, en observar los cambios que van operando en los cuentos escogidos y analizar la manera en que despliegan vías de significación y que ofrecen más de una manera de proponer una interpretación. De esta manera, hay dos ejes principales que rescato en las tendencias por abordar la literatura de Armonía Somers, una es la lectura de lo fantástico y que efectivamente se encuentra en algunos de sus cuentos; y otra en los procesos de reformulación de ciertos elementos o imágenes a través un mecanismo en particular: la metáfora. Para ello, la metodología que voy a usar será de corte hermenéutico para situar los planteamientos por los cuales ocurren ambos modos de lectura, con base en las ideas de Paul Ricoeur en *Teoría de la interpretación: discurso y excedente de sentido*, así como de la teoría de la enunciación, de acuerdo con las aportaciones de Catherine Kerbrat-Orecchioni.⁸ Por otra parte, para abordar el lado de lo fantástico voy a recurrir a las siguientes autoras: Ana María Barrenechea, Rosalba Campra y Pampa Olga Arán.

⁸ Catherine Kerbrat-Orecchioni es una autora que ya había trabajado previamente en mi tesis de licenciatura, donde realicé un seguimiento de las huellas de enunciación a través del narrador homodiegético en el cuento “El hombre del túnel”. Esto me permitió exponer algunos de los momentos donde se generaba ambigüedad, así como mostrar el sistema de valores que iba trazando la protagonista sobre cada situación y por ende, el proceso de descripción que iba surgiendo desde su visión personal.

Si bien el efecto de lo fantástico no se encuentra en todos los cuentos de la escritora uruguaya, sí existen momentos donde el foco de interés se encuentra en determinadas situaciones (las acotaciones para identificar cuáles son las exploro con los parámetros de Rosalba Campra y Olga Pampa Arán). No obstante, más que el reconocimiento por el grado de fantástico o por la situación en sí misma, mi abordaje se centra en la reformulación que tiene cabida, es decir, entendiéndolo como una inversión de lo designado o bien cuando se presentan consideraciones que toman lo previamente expuesto para llevarlo a otras orientaciones sobre lo que pudo o no haber sucedido. Para ello, por medio de la teoría de la enunciación, de acuerdo con Catherine Kerbrat-Orecchioni, haré un seguimiento sobre elementos que van proporcionando las pautas para la relativización de un momento.

Tales pautas son la adquisición de cada valoración o, en su defecto, desvalorización, que van conformando el espectro de realidad y que, asimismo, se pronuncia con planteamientos de objetividad o subjetividad. Estos mecanismos señalan la postura de la voz que emite los juicios y que introduce otra manera de ver o poner en entredicho lo sucedido. El seguimiento a este proceso es suficiente para dilucidar los momentos que ofrecen un panorama de ambigüedad y la posibilidad de otra propuesta de interpretación; al identificarlos, se puede notar su encuadramiento dentro del esquema fantástico pero también los mecanismos que participan en este tipo de orientaciones de sentido.

Por otra parte, dentro de las prácticas de enunciación, también considero la composición metafórica a través de la hermenéutica y las propuestas de Paul Ricoeur. Retomando el papel de lo arbitrario, el empleo de la metáfora se vuelve esencial, puesto que se puede apreciar el origen de la disposición sobre la heterogeneidad de la imagen y los elementos que aparecen en varios momentos del cuento. En muchas ocasiones esta

disposición acontece por la reacción de un personaje y su vivencia en algún suceso por medio de la yuxtaposición de términos o frases enteras que articulan significaciones que desplazan el sentido original. Sobre la metáfora, Ricoeur distingue las dinámicas que se involucran al prolongar el sentido por el entrecruzamiento de otra significación. En el caso de lo fantástico y de los elementos heterogéneos, la cualidad metafórica, muchas veces acompañada de su enunciación correspondiente, logra esbozar una intervención efectiva en los planos de realidad, pero también en significaciones que dotan de otros relieves sobre un mismo punto. Por lo tanto, la producción de sentido y la polivalencia son los principales rasgos en que los que me enfoco al momento de realizar el análisis de los cuentos y los momentos desde donde se produce, es decir, la transformación que va sucediendo de un elemento cualquiera (personaje, lugar, situación, sensación, etc.) hacia otra significación.

Por último, otro abordaje desde donde quiero tratar la representación de la realidad es por medio del concepto de cronotopo por Mijail Bajtín. Si por un lado la realidad en los cuentos de Armonía Somers puede ser aprehensible desde su carácter discursivo y semántico, también me interesa atender el proceso y las implicaciones que tiene en la acción y los personajes. De acuerdo con Bajtín, la cualidad de cronotopo se constituye en función del desplazamiento que tiene los personajes en él, sin embargo, no se trata de un escenario por el cual transitan, sino que acompaña el efecto de permutación y trascendencia en el significado. El cronotopo se compenetra con un desplazamiento de sentido que no obedece sólo a cuestiones físicas como el paso del tiempo o de lugar. En este caso, la realidad es constituida por las reacciones evocadas en el desenvolvimiento de los personajes y las percepciones que se inscriben en ella, así como la dinámica de sentido que interviene por la

metáfora y la enunciación de un espacio a otras cualidades que propone el narrador o personaje.

De este modo, el orden que voy recorriendo para explicar lo anterior, en el capítulo 1, consiste en un breve panorama de la crítica literaria que estudió la narrativa de Somers, principalmente en sus primeras publicaciones, desde los intentos por clasificarla con el resto de la literatura uruguaya y, en consecuencia, su distinción por la misma particularidad que representaba del resto, hasta los textos críticos que la ubicaron como una autora del género fantástico. Así mismo, también me detengo en la manera en que se establecieron los requerimientos para su inserción en dicha categoría y la innovación que representaba dentro del esquema clásico de Tzvetan Todorov en su *Introducción a la literatura fantástica*. Aunque mi intención no es discutir la pertinencia sobre si hay o no una constitución del género en la narrativa de la autora, sí tomo en cuenta las diferencias que se plantearon desde una crítica literaria que distinguía la narrativa de Somers (como Emir Rodríguez Monegal) fuera de los parámetros clásicos y que, en cambio, desde las propuestas teóricas ya mencionadas (Rosalba Campra y Olga Pampa Arán), se puede abordar como parte de un corpus latinoamericano que tenía otra manera de practicar lo fantástico. Es decir, que el tratamiento de la realidad resulta pertinente a partir de esa orientación y que, en consecuencia, muestra otra clase de mecanismos para considerar. Finalmente, en este rubro también expongo las formas en que el componente de realidad sobresale dentro del tratamiento crítico en la narrativa de la autora uruguaya, como una manera más “humana” de constituirse.

En el segundo capítulo plantearé las herramientas metodológicas que voy a utilizar para el análisis de los cuentos en relación con los objetivos propuestos. El papel del discurso y las prácticas de lectura que se distinguen alrededor de lo fantástico y la presencia de lo

heterogéneo o arbitrario son las vías principales, considero, desde donde se realiza la interpretación. Por lo tanto, me interesa identificar los procesos de enunciación que intervienen en el planteamiento de un acontecimiento puesto que se revela información que lo contradice o que permite visualizar otra posible orientación. Por ello, tomo en cuenta las propuestas y conceptos de Catherine Kerbrat-Orecchioni, como ya mencioné anteriormente. En sus aportaciones podemos encontrar la manera en que se instaura el esquema de valoración el cuál se inscribe en la formulación de la enunciación, así como la distancia de aquello mismo que se declara, si se figura como objetivo o subjetivo y las clases de juicios y posturas que se emiten. Esto correspondería con la manera en que lo fantástico trata la discursividad en función de la óptica de los sucesos y las versiones encontradas del mismo.

Por otra parte, la segunda pauta de interpretación que encuentro no se dirige hacia un punto en específico, no se configura como una vía alterna a lo ya designado, sino que, por el contrario, despliega vías de significación que se entretajan unas con otras, conformando una polisemia sobre un elemento (sea situación, personaje, objeto, etc). Para atender este objetivo parto de las ideas Paul Ricoeur a partir del proceso que le da desde la hermenéutica. El teórico considera la metáfora como un prolongación de sentido que se puede generar por medio de la tensión interpretativa. Cuando dos términos (como una construcción predicativa) se entrecruzan ocurre un desplazamiento en el sentido, que si bien no dejan de partir de su significación inicial, pueden trasladarse hacia otra clase de connotaciones. El enfoque por el tratamiento de la metáfora se vuelve esencial por la polivalencia que se origina y, en consecuencia, otras maneras de interpretar menos condicionadas que el caso de la ambigüedad dentro de lo fantástico.

Del cronotopo, mientras tanto, me interesa rescatar dos rasgos principales: la permutación y la trascendencia. De acuerdo con Bajtín, este concepto se va a disponer en relación con la manera en que se desarrolle el personaje, la trascendencia sólo aparece cuando el espacio y el tiempo son mucho más que meros escenarios, atraviesan por completo al personaje. El carácter de permutación, por su parte, se distingue por los cambios que puede afectar en la concepción del cronotopo y el desenvolvimiento que va teniendo el personaje en él. El efecto de transformación actúa sobre el valor que despierta en el personaje y la acción sobre la que se dispone directamente.

Finalmente, en el tercer capítulo paso al análisis de los cuentos mencionados a partir de la metodología establecida. En el apartado 3.1 comienzo con las pautas de lo fantástico para identificar los momentos en que efectivamente se pueden encontrar los conceptos de “pautas de realidad” de Pampa Arán y el “trastocamiento” de Rosalba Campra. El funcionamiento de los grados de fantástico, a través de los mecanismos anteriores, suponen una propuesta de lectura y vías de interpretación que llevan a cuestionar la transgresión que sucede sobre cierta situación. Aunque no todos los cuentos contienen lo fantástico, como se verá, considero importante reconocer los medios por lo que se logra esbozar en ciertos casos. De igual forma, por medio de las marcas de enunciación es posible visibilizar los cambios de visión y o valoración sobre un acontecimiento.

Para el apartado 3.2 continúo con los parámetros de enunciación, principalmente en los discursos o monólogos de algunos personajes, así como la presencia de elementos que pueden considerarse arbitrarios. En este caso, la misma constitución de lo que implica lo arbitrario o heterogéneo la fundamento hacia aquello que adquiere una trascendencia para el personaje que lo enuncia y que lo vuelve el centro de su atención en los juicios que emite o

las declaraciones que realiza. Por ello, el tratamiento metafórico también se ve involucrado puesto que el elemento se encuentra en constante permutación y su pronunciamiento revela el grado de importancia que contrae y la significación que conlleva. En el apartado 3.3 me centro por completo en la estructuración de la realidad y su entendimiento a través del cronotopo. Si bien el papel del cronotopo no tiene la misma pertinencia en todos los cuentos, al igual que el grado de fantástico, en varios de ellos adquiere un carácter predominante tanto por el desenvolvimiento del personaje como por su misma permutación de sentido. En varios ejemplos existe una compenetración de lo metafórico con la propuesta de un espacio y tiempo que superan lo tangible y presentan connotaciones que se entrecruzan con lo previamente dispuesto hasta otras orientaciones de significación. La pertinencia de mi trabajo, por lo tanto, consiste en identificar los momentos en que se lleva a cabo el desplazamiento de sentido y se origina una polivalencia, que es para mí lo que demuestra mayor riqueza en la narrativa de Armonía Somers.

1. PANORAMA DE LA NARRATIVA DE ARMONÍA SOMERS

1.1 Aproximaciones y primeros esbozos críticos

Dentro de los principales rasgos con los que se reconoce la literatura de Armonía Somers por parte de la crítica literaria, se destaca lo insólito, extraño y cruel a lo largo de sus obras. Tales elementos se establecieron desde los primeros esbozos de una propuesta crítica en función de posibles clasificaciones sobre la narrativa de la autora. Por ejemplo, en el caso de la revista *Capítulo Oriental*, en sus volúmenes “Los novelistas del 45” y “Los cuentistas del 45” de 1968, se advierte dentro del panorama literario uruguayo que se esboza, la intención de una incorporación de Somers y la advertencia de los problemas que conlleva catalogarla. En el primer volumen mencionado, su lugar queda designado dentro del marco de “lobo estepario”: “Más famosa por sus cuentos, Armonía Somers, sin embargo, acredita en sus novelas una cierta vocación de ‘lobo estepario’ de las letras nacionales: ‘en una extraña veta personalísima y sin escuela’” (1968: 523). Mientras que, en el segundo volumen, a la vez que se mantiene la idea de un apartamiento con los demás escritores, también se intenta situar su narrativa como un parteaguas de lo que vendrá más adelante: “Constituye una excepción a lo dicho Armonía Somers, quien ha retratado una modalidad uruguaya **desharrapada y siniestra**. Y en este sentido, esta escritora quizá prenuncie el curso futuro que los cuentistas del 45 han de seguir” (1968: 531, las negritas son mías).

Del mismo modo, Ángel Rama años antes también había trazado un panorama donde incorporaba a Armonía Somers en “Testimonio, confesión y enjuiciamiento de 20 de años de la nueva literatura uruguaya”, pero bajo otra clase de rubro. Su integración se realizaba por medio de la cualidad de una escritura femenina debido a su incipiente participación en la vertiente de la narrativa así como su correlación con otras autoras en cuanto al tratamiento

de ciertos temas:⁹ “Pero también, son los casos de C. Silva y A. Somers, han dado una narrativa más adusta y dramática, donde impera el desgarrón afectivo, a veces el cinismo, y en que el sexo ocupa el centro de la angustia y la rebeldía” (1959: 30). No obstante, dicha categorización fue dejada de lado por el mismo Rama en “Mujeres, dijo el penado alto” al momento de tratar las particularidades de la obra de Somers: “En cuanto a Armonía Somers es un bicho tan fuera de serie que es imposible intentar ubicarla con respecto a las restantes criaturas femeninas” (1966: 30). Posteriormente, en otro artículo, “La insólita literatura de Somers: la fascinación del horror” es cuando el crítico uruguayo se concentra en atender el rasgo de lo insólito y sus procedimientos en la narrativa de la autora. En su análisis sobre *El derrumbamiento* enfatiza las situaciones extrañas que contienen los cuentos, así como las dificultades que se encuentran en su lectura. No obstante, las consideraciones sobre lo que constituía en sí la rareza y sus implicaciones no estaban del todo delimitadas.

Bajo este panorama es Emir Rodríguez Monegal quien acierta en el problema al tratar la literatura de Armonía Somers. En su análisis sobre los cuentos contenidos en *El derrumbamiento*, identificó las causas que articulaban la extrañeza y sus mecanismos: “El desarrollo de los cuentos es, generalmente, informe. Hay una superabundancia de materia —de materia indigerida— que impide una ordenación cabal y que en muchos pasajes plantea verdaderos enigmas” (1953: 14). Más adelante, indica: “No es éste el único defecto de estas

⁹ Sobre la narrativa femenina, algunos de los trabajos como “Los novelistas del 45” y “Mujeres, dijo el penado alto” de Ángel Rama resaltan la recepción inicial que tuvo Armonía Somers con su novela *La mujer desnuda* a través de las reseñas que trataron sobre ella y la discusión que tuvo lugar alrededor de la autoría. Detrás del seudónimo, se cuestionaba que una escritora pudiera quedar a cargo de ese tipo de producción. Más adelante, al consignarse por completo el nombre de Somers como autora se hacía hincapié en la correspondencia entre la elección temática con la cualidad de autoría. Por ejemplo, Roberto de Espada en “Armonía Somers o el dolor de la literatura” señala una masculinización en su literatura por el grado de violencia y degradación con que la realidad es retratada. La crueldad parecía adquirir mayor peso ya que, al tratarse de una escritora se reforzaba esa clase de características y se volvía llamativo, sin que necesariamente aportara una función dentro del relato como más adelante fue tratado en otros trabajos.

narraciones. Otro, casi más evidente y general, consiste en la acumulación de imágenes y símbolos heterogéneos que acaban por hacer intransitable una prosa no muy transparente de por sí” (1953: 14). El comentario de Emir Rodríguez Monegal es más preciso para señalar las causas por las que la literatura de Armonía Somers resultaba extraña y complicada, así como por establecer una relación por sus procedimientos similares con Felisberto Hernández. Este último punto atisbaba un estilo particular que en la *Revista Capítulo Oriental* no quedaba del todo claro respecto a la particularidad y consistencia de este tipo de literatura:

Hay más: muchos de estos cuentos practican también una forma de la fantasía que Borges calificó una vez de irresponsable: la fantasía que se autoriza cualquier solución, cualquier exceso sin advertir que también **el plano onírico tiene leyes**, y más rígidas, más sagradas que las de la mediocre y facilitadora realidad. La autora sigue aquí (aunque sin la atenuación o bisel humorístico) un procedimiento practicado abundantemente por Felisberto Hernández y que parece censurable (1953: 14, las negritas son mías).

En este sentido, es la falta de causalidad lo que mostraría un desacierto en dicha narrativa. Aunque para el crítico se presentaba como algo negativo, era una característica importante que se encontraba en los cuentos y que se apartaba de la forma lógica con que se practicaba el rompimiento de la realidad en términos de lo fantástico y cuyo exponente, en este caso, Borges junto con Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares delimitaría en la *Antología de la literatura fantástica*.

Antes de pasar, sin embargo, con el esquema latinoamericano propuesto por los autores y para dimensionar con más cuidado el problema de la causalidad y lo fantástico, primero voy a atender algunos de los planteamientos que elaboró Tzvetan Todorov en *Introducción a la literatura fantástica*; ya que considero que estas ideas permearon o coincidieron con algunos de los primeros artículos que trataron la narrativa de Armonía Somers respecto a las pautas iniciales sobre lo que consistía lo fantástico y lo que debía

adecuarse a ello.¹⁰ Pasando, por lo tanto, con la delimitación del género, para Todorov se presenta de la siguiente forma:

En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sálfiles, ni vampiros, se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar. El que percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad, y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos (2023: 32).

Del párrafo anterior hay que destacar el eje que toma en cuenta el teórico: la función de la realidad. A partir de un trastocamiento sobre la realidad se despliegan dos vertientes, ya sea lo extraño o lo maravilloso, es decir, que las pautas para integrar este tipo de orientaciones surgen con la medición de los acontecimientos sobre el orden natural. Sin embargo, es en este punto donde se complican algunos parámetros. El primer problema es asumir en la práctica de interpretación aquello que conforma esa base del orden natural y su irrupción, porque el lector implícito, de acuerdo con Todorov, reconoce el paradigma de realidad propuesto por el orden natural y de ahí puede plantear una postura sobre los eventos ocurridos.

La segunda cuestión proviene precisamente de la participación de ese lector implícito que se inscribe en el texto y que de acuerdo con la dinámica de lectura de Todorov, si el primer paso consiste en el reconocimiento de ese orden, el siguiente es la manera en que surge la irrupción en yuxtaposición con el efecto de vacilación. La vacilación sería propiamente ese componente que caracteriza lo fantástico: “Lo fantástico implica pues una integración del lector con el mundo de los personajes; se define por la percepción ambigua que el propio lector tiene de los acontecimientos relatados” (2023: 38). De hecho, el género

¹⁰ No es la intención como mencioné antes, en el presente trabajo, discutir acerca de la constitución de lo fantástico como género literario sino más bien los principales mecanismos que se reconocen y operan para identificarlo en ciertas partes del relato. Por lo que, en adelante me referiré a grados de fantástico o lo fantástico, a menos que en la propia teoría sea pertinente marcar esta distinción.

fantástico, de acuerdo con Todorov, se sostiene por ese momento de vacilación, aunque también puede persistir gracias a una ambigüedad prolongada: “sería erróneo pretender que lo fantástico sólo puede existir en una parte de la obra. Hay textos que conservan la ambigüedad hasta el final, es decir, más allá de ese final” (2023: 51). La presencia de la ambigüedad se vuelve significativa al momento de intervenir en la exposición de los acontecimientos que se llevan a cabo, puesto que relativiza lo que ha sucedido cuestionando la propia visión de quien da cuenta de esos acontecimientos.¹¹

El papel del lector, por lo tanto, se concibe en su función implícita que, de acuerdo con Todorov, se ubica en los espacios de indeterminación. Es por ello que se sostiene una dinámica de lectura literal donde no cabe lo alegórico ni lo poético. Todorov plantea el problema de la imposibilidad de unir los géneros de la poesía y lo fantástico, ya que sólo en el sentido de una lectura literal se puede llevar a cabo la irrupción de un orden normal. Por lo tanto, es necesario que el pacto de lectura siga las pautas de interpretación de una realidad regular y lógica para que, de esta forma, se reconozca el momento de ruptura y vacilación. En consecuencia, la categoría de lo normal puede resultar ambigua tomando en cuenta que

¹¹A partir de algunos textos que analiza Todorov, menciona que la ambigüedad puede ser generada por los siguientes mecanismos: las modalizaciones y el tiempo verbal pretérito imperfecto. Estos procedimientos funcionan para poner en entredicho la visión que está explicando los acontecimientos ocurridos, sea narrador, personaje o ambos. En el siguiente ejemplo y utilizando como referente la obra de Gerard de Nerval, Todorov explica cómo dichos elementos intervienen al relativizar aquello mismo de lo que dan cuenta: “Por lo general, Nerval los utiliza simultáneamente: se trata del imperfecto y de la modalización. Esta última consiste en la utilización de ciertas locuciones introductorias que, sin cambiar el sentido de la frase, modifican la relación entre el sujeto de la enunciación y el enunciado. Por ejemplo, las dos frases: ‘Afuera llueve’ y ‘Tal llueve afuera’ se refieren al mismo hecho; pero la segunda indica, además la incertidumbre en que se encuentra el sujeto hablante, en lo relativo a la verdad de la frase enunciada. Él imperfecto tiene un sentido semejante: si digo ‘Yo quería a Aurelia’, no preciso si aún la sigo queriendo; la continuidad es posible, pero por regla general, poco probable” (2023: 45). La atención por este tipo de marcas discursivas y procedimientos para llevar a cabo un intersticio de ambigüedad ha sido también una preocupación frecuente en otras consideraciones teóricas sobre lo fantástico. Más adelante exploraré los tratamientos y enfoques que ha recibido la conformación de la ambigüedad desde el enfoque fantástico en autoras como Rosalba Campra y Pampa Olga Arán.

Todorov no considera un lector real, sino un lector implícito que responde a los mecanismos planteados por el texto y por el manejo del referente:

A diferencia de muchos otros géneros, lo fantástico contiene numerosas *indicaciones* relativas al papel que habrá de desempeñar el lector (lo cual no significa que todo texto no haga lo mismo). Vimos que, en términos generales, esta propiedad depende del proceso de enunciación tal como está presentado dentro del texto (2023: 96).

Todorov, en este sentido, señala que lo fantástico descansa sobre la convención así como el carácter lógico:

Una ley fija, una regla establecida: he aquí lo que inmoviliza el relato. Para que la transgresión de la ley provoque una modificación rápida, resulta cómoda la intervención de las fuerzas sobrenaturales; en caso contrario, el relato corre el riesgo de prolongarse, esperando que un ser humano advierta la ruptura en el equilibrio inicial (2023: 172).

Y más que un acontecimiento sobrenatural, es la atención por ese rompimiento con la norma establecida. Regresando nuevamente al panorama rioplatense, esto mismo lo advierten Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares en su prólogo a la *Antología de la literatura fantástica*: “Pedimos leyes para el cuento fantástico; pero ya veremos que no hay un tipo, sino muchos, de cuentos fantásticos. Habrá que indagar las leyes generales para cada tipo de cuento y las leyes especiales para cada cuento” (1997: 5). Leyes, por lo tanto, orgánicas pero visibles que expusieran los cambios planteados y demostraran un hilo coherente.

Este último aspecto lo retoma Bioy Casares en su posdata a la segunda edición de la antología en 1965; las condiciones del orden lógico si bien iban sobre todo contra los rasgos de la novela psicológica que abusaba de lo arbitrario y no planteaba una normativa, tenían consecuencias en los modos de una dinámica de lectura. En términos de lo fantástico la atención se concentraba en el tipo de explicación o justificación que se podía realizar sobre determinados acontecimientos, como se señala en la clasificación del primer prólogo:

c) Los que se explican por la intervención de un ser o de un hecho sobrenatural, pero insinúan, también, la posibilidad de una explicación natural (Sredni Vashtar de Saki); los que admiten

una explicativa alucinación. Esta posibilidad de explicaciones naturales puede ser un acierto, una complejidad mayor; generalmente es una debilidad, una escapatoria del autor, que no ha sabido proponer con verosimilitud lo fantástico (8).

Los puntos anteriores (a y b), en cambio, refieren a que la explicación se consolida si el acontecimiento corresponde a un hecho sobrenatural o bien que por sí solo sea fantástico (aunque no se especifique del todo que parámetros distinguen para ello). La delimitación, por lo tanto, propone un marco de posibilidades que recaen en identificar ese tipo de núcleo, lo fantástico o sobrenatural, o que en su defecto recaiga en leyes no establecidas y sin fundamento verosímil. Del mismo modo, Emir Rodríguez Monegal compartía la postura anterior y advertía el problema de la falta de causalidad en Armonía Somers, mientras que Ángel Rama en “Raros y malditos de la literatura uruguaya” lo comprendía más bien como otra manera de practicar lo fantástico:

No se trata de una línea de literatura fantástica que oponer a la realística dominante según el esquema que cultivó la crítica argentina de hace dos décadas bajo la influencia del grupo Sur. Si bien apela con soltura a los elementos fantásticos, los utiliza al servicio de un afán de exploración de mundo [...]. Desprendiéndose de las leyes de la causalidad, trata de enriquecerse con ingredientes insólitos emparentados con las formas oníricas, opera con provocativa libertad” (1966: 30).

El desconcierto ante una lectura complicada, rara e insólita, como sugería una parte de la crítica respecto a la literatura de Somers, comenzaba a articularse como una operación de otro tipo de fantástico. El tratamiento de la realidad se mantenía en el centro de atención, pero bajo otros procedimientos que contrastaban con su empleo anterior y cuya falta de causalidad se reconocía como un factor que operaba en la narrativa de la autora

1.2 Una propuesta desde lo fantástico

Entre los diversos trabajos críticos que surgieron para tratar la narrativa de Armonía Somers, *Elementos fantásticos en la narrativa de Armonía Somers* de Ana María Rodríguez Villamil

es de los textos que más ha trabajado exhaustivamente desde una propuesta de lo fantástico. A través de las consideraciones desde este enfoque, Rodríguez Villamil realiza una serie de análisis que recorren la primera novela de Somers y los cuentos de *El derrumbamiento*, *La calle del viento norte y otros cuentos* y *Tríptico darwiniano*. Se trata, por lo tanto, de un trabajo que se requiere atender tanto en sus propuestas teóricas como en sus ejercicios de lectura sobre los cuentos por la manera en que sustenta su incorporación de lo fantástico.

Para comenzar es importante plantear cuál es la posición de la autora sobre la discusión de lo fantástico en la obra de Somers. Partiendo de las ideas de Rama, Rodríguez Villamil plantea la posibilidad de un rastreo y una continuidad entre la narrativa de Somers y la literatura uruguaya, que sólo puede funcionar en términos del tratamiento que recibe el componente discursivo de realidad:¹²

Siendo una escritora cuya obra resulta de difícil lectura y hasta chocante, para una sensibilidad acostumbrada a un **discurso realista tradicional**, esconde, sin embargo, enormes riquezas para aquél que superando la sorpresa inicial, busque la comprensión de estos textos desde otra óptica diferente (1990: 8-9, las negritas son mías).¹³

Desde este reconocimiento se puede situar a Somers en una aparente oposición con los parámetros convencionales del realismo, pero que más adelante Rodríguez Villamil comprende más bien como una reformulación de esos mismos parámetros. Por lo tanto, el hilo conductor para tratar la obra de Somers se concentra en establecer la variación que se presenta en términos de realidad. A partir de una cita que recolecta de Arturo Sergio Visca en

¹² En el artículo tratado en el apartado anterior “Raros y malditos en la literatura uruguaya”, Ángel Rama señala la obra del Conde de Lautreamont como el punto de partida para otro tipo de vertiente dentro de la literatura uruguaya: “Esporádica, ajena, indecisa en sus comienzos, progresivamente emerge a la luz, pacta con los lectores que antes había desdenado, y en los últimos veinticinco años se incorpora autores, estilos, búsquedas artísticas originales; hasta formar, si no una escuela, una tendencia, —minoritaria—, de la literatura nacional” (1966: 30). Esta idea la recupera Ana María Rodríguez Villamil para establecer una genealogía de la narrativa de la autora.

¹³ En adelante todas las citas corresponderán a la misma edición, por lo que, sólo indicaré el número de página en este apartado.

su artículo “Un mundo narrativo fantasmagórico y real”, se menciona que la principal atención recae en la disyuntiva entre lo realista y lo fantástico: ¹⁴

Para superar la falsa dicotomía establecida entre literatura realista y fantástica, debemos decir que se da en esta narrativa una convergencia de lo real y de lo imaginario; y que la deformación de la realidad tiene su origen en este caso, en la introducción de otra dimensión de lo real, que está escondida, o simplemente descartada por nuestra razón, pero que no es ajena a la realidad del yo (188).

La distancia entre lo real y lo imaginario es lo que conforma el grado de fantástico que se puede encontrar en el relato, pero además su propia correlación es lo que introduce otra propuesta de realidad:

Es justamente esta fusión de lo que ha sido tradicionalmente considerando como opuestos —real e imaginario— lo que está en la base de lo que se ha llamado la dificultad de acceso de esta literatura. Siendo vivencial, la literatura de Somers apela a otros resortes que no son los meramente lógicos. Su escritura es el resultado de una composición y es de una gran densidad por la yuxtaposición de significados [...] a veces su frase no busca exponer claramente un contenido lógico sino transmitir un mensaje lleno de connotaciones [...] A veces no es la unidad de la frase la afectada, sino la del discurso (192).

Retomando la discusión de la particularidad de la literatura de Somers que había reconocido Emir Rodríguez Monegal como falta de causalidad, para Ana María Rodríguez Villamil más bien opera como otra manera de exponer la realidad discursiva en una dinámica polisémica. No hace falta que el relato sea conducido por un hilo lógico, sino es la yuxtaposición de dos órdenes distintos lo que dota de una reformulación final de ambos. Por ello, los factores que distingue Rodríguez Villamil como mecanismos para lograr lo anterior devienen en la composición de la imagen. Conviene, sin embargo, establecer qué criterios toma en cuenta al momento de pronosticar más o menos los grados de empleo de lo fantástico en las narraciones de la autora, ya que, como menciona en algunos de sus análisis, estas condiciones no siempre se encuentran en todos sus cuentos o novela.

¹⁴ El trabajo de Arturo Sergio Visca lo retomaré en el apartado 2.4 “El sujeto y el discurso”.

Para hablar del género fantástico, Rodríguez Villamil recurre a los planteamientos de Irène Bessière y su discusión con Todorov en “El relato fantástico”. En las categorías de Todorov, como se había mencionado, la distinción entre el orden de lo sobrenatural y lo extraño era lo que confería el carácter fantástico así como el momento de duda que surgía a partir del acontecimiento y la posterior explicación de lo ocurrido. Para Bessière, no importa tanto la duda ni su consecuente colocación entre uno y otro orden, puesto que el acontecimiento tiene más relevancia que la duda en sí misma. Las alternativas entre una situación y otra son igualmente falsas, por lo que la atención que genera esta inversión reside más en los límites existentes. Siguiendo esta línea de fantástico, Rodríguez Villamil prosigue con las ideas de Elsa Dehennin, quien retoma la superposición de ambos órdenes y concilia su entrecruzamiento, teniendo como resultado lo siguiente: ¹⁵ “El género de lo fantástico no se opondría, de este modo, al género realista, sino que ambos se inscribirían en un mismo eje que se evade progresivamente de lo real, para sumergirse en lo imaginario” (12). La convergencia entre ambos puntos es lo que dota esta nueva configuración de fantástico.

Concluyendo su recorrido, retoma las ideas de Sigmund Freud sobre lo *unheimlich* para puntualizar cómo lo familiar puede situarse en lo extraño. La idea de simultaneidad es lo que permite constituir varias vías de realidad y la presencia del contenido simbólico también posee una presencia determinante al momento de plantear otros modos de realidad:

Recapitulando, podemos decir que cada vez que se enfrentan en la narración dos órdenes de respuestas posibles, las que responden a nuestras perspectivas del mundo real o a las del mundo narrativo que recrea la realidad, y las que responden a un mundo imaginario, y también como dice Freud, cuando un símbolo asume el lugar y la importancia de lo simbolizado, se crea un nuevo orden de realidades, un mundo ambiguo y desconcertante, donde los signos se cuestionan como tales. En suma, un universo fantástico. El lector y a veces un personaje, pueden sentirse invadir por los sentimientos de extrañeza, angustia, miedo o asombro, sin llegar a desentrañar su significado (15).

¹⁵ Ana María Rodríguez Villamil retomó las ideas de Elsa Dehennin en su texto: “Pour une systématique du nouveau roman hispanoaméricain” (bajo su traducción).

La intervención de lo simbólico abre otros horizontes en la formulación de la realidad, así como las vías de interpretación que pueden articularse. El proceso de significación parte de lo conocido y se transforma hacia algo particular, pero además expone lo más interno del personaje y su desdoblamiento en lo que transmite.

El enfoque que realizó Ana María Rodríguez Villamil primero se concentró en señalar que hay que comprender en otros términos la composición de la realidad dentro de lo fantástico; más que una oposición ente el orden de lo real y lo imaginario, es la conformación de ambos lo que resulta hacia otra manera de formularse. No es una realidad que se conduzca en términos lógicos, sino que apela a lo sensible y vivencial. Bajo ese enfoque, las propuestas teóricas que rescata presentan una conciliación que demuestra esa realidad en sus tonos viscerales o crueles. Propiamente, la realidad se concibe como el acontecimiento que no necesita ser justificado o desentrañado bajo una regularidad de lo normal sino en su recreación, por ello, la presencia de lo simbólico y la atención por los elementos del discurso se vuelven la clave al momento de analizar las narraciones. La intervención, por lo tanto, de los elementos anteriores, es lo que involucra otra manera de atender los principios de realidad y por ello, sin explicitarlo directamente, se habla de grados de fantástico más que de la comprensión de la obra de Somers bajo la totalidad del género literario.

Tomando en cuenta lo anterior, los mecanismos que atiende Ana María Rodríguez Villamil son en función de la imagen. Los procesos de significación que mencionó, por medio del símbolo, se vuelven el medio para atender los rasgos de lo fantástico. Los recursos discursivos recaen principalmente en redes de metáforas que generan a su vez imágenes. La presencia de una metáfora o un consecutivo empleo de ellas puede ocasionar una ruptura

dentro del discurso realista, pero es precisamente lo que advierte Rodríguez Villamil respecto al primer plano de interpretación, es decir, cuando lo incomprensible se vuelve significativo:

Cuando nos referimos a nuestros propósitos respecto a la obra de Armonía Somers, dijimos que uno de ellos era el de demostrar que lo incomprensible no lo es tanto, sino profundamente significativo. Queríamos decir con esto que lo paradójal y lo desconcertante en Armonía Somers y en general en los relatos fantásticos, no está reñido con lo semántico, afirmación un tanto obvia, sino que por el contrario lo problemático encierra en sí un cuestionamiento, y éste no puede serlo sino de un significado (16).

El papel de lo discursivo interviene en la composición de la realidad para revelar otros enfoques, como el lado sensible de los personajes y su visión de los acontecimientos así como elementos que van adquiriendo otra clase connotaciones.

Comencemos por explicitar la función sintáctica de estas imágenes. Decíamos que cortan la ilación lógica, creando un sentimiento de extrañeza y de incoherencia. Cortan, por lo tanto, la coherencia lógica del discurso para sustituirla por otra coherencia, la de las imágenes y sus connotaciones. Esta coherencia se va develando poco a poco y por eso hablamos de coherencias que se captan a posteriori (77).

Es la reformulación lo que traería una nueva disposición respecto a la aparición de las imágenes y su integración hacia un sentido final. Estos procedimientos son lo que atenderá Rodríguez Villamil para sus análisis sobre la narrativa de Armonía Somers.¹⁶ Las imágenes, por lo tanto, se componen de elementos simbólicos o bien de redes de metáforas que se van ajustando a otros modos de constituir lo fantástico.

Un ejemplo de lo anterior se encuentra en su análisis del cuento “El derrumbamiento”, donde expone cómo son los cambios de las imágenes que van sucediendo, así como la

¹⁶ La atención por las redes de metáforas que resalta Ana María Rodríguez Villamil, parte de las ideas de Charles Mauron en *Des métaphores obsédantes au Mythe Personnel: Introduction à la Psychocritique*. Para él la utilización de este recurso es lo que interviene y se involucra en el proceso creativo del autor: “Según Charles Mauron, la problemática inconsciente y la que plantea el mundo exterior al autor, encuentra su síntesis a través de la instancia creadora, bajo la forma de figuras dramáticas que denominan mitos personales. Estas figuras revelarían un conflicto inconsciente” (17). Aunque Rodríguez Villamil no termina de justificar o concretar los planteamientos anteriores, pareciera que el propósito es señalar como se involucran las metáforas inconscientes en un proceso más grande de significación que el previamente trazado por la autora: “Por dramatismo interno se entiende el de la problemática inconsciente que configura la imagen. Y un dinamismo externo es el que se provoca por la inclusión, repetición y reproducción de estas imágenes en la obra literaria, con toda la carga inconsciente que incorporan al texto” (19).

identificación de determinados símbolos. Las propuestas de interpretación de Rodríguez Villamil se realizan en relación al seguimiento que va realizando de dichos componentes:

En el cuento “El derrumbamiento”, el tema de la maternidad es también central. Pero lo fantástico no está dado por una imagen ambigua, polifacética, como la que aparece en el último cuadro del cuento “El despojo”, sino que está, por un lado, en la inversión del contenido habitual asociado a la Virgen y por otro, en un tema frecuente en la literatura fantástica, que es el de una estatua que se anima (127).

No todos los cuentos cumplen con las condiciones de lo fantástico y algunos tienen mayor o menor grado de acuerdo con los parámetros establecidos de las redes de metáforas y símbolos. La implicación de la imagen en el sentido es crucial para determinar la presencia de lo fantástico. La serie de interpretaciones se realizan en función de cuánto se involucra la imagen, así como el proceso de reformulación, ya sea cíclico, que vaya con el inicio y el final del cuento, o despierte varias alternativas de sentido, etc. La realidad entonces es comprendida desde otros modos de articularse y no necesita responder a lineamientos lógicos o leyes como se había propuesto en el prólogo a la *Antología de la literatura fantástica*. La correlación que existe entre un acontecimiento y la polivalencia es lo que conduce el seguimiento de otros modos de realidad en cada cuento, es decir, si impera lo ambiguo, las vivencias de los personajes y sus sentimientos al respecto o si es el mismo suceso el que termina siendo el eje de cada relato.

Un caso contrario a lo anterior es el cuento “La puerta violentada”, donde el tema central para Rodríguez Villamil es la locura:

Es la historia de un hombre, Juan, que vive con sus tres hermanas mayores y solteras. Juan, de profesión peluquero, compra siempre un número de lotería, con la esperanza de ganar y salir de ese modo de una vida mediocre. Un día decide no comprarlo más y abandonar ese rito frustrante. Ese día gana su número y él enloquece. La mayor, Virginia, le sigue la locura y saca dinero del billete. Ella misma termina creyendo en su propia historia hasta ganar todo el dinero y enloquece también. A Violeta, la segunda, se le muere el pájaro, enloquece y muere. Juan sigue saliendo a la búsqueda del pájaro perdido, y un día de calor, se insola y muere. Virginia, ya loca, no acepta la muerte de su hermano, se pone violenta y terminan

llevándola al manicomio. Clara, la menor, queda sola y se cierra su puerta hasta que los vecinos deciden violentarla. Ha enloquecido también (133).

Sobre el planteamiento de la locura se despliegan otros procesos de significación, más que un acontecimiento fantástico, como sería estudiado por Todorov con su vacilación, es la presencia de las imágenes lo que se entrelaza con cada suceso hacia el tema central. La propuesta de lectura de Rodríguez Villamil apunta a que este cuento no alcanza por completo el grado de fantástico: “No creo que se pueda catalogar este cuento como fantástico, aunque por su temática y por la fuerza desmesurada de la locura que allí aparece, podría emparentarse con la literatura fantástica” (135).¹⁷

En ese sentido, y considerando un caso contrario como “El derrumbamiento”, aunque el discurso sí presente el mecanismo de las imágenes no hay una situación que logre plantear una yuxtaposición en el orden de lo real y lo imaginario. En ese sentido, lo determinante para lograr grados de fantástico se mantiene en la configuración de la realidad y esa yuxtaposición del orden, es decir, la presencia de un acontecimiento que altere el orden presentado anteriormente. En el último capítulo ahondaré otros ejemplos y propuestas de lectura sobre los cuentos de Armonía Somers seleccionados de mi corpus y los mecanismos que se señalan para determinar si corresponde o no a lo fantástico.

1.3 Consideraciones teóricas de lo fantástico

Para atender la narrativa de Armonía Somers y la ruptura con lo fantástico dentro de los parámetros lógicos o de causalidad, conviene ampliar otras propuestas que se han hecho

¹⁷ Cabe destacar que el análisis de Rodríguez Villamil sobre este cuento es bastante corto en comparación a otros y llama la atención que su propuesta de lectura inicie con una interpretación sobre lo que sucede. No todos los cuentos contienen un resumen para proceder a atenderlos y menos una línea interpretativa que sostenga el relato en su globalidad.

sobre ello y los distintos enfoques que pueden ofrecer. En este sentido, uno de los textos más significativos es el de Ana María Barrenechea “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica” ya que retoma el diálogo precisamente con los presupuestos de Todorov, pero bajo la incorporación de un corpus de la narrativa hispanoamericana. La intención de Barrenechea consiste en agrupar esta nueva serie de relatos en una correspondencia con lo fantástico a través de otros lineamientos. Como consecuencia, sus análisis se distancian mucho de las propuestas de la narrativa del XIX sobre la que había estudiado Todorov.

Para la autora hay dos ejes importantes que retoma de Todorov y que reformula para atender nuevos mecanismos del género: la problematización de los acontecimientos y no propiamente su distinción sobre el orden natural, así como, por otro lado, el entrecruzamiento de categorías que permite una participación del sentido trópico y la hibridez genérica. Respecto al primer punto, hay un desplazamiento de la función que había tenido el componente de vacilación para Todorov y que era considerado la piedra angular para identificar y conformar el momento fantástico, puesto que pasa a un segundo plano: “Aclaro bien: la problematización de su convivencia (in absentia o in praesentia) y no la duda acerca de su naturaleza, que era la base de Todorov” (1972: 393). Por el contrario, más que un instante, es en realidad toda una problematización en la ruptura del orden. Para ello se establecen tres distinciones:

Así la literatura fantástica quedaría definida como la que presenta en forma de problema hechos a-normales, a-naturales o irreales. Pertenecen a ella las obras que ponen el centro del interés en la violación del orden terreno, natural o lógico, y por lo tanto en la confrontación de uno y otro orden **dentro del texto**, en forma explícita o implícita (las negritas son mías: 1972: 393).

Algunas de las categorías de Todorov se mantienen de manera parcial, ya que en el caso de la categoría que involucra la mezcla de lo normal y a-normal, si no hay un problema entre ambos órdenes, se acepta como parte de lo maravilloso:

Coincidimos con Todorov en considerar que éstos sí están fuera del género fantástico y los adscribimos al de lo maravilloso, pero no porque no se los explique como sobrenaturales sino simplemente porque no se los explica y se los da por admitidos en convivencia con el orden natural sin que provoquen escándalo o se plantee con ellos ningún problema (1972: 397).

Así mismo, a diferencia de la posición que se requería por parte del lector para identificar la naturaleza de los acontecimientos y que podía resultar más arbitraria en Todorov, el planteamiento de la problematización propone más parámetros para identificarse. El orden establecido es aquel que se sugiere por el texto y es desde ahí donde se puede plantear su interrupción, por lo que no sería tanto el evento sobrenatural sino lo que se despliega alrededor de él: “Varios procedimientos centran el interés internamente sobre lo problemático de su existencia aunque explícitamente no se haga mención de las dificultades que insertan en la vida normal” (1972: 399). El centro de atención no recae en una vacilación y tampoco en la explicación del suceso sobre si se opta por un orden que lo admite o bien existe una explicación para lo ocurrido, es más bien la manera en que se lleva a cabo la confrontación entre cada orden. El mecanismo, en este caso, es la atención que se genera hacia los propios acontecimientos. Dentro del corpus hispanoamericano, Barrenechea señala que el recurso mismo de la vacilación ha caído en desuso y ya no responde a las prácticas de la narrativa del siglo XX: “Un gran sector de obras contemporáneas no se plantea siquiera la duda y ellos admiten desde la primera línea el orden de lo sobrenatural, sin por eso permitir que se las clasifique como maravillosas” (1972: 295).

La problematización, por su parte, si se muestra implícita o por medio de la sugerencia, requiere una mayor participación del lector y tener una postura sobre los eventos

ocurridos. No obstante, este mismo orden dentro del texto tampoco deja de descansar sobre lo externo (lector implícito). Desde el elemento de vacilación, Barrenechea reconoce que el conjunto de obras estudiado por Todorov sólo distingue esa forma de operar y se vuelve más restrictivo: “Pero que estas obras resulten peculiares del grupo analizado, no quiere decir que no haya otros medios de producir el mismo efecto, quizás más sutiles, y alcanzar así esa finalidad de conmoción (intelectual y emocional)” (1972: 396).

En cambio, algunos de los mecanismos que ella identifica para dicha conmoción pueden variar y ampliar el espectro de lo que integra lo fantástico. La problematización, siendo el componente principal, puede surgir alrededor de un hecho insólito por volverse el centro de atención en el relato en el caso de lo a-normal. Aunque algunos de sus análisis no sean del todo exhaustivos, el procedimiento recae en la sugestión provocada hacia al lector sobre la naturaleza de ese orden, de ahí que inevitablemente se recurra a la comparación de las “categorías humanas”: “Muchas veces es el detalle con que se describe la vida sobrenatural o a-normal lo que hace que se concentre en ella el interés y atraiga la comparación con las categorías humanas” (1972: 399). Las prácticas de lectura se efectúan ya sea por el reconocimiento de ese orden alterado o bien que dentro del orden normal exista la presencia de algo irreal.

Por otra parte, retomando el segundo punto sobre la hibridación entre los géneros, Barrenechea explica la pertinencia del sentido de lo trópico en su exclusión para Todorov por dos motivos. El primero debido al grado referencial que se compromete con lo fantástico, el empleo poético no es viable puesto que se requiere un lenguaje transparente que remita a los hechos y del cual pueda partir el lector para distinguir entre lo natural y lo sobrenatural. El segundo corresponde al sentido literal que deberá conducir por completo la lectura para no generar otra clase de interpretaciones, es decir deberá seguir los lineamientos trazados por el

eje de lo fantástico que consiste en comprometer la realidad. No obstante, para Barrenechea, la presencia de lo trópico no anula la representatividad:

Es verdad que la literatura fantástica debe tener como soporte indispensable un arte representativo, puesto que si la hemos basado en el contraste de hechos anormales y normales, necesita ser representativa de esos hechos. Sin embargo, no siempre la poesía no ha sido no-representativa [...]. Por eso nos parece más apropiada una metodología que establezca oposiciones de rasgos nítidos pero que permita cruzarlos (1972: 393).

Si bien tampoco funcionaría un excesivo uso de lo trópico ya que desvanecería lo fantástico, es importante destacar la preocupación por el papel discursivo que puede tener en el planteamiento de la representación, es decir, lo trópico tiene mucha pertinencia en la configuración de la realidad y admite su fusión con otros géneros:

Las condiciones impuestas por Todorov eliminarían buena parte de la literatura fantástica contemporánea; en cambio nuestro enfoque permite retener las obras de sentido traslaticio explícito o implícito, siempre que en el plano literal aparezca el contraste de lo real y lo irreal centrado como problema, aun cuando el sentido traslaticio lo resuelva o lo borre [...], porque el contenido alegórico de la literatura contemporánea es a menudo el sinsentido del mundo, su naturaleza problemática, caótica o irreal (1972: 295).

El objetivo en este caso, respecto al plano literal, subsiste a pesar de que pueda contener elementos trópicos o alegóricos; más aun, permite explotar el nuevo panorama de lo fantástico en su carácter problemático y que precisamente por medio del plano metafórico, que también había señalado Ana María Rodríguez Villamil, distingue otros mecanismos que pueden implicarse en la formulación de la realidad y que la dotan de matices de significación. Aunque estos procedimientos para Barrenechea se ciñen a un contraste o yuxtaposición de los órdenes, sus categorías resultan mucho más orgánicas que lo que permitía el trabajo de Todorov, además de establecer otra clase de fantástico que opera para un corpus del siglo XX latinoamericano.

Las propuestas de Barrenechea confieren mayor apertura y versatilidad en sus parámetros por estar destinadas a otro tipo de fantástico en comparación con Todorov. Sin embargo, algunos lineamientos no resuelven del todo los problemas de lectura que se

presentan, como el papel de la representatividad de la realidad dentro del texto, es decir, las razones por las que es inherente considerarlo al momento de hablar de lo fantástico. Por ello, el siguiente artículo puede resultar más esclarecedor en los mecanismos para tratar el rompimiento con la realidad y los factores que la conforman: “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión” de Rosalba Campra. Para la autora, la relación de lo fantástico con el tratamiento de la realidad ya resulta en sí misma complicada. Por una parte la definición de este género se involucra inevitablemente en términos de realidad, es decir, se formula en función del tratamiento que tiene de ella así como de la configuración de la verosimilitud:

El texto fantástico, sin embargo, que es intrínsecamente débil por lo que se refiere a la realidad representada, tiene la necesidad de probarla y de probarse [lo verosímil]. El género fantástico, pues, se ve, más que cualquier otro género, sujeto a leyes de la verosimilitud. Que son naturalmente, las de la verosimilitud fantástica (2007: 174).

La verosimilitud se compone de una manera particular para lo fantástico donde interviene la perspectiva que da cuenta de lo narrado, así como del manejo de la información que se presenta, si es precisa y minuciosa o si por el contrario se dejan espacios en blanco. La segunda cuestión en el tratamiento de la realidad son los planteamientos al momento de delimitar los alcances de lo fantástico.

La realidad, de acuerdo con Campra, al ser un componente desde donde se comprende lo fantástico, puede conllevar a una comparación inherente con parámetros extratextuales:

Una primera observación general es que las dos categorías no definen el texto en sí, sino su mayor o menor adecuación al mundo extratextual. Tal vez no sea inútil repetir que esta relación no se establece, a fin de cuentas, entre el texto y lo real (lo que implicaría una relación inmediata), sino entre una concepción de lo real y una concepción de la literatura: lo que está sometiendo a comparación son dos sistemas convencionales. En este sentido, las categorías de ‘realismo’/‘fantástico’ resultan necesariamente históricas, dado que los sistemas convencionales —los códigos— Son evidentemente tributarios de la historia, no pudiéndose establecer sólo una vez, con validez para todas las latitudes y todas las épocas. (2007: 154).

La pertinencia de lo convencional articula el modo en que se integra el componente de lo real al momento de distinguir su función en lo fantástico. Las “categorías humanas”, como había

planteado Barrenechea, encajaban desde esa perspectiva para atender el carácter de problematización, pero teniendo en cuenta que están atravesadas por lo extratextual.¹⁸ No obstante, para determinar el grado de problematización por la interrupción entre dos órdenes, Campa recurre a parámetros intratextuales que identifica como transgresión: “La transgresión se manifiesta según dos ejes opositivos cuya combinación —con mayor o menor grado de complejidad— permite dar cuenta de la constelación de motivos que constituyen el nivel semántico del texto” (2007: 162). El plano semántico, por lo tanto, se formula desde categorías predicativas que se comprenden desde la oposición: lo abstracto/concreto; animado/inanimado; humano/no humano. Respecto a la primera oposición, presenta modos particulares de atender la superposición de los ejes, puesto que lo concreto refiere a la materialidad, leyes del tiempo y el espacio que se aprecian como un código general al que responde la mayoría de la colectividad, mientras que lo abstracto obedece a un código individual o reducido que carece de materialidad, aquí predomina el sueño, la imaginación, el recuerdo, etc. La superposición de cualquiera de los órdenes así como de las categorías ayuda a establecer las correlaciones que pueden distinguirse en la estructura de lo fantástico:

En el plano semántico se podría por tanto proponer, como estructuración general del texto fantástico, la definición de una esfera A totalmente independiente de una esfera B y sin posibles puntos de contacto entre ellas [...]. Con una motivación o sin ella (problema a definir en otro nivel) se produce una superposición que lleva a A y B a coincidir total o parcialmente, de modo momentáneo o definitivo (2007: 166).

¹⁸ Tales procedimientos recaían en la propuesta de los componentes semánticos de Barrenechea a partir de las categorías que había propuesto Todorov sobre los temas de Tú y el Yo. A nivel semántico, explica Campa, se integra la existencia de otros mundos y los elementos de la vida cotidiana que rompían con el orden considerado natural. Mientras tanto, en el nivel de la semántica global del texto se comprende la existencia de mundos posibles que no pone en duda al mundo natural pero que sí lo amenaza y también la configuración de un mundo real que se consideraba como imaginario. Partiendo de lo anterior Campa también realiza sus categorías predicativas para distinguir los modos de realidad y su posterior irrupción.

El planteamiento de lo abstracto y concreto también produce una red de significación que no busca decantarse en el resultado de un solo orden, es decir, no pretende encontrar una solución sino establecer las posibilidades generadas en el encuentro de ambos ejes.

Por otra parte, si el plano semántico corresponde a la estructura del relato en relación a la transgresión, hay también un enfoque sobre el papel que tiene la percepción así como el encuentro de versiones sobre un suceso: “La superposición de órdenes irreconciliables vivida por un personaje y contada por él mismo o por otro, significa un desfase en la definición de lo real; se plantea, por tanto, como un problema de percepción” (2007: 167). Se reconoce que hay una configuración particular de la realidad y que puede ser discrepante con otras voces como la del narrador u otros personajes. Campra desarrolla un rubro con las distintas variables que pueden suceder en el relato fantástico y que pueden involucrar al lector:

Estas coincidencias o divergencias en la percepción del acontecimiento fantástico, que cada texto expresa según modalidades propias, pueden proporcionar el terreno sobre el que experimentar el análisis de las posibles relaciones entre lo real del texto y lo real extratextual como experiencias combinadas: al menos una de las visiones propuestas refleja en general la experiencia del lector empírico (2007: 170).

Las versiones encontradas de lo sucedido entre distintas voces son lo que conforman lo fantástico en su intervención sobre la representación de la realidad, y de esta forma, se conduce la presencia del lector a que atienda una especie de pacto de lectura donde caben estas prácticas de realidad y transgresión. La información puede ser contradicha o cambiada dependiendo del punto de vista. Por ello Campra categoriza la función del narrador, personaje (protagonista o testigo) y destinatario (textual) en sus posibles combinaciones para dar cuenta de los sucesos. Si coinciden o discrepan es lo que produce la transgresión de la realidad y repercute en la posición que debe tomar el lector empírico.

El proceso de lectura, en relación con lo anterior, también requiere ciertas dinámicas particulares. Campra reconoce un sentido global del texto que sólo funciona por el orden de las secuencias conforme se van presentando en el relato. No importa tanto el final sino el proceso que se lleva a cabo:

Una descripción, una acción, una palabra: todo se vuelve un indicio. Estos elementos no se resuelven en sí mismos, no se limitan a presentar un carácter, una atmósfera, etc., sino que remiten a algo más allá. Es por esto que sólo una lectura final, completa, o mejor una relectura, revela el valor específico de funciones aparentemente insignificantes, y relega a otras, aparentemente esenciales, a desempeñar un papel menor (2007: 184).

La presentación de la información se vuelve esencial en la producción de ambigüedad y las decisiones que deberá tomar el lector. Campra advierte que la finalidad no es atender la tensión que se puede generar, que en términos de Todorov sería la duda, sino la disposición de los componentes que intervienen. Por ejemplo, si el narrador no se pronuncia sobre los acontecimientos fantásticos o lo hace de manera parcial, bien puede ser que cierta información quede ausente, como los personajes sin nombre. Este último aspecto comprende lo que críticos como Emir Rodríguez Monegal habían reconocido falta de causalidad en la narrativa de Armonía Somers y que Campra explica de la siguiente manera:

cuando la violación del orden natural crea en el plano semántico el desorden de la inverosimilitud, este orden es inmediatamente restablecido en alguna medida mediante la convalidación del entorno, la explicitación de la casualidad. Si, por el contrario, la transgresión no se produce en el plano semántico, o se produce de un modo casi imperceptible, el desorden es creado por la falta de causalidad que “des-realiza” lo real. Se desarrollan de este modo mecanismos de verosimilitud-inverosimilitud que crean lo fantástico en diferentes niveles (2007: 180).

Esta clase de características es lo que voy a tratar sobre algunos comentarios por parte de la crítica sobre la narrativa de Armonía Somers, ya que algunos acontecimientos se contemplan como inusitados o se conciben bajo lo absurdo porque no presentan un hilo conductor lógico. Para Campra, no se trata de hallar una motivación por la cual los sucesos se desencadenan, sino de situar los medios por los que se logra la transgresión así como la posición que se

expone en el texto para presentar explicaciones sobre lo sucedido o que, en su defecto, queden a cargo del lector: “una explicación exhaustiva, una causalidad general de los acontecimientos fantásticos, queda siempre pendiente, confiada a la imaginación del lector, o bien es contradicha por otras explicaciones igualmente posibles” (2007: 178).

Por último, dentro de la comprensión del mecanismo de la transgresión también tiene cabida, nuevamente, la percepción, pero a un nivel de lo personal, así como la configuración discursiva. La percepción se genera desde la participación que tiene el personaje en el acontecimiento. El máximo grado de percepción se presenta si el narrador y personaje convergen en un “yo” de la narración. La posición del “yo” y la pertinencia de lo abstracto que se había mencionado antes se involucra de igual forma en la formulación de la transgresión de acuerdo con Campra: “Todo lo que él vive y narra puede atribuirse a una percepción distorsionada. ¿Por qué no definirlo como un loco, un charlatán? La realidad de la transgresión se reduce, tal vez, a una proyección de su mente, y permanece en los confines de lo abstracto” (2007: 170). Al ser una visión personal se justifica que se abra el espectro de realidad y que la experiencia domine en la apreciación de los acontecimientos.

Así mismo, la implicación del discurso también adquiere mayor relevancia para Campra puesto que la presencia de lo retórico puede presentar otra serie de significaciones en contraste con el acontecimiento en sí mismo: “Cada significante es, al menos potencialmente, oscuro portador de significados inquietantes. El texto se vuelve **difusamente significativo en diferentes grados**, tendiendo un velo sobre la presunta transparencia comunicativa” (2007: 187, las negritas son mías). El manejo discursivo interviene en el mismo suceso e involucra otras cadenas de sentido posibles, por lo que se vuelve esencial para este género mientras va desplegando puntos de vista. Por otra parte, la atención por lo

difusamente significativo mantiene las dinámicas de lectura que ya había establecido Campra como lineal y que confiere un sentido final sobre los elementos dispuestos.

Por último, quiero tratar el abordaje que realiza Olga Pampa Arán en su texto *El fantástico literario: aportes teóricos*. El enfoque que realiza se concentra en atender lo fantástico en su consolidación como género y la evolución que ha presentado desde su nacimiento a partir de la novela gótica. Para comprender el punto anterior, Pampa Arán atiende los motivos por los cuales la consideración de lo real es un requisito indispensable al momento de tratar lo fantástico:

En nuestra opinión, el relato fantástico ha funcionado genéricamente como signo cuya función semiótica es interrogar(se) acerca de los modos y rupturas del orden natural y social en las prácticas cotidianas que le conciernen. La experiencia multiforme de la realidad resquebraja la solidez de lo empírico, lo conocido, lo sabido, lo aceptado generando un malestar que se expresa en el fantástico concebido en torno a las preguntas sobre modos alternativos de experiencia y de representación del YO y del Mundo a través del lenguaje (1999: 30).

Como también lo mencionaba Rosalba Campra, para definir lo fantástico hay que tener en cuenta su oposición con la representación de lo real. Para Campra, la representación es un problema que atañe a la misma convención literaria desde donde parte para posteriormente transgredirse. En ese sentido Pampa Arán profundiza aún más el pacto referencial y los modelos discursivos en torno a su constitución y señala lo siguiente: “ideológicamente el fantástico es una exacerbación de la representación de lo real, por eso no puede dejar de incorporar lo que culturalmente es sospechoso de no real o de anormal” (1999: 68). Como bien había explicado Ana María Barrenechea, las “categorías humanas” se vuelven una base para el reconocimiento de las situaciones problematizadas porque integran esa clase de disposiciones sobre los valores regulativos del orden. Por lo mismo, esta clase de categorías o mecanismos como la vacilación de Todorov contempla una base cultural que puede operar en cierto grado sobre los procedimientos de referencia.

Pampa Arán explica que el origen de lo fantástico o el fantástico tradicional parte de los relatos de origen colectivo donde la oposición entre lo real e imaginario no presentaba ninguna problematización al respecto, pero a partir de la modernidad adquirió un tratamiento particular en su ficcionalización por los mismos que se efectuaban en la sociedad: “El género es una categoría históricamente abierta y de reconocimiento empírico que participa tanto de los cambios en los estilos discursivos cuanto de los cambios sociales” (1999: 28). Así mismo, a partir de los planteamientos de Bajtín en “El problema de los géneros discursivos”, se considera que un género literario se puede comprender como el diálogo con los discursos colectivos anteriores en el interior del propio sistema literario. Por ello, el tratamiento de la realidad se ve intervenido por las reformulaciones de la época y, como indica Pampa Arán, por la misma comprensión del mundo que se ve trastocada:

Cuando decimos “género fantástico”, entonces, no pensamos en una forma fija ni tampoco en una permanencia sustantiva o ideal. Hablamos de una variante estilística de la narrativa literaria moderna que se ha caracterizado por secularizar motivos tradicionales de los imaginarios colectivos vinculados a la experiencia de lo sobrenatural. Evolutivamente ha sido objeto de intensos procesos de artistización que le han permitido inventar y refinar estrategias discursivas para someter a conjetura los discursos de la ley simbólica y de la creencia, y elaborar una insistente reflexión extrañada sobre la relación del yo y del lenguaje con la realidad (1999: 31).

En consecuencia, las propuestas del fantástico moderno van cambiando en función de una relativización de la realidad. En la medida en que se ven permeadas por cambios estilísticos así como por los procesos culturales, la articulación de la realidad se desenvuelve hacia otra clase de procesos y formas:

Los viejos temas del imaginario fantástico se resemantizan, se refinan intelectualmente, pierden su carácter de testimonio de la existencia de lo sobrenatural, se secularizan y lentamente se van alejando por esta vía del fantástico tradicional [...], ya no es resultado de una experiencia de dominio de lo real, sino de sus límites y pasajes que lejos reconciliar al hombre con su origen y destino, le muestran las zonas de fractura. Lo que el hombre conoce es solamente una parte de la verdad (1999: 22).

En esta nueva proyección de lo real, lo constitutivo proviene de la descomposición de ese orden cercano, así como la demostración del lado vulnerable del ser humano. No obstante, la

premisa inicial de la necesidad por recurrir a la representación como parámetro para delimitar y atender lo fantástico no termina de ser comprendida en su posición como género. Otro componente que interviene y que precisamente tiene lugar en estos planteamientos de la interpretación, es la posición del lector.

La posición del lector tiene un papel fundamental al momento de identificar los componentes de la problematización o transgresión, puesto que las regulaciones para que se puedan crear esa clase de rupturas suponen a un lector que pueda reconocerlas: “De esta manera los relatos del género se proponen como modelo interpretativo del límite incierto de lo real y de lo difícil o arbitrario que es establecer lo que se considera falso o verdadero, las sanciones y exclusiones de lo a-normal, los valores regulativos del orden” (1999: 30). Si bien ese orden es el mismo que se gesta dentro del texto, así como a las convenciones literarias, Pampa Arán también contempla el papel del lector empírico:

Se propone como un mundo de fácil reconocimiento, pero problemático, y por ello capaz de engendrar situaciones narrativas de conflicto en el interior de la estructura [...]. Si el ver surge de los hechos relatados, el saber es consecuencia de la experiencia del mundo y atañe a la experiencia sociocultural del lector, es una estructura textual “extensiva”, que el relato aprovecha y relativiza (1999: 61).¹⁹

De esta forma, quedan establecidos los presupuestos que se consideraban en las teorías anteriores para articular los procedimientos de transgresión y que partían en efecto del reconocimiento de una base de intercomprensión para su posterior trastocamiento. Aquello perteneciente a la categoría de lo normal en Barrenechea y lo concreto por Campra como la base colectiva, dispone de una comparación en la serie de eventos que se articulan dentro de

¹⁹ Sobre los conceptos de ver y saber también están en correlación con las prácticas culturales y su empleo en el fantástico, Pampa Arán explica su presencia como una manera de articular la certeza y en su contraparte cuestionamiento: “En una cultura en donde lo visual es a menudo sinónimo de certidumbre y muchas veces de entendimiento (cfr. expresiones tales como ‘*ver para creer*’ o ‘*¡Ya veo!*’) y en donde lo invisible es a menudo sinónimo de i-real, las afirmaciones del narrador y de los personajes acerca de la experiencia de lo extraordinario, tejen una red intrincada de certezas, mientras el lenguaje las empaña y problematiza” (1999: 63).

esa delimitación con parámetros de la convención del texto y el marco cultural desde donde se realiza, es decir, un entendimiento de lo que remite la construcción de lo real.²⁰ Por su parte, la experiencia de lectura, así mismo, es definida por Pampa Arán como la participación del lector empírico frente a las discrepancias o coincidencias en la percepción de un acontecimiento fantástico. Por lo tanto, la interpretación también se desenvuelve bajo una particular dinámica de acuerdo con los requerimientos de lo fantástico.

Las operaciones de lectura, como retoma Pampa Arán de la teoría de Umberto Eco, involucran un desempeño específico por parte del lector: “Las operaciones de lectura responden siempre a estrategias del discurso narrativo que facilitan o dificultan la actividad interpretativa y son en gran medida relativas a la clase de texto y al circuito de producción y recepción en el que se inserta” (1999: 59). El eje de lo fantástico, por lo tanto, consiste en proponer un mundo reconocible para poder accionar situaciones de conflicto que distancien a los lectores de esa primer familiaridad. La conjetura se vuelve una constante a la que se enfrenta el lector, pero bajo condiciones específicas que dirigen hacia donde se requiere su interpretación:

La deliberación, no obstante, es tramposa, ya que lejos de sugerir una opción —la “*vacilación*” estructural definida por Todorov— estimula un efecto artístico mucho más interesante cual es la posibilidad de coexistencia de diferentes soluciones para un mismo fenómeno, desarrolla la contradicción, verdadero escándalo racional, como principio constitutivo del mundo representado en donde todas las soluciones son posibles y ninguna lo es (1999: 62).

Pampa Arán destaca el papel del lector con un rol determinado en el proceso interpretativo en relación a los parámetros de la realidad. Atendiendo las ideas anteriores se puede definir

²⁰ De igual forma, las propuestas de Barrenechea sobre las categorías temáticas de Todorov y que después retoma Campa también demostrarían la consideración del panorama cultural bajo la visión de Pampa Arán. Como habían señalado las autoras, el contenido temático habría presentado otros rasgos dentro de la literatura del siglo XX en Hispanoamérica. La implicación de la convención literatura y los problemas del “yo” en su articulación de la realidad parecen predominar en esta nueva corriente de lo fantástico.

lo fantástico como el desacuerdo o la confrontación frente a lo sucedido que requiere un reconocimiento de lo representado atravesado por distintos planos: lo cultural, lo convencional del texto y la misma construcción textual. Todo esto es puesto en marcha por la posición del lector que, para Pampa Arán a partir de los presupuestos de Umberto Eco, está capacitado para participar en función de lo anterior:

Podríamos afirmar, tomando en préstamo la terminología de Eco, que en un caso el lector hace una inferencia basada en un “*cuadro común*”, que es una estructura de datos que permite resolver en forma racional, práctica y económica, las situaciones diarias y en el otro caso el lector utiliza un “*cuadro intertextual*”, que es su entrenamiento para leer esa clase de relatos (1999: 62).

Las pautas de interpretación se ven formuladas en relación con los parámetros de realidad que puedan establecerse a través de distintos mecanismos como los que propuso Rosalba Campra: choques de perspectiva, la visión personal que confiere el discurso sobre la realidad, los grados de verosimilitud y la manera en que se presenta cierta información (descripciones, personajes sin nombre, etc.).

En conclusión, el trabajo de Pampa Arán presenta los modos de implicación que conllevan a reconocer lo fantástico con los lineamientos de la representación de lo real extratextual. Las comparaciones para situar lo transgredido son esenciales al momento de pronosticar una interpretación al respecto. De hecho, la interpretación es por sí misma es un requerimiento para situar el plano de realidad y de acuerdo con lo que el mismo texto establece. En ese sentido, conviene atender esos resquicios y los procedimientos que se llevan a cabo para establecer un seguimiento de las pautas de realidad que se presentan en la narrativa de Armonía Somers. Por otra parte, como habían señalado Campra y Barrenechea existe otra clase de fantástico que contempla un resquebrajamiento diferente al que se había practicado en el siglo XIX. Si la concepción cultural de lo “otro” cambió, como indicó Pampa Arán, se proyecta ahora como un escenario que implica una apreciación distinta ante lo

previamente designado como realidad. La formulación se concentra en lo que puede trazar el “Yo” y su representación del mundo a través del lenguaje. La atención entonces por el lenguaje y por el manejo discursivo se vuelven una clave al momento de tratar estas propuestas de lo fantástico, pero siempre tomando en cuenta que dicha realidad recae en uno o varios acontecimientos que se diferencian del resto y, que por ello, se puede hablar de transgresión frente a las pautas establecidas.

1.4 Percepción y discurso

Como progresivamente se fue apuntando en las teorías sobre lo fantástico, el desenvolvimiento del discurso y la perspectiva del acontecimiento fue cobrando mayor relevancia sobre otros componentes que antes habían sido fundamentales para comprenderlo, como la vacilación en el caso de Todorov o la problematización del acontecimiento con Barrenechea. Si bien lo fantástico funciona necesariamente a partir del parámetro de realidad intratextual, el empleo discursivo por medio de una visión particular confiere matices singulares dentro de la composición de esa realidad. La percepción del sujeto que se mencionaba en las teorías de lo fantástico con Rosalba Campa y Olga Pampa Arán, destacaba el proceso de la conformación de una realidad por medio de su articulación, ya fuera por los mecanismos de la metáfora o el desdoblamiento de la voz dentro del acontecimiento como versiones encontradas sobre un mismo suceso. Por lo tanto, hay dos rubros a considerar en la composición de lo fantástico: primero, la conformación de un orden intratextual que conlleva dinámicas de lectura establecidas que mantienen la atención por el orden propuesto en el relato y su consecuente trasgresión, problematización o cualquier ruptura que se pueda considerar. El segundo punto es la presencia de esta visión particular

del personaje o narrador a la que atienden las autoras como parte de la evolución de lo fantástico y que configura la realidad a través de su mirada o sensaciones.

En los planteamientos de los trabajos críticos realizados sobre la narrativa de Armonía Somers, cabe destacar el tratamiento de la realidad y su particular constitución por críticos como Ángel Rama en “Raros y malditos en la literatura uruguaya”: “[...] no elude, sino que reconoce críticamente la realidad, a la cual expresa en el nivel y en la complejidad de una intensa vivencia personal. De ahí que esta orientación literaria pueda ser, eventualmente, más realista que otras así tituladas, y, sobre todo, más representativa de las auténticas condiciones de una sociedad” (1966: 31). De la misma forma, varios artículos posteriores que trataron la narrativa de Armonía Somers y la nueva corriente de lo fantástico tomaron en cuenta esa nueva manera de considerar dicha realidad, Arturo Sergio Visca, en “Un mundo narrativo fantasmagórico y real”, propone la narrativa de Somers como una expresión degradada y cruel de la vida, que se conduce mediante la yuxtaposición entre lo real y lo antirreal:

La autora logra esta desrealización estético-narrativa de lo real mediante dos procedimientos que, en ocasiones, se dan por separado y, en otras, confluyen en un mismo texto. El primero, presente en toda la narrativa somersiana, consiste en mantenerse estrictamente dentro de lo real posible pero creando situaciones tan inusitadas y **personajes de tan compleja y perturbada estructura íntima** que la realidad imaginaria creada adquiere los rasgos de lo alucinante, unas veces, y de lo absurdo o lo grotesco, otras (1991: 13, las negritas son mías).

La implicación de la óptica del personaje en las vivencias desde donde pronuncia la realidad es lo que confiere el carácter cruel y degradado que expone al sujeto que lo profiere.²¹

²¹ En este caso, también Jorge Ruffinelli, en “Paraíso infernal, celeste infierno”, menciona cómo uno de los rasgos principales de la narrativa de Somers se concentra en la descomposición de lo social y lo humano y la exposición de la violencia en su lenguaje: “Subsiste sin embargo como rasgo primordial de su escritura, una evocación sensible de la violencia a través de los elementos aparentemente más insignificantes del lenguaje y de la imaginación” (1967: 31). La crueldad puede encontrarse tanto por los temas que aparecen como por su misma estructura.

El rasgo de lo sórdido se vuelve un componente recurrente en la literatura de Somers, y del cual varios artículos parten para señalar los consecuentes mecanismos e implicaciones en la formulación de la realidad. Para Mario Benedetti, en “Armonía Somers y el carácter obsceno del mundo”, la crueldad es una constante que aparece desde los primeros cuentos de la autora y cuyo uso excesivo en *El derrumbamiento* se antepone sobre la misma lectura convencional y la obstruye: “la estructura de los cuentos era a veces tan débil y confusa que su sentido esencial se desdibujaba; el caos, el delirio de temas y personajes, llegaban a afectar el estilo y a quitarle al lector los asideros mínimos de la atención” (1969: 206). En cambio, en su lectura de *La calle del viento norte y otros cuentos*, Benedetti reconoce el mismo efecto sórdido pero con una mejor ordenación del relato y con repercusiones que demostraban consecuencias más relevantes y concisas para los personajes:²²

Es cierto que *La calle del viento norte* es una obra sin optimismo y probablemente sin mensaje; pero también es el testimonio de una estupefacción, a partir de los grandes ojos abiertos con que alguien ve (o imagina, que es un modo doloroso de ver) los horrores de este mundo y la desesperanzada muerte de ese horror (1969: 209).

En ese sentido, había otros recursos como los adjetivos por los cuales se reconocía la finalidad de la lectura, es decir, demostrar ese otro lado de la vivencia y la realidad:

Para asombrar con su propio asombro, Armonía Somers ha encontrado ahora un estilo severo, áspero, que a menudo incluye repentinos hallazgos verbales y una adjetivación particularmente imaginativa; un estilo que se corresponde como nunca con su visión desgarrada y distante, y que contribuye poderosamente a brindar una oprimente sensación de pesadilla (1969: 209).

Si bien al inicio estos procedimientos no operan de manera eficaz para el autor en *El derrumbamiento* reconoce que sí se pronuncia y corrobora el principio de la narrativa de Somers en torno a la desolación y los problemas metafísicos o la ausencia de dios. En todo

²² Las observaciones de Mario Benedetti se concentran principalmente alrededor de la ausencia de Dios. Benedetti reconoce el mundo narrativo de Armonía Somers como un vacío metafísico, donde los personajes padecen y del que subyace un entorno de angustia: “Pero si Dios además, no existe, o por lo menos no comparece para, con su presencia, otorgar sentido a seres y cosas, entonces su ausencia origina el absurdo, y ese absurdo es igualmente obsceno e igualmente horroroso” (1969: 208).

caso, lo que es importante señalar es que la lectura que realiza Benedetti no se concentra en una dinámica de causalidad o de leyes transgredidas, sino su enfoque trata sobre las repercusiones de esa realidad y la visión del personaje que interviene. El segundo punto y retomando los señalamientos de Emir Rodríguez Monegal, es que la disposición de elementos heterogéneos cobra mayor sentido desde una conformación discursiva que se articula con la proyección desgarradora de la realidad de acuerdo con Benedetti.

El reconocimiento anterior también se produjo en otra clase de consideraciones sobre la narrativa de la autora, José Manuel García Rey, en “Sondeo intuitivo y visceral del mundo”, destaca las vivencias de los personajes y su efecto en el entorno desde donde se desenvuelven:

Ahora bien, para transmitirnos las vivencias de estos seres comunes —involuntariamente solitarios y triviales— la escritora echa mano de cuanto recurso cree necesario sin preocuparse (obviamente) por lo críticos literarios. Y así, entonces su narrativa se mueve ya dentro de los cánones de la llamada literatura realista [...]. De esta forma, su obra nos muestra un mundo demasiado conocido, demasiado humano si se quiere, pero ahondado hasta lo irreconocible, profundizado casi con furia hasta los límites mismos de lo patético, lo tierno o lo macabro (1985: 103).

La atención por una realidad degradada se vuelve asequible en términos de su formulación y desde donde se pronuncia. La visión del personaje, por lo tanto, involucra otra serie de interpretaciones que para Benedetti funcionaba como una exposición del ser humano sin Dios y sus vivencias en el vacío, mientras que para García Rey, la finalidad se puede encontrar como una filosofía pesimista. En todo caso, la atención en estos trabajos críticos no se vuelca en la comprensión de su narrativa desde las pautas de lo fantástico o en la ruptura de una causalidad, sino en la apreciación de los elementos de la casualidad. Los términos de realidad efectivamente se ven involucrados, pero bajo otras consideraciones de corte más ontológico, otras preocupaciones respecto a lo que pueden implicar o significar como la visión del personaje en el acontecimiento, más que el acontecimiento en sí mismo.

En cuanto a los mecanismos del discurso que permiten articular la visión desgarradora, el trabajo de Evelyn Picón Garfield “La metaforización de la soledad: Los cuentos de Armonía Somers” toma en cuenta el plano metafórico y su función en distintos rubros. Si bien la acumulación de imágenes y símbolos que para Emir Rodríguez Monegal no tenían un hilo conductor, para la crítica existen funciones de la metáfora que reconoce a partir de los actos de percepción y lo sensorial, es decir, las descripciones de cómo se aprecia el entorno o un determinado acontecimiento. No obstante, es quizás el siguiente recurso el que contiene mayor repercusión dentro de la obra de Somers, de acuerdo con Picón Garfield:

En la imagería más compleja, lo intangible se transmuta en fenómeno de mayor peso y familiaridad que afecta al ser humano de modo más táctil y visual. Se trata de sonidos —voz, ruido, tos— y de movimientos —amanecer, correr, batir; de estados anímicos —deseo, angustia, esperanza, locura, culpabilidad; y de la misma existencia —años, destino, vida (1977: 26).

El planteamiento de lo no tangible, y aún más, de lo anímico, se involucra en la situación desde donde se desenvuelve la voz que la profiere o bien desde su mirada espectadora, pero siempre involucrada con ese estado anímico, es decir, hay una emoción evocada o una reacción particular en el entorno descrito: “Ese expresionismo de Somers desentraña lo más íntimo del ser humano, exponiéndolo al desnudo sin piedad. Somers ofrece el pensar y el sentir subjetivos sobre las cosas presentes en la conciencia especulativa” (1977: 29).

En consecuencia, el proceso de lectura, de acuerdo con Evelyn Picón Garfield, no se establece en las líneas de casualidad. El agrupamiento de lo arbitrario mantiene un sentido desde el plano metafórico:

En efecto, una lectura de sus cuentos produce una reacción más visceral que cerebral, una sensación de no poder acertar con el fundamento exacto de la perturbación. Son textos que imponen un estado de pérdida, diría Roland Barthes, textos que incomodan, que inquietan, que llevan al lector a una crisis en relación con su lenguaje. En parte el lector de los cuentos de Somers responde a la complejidad y abundancia de la imagería lírica y del lenguaje sumamente connotativo, pues en la narrativa se compenetrán estados anímicos y realidad fáctica (1977: 25).

Existe pues una yuxtaposición de la mirada particular y lo evocado sobre la realidad a través de la metáfora,²³ pero además, de evaluarlo en términos de realidad, ese tipo de configuraciones involucra procesos de significación donde se permuta el sentido inicial a otra clase de connotaciones. La idea central, sin embargo, que debe tenerse en cuenta, es que la identificación de lo metafórico revela dinámicas en la articulación de sentido que no sólo obedecen a ese ámbito, como se verá a continuación en la implicación del espacio. El procedimiento, por lo tanto, se puede trasladar a otra clase de planteamientos que también conduce los tratamientos de la polisemia. En “Silvina Ocampo y Armonía Somers: dos escrituras, un territorio”, de Rosana Guardalá, el punto de unión entre ambas escritoras es el tratamiento diegético del espacio pero no como un mecanismo pasivo sino con implicaciones también de la percepción:²⁴

En estas narrativas, los espacios y los personajes se constituyen y se modifican solidariamente, es decir, los espacios no se agotan en la idea de ser una zona propicia para que los personajes se trasladen y/o transformen, sino que se tornan protagónicos y por lo tanto significativos (2014: 57).

²³ Noemí Ulla en su artículo “Metonimia y connotaciones ideológicas en el discurso amoroso de ‘Requiem por Goyo Ribera’” realiza un análisis e interpretación del cuento en función de las figuras retóricas. Así mismo vale la pena mencionar el trabajo de Susana Zanetti, “El arte de narrar en los cuentos de Armonía Somers”, donde toca varios recursos, tales como el empleo del discurso por medio de la metáfora y metonimia, la atención por la aparición de ciertos detalles o elementos con una progresiva reformulación, la subjetividad, etc. Si bien realiza un escaneo de su narrativa en general, señala los rasgos más recurrentes que pueden encontrarse, así como las funciones que se realizan según la obra.

²⁴ Para la consideración del espacio bajo estas funciones, Rosana Guardalá utiliza los planteamientos de Foucault en *El cuerpo utópico. Las heterotopías*, para desarrollar su propio concepto de “espacios corridos”. Principalmente rescata la noción de heterotopía como el tipo de espacio que puede invertir un emplazamiento: “Por un lado, están las utopías que se podrían definir como ‘emplazamientos sin lugar real’, causa por la que se pueden considerar como espacios fundamentales irreales. Por otro y en oposición, las heterotopías, que son especies de contraemplazamientos reales que encontramos en el interior de la cultura” (2014: 58). Si bien como ella misma señala, esta idea no puede corresponder enteramente a los “espacios corridos” si presenta algunos elementos que pueden integrarse a las funciones que se presentan en los textos que analiza: “Entonces, ¿con qué ideas de esta propuesta dialoga nuestra hipótesis? Es posible leer en estos ‘espacios corridos’ algunas características de la propuesta de Foucault. En los tipos que planteamos encontramos desplazamientos de espacios que se han transformado en sus contrarios. Otra idea que recuperamos en esta nueva categorización es la coexistencia de lugares que parecerían resultar incompatibles” (2014: 58). El espacio, por lo tanto, se presenta movable y con apertura a cambiar contrario a lo inicialmente constituido. Es importante el enfoque que realiza Guardalá respecto al tratamiento del espacio y su proceso de significación ya que en mi siguiente capítulo también trataré el aspecto espacial, pero desde las ideas de Bajtín y su concepto de cronotopo.

Al igual que en los planteamientos de Evelyn Picón Garfield sobre la metáfora, el espacio adquiere un pronunciamento más allá de lo físico y se compenetra con el mismo personaje.

A través de su concepto de “espacios corridos” Guardalá explica lo siguiente:

Nombramos de este modo a aquellos sitios que han trascendido las determinaciones y límites culturales que los definen, desplazándose y resignificándose. Planteamos tres tipos: el primero, lugares abiertos que se convierten en cerrados; el segundo, lugares anónimos que se convierten en propios; y el último, lugares que habitualmente son cálidos y acogedores pero que se mueven construyéndose como sofocantes (2014: 57).

En el caso de Somers, los cuentos de “El derrumbamiento” y “La puerta violentada”, al atender esta función del espacio, amplían el espectro de significación de lo que puede plantear al principio; en “El derrumbamiento”, el protagonista pasa de instaurarse en un lugar que inicialmente funciona como refugio para después volverse un lugar sofocante y donde podría ser encontrado. El espacio transmuta a otras características dependiendo del desenvolvimiento del personaje, que como señala Guardalá, no es un soporte físico sino que se va diluyendo hacia otras orientaciones que pueden estar en contradicción o tensión, como el caso del refugio.

Así mismo, en “La puerta violentada”, el hogar de la familia que habita la casa comienza a volverse sofocante y sintomático de locura. Al igual que lo había explicado Ana María Rodríguez Villamil, la locura es el eje central del cuento, sólo que esta vez el mismo espacio se tiñe de ella convirtiéndose, de acuerdo con la crítica, en una especie de hospital psiquiátrico. En conclusión, el espacio se constituye en sincronía con el personaje estableciendo un papel dinámico con el esto de la configuración discursiva:

El análisis crítico propuesto de las obras escogidas nos ha permitido observar que entre lo no dicho y lo verbalizado aparece el espacio como un gran constructor de sentido. Lejos de ser un soporte material o un elemento que está al servicio del verosímil, la configuración espacial, una vez más, evidencia las particularidades de escrituras [...] (2014: 62).

De este modo, Guardalá también sostiene que el espacio se vuelve un recurso particular de las autoras estudiadas y principalmente, más que delimitarse por su posición dentro de lo fantástico, es reconocer otra manera de atender la representación de la realidad.

1.5 Acotaciones y conclusiones

Las propuestas críticas que surgieron sobre la narrativa de Armonía Somers (principalmente de su novela *La mujer desnuda* y de sus libros de cuentos *El derrumbamiento* y *La calle del viento norte y otros cuentos*) distinguían tres puntos centrales: el carácter cruel, lo insólito (entendido como fantástico) y lo extraño (la disposición de elementos heterogéneos, como señalaba Emir Rodríguez Monegal). Las primeras dos características se conjugaban, conforme con el panorama mostrado, como otra manera de presentar la realidad o como una representación del mundo más humana, de acuerdo con José Manuel García Rey (1985: 103). En este sentido, la narrativa de Armonía Somers que inicialmente fue reconocida por su crueldad adquiriría otro tratamiento desde una óptica de lo fantástico, aunque no bajo el esquema clásico que había propuesto Todorov en *Introducción a la literatura fantástica*, sino que correspondía más con otra forma de practicarlo: en lugar de atender los problemas sobre el orden trastocado, la atención residía en aquello que se trastocaba.

Para Emir Rodríguez Monegal, la narrativa de Somers, estudiada desde lo fantástico, fue un intento desmedido y sin causalidad que resultaba, en efecto, distante del modo en que se había practicado anteriormente por autores como Borges y cuyas propuestas, sobre lo que incorporaba, no funcionaban en los cuentos de la autora uruguaya. De este modo, lo fantástico comprendía otros mecanismos que se implicaban en la constitución de la realidad y que, así mismo, delimitaban, en consecuencia, el mismo alcance de lo que constituía la ‘realidad’ y

los factores que la determinaban. Las ideas de Ana María Barrenechea, Rosalba Campra y Olga Pampa Arán resultan pertinentes para atender los artículos o trabajos críticos que reconocían rasgos de lo fantástico en la narrativa de Armonía Somers, pero bajo otra serie de lineamientos.

Entre los procedimientos que se destacan, principalmente de Campra y Pampa Arán, se encuentran: la visión del personaje o narrador cuya intervención se implica en la manera articular el suceso y que, en términos de los cuentos de Somers, expone el estado vulnerable del personaje ante una situación en particular. Mientras que Olga Pampa Arán señala los parámetros que postulan una realidad reconocible para el lector, y que por ende establece un marco de participación ante efectos de contradicción o variables de sentido sobre los acontecimientos, Rosalba Campra se enfoca en ese proceso de trastocamiento alrededor de la disposición de la información que se va presentando, es decir, las operaciones que se pueden encontrar en el discurso, especialmente las que colaboran en versiones encontradas o diferencias en los puntos de vista sobre un suceso.

En este punto cabe señalar que el término de realidad funciona dentro de los parámetros de lo fantástico cuando se comprende como uno o varios acontecimientos que van a presentar la condición de trastocamiento con lo previamente constituido; por lo tanto, la realidad en términos de lo fantástico corresponde al suceso. De esta forma, las propuestas de Campra y Pampa Arán resultan de gran utilidad para tratar la narrativa de Armonía Somers, y para los cuentos del corpus seleccionado, por la localización de momentos que muestran una presencia de lo fantástico y, con esto me refiero, a aquellos acontecimientos que producen ambigüedad e involucran una dinámica de interpretación en relación con lo sucedido. Por ello, me propongo identificar inicialmente en el análisis los momentos donde

se generen los parámetros de realidad y su posterior trastocamiento, conllevando a una dinámica de lectura alrededor de la ambigüedad, es decir, de posibles variables de sentido sobre ‘lo sucedido’ y que conlleve considerar una postura sobre el hecho ocurrido.

Por otra parte, si el tratamiento de la realidad desde lo fantástico es asequible de encontrarse en la narrativa de Armonía Somers, también se ha reconocido desde otras propuestas, como se pudo observar en el panorama crítico mostrado, en función su formulación y degradación. Aunque esta idea también se compagina con lo fantástico como lo había señalado Ana María Barrenechea sobre una hibridación con lo trópico, el papel discursivo conduce a otra serie de consideraciones. Por discursivo me refiero a la voz que conduce la narración, ya sea homodiegética o heterodiegética, y que despliega el estado anímico y las sensaciones que se evocan a partir del transcurso por un determinado suceso. Este aspecto es lo que la crítica consideraba como parte de lo cruel y siniestro, lo que conformaba una realidad desgarradora de acuerdo con Benedetti (1969: 209), así como lo más íntimo de los personajes y su visión sobre lo que vivían según José Manuel García. No obstante, varios de los pronunciamientos sobre la realidad se realizaban por medio de la metáfora. Evelyn Picón Garfield reconoció el mecanismo de la metáfora como un medio para producir una reacción visceral y perturbadora, ya sea en descripciones o comparaciones de alguna situación realizadas a cargo del narrador o por los personajes.

Si bien la atención por el discurso desde la presencia de la voz que emite los sucesos y su apreciación de ellos, así como el papel que puede desempeñar la metáfora, pueden ser tratadas desde la conformación de la realidad, ya sea como un estado anímico del personaje y que conlleva una propuesta de realidad cruel, desgarrada y siniestra, o en su grado fantástico tomando a la realidad como el acontecimiento y el efecto de trastocamiento, considero que

también presenta otra dinámica que va más allá de su función de los parámetros de realidad y lo fantástico. Con esto me refiero a las dinámicas de sentido o vías de significación que surgen a partir de los componentes del discurso y la metáfora. El proceso de significación abre un interrogante que es necesaria atender desde una metodología que considere los procesos de interpretación, por lo tanto, el siguiente capítulo corresponderá a las funciones de la metáfora y el sentido que se plantean de las ideas de Paul Ricoeur y la hermenéutica.

2. PAUTAS DE INTERPRETACIÓN Y PLANTEAMIENTO DE SENTIDO

De acuerdo con el capítulo anterior, por medio del tratamiento sobre el componente de la realidad en la narrativa de Armonía Somers se articulaban modelos de interpretación, es decir, que en el caso de lo fantástico se atendía principalmente el acontecimiento y trastocamiento, mientras que, por otra parte, en la identificación de un realidad degradada se tenía en cuenta la metáfora, así como el estado anímico del personaje. Por interpretación o pautas de interpretación en los ejemplos mencionados, me refiero a que el núcleo que desenvolvía esos esquemas partía de las funciones de realidad para sus respectivas finalidades, ya fuera una realidad entredicha (con yuxtaposición de dos órdenes) o bien por destacar los mecanismos que proponían lo desgarrador, visceral y anímico. A continuación explicaré con más detalle sobre las prácticas de interpretación en los dos puntos expuestos.

En el primer caso la dinámica de interpretación desde lo fantástico, como explicaba Pampa Arán por medio de las ideas de Umberto Eco, se establecía en función de un “cuadro común” por el cual el lector reconoce la realidad, es decir situaciones adecuadas o acordes dentro de los parámetros textuales establecidos. Por lo tanto, la reacción ante la trasgresión conlleva a percibir que se trata de un acontecimiento fuera de las consideraciones planteadas, una especie de condicionamiento interpretativo donde se reconoce la yuxtaposición de dos órdenes y el contraste generado entre ambas. Los mecanismos por los cuales se postulaba este reconocimiento operaban por la disposición de la información y la confrontación entre visiones (fuera entre personajes, narrador, etc.), de esta forma, la posibilidad por otra manera

de interpretar la realidad recaía en el reconocimiento previo de sus normas y su posterior reformulación tomando en cuenta la nueva información presentada.²⁵

Por su parte, la segunda pauta de interpretación recae en el tratamiento discursivo respecto a la realidad y el efecto de degradación por incorporar el estado anímico del personaje y su visión más personal e íntima. De esta forma, uno de los mecanismos reconocidos por la crítica (tanto Ana María Rodríguez Villamil como Evelyn Picón Garfield) fue la metáfora. En este caso, la interpretación se encausaba en los mecanismos que funcionaban para proyectar esa realidad degradada, como la acentuación de las vivencias de los personajes en situaciones crueles así como las metáforas que surgían de ese panorama.²⁶ En ese sentido, la presencia de imágenes heterogéneas, como había señalado Emir Rodríguez Monegal, se podía encuadrar desde esa incorporación sobre la visión del personaje o su experiencia personal, sin embargo, la sensación de una lectura complicada por cuestiones de arbitrariedad o sin sentido no quedaban del todo resueltas bajo ese esquema, por lo que entonces se presenta un tercer caso de interpretación.

Ángel Rama, en “La insólita literatura de Somers: La fascinación del horror”, señala sobre los dos primeros libros de cuentos como causante de lo desconcertante en la prosa de la autora, entre otros rasgos, a la dificultad de la sintaxis y el estilo connotativo (30). Por su parte, Benedetti, en “Armonía Somers y el carácter obscuro del mundo”, reconoce ese mismo

²⁵ Sobre las propuestas críticas respecto a lo fantástico en la narrativa de Armonía Somers, encuentro como ejemplo el análisis de “El hombre del túnel” de Ángel Rama en “La insólita literatura de Somers: La fascinación del horror”, así como el análisis que realiza Ana María Rodríguez Villamil en *Elementos fantásticos en la narrativa de Armonía Somers* del mismo cuento. En ambos casos, la atención se encuentra en la manera en que se pronuncia el acontecimiento del encuentro con el hombre y su posterior designación como violación, aunque Rama asevera que se trató de lo último, Rodríguez Villamil desarticula la manera en que se produce la ambigüedad para dudar de la anécdota de la niña. Este ejemplo se verá con mayor detenimiento en el capítulo siguiente.

²⁶ Así mismo, la metáfora también se podía integrar a las funciones de lo fantástico como esa alternativa de significación dependiendo de cómo se involucra en el acontecimiento, de acuerdo con Rodríguez Villamil.

problema en los cuentos de *El derrumbamiento* por lo caótico del estilo, tema y personajes, pero es finalmente Emir Rodríguez Monegal quien además de señalar problemas de sintaxis, menciona que es la disposición heterogénea de imágenes, lo que se suma a una falta de causalidad (en cuánto a la manera en que se disponen los acontecimientos), la razón por la que resulta desconcertante y complicada la narrativa de Armonía Somers.

Ana María Rodríguez Villamil, en su texto *Elementos fantásticos en la narrativa de Armonía Somers*, como mencioné en el capítulo anterior, también había identificado el mecanismo de las imágenes, pero a diferencia de Emir Rodríguez Monegal, explica su funcionamiento en el relato y planteamiento de sentido de la siguiente forma: “Comencemos por explicitar la función sintáctica de estas imágenes. Decíamos que cortan la ilación lógica, creando un sentimiento de extrañeza y de incoherencia. Cortan, por lo tanto, la coherencia lógica del discurso para sustituirla por otra coherencia, la de las imágenes y sus connotaciones” (1990: 77). Las imágenes para Rodríguez Villamil sólo adquieren su significado cuando se siguen de manera secuencial y con una integración que se produce hacia el final de la lectura.

En relación con la idea anterior, la dinámica de sentido no se produce únicamente con las imágenes; otra propuesta respecto a lo que podría producir un efecto de heterogeneidad se presenta con la disposición del “detalle”. De acuerdo con Susana Zanetti en “El arte de narrar en Armonía Somers”, la aparición del algún elemento puede inicialmente no tener una implicación significativa en el relato, pero conforme va transcurriendo la trama se reformula para tener otra clase de sentido:

Tal concepción es visible en casi todos sus cuentos, en los cuales suele recurrir con mucha frecuencia a un detalle apuntado en el inicio que sabiamente regresa para expandir significaciones simbólicas, para indicar un desenlace así como para diluir la representación realista y dar paso a proyecciones de otra envergadura (6).

Aquí un determinado elemento no se presenta como una mera aparición sin causalidad, sino que se encuentra en un proceso de sentido donde puede adquirir una significación simbólica y tener una finalidad dentro del relato.

Por otra parte, en el trabajo “La ambigüedad y el papel del lector en ‘El desvío’” de Elena Martínez, se comenta sobre el cuento mencionado en el título, que a pesar de la falta de coherencia que rige el relato, se sugiere una disposición explícita por generar ambigüedad que recae en dos elementos: los personajes y el narrador. El tratamiento alrededor de estos provoca discrepancia y una falta de causalidad. Si bien la falta de causalidad era algo que también había notado Emir Rodríguez Monegal, pero respecto a los términos de lo fantástico, Martínez lo encuentra en la disposición de los personajes, las descripciones realizadas y sus acciones: “En las descripciones de los personajes de ‘El desvío’ prevalece la indeterminación y los detalles que el lector recibe son inesperados o inverosímiles” (109).

Así mismo, muchas de sus acciones no presentan motivación alguna o no se encuentran en relación con el suceso que están viviendo: “Son inesperadas estas acciones, y es inesperado no sólo lo que se enuncia sino también la forma enunciarlo” (110). La falta de concordancia y causalidad es el principal diagnóstico por el cual se genera ambigüedad e incertidumbre, pero a diferencia del funcionamiento de la incertidumbre dentro del esquema fantástico, esta no va encaminada a una orientación de la interpretación para reconocer el orden trastocado, sino a consignar el desconcierto. Así mismo, en términos de una realidad degradada y visceral, como se había visto, la descripción y las asociaciones atípicas o singulares se encausaban hacia un estado más vulnerable del personaje, sin embargo, desde los ejemplos de Martínez, no todas van encaminadas hacia un estado de vulnerabilidad sino que, por lo contrario, la mayoría no manifiesta una reacción o asociación acorde con lo suscitado.

Por lo tanto, respecto a este último rubro de interpretación, el elemento heterogéneo se pudo reconocer desde distintos medios, primero como la imagen que presenta una “evolución” paulatina de su significación, es decir, que puede ser retomado más adelante con otra connotación distinta a la de su aparición inicial. De esta forma, sería un elemento que toma su lugar con el resto del relato conforme se avanza en la lectura. Del mismo modo, este procedimiento también se podía apreciar con cualquier tipo de “detalle” en el relato (objeto, imagen o cualquier elemento), con la diferencia de que el propósito es justamente que ofrezca otra significación que la propuesta en un principio. Finalmente, el espectro de heterogeneidad como aquello que no guarda una relación con lo demás es ampliado hacia la participación de los personajes y el narrador, y con ello todo lo que describen, mencionan o comparan, así como sus propias acciones y reacciones.

Frente a este panorama de interpretación reconocido por la crítica quisiera destacar los siguientes puntos. En los dos primeros casos, tanto de lo fantástico como de lo desgarrador o anímico, las condiciones se establecen alrededor de las pautas de realidad y adquieren un sentido en función de ello. En lo fantástico, la realidad se percibe con el acontecimiento a través de la información que se comparte. La voz que participa tiene un papel esencial por la manera en que se puede producir una contradicción u otra propuesta de lo ocurrido. Sin embargo, con lo fantástico, los parámetros establecidos pueden resultar restrictivos en cuanto a las lecturas realizadas sobre los cuentos de Armonía Somers (respecto al corpus del que se ha hablado en el capítulo anterior) y con esto no me refiero a que no puedan existir momentos donde se presente lo fantástico o que haya un predominio de la condición del personaje sobre la situación (sobre su estado anímico), sino lo que propongo es que además de esta superposición entre órdenes, hay otros procesos de interpretación con mayor predominio en los cuentos.

Retomando el segundo caso sobre el funcionamiento de la metáfora, donde el punto de partida es por medio de la visión del personaje o narrador desde donde surge, considero que el proceso de significación produce más variables que no sólo se encuadran hacia un marco de realidad sino que abren el espectro de significación si se toman en cuenta las siguientes cuestiones: en qué momentos aparece la metáfora, sobre qué elementos se efectúa y principalmente que condiciones de significación despliega en relación a las disposiciones anteriores. El último aspecto mencionado en el párrafo anterior resulta importante de atender, puesto que pienso que la aparición de la metáfora no se trata de una expresión que se mantiene en un detalle o que sólo se inscribe en un momento, objeto o personaje, sino que abarca todo un proceso de significación y cuyo rastreo desencadena más de una dirección en el sentido.

Por otra parte, como mencionaba Ana María Rodríguez Villamil en la siguiente cita: “Cuando nos referimos a nuestros propósitos respecto a la obra de Armonía Somers, dijimos que uno de ellos era el de demostrar que lo incomprensible no lo es tanto, sino profundamente significativo” (77), considero también que la presencia de elementos heterogéneos sí guardan un hilo de causalidad y que la propuesta de interpretación tiene menos delimitaciones que en el caso de lo fantástico, es decir, que no conduce a un reconocimiento de una alteración de lo establecido sino que, por lo contrario, produce más variables en el sentido y que al igual que la metáfora, es de manera encadenada a partir de que son pronunciados. Por ello es importante identificar los momentos en que se originan aquellos elementos que van a presentar una evolución en la significación y la manera en que se realiza su transmutación (en muchas ocasiones por medio de la metáfora o comparaciones desde la óptica del protagonista o narrador con aparente heterogeneidad).

El tratamiento discursivo entendido como el pronunciamiento desde donde se producen las metáforas o se despliegan elementos heterogéneos se vuelven el punto de partida para realizar el análisis de los cuentos. Por lo tanto, es importante analizar los componentes que intervienen al momento en que son enunciados dentro de los cuentos, ya sea por el narrador o el personaje; por ello, la propuesta de Catherine Kerbrat-Orecchioni y sus conceptos me van a resultar de gran utilidad para realizar el seguimiento de las huellas de enunciación. De igual forma, la misma constitución de la metáfora y la reformulación de los elementos resulta otro punto importante de abordar después de su localización en el discurso, puesto que su proceso en la significación no es estático sino continuo hacia otros horizontes de sentido. En la medida en que a un elemento del discurso se van incorporando otros conceptos u ópticas, aquel mantiene la significación de la que parte mientras se encamina hacia otras posibilidades. De esta forma, me interesa también comprender el discurso en su espectro metafórico a través de los planteamientos de Paul Ricoeur.

Por último, para tratar el aspecto de lo fantástico, puesto que es posible encontrarlo en los cuentos, trataré la disposición de la información también por medio de la teoría de la enunciación con los conceptos de Kerbrat-Orecchioni para poder identificar los momentos en que se produce una reversión de lo previamente planteado o la orientación hacia otra alternativa del suceso. Del mismo modo, quiero tratar el aspecto de la realidad bajo otra concepción, no sólo en su función como suceso sino en términos del espacio y el tiempo desde donde se desenvuelve el personaje. El concepto de Bajtín sobre el cronotopo resulta pertinente para analizar las repercusiones del personaje en su entorno y, viceversa, del entorno al personaje. Tomando en cuenta además de que el pronunciamiento del cronotopo puede estar constituido desde el plano metafórico, las implicaciones de sentido se consideran

bajo la dinámica principal de la reformulación que, pienso, es medular en la narrativa de Somers.

2.1 Problemas de interpretación. La propuesta de Paul Ricoeur en *Teoría de la interpretación*.

Para comenzar con el tratamiento sobre el discurso y la metáfora a través de los planteamientos de Ricoeur desde la interpretación conviene situar un poco del panorama histórico y filosófico desde donde parte para elaborar sus ideas. Tomando en cuenta el libro de Maurizio Ferraris, *Historia de la hermenéutica*, las consideraciones sobre lo que la interpretación abarca no sólo van en un sentido de prácticas comunes sino también en el continuo desarrollo que han tenido sus presupuestos y que adquieren un particular enfoque a partir de la hermenéutica contemporánea.²⁷

El alcance existencial (y, a través suyo, universal) de la hermenéutica en *Ser y tiempo* se separa de la tradición exegética de la teología, del derecho, y de la filología, pero conserva en su interior eso que aquéllas ya habían conquistado por sí mismas, y que ya estaba implícito en el alcance práctico del *hermenéuein* -y es esto a saber: que el interpretar ‘va de’ decisiones históricas y existenciales de sujetos y de comunidades” (2000: 11).

En ese sentido, Ricoeur expone un tratamiento particular respecto a la psicologización del texto y la hegemonía que había tenido anteriormente la interpretación en función de la consideración del autor sobre el sentido.²⁸ Esta prioridad sobre la mirada del autor fue

²⁷ Maurizio Ferraris en *Historia de la hermenéutica* recorre el panorama que ha tenido a lo largo de los años el papel la hermenéutica. Al inicio de su obra menciona la implicación mitológica desde donde se quería ubicar su origen, por medio de su relación con el dios Hermes en el sentido de ser un mensajero. No obstante, como señala, varios estudios han demostrado la derivación de la palabra desde otro origen. En todo caso, el proceso hermenéutico se ha producido en distintos ámbitos de la vida y tipos de textos cuyas prioridades y enfoques han variado con el tiempo. Para la pertinencia de mi trabajo, el período del que partiré comprende principalmente el Romanticismo con las ideas de Dilthey y la discusión que realiza Ricoeur por medio del pensamiento Heideggeriano.

²⁸ Ricoeur también menciona que a pesar de que la despsicologización reclama la autonomía del texto y es la base de todo exégesis para la hermenéutica, tampoco es posible borrar por completo al autor. Como más adelante expondré, él sostiene una comprensión por el otro y la interioridad de aquello que se expresa.

sostenida principalmente por Dilthey en la fundación de la hermenéutica desde la distinción de las ciencias del espíritu.

Para Dilthey, las ciencias del espíritu, a diferencia de las ciencias de la naturaleza que se encargaban de los fenómenos externos del hombre, buscaban estudiar el campo desde donde se desenvolvía propiamente. El componente histórico se vuelve vital y se toma en consideración para la adquisición del conocimiento: “Es la historia, no la filosofía, la que constituye la estructura última de validación, no hay forma de conocimiento que no sea expresión de una situación histórica determinada, y por tanto no hay conocimiento superior al conocimiento historiográfico” (2000: 155). Lo histórico, así mismo, también conlleva a un entendimiento del espíritu al momento de realizar un proceso de interpretación y por ende atender la figura de quien escribe un texto. Ferraris recolecta la siguiente cita de Ricoeur al respecto:

La obra de Dilthey, más aún que la de Schleiermacher, pone de relieve la aporía central de una hermenéutica que pone la comprensión de un texto bajo la ley de la comprensión de un semejante que en él se expresa. Si la empresa continúa siendo, en el fondo, psicológica es porque le asigna como fin último a la interpretación no *lo que* dice un texto, sino *quien* se expresa en él (2000: 156).

Entender el espíritu es trasladarse a otra vida, para Dilthey vivir es interpretar y justamente dar sentido a esas expresiones del espíritu desde su contexto.

De acuerdo con Ferraris, el trabajo de Ricoeur parte de la reconsideración que realiza Heidegger sobre el tratamiento de la hermenéutica de Dilthey: “Hemos visto cómo, en Dilthey, la hermenéutica podía aspirar al papel de fundación de las ciencias del espíritu en cuanto a que la propia vida se configura como interpretación” (2000: 221). En cambio para Heidegger, la hermenéutica no son las expresiones externas de la vida lo que se debe atender sino la propia condición del intérprete, ya que su concepto de *Dasein* presenta al sujeto como

una serie de prejuicios y presupuestos que traen consigo lo histórico y que conforman al ser. Ricoeur, en consecuencia mantiene una mediación entre la fenomenología y el existencialismo, donde el lenguaje se vuelve el mecanismo para la trascendencia del ser.

La importancia, por lo tanto, que le da Ricoeur al discurso en *Teoría de la interpretación* transita precisamente en una alteridad lograda por el acto de comunicación:

Mi experiencia no puede convertirse directamente en tu experiencia. Un acontecimiento perteneciente a un fluir del pensamiento no puede ser transferido como tal a otro fluir del pensamiento. Aun así, no obstante, algo pasa de mí hacia ti. Algo es transferido de una esfera de vida a otra. Este algo no es la experiencia tal como es experimentada, sino su significado. Aquí está el milagro. La experiencia tal como es experimentada, vivida, sigue siendo privada, pero su significación, su sentido, se hace público. La comunicación en esta forma es la superación de la no comunicabilidad radical de la experiencia vivida tal como lo fue (30).

La finalidad para Ricoeur no es un entendimiento exacto de lo que el emisor quiere expresar y mucho menos en el ámbito de lo escrito donde la distancia del autor anula o disminuye la posibilidad de coincidir con su intención en el mensaje. La interpretación, por el contrario, se posiciona en una intención por la alteridad y por compartir la interioridad con los demás. Por ello, en varias de sus ideas respecto a la metáfora y el símbolo suele señalar el trabajo que se realiza por demostrar otra manera de conformar la realidad. Sobre ello hablaré con detalle más adelante, pero considero importante resaltar el carácter que tiene el discurso como medio de trascendencia en esa intención por compartir lo propio.

Retomando a Heidegger, Ricoeur explica que el discurso escrito además de tomar distancia con el emisor y el receptor, puede desenvolver un tratamiento particular con la referencia porque puede ser modificada y reformulada en el texto:

En este sentido, con justeza dice Heidegger en su análisis del *verstehen* en *Being and time* que lo que entendemos primero en un discurso no es otra cosa persona, sino un “pro-yecto”, esto es, el esquema de una nueva forma de ser en el mundo. Sólo la escritura, dadas las dos restricciones hechas al inicio de esta sección, al liberarse no sólo de su autor y su auditorio originario, sino también de los límites de la situación dialogal, revela este destino del discurso como proyección de un mundo (50).

Desde el enfoque hermenéutico, la manifestación por otra realidad se vuelve compleja en la medida en que su contraparte, el lector, se enfrenta a ella. La distancia que provee la escritura y que permite la particular configuración de la referencia es lo que presenta una dialéctica entre la distancia con el otro y a la vez su apropiación en el texto por parte del lector:

La distancia, entonces, no es simplemente un hecho, un supuesto, sólo la brecha espacial y temporal que se abre realmente entre nosotros y la apariencia de tal y cual obra de arte o discurso. Es un rasgo dialéctico, el principio de una lucha entre la otredad que transforma toda la distancia espacial y temporal en una separación cultural y lo propio, por lo cual todo el entendimiento apunta a la extensión de la autocomprensión (56).

El existencialismo que reconoce Ferraris en Ricoeur parte precisamente de la idea anterior, puesto que el reconocimiento del ser surge a través del entendimiento de la obra y es sólo gracias al discurso que se puede lograr, por ello presenta la siguiente cita del autor: “La reflexión es la apropiación de nuestro esfuerzo por existir y de nuestro ser a través de las obras que dan testimonio de ese esfuerzo y de ese deseo” (2000: 295).

Teniendo en cuenta un poco del panorama desde donde partió Ricoeur ahora seguiré con su texto *Teoría de la interpretación: Discurso y excedente de sentido* para comprender el tratamiento que le da al discurso. Ricoeur comienza reconociendo el concepto de sentido como aquello que resulta de una dialéctica entre sentido y acontecimiento:

El concepto de sentido permite dos interpretaciones que reflejan la principal dialéctica entre acontecimiento y sentido. Significar es tanto aquello a lo que el interlocutor se refiere, o sea, lo que intenta decir, y lo que la oración significa, o sea lo que produce la unión entre la función de identificación y la función de predicación (1995: 26).

Cabe mencionar que las propuestas de Ricoeur parten de la comprensión del lenguaje desde su sentido más pragmático.²⁹ La efectividad de comunicar un mensaje no reside sólo en el

²⁹ Los factores extralingüísticos, explica Ricoeur, contribuyen a delimitar el sentido en una situación de comunicación: “Pero la función contextual del discurso es tamizar, por decirlo así, la polisemia de nuestras palabras y reducir la pluralidad de posibles interpretaciones, la ambigüedad del discurso resultante de la polisemia encubierta de las palabras. Y es función del diálogo iniciar esta función tamizadora del contexto. Lo contextual es dialógico” (1995:31). El diálogo puede reducir el malentendido y limitar la polisemia.

tratamiento semántico y polivalente que puede adquirir una palabra, sino en su compenetración con la oración misma, es decir, la formulación de sentido en función del discurso y este a su vez de la situación de comunicación. El sentido, por lo tanto, queda atravesado por el acontecimiento y la inmersión de componentes externos como compartir una situación de comunicación, y así mismo la intencionalidad y orientación de quien enuncia.³⁰

El panorama anterior, si bien integra una visión extralingüística, los cuestionamientos surgen al trasladar las dinámicas de comunicación a lo escrito. Si bien el acontecimiento al momento de enunciar podría quedar cancelado, para Ricoeur esto sólo sucede parcialmente: “La escritura puede rescatar la instancia del discurso porque lo que la escritura realmente fija no es el acontecimiento del habla sino lo ‘dicho’ del habla, esto es, la exteriorización intencional constitutiva del binomio ‘acontecimiento-sentido’” (40). La escritura puede ser selectiva respecto a los componentes extralingüísticos que aparecen.

Por otro lado, tratando el problema particular del texto, la articulación de lo escrito en función del emisor conlleva a un distanciamiento del autor: “La inscripción se vuelve sinónimo de la autonomía semántica del texto, lo que deriva de la desconexión entre la intención mental del autor y el sentido verbal del texto, entre lo que el autor quiso decir y lo que el texto significa” (43). Para Ricoeur, el texto en sí mismo cobra más relevancia que lo que el autor quiso decir, aunque sin borrar por completo su papel como formulador del discurso. De igual forma, el receptor o público de lo textual; también se distancia y adquiere

³⁰ El acontecimiento, para Ricoeur, es cuando el hablante actualiza el código al momento de emplearlo, puesto que sin una enunciación sólo es un sistema sin existencia: “De hecho, el sistema no existe. Tiene solamente una existencia virtual. Solamente el mensaje le confiere realidad al lenguaje, y el discurso da fundamento a la existencia misma del lenguaje, puesto que sólo los actos del discurso discretos y cada vez únicos actualizan el código” (1995: 23).

un carácter de universalidad: “Por una parte, es la autonomía semántica del texto la que permite la variedad de lectores potenciales y, por así decirlo, crea al público del texto. Por otro lado, es la respuesta del público la que hace al texto importante y, por lo tanto, significativo” (44).

Como resultado de lo anterior, la contraparte de una autonomía semántica del texto es lo que genera una multiplicidad de lecturas e interpretaciones del mismo texto. Ricoeur señala que:

De ello se deduce que el problema de la apropiación del sentido del texto se vuelve tan paradójico como el de la autoría. El derecho del lector y el derecho del texto convergen en una importante lucha que genera la dinámica total de la interpretación. La hermenéutica comienza donde termina el diálogo (44).

La interpretación se decanta para Ricoeur, consecuentemente, en la intención verbal del texto y el resquicio que se produce para el proceso de lectura. Regresando brevemente al panorama histórico desde el cual conversa Ricoeur con el Romanticismo, señala que la explicación era aquello que correspondía a la promulgación de leyes generales, lo que aplicaba para las ciencias naturales mientras que la comprensión recaía en la experiencia humana. La interpretación, por lo tanto, caía en el rubro de la comprensión.

Si bien para Ricoeur ambos conceptos siguen perteneciendo al proceso de interpretación no funcionan como mera dualidad. La comprensión tendría su lugar para atender la unidad intencional del discurso mientras que la explicación corresponde a la estructura analítica del texto. La interpretación sería el punto de unión de ambas partes de manera dialéctica, es decir, que su fusión viene al momento dado de realizar la lectura, por ello es el proceso de lectura el momento con mayor relevancia y donde se despliega la conjetura, aquello que Ricoeur reconoce como: “El concepto de la conjetura no tiene ningún otro origen. Configurar el sentido como el sentido verbal de un texto es conjeturar” (88).

En conclusión, la interpretación se origina y se conforma de esa distancia que permite una multiplicidad de lecturas, que como bien explica Maurizio Ferraris son el componente clave para Ricoeur: “hay interpretación donde hay un sentido múltiple, y eso es la interpretación donde se pone de manifiesto la pluralidad de los sentidos” (291). El sentido múltiple es entonces la interpretación misma y esto lo demuestra Ricoeur en su capítulo tres: “La metáfora y el símbolo” de *Teoría de la interpretación*, donde desarrolla pautas de interpretación sobre la metáfora y símbolo, identificando el plano de significación literal para reconocer el excedente de sentido que contribuye a la formulación de interpretación. En mi siguiente apartado, lo atenderé con mayor detalle, pero es importante destacar que para Ricoeur los horizontes potenciales de sentido son los que despliegan las posibilidades de interpretación y es lo que se debe atender a raíz de la lectura.

2.2 La metáfora y su implicación en la reformulación de sentido

El interés de Ricoeur por atender el funcionamiento de la metáfora y el símbolo tiene como intención refrendar su idea medular del sentido múltiple a través del reconocimiento de un primer plano literal. Comenzando por la metáfora, Ricoeur realiza un breve recorrido de lo que la retórica clásica considera aquello que es el dominio de la metáfora. Ricoeur destaca entre varios puntos cómo la retórica la toma en cuenta desde lo semántico, siendo por el contrario más que una polivalencia de la palabra, una semántica de la oración completa: “Así que realmente no deberíamos hablar del empleo metafórico de una palabra, sino más bien de la expresión metafórica. La metáfora es el resultado de la tensión entre dos términos en una expresión metafórica” (63). Por otra parte, respecto a tratar a la metáfora como una

prolongación del sentido, también señala su contraparte entendiéndola más como una dinámica de interpretación:

Si una metáfora sólo atañe a las palabras porque se produce primero en el nivel de una oración completa, entonces el primer fenómeno que debemos considerar no es cualquier desviación del sentido literal de las palabras, sino precisamente el funcionamiento real de la operación predicativa en el nivel de la oración. Lo que acabamos de llamar la tensión en una expresión metafórica, realmente no es algo que sucede entre dos términos en la expresión, sino más entre dos interpretaciones de la misma. Es el conflicto entre estas dos interpretaciones lo que sostiene la metáfora (63).

La tensión es la cualidad que permite el desenvolvimiento de la interpretación reconociendo ese primer plano de sentido literal para después ponerlo en contradicción. De esta forma, Ricoeur destaca que la metáfora no puede ser una simple sustitución semántica como proponía la retórica, sino una verdadera creación de sentido en su globalidad, es decir, en la oración completa.

El símbolo por su parte, también se comprende en función del tratamiento sobre la metáfora. Ricoeur divide el símbolo desde su lado lingüístico y no lingüístico. El plano lingüístico es lo que puede ser abordado desde el enfoque metafórico:

Primeramente, es posible identificar el núcleo semántico característico de cada símbolo, sin importar cuán diferente puede ser cada uno, basándose en la estructura del sentido que se despliega en expresiones metafóricas. En segundo lugar, la función metafórica del lenguaje nos permitirá aislar el estrato no lingüístico de los símbolos, el principio de su diseminación, por medio de un método de contraste (67).

Como resultado de la anterior, la tensión metafórica se traduce en oponer precisamente dos interpretaciones. El reconocimiento de lo literal sería lo que permite desenvolver el excedente de sentido: “La significación simbólica, por lo tanto, está constituida de tal forma que sólo podemos lograr la significación secundaria por medio de la significación primaria, en donde ésta es el único medio de acceso al excedente de sentido (68). Si bien el análisis simbólico se presta para ser atendido desde lo metafórico por su orden dentro de lo lingüístico, esto sólo comprende una parte, ya que como había mencionado Ricoeur, el símbolo contiene un lado

no semántico que está abierto a otros modos de tratamiento: “La metáfora sólo ocurre en el universo ya purificado del *logos*, mientras que el símbolo duda entre la línea divisoria del *bios* y el *logos*” (72).

La efectividad del tratamiento metafórico en el símbolo y por sí mismo el planteamiento de la metáfora recae en el excedente de sentido que surge a partir de la reformulación que tiene el plano de significación literal. El plano transgredido sucede en la medida que se reconoce el sentido inicial. La operación que señala Ricoeur se orienta en esa tensión que se suscita y que queda a cargo del lenguaje. Es por ello que la atención sobre el símbolo sólo se puede trabajar desde el aspecto lingüístico, incluso su relación con la metáfora se logra para Ricoeur, precisamente por dicho componente. No obstante, la atención por el lenguaje tiene un papel más trascendente que los mecanismos que puede poner en juego a la hora de reconocer la tensión metafórica, se trata del resultado que puede lograr en el manejo de la referencia.

2.3 Configuración del componente de referencialidad

El desenvolvimiento del lenguaje además de articular el sentido múltiple también tiene repercusión en la referencialidad. Como bien advierte Ricoeur en su propuesta sobre el esquema de comunicación de Jakobson, la escritura modifica cada uno de los componentes que participan en el esquema. En el apartado 2.1, comenté brevemente el papel que proponía respecto al emisor y el receptor, sin embargo, la referencialidad también se ve intervenida respecto a su desarrollo en una situación de comunicación:

La primera extensión del alcance de la referencia más allá de los reducidos límites de la situación dialogal tiene enormes consecuencias. Gracias a la escritura, el hombre y solamente el hombre cuenta con un mundo y no sólo con una situación [...] De la misma manera que el

texto libera su sentido del tutelaje de la intención mental, libera su referencia de los límites de la referencia situacional (48).

Al mismo tiempo, esto no implica que el texto deje de ser acerca de algo, sólo en casos excepcionales puede ocurrir que la referencia sea cancelada por completo como el ejemplo que menciona Ricoeur de la poesía de Mallarmé. Por otra parte su misma estructuración también se contempla desde la incidencia que puede tener en su reformulación por mostrar otra realidad:

Como sugiere el mismo Jakobson, la referencia aquí no es abolida sino que es dividida o fracturada. La desaparición de la referencia ostensible y descriptiva libera el poder de referencia a aspectos de nuestro ser en el mundo que no pueden decirse en una forma descriptiva directa, sino sólo por alusión, **gracias a los valores referenciales de expresiones metafóricas y, en general, simbólicas** (las negritas son mías, 49).

El aspecto metafórico, no en vano, lo trabaja Ricoeur en su tercer capítulo y como señalé anteriormente, puede producir una multiplicidad de sentido. La conclusión a la que llega después de analizar el proceso de tensión en la metáfora, es el sentido que se puede originar, así como: “La segunda conclusión es que una metáfora no es un adorno del discurso. Tiene más que un valor emotivo porque ofrece nueva información. En síntesis, una metáfora nos dice algo nuevo sobre la realidad” (66).

Al respecto del elemento no semántico en el símbolo, Ricoeur explica que una parte de la interpretación se sostiene por esas relaciones que se forman con conceptos de la vida y que da pie a que ramas como el psicoanálisis u otras orientaciones puedan tratar el símbolo. Pero el sentido estrictamente lingüístico puede ofrecer otra clase de transgresión:

Es más difícil decir qué es lo que hace al lenguaje poético un lenguaje “confinado”. En una primera aproximación es, de hecho, un lenguaje no confinado o liberado, el cual ha quedado liberado de ciertas restricciones léxicas, sintácticas y estilísticas. Sobre todo, ha sido liberadas de las referencias intencionadas (72).

El confinamiento no recae por lo tanto en lo externo, sino en su misma producción interna: “Más bien, el poema está confinado por lo que crea [...] sólo porque la reducción de los

valores referenciales del discurso ordinario es la condición negativa que da lugar a nuevas configuraciones que expresen el sentido de la realidad que se ha de llevar al lenguaje” (73).

Es importante reconocer que dentro de la visión de Ricoeur, la atención por una trascendencia del ser se logra por el lenguaje. Si el *Dasein*, conllevaba a comprender como modo de conocimiento el modo de ser, es el lenguaje donde puede suceder esto. Es en el lenguaje donde la comprensión es en sí un modo de ser.³¹ Es por ello que Ricoeur puede desdoblar el papel del lenguaje en su sentido poético como otra manera de articular la realidad, que vendría recayendo también con la idea de la alteridad. Tomando en cuenta el trabajo de Max Black, Ricoeur cita lo siguiente sobre la metáfora: “una metáfora memorable tiene el poder de poner a dos dominios separados en una relación cognoscitiva y emocional, al emplear el lenguaje que es directamente apropiado para uno, como lente para ver el otro...” (80). La fragmentación por medio del discurso logra proponer una óptica particular desde donde se pronuncia y que puede aludir a otra clase de valores para estructurarla.

Por último, la participación del lector en este campo de la referencia también es atendida por Ricoeur como una propuesta de vías de interpretación en el proceso de lectura:

Como lectores, podemos permanecer en un estado de suspenso en cuanto a cualquier tipo de realidad referida, o podemos imaginativamente actualizar las referencias potenciales no ostensibles de un texto en una nueva situación, la del lector. En el primer caso, tratamos el texto como una entidad sin universo. En el segundo, creamos una nueva referencia ostensible gracias al tipo de “ejecución” que el acto de leer implica. Estas dos posibilidades son igualmente promovidas por el acto de leer, entendido éste como su acción dialéctica recíproca (93).

³¹ La idea anterior la subraya Maurizio Ferraris al recolectar una cita de Ricoeur de *El conflicto de las interpretaciones: Ensayos de hermenéutica*: “La dificultad de pasar del comprender, como modo de conocimiento, al comprender, como modo de ser, estriba en esto: la comprensión, que es un resultado de la Analítica de *Dasein*, es esa misma por la que y en la que ese ser se comprende como ser. ¿No es, una vez más en el lenguaje mismo donde hay que buscar la indicación de que la comprensión es un modo de ser?” (293).

La distancia en la escritura permite que el lenguaje formule un universo y se despliegue otra manera de recibirla. El acto de interpretación en sí mismo produce una actualización de sentido debido a la lectura que realiza el receptor en el presente. Así mismo, conlleva una apropiación de sentido que no sigue la intención del autor o alguna situación histórica: “lo que tiene que ser apropiado no es otra cosa que el poder de revelar un mundo que constituye la referencia del texto” (104). El texto sería el productor de la referencia como otra forma de ver las cosas, mientras que el lector recibiría dicha proyección bajo distintos mecanismos.

2.4 El cronotopo en la composición de la realidad

En términos de la narrativa de Armonía Somers y su clasificación dentro de lo fantástico, el tratamiento del componente referencial resulta importante de atender como una clave para situar la interpretación. Varios de los artículos que trataban la literatura de Somers solían recalcar dos puntos principales: primero, el factor de una realidad más humana, más expresiva o bien un ambiente sórdido; y segundo, la ambigüedad de los eventos y personajes que se compenetraba con dichos escenarios. En ese sentido, las acotaciones de Ricoeur permiten desenvolver ciertos mecanismos que operan al momento de enfocar ese tratamiento de la realidad y lo ambiguo. La referencia puede componerse, de acuerdo con Ricoeur, desde lo metafórico pero al mismo tiempo, al proponerse desde lo escrito, logra una distancia que permite una transgresión de lo convencionalmente establecido.

La composición de la realidad en la narrativa de Somers, por lo tanto, se articula, por una parte, por medio de la referencia atravesada por construcciones metafóricas que, como se verá en el análisis, ofrecen procesos de significación donde un elemento puede adquirir otro sentido, rompiendo lo previamente asignado. Pero, más importante aún, la atención por

su constitución resalta también su planteamiento desde el mismo escenario donde se desenvuelve el personaje: el cronotopo. Este concepto, introducido por el teórico Mijaíl Bajtín en las categorías literarias, implica la unión entre el tiempo y el espacio en la representación literaria. En su capítulo “Las formas de tiempo y del cronotopo en la novela”, en *Teoría y estética de la novela*, comenta lo siguiente:

El cronotopo determina la unidad artística de la obra literaria en sus relaciones con la realidad. Por eso, en la obra, el cronotopo incluye siempre un momento valorativo, que sólo puede ser separado del conjunto artístico del cronotopo en el marco de un análisis abstracto. En el arte y en la literatura, todas las determinaciones espacio-temporales son inseparables, y siempre matizadas desde el punto de vista emotivo-valorativo (1975: 404).

La presencia del cronotopo pone en marcha la materialidad del tiempo y espacio, característica que es importante para Bajtín porque no sólo aterriza conceptos abstractos sino porque se ve implicada en la misma articulación del acontecimiento: “Es el cronotopo el que ofrece el campo principal para la representación en imágenes de los acontecimientos” (1975: 405).

Por otra parte, el cronotopo en sí mismo también puede reconocerse por medio de la funciones que desempeña. Entre los ejemplos que menciona Bajtín, reconoce el cronotopo del umbral en Dostoievski como la puesta en crisis y que es empleado en favor de las novelas del autor para desarrollar los acontecimientos. Desde este punto, el cronotopo se va a implicar con la temática e incluso se podría decir que conforma el argumento mismo: “En primer lugar, es evidente su importancia temática. Son los centros organizadores de los principales acontecimientos argumentales de la novela” (1975: 404). Así mismo, de acuerdo con las ideas de Bajtín, se puede plantear una tipología de los géneros literarios en relación a la presencia del cronotopo y su intervención en la propia configuración del personaje. En ese sentido, hay

que tener en cuenta que la presencia de un cronotopo responde a otra serie de expectativas desde donde se integra.

Para explicar la idea anterior, repasaré uno de los géneros que desarrolla, la novela griega de aventuras o prueba. Aquí el argumento se centra en los sucesos que atraviesan al héroe, pero que al mismo tiempo no provocan ningún cambio en él, su carácter, pensamientos y acciones se mantienen en el mismo eje del cual partieron. En este caso, el cronotopo no tiene un grado de trascendencia pero sí se coordina con el papel que adquiere el héroe en la novela. El espacio y tiempo son determinados porque así permiten la desviación de normas y reglas que podrían complejizar la trama, ambos componentes conforman un escenario con pocas particularidades que permite que el héroe lo recorra sin mayor problema.

El caso de la novela griega nos permite apreciar que el papel vital del cronotopo, al momento de componer el entorno por el que tendrá que transitar el héroe, es congruente con las necesidades que se presentan en la obra y el objetivo al que se quiere llegar. Por el contrario, si el cronotopo es desarrollado a un grado alto, tendrá una implicación directa sobre el héroe porque entreteje una red de consideraciones para la configuración del personaje. Por ejemplo, dotar de un tiempo biográfico, un contexto histórico o social, repercute en los mismos acontecimientos que afectarán al héroe. El personaje no quedará sumido en la pasividad y su desenvolvimiento se verá afectado por las determinaciones anteriores. Ese surgimiento de la realidad, por otra parte, también se verá atravesada por otra serie de elementos que deben tomarse en cuenta:

Por eso podemos llamar a ese mundo, el mundo, el mundo de que está creando el texto; pues todos sus elementos —y la realidad reflejada en el texto, los autores-creadores del texto, los intérpretes del mismo (si existen) y finalmente, los oyentes-lectores que están recreando y, en ese proceso, renovando el texto— participan de manera igual en la creación del mundo representado en el texto (1975: 404).

Finalmente, esta forma de representación del mundo se sostiene por el texto mismo, pero también por una especie de actualización que, como mencioné anteriormente, Ricoeur consideraba también en el papel del lector.

La disposición sobre el tiempo y el espacio en su conjunto, como se vio, se ven fuertemente implicados en el desenvolvimiento del personaje por el argumento. Para Bajtín, es el cronotopo lo que desarrolla una novela. En el particular caso de la narrativa de Armonía Somers, también considero la presencia del cronotopo como un elemento importante, por lo anteriormente expuesto sobre la referencia y la metáfora, pero así mismo por el papel que tiene en los cuentos. El espacio y tiempo actúan bajo un proceso de significación, es decir, que pueden permutar en sus valores para el personaje así como marcar una trascendencia.

2.5 Otros planteamientos para atender la subjetividad. Propuesta sobre la teoría de la enunciación por Catherine Kerbrat-Orecchioni.

Finalmente, otro punto para considerar en el proceso de significación recae también desde la valoración que puede suscitarse en el concreción de la “realidad” y su articulación (por realidad me refiero tanto a la manera en que se observan los acontecimientos como el entorno mismo desde donde se desenvuelve el personaje). La óptica del personaje-narrador que va relatando los sucesos tiene una participación en juicios sobre otros personajes y sus acciones, así como en ciertos cronotopos que van que teniendo lugar. Su postura sobre los acontecimientos es lo que en muchas ocasiones traza un hilo conductor sobre aquello que va sucediendo y que, a diferencia de una hegemonía por la casualidad como señalaba el crítico Emir Rodríguez Monegal en “Onirismo, sexo y asco” (14), se podría proponer una causalidad basada en la perspectiva desde donde se pronuncia el relato.

Para poder seguir adecuadamente la valoración que realiza el personaje, me basaré en las propuestas que realiza Catherine Kerbrat-Orecchioni sobre la teoría de la enunciación. La enunciación atiende precisamente las huellas del discurso desde donde se sitúa el enunciador a partir de su subjetividad.³² En su trabajo, *La enunciación de la subjetividad en el lenguaje*, la autora atiende varios conceptos que exponen los mecanismos por los cuales el enunciador puede articularse dentro de lo que emite, es decir, su participación dentro de la significación del enunciado:

podemos definir del siguiente modo la problemática de la enunciación (la nuestra): es la búsqueda de los procedimientos lingüísticos (shifters, modalizadores, términos evaluativos, etc.) con los cuales el locutor exprime su marca al enunciado, se inscribe en el mensaje (implícita o explícitamente) y se sitúa en relación a él (problema de la “distancia enunciativa”) (1997: 43).

Ahora bien, es importante señalar que la subjetividad, como señala Kerbrat-Orecchioni, no se deslinda por completo de las convenciones desde donde surge, ya que después de todo estos pactos existen para lograr una comunicación con el otro. No obstante, existen espacios donde hay mayor posibilidad de que la subjetividad tenga parte, como en palabras como “bonito” u otras que demuestren juicios valorativos. Dentro de este espacio para la subjetividad, las principales categorías que se pueden encontrar son los deícticos, subjetivemas afectivos y subjetivemas evaluativos. Los deícticos son comprendidos desde una dinámica donde el sentido permanece frente a otro referente, es decir, la situación de comunicación interviene al momento de su uso pero funciona igualmente para lo designado:

los deícticos son *las unidades lingüísticas cuyo funcionamiento semántico-referencial (selección en la codificación, interpretación en la codificación) implica tomar en consideración algunos de los elementos constitutivos de la situación de comunicación, a saber:*

- *el papel que desempeñan los actantes del enunciado en el proceso de la enunciación.*

³² En mi tesis de licenciatura, *Planos de subjetividad y sugestión en “Hombre del túnel” de Armonía Somers*, trabajé también con el aparato teórico de Kerbrat-Orecchioni para seguir precisamente las huellas de enunciación de la protagonista y plantear una interpretación que considerara todos los eventos del cuento, así como el desarrollo de algunos elementos como el túnel en su proceso de significación.

- *la situación espacio-temporal del locutor y, eventualmente, del alocutario* (48).

Es importante insistir sobre un punto que se presta a frecuentes malentendidos: lo que “varía con la situación” es el referente de una unidad deíctica y no su sentido, el cual permanece constante de un uso al otro (48).

Los deícticos están conformados a su vez por pronombres personales, demostrativos, adverbios de tiempo y lugar, así como algunos verbos. La presencia de estos deícticos en los cuentos de Somers tiene su participación en la recreación de situaciones pragmáticas de la comunicación, que en algunos casos pueden refrendar o cuestionar la realidad que viven los personajes, es decir, que las situaciones se pasen por alto y haya un acuerdo respecto a lo que sucede o, por el contrario, que haya versiones encontradas del acontecimiento o lo que se observa en el momento.

Por otra parte, los subjetivemas, de acuerdo con Kerbrat-Orecchioni, surgen al momento en que se presenta el enfoque de aquello que quiere destacar el locutor en su proceso por establecer una referencia: “cuando el sujeto de una enunciación se ve confrontado con el problema de la verbalización de un objeto referencial, real o imaginario, y cuando para hacerlo debe seleccionar ciertas unidades tomándolas del repertorio léxico y sintáctico que le propone el código” (93). Los subjetivemas están compuestos por verbos, adverbios, sustantivos y adjetivos. Los últimos dos grupos contienen otras subdivisiones, estos pueden ser afectivos y evaluativos. La categoría de evaluativo a su vez también se divide en axiológico y no axiológico, siendo el caso de los sustantivos una situación particular pues además de contener en el sentido axiológico una valorización en el propio uso semántico (términos que resten o sumen en su apreciación), existe también la posibilidad de un proceso de axiologización que destaca precisamente la valorización que puede adquirir una palabra:

Así como cualquier palabra, no importa cuál, si se encuentra inserta en un co(n)texto apropiado o acompañada de determinados significantes entonacionales o gráficos específicos, puede resultar investida por una connotación (des)valorizadora inédita, así también, en el

límite, es la clase de la totalidad de los sustantivos la que viene a instalarse en la clase de axiológicos (99).

Es precisamente este mecanismo el que se puede encontrar con frecuencia en la narrativa de Somers a través de la óptica de algún personaje. La construcción de juicios y aquello que puede adquirir un valor de acuerdo con la perspectiva desde donde se sitúa el personaje, se relaciona lo que se considera desdeñable de una situación o por la inconformidad en el actuar de otro personaje.

Lo anterior demuestra la manera en que se constituye la perspectiva que va trazando la voz principal en los cuentos a su vez que establece los parámetros desde donde se evalúa. Aunque en algunos casos son expresiones completas las que contienen los subjetivismos y los grados de evaluación, es importante considerar que el enunciador puede establecer su sistema de valoración, por lo que en el análisis de los cuentos, el rastreo sobre la manera en que se conforman las apreciaciones de los personajes o narradores será vital para entender las razones por las que surgen determinadas comparaciones, asociaciones, descripciones e incluso algunas acciones que pudieran parecer inusitadas. Así mismo, la atención por las huellas de enunciación y la discordancia con otras voces también clarifica porque los elementos anteriores llegan a percibirse como inusitados.

Por otra parte, tratando la categorías de los adjetivos afectivos, estos, a la vez que asignan una propiedad que se quiere destacar del referente, imprimen un sentido emocional de lo acotado. En el caso de las descripciones realizadas en los cuentos, también existe, en efecto, una consonancia respecto a las emociones que se pueden suscitar en el trascurso de un evento y la valoración emitida en la enunciación. De ahí que incluso la composición metafórica tenga mayor cabida en la formulación de los acontecimientos. La exposición de

una realidad más humana o severa se sustenta de la yuxtaposición de lo emocional con lo valorativo de situaciones y cronotopos.

Por último, también ocurre que en la enunciación haya una intencionalidad por presentar los recursos anteriores bajo el velo de lo objetivo, a esto Kerbrat-Orecchioni lo denomina como una enunciación subjetiva objetivizada, donde las expresiones como; creo, digo, pienso, etc, revelan precisamente la consciencia de estar emitiendo algo cuya legitimidad puede ser cuestionada. Por otra parte, la intención de formular un discurso objetivo va a producir por el contrario, una acotación sin dejar espacio a la duda o al cuestionamiento, se expone tal cual se aprecia o enuncia algo. En el caso de los cuentos, la postura del personaje respecto a sus propios juicios es lo que puede orillar a un umbral de ambigüedad, ya sea abriendo un espacio a la duda o haciendo énfasis en la veracidad de las situaciones, creando apreciaciones encontradas de un mismo suceso.

3. PLANOS DE INTERPRETACIÓN EN LOS CUENTOS DE ARMONÍA SOMERS: “EL HOMBRE DEL TÚNEL”, “EL DESVÍO”, “LA SUBASTA” Y “EL DERRUMBAMIENTO”

Como se vio en el panorama crítico del capítulo dos, las primeras obras de Armonía Somers resaltaban por la interpretación en términos de realidad, es decir, que el núcleo desde donde se trataba su narrativa atendía lo fantástico y el acontecimiento, mientras que en otros trabajos críticos como “Raros y malditos en la literatura uruguaya” de Ángel Rama o “Armonía Somers y el carácter obscuro del mundo” de Mario Benedetti comenzaron a plantear otra manera de atender los procedimientos del discurso en relación con una articulación de la realidad más íntima, sensible y en algunos casos más cruel. Por lo tanto, el enfoque respecto al discurso se volvió esencial al momento de tratar los primeros dos libros de cuentos de Armonía Somers: *El derrumbamiento* y *La calle del viento norte y otros cuentos*.

Por otra parte, dentro del mismo tratamiento de la realidad y siguiendo los parámetros clásicos de lo fantástico que propuso Todorov, el papel del discurso era lo que podía prolongar la ambigüedad y el efecto fantástico de vacilación. Ya fuera por las modalizaciones o el modo imperfecto del verbo, el acontecimiento se pronunciaba desde una visión a veces limitada pero personal. Por personal me refiero, y tomando en cuenta los conceptos de Catherine Kerbrat-Orecchioni, a una formulación de lo sucedido por medio de enunciaciones con distintos tipos de objetividad y subjetividad, así como marcas de valoración dentro del mismo enunciado como los subjetivemas. Estos mismos mecanismos resultan aun más pertinentes desde las aportaciones de Rosalba Campra y Olga Pampa Arán en el esquema de la teoría de lo fantástico sobre las versiones individuales acerca de un suceso por medio de los personajes o narrador.

Para el primer punto, respecto a los distintos tipos de subjetividad y objetividad, el acontecimiento puede ser articulado por medio de la incertidumbre de la voz que lo profiere o bien con declaraciones que mantienen la versión de lo sucedido. El componente de verosimilitud que explicaba Campra mantenía un papel particular para las dinámicas que requería lo fantástico puesto que, el manejo de la información que se dispone, así como la misma perspectiva o visión que interviene al momento de presentar un evento, es lo que conduce a centrar la atención en la “transgresión de la realidad”. Por lo tanto, uno de los objetivos en el primer apartado del análisis será precisamente rastrear las huellas de una marca personal en la presentación de ciertos acontecimientos y sucesos en su grado de verosimilitud y distancia.

Por otra parte, el segundo punto que corresponde a los subjetivemas y marcas de valoración en el enunciado también se hila con la discusión sobre el tratamiento de realidad y sus maneras de conformarse. Regresando brevemente a los presupuestos de Pampa Arán, el papel del lector adquiriría relevancia por las prácticas de interpretación que se desplegaban en torno a los parámetros de realidad establecidos, es decir, que las vías de sentido se establecían en función de las pautas de realidad. Dentro de ese rubro, la formulación de los puntos de vista, el manejo discursivo y la representación del mundo puede ser apreciada por las marcas de enunciación que exponen juicios valorativos y emotivos.

Las pautas de realidad, por lo tanto, conforman el primer plano de sentido y pueden ser identificados a través de la combinación de los subjetivemas y los tipos de subjetividad y objetividad de Kerbrat-Orecchioni, así mismo pueden funcionar para identificar la perspectiva sobre determinados elementos. En este caso, se verá que la posición de la enunciación y la visión que puede transcurrir a partir de la voz, ya sea que se trate del

personaje, un narrador homodiegético, o bien que el narrador omnisciente transmita los juicios de los personajes sobre lo que sucede.

Posteriormente se abordará con mayor precisión el enfoque sobre los subjetivismos, los procesos de valoración, pero principalmente en la conformación de un segundo plano de sentido por medio de la metáfora. Tomando en cuenta las definiciones de Paul Ricoeur, la metáfora se establece como el reconocimiento de un primer plano literal que posteriormente es reformulado bajo una tensión entre dos términos. De esta manera, lo metafórico no funciona en la orientación directa sobre la palabra sino en su conjunto con toda la oración. Al respecto, varios de los elementos identificados, como se verá en el análisis, dentro de las pautas de realidad presentan una transformación a lo largo del texto en relación con otra clase de valores y connotaciones. Del mismo modo, el concepto de cronotopo de Bajtín también presenta una dinámica similar, puesto que en varios de los cuentos que serán tratados, la condición del tiempo y espacio tienen un papel activo en relación con procedimientos de resignificación. El objetivo será señalar el proceso de resignificación de las pautas de realidad y del cronotopo hacia otra clase de significaciones que no necesariamente recaen en una transgresión, hablando desde lo fantástico, sino que entretengan otras consideraciones que van más allá en su espectro de significación.

Pasando a los cuentos seleccionados, cabe mencionar que la edición utilizada para el presente trabajo es: *Armonía Somers: cuentos completos*, de la editorial Páginas de espuma de 2021.³³ No obstante, la selección obedece a sus primeros dos libros de cuentos publicados: *El derrumbamiento* (1953) y *La calle del viento norte y otras cuentos* (1963). La única excepción es “El desvío”, perteneciente a otra edición que contiene los cuentos anteriores,

³³ Todas las citas que realice en adelante pertenecen a esta edición, por lo que sólo tendrán el número de página.

pero que también agrega otros inéditos hasta ese momento, *Todos los cuentos: Tomo II*. Antes de comenzar presentaré un breve resumen de cada cuento escogido para el análisis.

1. “El hombre del túnel”

El cuento inicia con el relato de una niña que va recorriendo un caño para atravesar una carretera, en su trayecto comienza a sentir miedo, pero logra ver los pies de un hombre y se convierte en un incentivo para que pueda salir. Una vez afuera, el encuentro con el hombre, de acuerdo con su relato, consiste en un intercambio de miradas; posteriormente le cuenta la historia a un grupo indeterminado de personas que afirman que se trató de una violación. Para la protagonista, el hombre se plantea como algo importante en su vida, de esta forma transcurren los años y en una ocasión lo vuelve a ver desde su ventana, ella habla al negocio de enfrente para que le diga al hombre que la espere. Sin embargo, cuando el del negocio sale no encuentra a nadie. El tiempo sigue pasando y la última vez que vuelve a ver al hombre baja corriendo por la escaleras, pero en su camino se interpone una mujer con sus compras, cuando logra pasarla llega a una avenida. En su intento por alcanzar al hombre es atropellada y vuelve a transitar por otro túnel.

2. “El desvío”

El relato, al igual que en el caso anterior, es conducido por la voz de la protagonista que da cuenta del abordaje que realiza en un tren y su encuentro con un hombre con quien comparte el mismo vagón. En el trayecto del tren ambos van interactuando y conviviendo hasta que el hombre señala que han pasado siete días, para sorpresa de la protagonista; él explica que ella se ha quedado dormida y por eso no se había dado cuenta. El tiempo transcurre y su relación avanza entre dinámicas habituales como cuando el desdobra un pantalón y surge su primera

discusión por la manera de doblarlo. Entre estos y otros sucesos la protagonista va pronunciando sus opiniones sobre la relación con él y el entorno del tren, así como las reacciones de los pasajeros. Pasan siete años de acuerdo con el hombre y la protagonista anuncia los conflictos de la relación con él, su paso a otro vagón y también los cuestionamientos sobre el paso del tiempo en el tren. Una noche, después de volver a compartir el vagón, él se queda dormido al lado de ella y un hombre sin rostro que revisa los boletos de los pasajeros llega con ellos (así es descrito por ella). Él le anuncia que es su momento de bajar del tren porque se acercan al desvío, termina empujándola y ella queda tendida sobre la maleza junto con otras personas que también estaban ahí.

3. “El derrumbamiento”

En “El derrumbamiento” el relato comienza con el trayecto de Tristán por la lluvia mientras está huyendo porque mató a un hombre. En su camino va suplicando a la virgen que lo ayude hasta que finalmente encuentra un refugio del cual había oído hablar antes. Cuando llega toca cuatro veces hasta que le abren. El dueño del refugio le advierte del lugar al que puede acceder para dormir: una especie de valle en el suelo donde se acomoda junto con otros hombres. En la casa se encuentra también la imagen de una virgen, el patrón la tiene ahí para que proteja el lugar y no se caiga, puesto que la casa se encuentra en mal estado. Tristán se recuesta y se desnuda pero conforme pasa el tiempo comienza a sentir los padecimientos de una fiebre, en ese momento la imagen de la virgen comienza a bajar del pedestal. Tristán no puede moverse mientras la virgen se dirige hacia él, después ella se arrodilla a su lado y comienza a hablarle, le cuenta de su rigidez y le pide ayuda para recobrar la movilidad. Las instrucciones son que toque sus pies y “derrita la cera” con su calor, así paulatinamente el resto del cuerpo. Cuando la virgen queda liberada le avisa a Tristán que lo han estado

buscando por el asesinato, pero que ella lo va a ayudar. Comienzan a tocar la puerta y ella explica que no va a dejar que lo atrapen; finalmente, cuando el dueño abre la puerta y mientras lo buscan, ella sale de la casa. En ese momento sopla el viento y la casa se derrumba.

4. “La subasta”

Este cuento trata de una subasta por un sepulcro realizada en el hall de un edificio de oficinas. El rematador inicia la puja con las aclaraciones sobre el lugar con el precio inicial de seis mil. Los siguientes movimientos transcurren entre las ofertas de los postores y el paso de algunos transeúntes por el edificio. Las ofertas aparecen de manera consecutiva, a la vez que ocurren reflexiones por parte del narrador heterodiegético sobre la compra de ese inmueble particular, así como de los pensamientos del rematador. La acción va sucediendo con la presentación de algunos personajes que participan en la puja, principalmente de dos que mantienen la pelea de las cifras hasta el final. Uno de ellos viste de una manera singular, una traje de otra época junto con un paraguas con mango de marfil. En ese punto de la subasta, las personas de las oficinas comienzan a bajar del edificio y durante ese ajetreo ocurre la máxima tensión entre los últimos dos que participan, teniendo como resultado la muerte de uno de ellos por la discusión. El de traje antiguo, ante el suceso, realiza un monólogo sobre lo ocurrido y reflexiona sobre la muerte. Finalmente él se lleva la subasta, pero al momento de pagar saca una moneda antigua y queda inscrito su nombre en la compra.

3.1 Causa o casualidad: Pautas de realidad y transgresión

La primera parte del análisis consistirá en la identificación de elementos que intervengan en la construcción de las pautas de realidad y su consecuente reestructuración bajo el efecto de

trastocamiento. Recordando también las palabras de Ana María Rodríguez Villamil y los análisis que realizó de los cuentos, no todos cumplen por completo con esta serie de lineamientos de lo fantástico, es decir, que no se presenta un enfoque hacia la realidad como explica Pampa Arán o bien un trastocamiento de acuerdo con Rosalba Campa. Por ello, es importante reconocer los procedimientos que operan en los cuentos que sí contienen los criterios anteriores y de qué manera contribuyen a la formulación de otra clase de significaciones.

Para comenzar, el primer cuento que puede establecerse dentro de los parámetros de lo fantástico es “El hombre del túnel”, específicamente el momento donde más se ha centrado la atención por parte de los trabajos críticos: el encuentro entre la niña y el hombre y el posterior relato de la protagonista a un grupo de personas sobre su encuentro con él (para este grupo indeterminado de personas el suceso que transcurrió se trató de una violación). Este pasaje se vuelve significativo porque los análisis suelen partir de proponer una interpretación sobre lo sucedido o bien a tomar una postura sobre si dicha violación se efectuó o no.³⁴ En “La insólita literatura de Somers: la fascinación del horror” de Ángel Rama, se identifica lo siguiente: “Hay aquí una niña que reptando por un caño encuentra a su salida a un hombre extraño a quien desea entregarse, por quien desea ser violada” (1963: 30). Más adelante explica: “Toda su vida será en adelante la búsqueda de este hombre, que se le aparece varias veces, que no es una realidad para los otros sino para ella” (1963: 30).

Otro texto que aborda el mismo pasaje es el de Ana María Rodríguez Villamil. Aquí la autora reconoce el componente de ambigüedad como lo que conduce a considerar la

³⁴ En el análisis que realiza Teresa Porzecanski en “Sensualidad y socialidad en “El hombre del túnel” también propone como interpretación un seguimiento entre la subjetividad de la protagonista que corresponde con el deseo y la sexualidad que es negada por la realidad externa, aquellos que definieron que se trató de una violación.

violación: “Pero el cuento es lo suficientemente ambiguo como para que el lector no sepa si en realidad la violación tuvo lugar o no. La niña afirma que no. Sin embargo los adultos afirman que sí” (1990: 144). Para entender con mayor cuidado la producción de la ambigüedad, a continuación, expondré la parte del cuento donde sucede el pasaje mencionado. La protagonista explica que al salir del desagüe encuentra a un hombre y éste le sonríe, pero ella sale corriendo debido a las advertencias que le dieron sobre lo que debía hacer ante una persona extraña. El párrafo siguiente a su huida trata de cómo comparte su experiencia con otras personas y la reacción de ellas:

El relato, balbuceado en medio de la fiebre en que caí estúpidamente, se repitió con demasía. Y así, sin que nadie se diera cuenta de lo que se estaba haciendo, me enseñaron que había en este mundo una cosa llamada violación. Algo terrorífico, según se lograba colegir viendo el asco pegado a las caras como las moscas en la basura. Pero que si, de acuerdo con mi propia versión del suceso, podría provenir de aquel hombre distinto que había sonreído para mí desde la piedra, debía ser otra historia. Violación, hombre dulce (207).

Como bien señala Ana María Rodríguez Villamil, la ambigüedad tiene lugar por la confrontación de perspectivas. Mientras que para la protagonista el momento se vincula como algo dulce por la sonrisa que le brindó el hombre, los demás lo reconocen como algo que se vincula con asco.

Retomando el fragmento citado de “El hombre del túnel”, la ambigüedad es constituida por varios factores, uno como bien indicó Villamil se genera por la diferencia de perspectivas. No obstante, no sólo es la aparición de esta confrontación de visiones sino es la manera en que son pronunciadas esas otras voces, es decir, su transmisión a través del filtro de la protagonista. El recurso de estilo indirecto ocasiona que se comparta aquello que percibe la niña, así como su valoración de la situación. El término “violación”, al no ser mencionado explícitamente (desde las voces adultas), conlleva a que su significado sea por medio de una

interpretación de los gestos de los demás: “Algo terrorífico, según se lograba colegir viendo el asco pegado a las caras como las moscas en la basura” (2021: 207).

Otro aspecto importante es la reformulación de la palabra “violación”. La protagonista tiene una noción de lo que podría implicar debido a la reacción de los otros, pero a falta de una explicación concreta se proporciona el espacio suficiente para contraponer la experiencia con el hombre. La resignificación del término sucede de la siguiente forma: “Pero que si, de acuerdo con mi propia versión del suceso podría provenir de aquel hombre distinto que había sonreído para mí desde la piedra, debía ser otra historia. Violación, hombre dulce” (2021: 207). Los valores que reconoce la protagonista para reformular “violación” se sostienen por su vivencia. Una vez que ella salió del túnel, el encuentro con el hombre adquirió trascendencia por el comportamiento que tuvo con ella: “Pero él no hizo preguntas, no molestó con los famosos cómo te llamas ni cuántos años con que a uno lo rematan cuando es chico [...] Si acaso intentó algo fue sonreír. Pero con una sonrisa de miel que se desborda” (2021: 206). Los rasgos pertenecientes de la sonrisa pasan a constituir el nuevo significado de violación como subjetivemas, lo dulce de la sonrisa corresponde al hombre y por lo tanto a cualquier acción en que se le implique. El término de violación se mantiene en el plano de la ambigüedad, tanto por la falta de una aclaración como por el dominio de la mirada infantil. Esta última es empleada en provecho del desconocimiento que tiene de la palabra y bajo ese presupuesto la confrontación de la información genera atención por el suceso del encuentro con el hombre.

Otro momento que también plantea un choque de visiones pero de manera más pragmática, por decirlo de algún modo, es la llamada telefónica que sostiene la protagonista con el hombre del negocio. Por pragmática, me refiero a que esta vez el suceso es vivido por

ambos personajes en el mismo espacio y tiempo, es decir, hay una situación de comunicación que se sostiene en el mismo momento en que se desarrolla el evento y que manifiesta un trastocamiento de realidad.³⁵ A diferencia del momento anterior, no es un relato ni una sucesión de voces, sino que ambos exponen sus distintas visiones sobre el mismo hecho. Para el desenvolvimiento de este pasaje, la protagonista se encuentra desde una buhardilla y a través de la ventana logra observar al hombre. En ese momento llama por teléfono al negocio de enfrente para comunicar un mensaje al hombre que conoció en su infancia: “Quiero, simplemente, que salga y diga a ese hombre vestido de oscuro y con una ramita en la mano que está junto a la columna, que la muchacha que regaba las macetas es aquella misma chiquilla del túnel” (209). Para efectuar las indicaciones, las marcas deícticas contemplan el mismo espacio para ambos, así como el referente de la columna y las señales particulares del hombre.

Los puntos mencionados que construyen los parámetros de realidad son cuestionados por la incapacidad de poder ver al hombre, es decir, el personaje de enfrente no es capaz de ver al hombre a pesar de compartir el mismo espacio: “Le observé mirar hacia el punto preciso que yo había indicado, mover la cabeza negando, y aumentar después el área de reconocimiento. Al cabo de unos segundos, y mientras yo veía aún al forastero en la misma actitud, volvió con esta estúpida rendición de noticias” (209-210). El testimonio de la protagonista da cuenta de la impresión del hombre del negocio y más adelante es reafirmada por medio de la conversación telefónica y la confrontación directa por parte de él:

—Oiga, ¿por qué no se guarda las bromas para otro? Junto a la columna no hay ningún tipo ni nada que se le parezca. Esto no es un episodio del hombre invisible, qué diablos.

³⁵ Tomo el concepto de pragmática de la lingüística, específicamente de: *Las cosas del decir: Manual del análisis del discurso* de Helena Calsamiglia Blancafort y Amparo Tusón Valls. La situación de comunicación, en este caso, es representada pero como bien señalan las autoras, es posible representar la oralidad bajo su misma condición de que se trata de una representación (76).

—¡Bromas las que quiere hacer usted, no yo —le grité histéricamente— está aún ahí, lo sigo viendo!

El choque de perspectivas se produce de manera explícita y nuevamente los deícticos reafirman lo que está viendo ella. En este momento, la transgresión de la realidad, de acuerdo con Rosalba Campa, sucede desde el choque de la mirada individual de la protagonista contra la visión colectiva que venía conformándose desde su salida del caño sobre lo que realmente implica el hombre.

La transgresión revela una descomposición del orden establecido, cuestionando la existencia del hombre, pero al mismo tiempo se mantiene la carga de significación previa (la sonrisa). La invisibilidad del hombre no sólo corresponde únicamente a este momento sino que se va dotando de otra clase de significaciones, el valor que le confiere la protagonista desplaza el foco de atención sobre su existencia. De hecho, propiamente de acuerdo con lo que plantea Barrenechea, la problematización de este episodio no se prolonga más allá de la conversación, por el contrario, la disposición de la protagonista será dudar de las voces externas que intervienen en su contacto directo con el hombre:

Fue entonces cuando comprendí que jamás, en adelante, debería comunicar a nadie mi mensaje. Todo era capaz de quedar injuriado en el trayecto por el puente que ellos me tendían. Y en forma vaga llegué a intuir que ni yo misma estaría libre de caer en sus fabulaciones, que era necesario liberar también al hombre de mi propio favor simbólico, tan basto como el de cualquiera (210).

El componente que sobresale es el seguimiento de la protagonista a su propia versión de los hechos y a las formulaciones que realiza sobre otros acontecimientos que van sucediendo más adelante. Las pautas de realidad establecidas por su enunciación, como se vio, son intervenidas por otras voces, pero principalmente sus juicios son los que tiñen casi por completo la apreciación de lo que sucede. La confrontación, por su parte, abre una posibilidad hacia aquello sobre lo que ella misma da cuenta, su función es una especie de resquicio que

opera sobre su voz hegemónica que comparte todo lo que sucede. No obstante, como se verá en la siguiente parte del análisis, el hombre no queda determinado sólo por sus elementos físicos o respecto a su presencia, sino que adquiere a lo largo del cuento otra clase de connotaciones que superan el espectro de realidad que pudiera delimitarlo.

Pasando al siguiente cuento, para Elena Martínez, en su artículo “La ambigüedad y el papel del lector en ‘El desvío’”, el factor de la visión es igual de importante que en el caso anterior. Aquí la mirada de los personajes no queda del todo clara pues provoca confusión al momento de tratar algunos elementos: “En ‘El desvío’ abundan las descripciones basadas en las asociaciones o comparaciones inusitadas, inesperadas para el lector” (1991: 110). Como se puede ver, la disposición de detalles se realiza sin aparente concordancia que en otro párrafo la crítica reconoce como inverosímil; de igual manera en que lo afirmaba Emir Rodríguez Monegal, no se puede establecer un hilo conductor que conjunte a los elementos aparentemente arbitrarios: “El lector experimenta inconsistencia y discontinuidad en la imagen del personaje cuando esa imagen creada en el texto no se corresponde con las acciones que lleva a cabo el personaje y, por lo tanto, el lector no puede formular expectativas con respecto a él.” (1991: 107). La narración queda, al igual que en “El hombre del túnel”, a cargo de la protagonista, por lo que su visión predomina en la mayor parte de las descripciones, exceptuando algunas partes donde interviene el hombre que conoce en el tren.³⁶ Las pautas de realidad, por lo tanto, también se sustentan de su mirada y juicio.

La secuencia del tiempo, en ese sentido, conforma una progresión paulatina en la concepción de la protagonista sobre la manera de transcurrir en el propio tren y su trayecto.

³⁶ Elena Martínez considera la estética de la recepción para explicar cómo el efecto de inconsistencia es previamente trazado por la estructura del relato, tomando en cuenta las expectativas del lector y la puesta de procedimientos ambiguos para proponer información confusa o incierta (1991: 107)

En el siguiente pasaje, ocurre el primer momento de transgresión respecto al orden establecido por ella:

Luego del episodio un tanto brumoso de aquella primera comida, de la que nunca recordaré si habrá sido almuerzo o cena, vi con cierta decepción que él empezaba a mirar su reloj de pulsera.

—Rayos —dijo de pronto— siete días ya, qué infalible matemática en todo esto.

—¿Cómo, qué es eso de siete días si acabamos de subir a este desbocado tren expreso? Fue en ese momento cuando debí empezar a salir de mi penumbra mental, a causa de sus palabras (328).

La protagonista refiere al corte temporal que va a través de la memoria difusa sobre el almuerzo o cena a la mirada de decepción del hombre. Ese sería el primer planteamiento previo a la constatación de otro tiempo, puesto que, se advierte por parte de la protagonista, una incertidumbre sobre las acciones que se refieren a marcas temporales, es decir, el desconocimiento no tanto sobre lo que ocurrió sino a los momentos en que fueron aconteciendo. Finalmente, cuando la protagonista escucha la afirmación del hombre sobre los siete días se establece otra proyección inadvertida hasta ese momento por ella.

La disposición temporal se reordena en la palabra del otro así como en el particular modo de apreciación sobre el transcurso en el tren (que contiene tanto al tiempo como al espacio y la manera en que se había estado asumiendo, dando cuenta de una sucesión normal de acciones, personajes, etc., en la misma línea temporal). Así mismo, retomando las consideraciones previas de su propia incertidumbre sobre el almuerzo o cena, se vuelve a referir bajo la designación de “penumbra mental”, es decir, que abre la posibilidad de integrar la nueva información presentada y las posteriores explicaciones que da el hombre:

—Digamos que primero fue lo de manzana entre dos, y que luego te dormiste a mi lado —explicó él como quitándole importancia a los hechos—. Es lo que sucede normalmente cuando ya ha transcurrido cierto tiempo. Y que luego deberá repetirse hasta tocar fondo —agregó aún, mirando hacia su misteriosa provisión de manzanas (329).

El estado de la protagonista, de esta forma, queda inscrito a otra propuesta de sentido que valida la confusión en la percepción de los días. No obstante, el señalamiento del sueño no

queda en un vacío de lo que ha sucedido. Al igual que las disposiciones del tiempo que había marcado la protagonista desde el inicio del cuento con las acciones y personajes del entorno que iban ocurriendo, el hombre también contempla las mismas consideraciones:

—Mira —aclaró— los tipos del canasto cambiaron de vagón el primer día. Ellos y muchos más, parece que por divergencias con nosotros. Y vino en varias oportunidades el hombre de los billetes que iba renovando cada mañana.

Los acontecimientos que engloban el paso de los días se sitúan entre la salida de los pasajeros y la renovación del boleto. En este primer plano de realidad se construye la secuencia de determinados eventos o situaciones que van trazando una línea temporal, pero cuya transgresión se superpone a la misma clase de secuencia bajo otra óptica, la del hombre que la acompaña. De nuevo, es la palabra del otro lo que trae un conflicto sobre lo sucedido, determinando una integración sobre los mismos términos de medición que fueron empleados por la protagonista. La dinámica del tiempo ya no se sustenta únicamente por los hechos circunscritos que ocurren en el tren sino que obedece también a la posición de los personajes sobre lo que sucede y a la apreciación de ellos dentro de ese lugar.

Al final, la posible resolución de la protagonista ante las pruebas sostenidas por el hombre recae en lo siguiente: “Todo aquello me estaba pareciendo algo demasiado fuera de lo habitual, como un desafío por el enigma. Pero andaban mezclados al delirio elementos objetivos de tal validez que eran capaces de obligar a creer en el conjunto contra cualquier protesta” (329). Este es el único momento del cuento donde se menciona esta consciencia sobre el paso del tiempo, puesto que, en los posteriores saltos temporales, sólo se mencionan con frases como “un día” o “comenzó otro día”. En el caso particular de esta situación, el juicio de la protagonista declara una aceptación que es lo suficientemente objetiva para dejar una abertura de ambigüedad.

Trayendo los conceptos de Kerbrat-Orecchioni explicados en el capítulo tres, la enunciación subjetiva implícita es aquella que precisamente utiliza modalizaciones para tomar una distancia de lo que se está diciendo, es decir, hay una apertura a la posibilidad de que pueda ser cuestionado el juicio de valor, mientras que la subjetividad explícita u objetivizada se formula como una generalización o un juicio universal. La protagonista, al añadir la frase, “me estaba pareciendo”, plantea que no termina de comprender plenamente ese salto temporal así como las consideraciones presentadas hacia otra clase de comprensión sobre lo sucedido (aunque no deja de tener cabida en la lógica de los parámetros del tiempo). La distancia que toma con la subjetividad implícita propone una simultaneidad de ambos rubros, si el orden se decanta por un lado u otro no es más importante que la misma aceptación hacia esa otra posibilidad. El espectro de realidad tiene como resultado una apertura sobre sus pautas iniciales respecto al componente del tiempo y espacio por la yuxtaposición de visiones.

Pasando a “El derrumbamiento”, este relato contiene otra manera de desenvolver las pautas de realidad y su consecuente transgresión. A diferencia de “El hombre del túnel” y “La subasta”, la relativización sobre lo que sucede se realiza por medio de la yuxtaposición de dos voces o de dos miradas alrededor de un mismo acontecimiento. Esto tiene como resultado la admisión de dos versiones sobre un mismo suceso, sin embargo, en “El derrumbamiento” no hay presencia de otra voz que dé cuenta sobre lo que está viviendo Tristán. Para ello, si bien el relato es conducido por un narrador externo y omnisciente, se expone la mirada de Tristán, se transmiten sus sensaciones y formulaciones sobre los acontecimientos que está viviendo. Por lo tanto, en función de las pautas de realidad y el suceso de la virgen, se van a conjugar las características del espacio como la casa en

coexistencia con la tormenta y el papel de la virgen (la implicación que tiene su presencia y/o ausencia en ese lugar).

El primer factor que establece el papel de la virgen para salvaguardar el lugar es el diálogo de Tristán con el dueño de la casa sobre su creencia en la figura de ella: “—¡Qué voy a creer, negro ignorante! La tengo por si cuela, por si ella manda, nomás. Y en ese caso me cuida de que no caiga el establecimiento” (10). La respuesta del dueño deja un resquicio de incertidumbre respecto a la función que puede o no tener y la posibilidad de un derrumbamiento. Cuando la virgen comienza a tener una presencia y una interacción directa con Tristán, los padecimientos y su estado de conmoción también van teniendo una mayor implicación en la existencia de ella:

Fue entonces cuando sucedió aquello, lo que él jamás hubiera creído que podría ocurrirle. La rosa blanca comenzaba a bajar de plinto, lentamente. Allí arriba, él la había visto pequeña como una muñeca; pequeña, dura y sin relieve. Pero a medida que descendía iba cobrando tamaño, plasticidad carnal, dulzura viva. El negro hubiera muerto. El miedo y el asombro eran más grandes que él, lo transcendían. Probó tocarse, cerciorarse de su realidad para creer en algo. Pero tampoco pudo lograrlo. Fuera del dolor y del temblor, no tenía más verdad de sí mismo. Todo le era imposible, lejano, como un mundo suyo en otro tiempo y que se le hubiera perdido. Menos lo otro, la mujer bajando (12).

La transformación de la virgen transcurre entre el proceso de su materialización y las reacciones de Tristán. El estado de salud del protagonista, sin embargo, interfiere en la comprobación de lo que está observando. En los párrafos anteriores se había expuesto la fiebre con la que se encontraba por caminar en la lluvia: “Comenzó a tiritar. Se tocó la frente: la tenía como fuego. Todo su cuerpo ardía por momentos. Luego se le caía en un estado de frigidez, de temblor, de sudores” (11). Tomando en cuenta la información precedente, es posible cuestionar las acciones y el discurso de éstas respecto a los únicos ojos que son testimonio de lo que está ocurriendo con la virgen.

La mirada intervenida bajo las condiciones de la fiebre funciona como punto de transgresión por poner en entredicho la visión que tiene sobre la materialización de la virgen.

La convergencia de dos vías de interpretación se reconoce de la siguiente manera: que el estado de enfermedad conduzca a un delirio por parte de Tristán sobre la presencia virgen o bien, que el descenso de ella sí se haya efectuado. La decantación por uno u otro orden no se vuelve el eje principal sino más bien la convivencia de ambas opciones y la capacidad de la virgen de anticipar sucesos y su poder sobre la casa:

—Te lo diré. Han buscado todo el día. Les queda solo este lugar, lo dejaron para el final, como siempre. Y vendrán dentro de unos segundos, vendrán porque tú mataste a aquel bruto. Y no les importará que estés agonizando desnudo en esta charca. Pisotearán a los otros, se te echarán encima. Te arrastrarán de una pierna o de un brazo hacia afuera (20).

La advertencia integra el carácter transgresor de la virgen, ya que no sólo cobra vitalidad sino además es capaz de vislumbrar los acontecimientos subsecuentes. Siguiendo esa orientación, la promesa de liberar a Tristán de ese destino conlleva la salida de la virgen del establecimiento y, en consecuencia, la ausencia de protección sobre el lugar. Su salida se implica como causa del derrumbamiento y como salvación del protagonista. La promesa se cumple con la caída de la casa.

Por otra parte, otras consideraciones son presentadas respecto al mismo efecto del derrumbamiento y la búsqueda de Tristán. Primero, desde la huida del protagonista, el lugar aparece desde su misma fragilidad y como albergue para una clase particular de personas: criminales y desprovistos. Cuando Tristán observa a la virgen, cuestiona la presencia de su figura en un lugar como ese:

¿Cómo podía ser que ella estuviese entre tanto ser perdido, entre esa masa sucia de hombre, de la que se levantaba un vaho fuerte, una hediondez de cuerpo y harapo, de aliento impuro, de crímenes, de vicios y de malos sueños? Miró con terror aquella mezcla fuerte de humanidad, piojo y pecado, tendida allí en el suelo roncando, mientras ella alumbraba suavemente (11-12).

La información presentada por la virgen se sustenta por la misma naturaleza del espacio, se sabe acerca de las necesidades de quienes recurren a la casa y la marginalidad en que se encuentra. Igualmente, del espacio se destacan sus grietas y el estado de ruina con que

aparece ante Tristán, pero sobre todo, una vez adentro es el desafío del lugar ante los factores externos de la tormenta. La casa se ve envuelta desde la llegada del protagonista con el viento y la lluvia que no cesan hasta que finalmente la estructura termina por ceder: “La casucha empezó a tambalear como lo había hecho muchas veces aquella noche. Pero ya no estaba la virgen en casa. Un ruido de esqueleto que se desarma” (22). Dos condiciones coinciden: la vulnerabilidad del espacio y la ausencia de la virgen como determinantes para su colisión.

Por último, pasando al siguiente cuento de “La subasta”, este destaca a diferencia del resto, por no presentar un grado de transgresión como en los anteriores casos. Aquí el principal acontecimiento es la subasta por un sepulcro y las consecuentes reflexiones por parte del narrador respecto a la dinámica de la puja: “Pero la oferta, sin ninguna razón visible, pareció congelarse. Y es ahí donde las cosas comienzan a ser inexplicables. Un hombre que sabe que puede ofrecer diecisiete mil, por ejemplo, está ahora jugando con su silencio” (191). La percepción sobre lo que está sucediendo también interviene en el cuento pero bajo otras funciones que no van necesariamente con pautas de realidad.

Las reacciones de los personajes, así como el proceso de la subasta, se conducen por una serie de juicios que van entre el narrador heterodiegético, el rematador, el personaje del bastón con su monólogo final y alguna que otra voz intermitente entre los que participan ahí. En este sentido, se establece una línea que recorre todo el suceso de la subasta por medio de la voz del narrador, mientras que el rematador interviene con otra serie de pensamientos respecto a la misma subasta y su relato paralelo sobre la comparación del pato con lo que está aconteciendo. Así mismo, la participación del hombre del bastón tiene presencia al articular su monólogo en función del mismo núcleo que los reúne, alrededor de la subasta, aunque con la incorporación de otras reflexiones.

En los términos de las pautas de realidad, el espacio es donde en mayor medida se determinan parámetros que confluyen con la dinámica anterior, sin embargo, no llega al grado de una transgresión sobre la mirada de un mismo suceso. Por ejemplo, en “El hombre del túnel” la confrontación de visiones proviene desde el término violación en el relato de la niña y en la conversación telefónica que repercute sobre la existencia del mismo hombre. Por su parte, en “El desvío” la situación que contiene una yuxtaposición sobre la apreciación del tren se produce por la percepción del tiempo acontecido; para la protagonista, el trayecto no va más allá de un instante, mientras que para su acompañante se trata ya de varios días. En “La subasta” no se encuentra una transgresión latente porque no hay una configuración permanente o definitiva de la realidad, los discursos confluyen entre cada una de las voces en función del mismo eje de la subasta. No obstante, sólo en algunas partes se advierte una anomalía sobre el transcurso de los eventos y personajes presentados:

Se trataba de un individuo extraño, alto y delgado, evidentemente fuera de época, como esos ejemplares que se exhiben solo el día dos de noviembre, con un apretado ramillete de siemprevivas en la mano. Vestía uno de aquellos trajes de principios de siglo, confeccionado en franela amarillenta con finas rayas oscuras, y se apoyaba en un paraguas con mango de marfil (193).

La tensión por la anacronía del atuendo resalta sobre el resto de los que participan en la subasta.

En términos discursivos, la presentación de este personaje sobresale por su descripción, a diferencia del resto de participantes que recibe una despersonalización, ya que algunos son identificados por la cifra que proponen, por su cualidad física u otro rasgo característico, por ejemplo: “El del complejo de inferioridad, que habría creído apabullar al mundo con su arrojo, desapareció desde entonces de la oferta como embebido por el aire” (190). O bien: “El de las grandes cifras redondas, el mismo de los once primeros miles, que comenzó de pronto a abrirse camino, pudo llegar al fin al espacio del centro donde quedaban

algunos planos libres” (193). En contraste, el hombre de bastón sobresale por la descripción con que aparece y la serie de rasgos con que se presenta.

La temporalidad de la vestimenta del hombre del bastón y su configuración de otra época se mantiene hasta el final con el pago de la oferta por medio de una moneda antigua: “La mesa se llenó de ojos, como si un chico hubiese vaciado su bolso de bolitas. Pero hasta las bolitas cascadas de los miopes debieron apreciar que aquello no era sino una moneda de un centavo, y de emisión antigua, por añadidura” (202). Más adelante se explica: “Pagó en efectivo la suma de un centavo —paréntesis— moneda con la que podía adquirirse en su tiempo grandes cosas” (203). La referencia hacia otro tiempo, desde el cual proviene, continúa hasta el final con la descripción de la moneda, sin embargo, este hecho no se desenvuelve como un cuestionamiento ni tampoco es atravesado por otra formulación acerca de esa particularidad. La presencia de otro orden no debilita o cuestiona el presente en donde se lleva a cabo la subasta, únicamente es notado por la voz narradora pero no interviene en los parámetros de realidad establecidos.

Otro suceso que corresponde a un proceso similar en cuanto a la modificación de la dinámica que venía transcurriendo es la muerte de uno de los postores:

Nadie protesta por el crimen extraño, ni los que han echado a la suerte algunos miles de pesos ni los que entraron sin arriesgar nada, como con tarifa de periodista. El responsable de los acontecimientos debía existir en un orden de cosas distinto al que los envuelve a todos en masa. Están frente a él, cierto, pero no tratando de acusarlo (197).

El acontecimiento de la muerte es notado por irrumpir con lo que venía sucediendo, pero no insta un grado de transgresión. La constitución del orden admite la muerte sin mayor trascendencia, el enfoque apunta a la expectación por el discurso de “el de traje antiguo” y así mismo el discurso también es señalado por su particularidad: “—Y ahora, señor rematador —dijo al fin de la rara pieza oratoria, luego de carraspear y cambiar de tono— a nuestras

finanzas” (201). Si bien el monólogo trata de cuestiones sobre la muerte y se transmiten declaraciones de ese estado, no contiene más percepciones del mismo asunto ni por medio de la voz de otros personajes o por sucesos que demuestren otro paradigma de realidad. Se deja de lado y se continúa por las reflexiones sobre lo que ha implicado la subasta del sepulcro. Si bien la compra del inmueble presenta otras reconsideraciones sobre lo que implica su compra por medio del monólogo del último participante, no hay un enfoque sobre el acontecimiento de la subasta, es decir, sí puede presentar juicios respecto a la acción que se esta llevando a cabo, pero no en términos de realidad, del cuestionamiento sobre el evento, si sucedió o no, o una problematización (de acuerdo con Barrenechea). Por lo tanto, no considero que existan grados de lo fantástico en este cuento.

Finalmente, y retomando los cuentos anteriores, las pautas de realidad y transgresión visibilizan un primer plano de sentido desde el cual se pone en entredicho o se relativiza lo que está sucediendo. La integración de nueva información es lo que posibilita la propuesta de un nuevo orden sobre lo previamente establecido. La interpretación generalmente sucede de manera dual, es decir, que la forma inicial de advertir un acontecimiento se dirige hacia una segunda alternativa en su apreciación. La yuxtaposición, por lo tanto, es lo que permite distinguir el contraste hacia otra forma de plantear y explicar el acontecimiento, convive tanto el planteamiento inicial de los parámetros de realidad como la segunda propuesta de ellos. Por ende, el foco de atención surge por la ambigüedad entendida como la presencia de otra interpretación sobre las pautas de realidad.

Como se pudo apreciar en los análisis de los cuentos, aunque haya momentos en que se encuentra la transgresión por la oposición de visiones sobre un elemento, sea la existencia del hombre y su encuentro con la protagonista en “El hombre del túnel”, la percepción del

tiempo en el tren en “El desvío” o las causas del derrumbamiento en “El derrumbamiento”, no conforman el eje central de los cuentos. En términos de Ana María Barrenechea, lo fantástico recae en la problematización que genera la integración de un nuevo orden y es el punto central del relato, sin embargo, en los cuentos de Somers esto sólo conforma una parte. Cuando me refiero a que la interpretación en lo fantástico quedaba condicionada, es que se dirige la atención hacia las variables de significación en los términos de realidad (el contraste entre una formulación de entender el acontecimiento). Si bien algunos de los cuentos efectivamente contienen momentos que funcionan desde lo fantástico, hay otras consideraciones de interpretación que no pueden ceñirse sólo al plano de realidad, primero porque se despliegan más vertientes de significación que una dualidad (sucedió o no) y, segundo, porque no se pueden determinar en una solución o respuesta, no siempre se trata de averiguar un sentido único o reconocer dos variables de lo sucedido sino de visibilizar la multiplicidad de significación que puede adoptar un elemento como se verá en la siguiente parte del análisis.

3.2 Encadenamientos de significación y desplazamiento de sentido

La intención del apartado anterior era establecer los parámetros que colaboraban para designar pautas de realidad y, en consecuencia, un trastocamiento de ella. Ahora bien, esta propuesta de lectura no es unívoca y no determina una sola vía de interpretación, las bases que pueden conformar estas pautas de realidad pueden en muchas ocasiones desplegar procesos de reformulación. Los cuentos, como se vio, pueden o no presentar un esquema visible de lo fantástico, muchas veces sustentados por cuestiones de espacio y tiempo o por el desenvolvimiento de los personajes respecto a situaciones, sin embargo, la presencia de

ciertos elementos o imágenes que acompañan los acontecimientos, independientemente de esta condición de transgresión conllevan a otros esquemas de significación o sentido.

Por lo tanto, para comenzar con esta segunda parte del análisis es conveniente volver a examinar algunos de los conceptos de Ricoeur que van a colaborar para plantear un segundo plano de significación. La idea del sentido múltiple a través del procedimiento de la metáfora funciona principalmente por lo siguiente: la tensión producida entre dos términos donde el reconocimiento del plano literal es lo que produce una prolongación del sentido. Por “términos” Ricoeur refiere a la construcción predicativa y por “tensión” a dos interpretaciones originadas por el entrecruzamiento. La intención en esta parte del análisis y la siguiente, tomando en cuenta lo anterior, será mostrar algunos de los resquicios donde se produce el desplazamiento de sentido partiendo de su significación inicial. Aunque hay casos donde directamente se emplea la metáfora, en este apartado sólo tendré en cuenta la dinámica de la reformulación de algunos elementos en los cuentos.

Así mismo, la presencia de imágenes o elementos con una falta de causalidad pueden adquirir otra apreciación e incorporarse en la dinámica expuesta de sentido si se consideran dos puntos centrales: las condiciones desde donde surgen y el proceso de reformulación que se lleva a cabo. Como bien mencionaron Ana María Rodríguez Villamil y Susana Zanetti en sus textos críticos, las imágenes o detalles adquieren su sentido de manera secuencial y ampliada puesto que su implicación en el discurso puede desarrollar más alcances que lo inicialmente expuesto. Por ello, a partir del rastreo de la enunciación, se puede observar el carácter de elementos que van a cobrar otra clase de consideraciones y que van a presentar una evolución en su significación conforme transcurre el texto.

Aquello que identificaba Elena Martínez como asociaciones atípicas o acciones sin concordancia tienen una “justificación” bajo el esquema anterior en el entendido de que, quien va profiriendo la enunciación, constituye su sistema de valores y en función de ello desarrolla sus comparaciones. Si bien es la óptica particular la que va articulando el discurso e incluso las acciones, éstas van detonando en su implicación de acuerdo con el desenvolvimiento de las pautas centrales de sentido. Un ejemplo rápido para ilustrar esta idea es el caso de “El hombre del túnel” y cómo la figura del hombre es lo que va transformando la apreciación y significación que se tiene del caño para pasar a lo que conlleva el túnel y su tránsito.

Bajo las pautas anteriores, el cuento está compuesto de distintos momentos que van adquiriendo un proceso de resignificación, por lo que, una lectura lineal no sólo pone en evidencia dicha progresión sino que articula una orientación de sentido múltiple conforme avanza el relato. El componente del túnel, al inicio, muestra una constitución meramente espacial y se denomina como caño. Más adelante adquiere una relación con la figura del hombre resultando en una resemantización: de un espacio físico, sensitivo y material se pasa, con el término túnel, a un espacio metafísico desde la muerte o hacia el final de su vida. Aunque este componente será atendido con el cronotopo, es importante destacar algunos de los puntos claves que se desarrollan e intervienen como la presencia del hombre y la figura de Dios.

El recorrido por el caño comienza con las dificultades que experimenta la protagonista en su trayecto. Hay que tener en cuenta que esta parte se conduce por la presencia de dos voces, una es la voz infantil desde donde se retoma el recuerdo y las sensaciones y la otra es una voz más prolongada que es la que refiere todos los sucesos a lo largo de su vida, incluida

su muerte. Los aspectos iniciales en los que se repara, por lo tanto, exponen la complejidad del camino y el incremento del miedo mientras va recorriendo el caño:

Fue en ese preciso punto de caramelo de la idiotez cuando sucedieron varias cosas, una de ellas completamente subjetiva: el pensar que pudiera aparecerse de golpe algo terrorífico, desde víbora a araña, siendo imposible el giro completo del cuerpo, y debiéndose imaginar la marcha atrás como una persecución frontal por el monstruo (205-206).

Esta parte se conduce por las reacciones de la voz infantil y la constitución de ese miedo. La experiencia particular del momento queda patente por medio de la expresión de “caramelo de la idiotez”, que transmite esa distancia de la voz adulta sobre lo que ocurrió. El punto de inflexión recae en que al ver los pies del hombre se conforme un aliciente para la versión infantil, primero porque confirma la cercanía hacia la salida y segundo por una ausencia hacia otra figura de salvación, Dios:

Es claro que ni por un momento caí en pensar que era yo quien había estado buceando hacia todo, sino que las cosas se vendrían de por sí a fuerza de tanto desearlas. (Dios, yo nunca te tuve, al menos bajo esa forma de cómoda argolla de donde prenderse en casos extremos, ni siquiera como la cancelación provisoria del miedo). Así, solamente asistida por una imagen circular y dos desconocidos, fue como llegué a la boca de la alcantarilla, hecha una rana bogando en seco, y exploré la cosa (206).

Este panorama de necesidad y salvación surge por el miedo al trayecto, mientras repercute en aquello que fungió como un incentivo para poder terminar de salir de ahí. La distinción entre el papel del hombre y de Dios se encuentra por la ausencia que tiene este último para la protagonista y su configuración hacia la función que desempeña de acuerdo con su particular apreciación. Por medio de una enunciación directa hacia Dios como receptor, se asocia su figura como una argolla que se instaura bajo los subjetivemas de lo cómodo y lo provisorio. Desde esta comparación, la protagonista admite su falta de intención por recurrir hacia ese tipo de ruego (aún en su etapa infantil).

La conformación de la argolla bajos esos valores se trasladan hacia aquello que pudo suplir esa carencia, el hombre. La figura de Dios, sin embargo, se retoma en otras partes del

cuento como cuando tiempo después vuelve a ver al hombre y nuevamente en una articulación directa se hace referencia a la función de Dios y al ruego como la imagen de la argolla: “(Dios mío, haz que no se pierda de nuevo —dije agarrándome de la famosa argolla del ruego—” (209). En modo progresivo y siguiendo la linealidad del relato, la mención de Dios lleva a una adopción normalizada pero todavía desapegada por nombrarlo como cuando vuelve a ver al hombre por última vez: “Dios mío, iba a decir ya como alguna vez en las apuradas” (212). La parcial adopción por recurrir a los efectos de lo provisorio demuestra que en determinados momentos surge esa disposición por la sensación de necesidad.

Regresando al momento desde donde se articula la imagen de argolla, la protagonista transita entre dificultades por el caño, pero es la cercanía de los pies del hombre lo que la lleva a continuar hasta la salida. A falta de una argolla, la constitución de la circularidad por la forma del caño y la visión de los pies de él es lo que comienza a trasladar los valores de los que carece el ruego y donde no puede refugiarse la protagonista. Únicamente, se observa la llamada hacia Dios cuando se trata de llegar al hombre, hacia la figura que sí logró, bajo la visión infantil, que terminara su trayecto.³⁷ La presencia del hombre, sin embargo, no termina de conformarse sólo como un incentivo, sino que comprende también el encuentro total. Cuando la protagonista logra salir y lo observa la primera reacción que recibe es una sonrisa:

Pero él no hizo preguntas, no molestó con los famosos cómo te llamas ni cuántos años con que a uno lo rematan cuando es chico, y que tantas veces no habrá más remedio que contestar mostrando la retaguardia en un gesto típico. Si acaso intentó algo fue sonreír. Pero con una sonrisa de miel que se desborda (206).

³⁷ Hay que señalar que esta visión también queda entredicha puesto que la voz prospectiva señala su mismo papel por recorrer el caño, es decir que reconoce su condición por la que ha logrado las cosas. Como ella menciona: “Es claro que ni por un momento caí en pensar que era yo quien había estado buceando hacia todo” (206).

Contrario a las expectativas, la sonrisa se presenta por el efecto provocado en la protagonista. Su relación con la miel es lo que conduce al replanteamiento que sucede más adelante con el término violación y lo dulce. El hombre, por lo tanto, no corresponde con las prácticas comunes esperadas y por ello mismo se destacan sus reacciones que tiene con la niña.

La sonrisa se vuelve una pieza fundamental para retratar al hombre y adquiere una valoración que desencadena la particularidad de su imagen: “Nadie en la vida había sido capaz de sonreírme en tal forma, debí pensar, no solo completamente para mí tal una golosina barata cualquiera, sino como si se desplegase un arcoíris privado en un mundo vacío” (207). La sonrisa transcurre entre el gesto y lo evocado, es decir, su significación se amplía con los parámetros de la protagonista y lo que produce en ella, “un arcoíris privado en un mundo vacío” despliega ese efecto restrictivo y único. Y esa sensación es más que suficiente para que el hombre se sostenga relevante y uniforme a la visión de la protagonista.

La controversia que más adelante sucede, como se había visto, se produce por el choque de perspectivas y la posibilidad de un replanteamiento sobre el encuentro. De acuerdo con los conceptos de Rosalba Campra, el trastocamiento puede surgir por las versiones encontradas entre las voces colectivas y una voz personal, presentando una diferencia entre dos órdenes. La cuestión, sin embargo, en “El hombre del túnel”, es que la discusión no se dirige hacia comprometer la existencia del hombre, si sucedió o no un encuentro con él. A pesar de que en el mismo cuento se presentan situaciones que exponen la invisibilidad del hombre para los demás o su aparición únicamente para la protagonista (la llamada telefónica y la búsqueda del hombre), la atención no se centra en una versión sobre los hechos ocurridos, sino en la reafirmación de esa presencia y lo que despierta la imagen del hombre.

Después de contar el relato sobre el encuentro con el hombre, la postura que adopta la protagonista en contraposición a la opinión o visión de los demás no se vuelca en favor de la posible situación de violación sino en la construcción de la imagen del hombre: “Así fue cómo la imagen inédita de mi hombre permaneció inconexa, tierna y desentendida de todo el enredo humano que había provocado” (208). Más adelante, con la llamada telefónica, la posible transgresión se dirige hacia la misma presencia del hombre, o bien en su inexistencia para el del negocio de enfrente. La intención de la protagonista, sin embargo, no consiste en buscar pruebas de su materialización o una confirmación de lo que vivió. Más bien se trata de mantener esa imagen conformada por el primer encuentro, la sonrisa y su figura para salir del caño:

Fue cuando comprendí que jamás, en adelante, debería comunicar a nadie mi mensaje. Todo era capaz de quedar injuriado en el trayecto por el puente que ellos me tendían. Y en forma vaga llegué a intuir que ni yo misma estaría libre de caer en sus fabulaciones, que era necesario liberar también al hombre de mi propio valor simbólico, tan basto como el de cualquiera (210).

La imagen del hombre se pronuncia desde el reconocimiento desde donde se involucra la protagonista. La afirmación acerca de “mi propio valor simbólico” expone la consciencia de sobre la manera en que el hombre adquirió esa determinada significación.

Así mismo, con base en los planteamientos que realiza, la distinción entre su visión y los demás permea para otra clase de juicios. Respecto al grupo de personas que indican que fue violación y después de la búsqueda del hombre, la protagonista instaura una separación entre la experiencia que vivió y la palabra del otro sobre lo sucedido: “Hasta que un día decidí no hablar más. Me di cuenta de que eran unos idiotas crónicos, pobres palurdos sin aventura, incapaces de merecer la gracia de un ángel que nos asiste al salir del caño” (208). La incapacidad se advierte como una sanción hacia aquellos que no pueden reconocer el papel

del hombre, al mismo tiempo, la particularidad de su encuentro y el pronunciamiento sobre el hombre comienza a provocar su aislamiento, agudizando la brecha entre ella y los demás: “Fue entonces cuando comprendí que jamás, en adelante, debería comunicar a nadie mi mensaje. Todo era capaz de quedar injuriado en el trayecto por el puente que ellos me tendían” (210).

La distancia entre el “yo” y el “ellos” se determina como una dicotomía que se mantiene entre la visión particular y vivencial de la protagonista sobre el hombre y la carencia de los demás por comprender esa postura. No obstante, la sanción hacia los otros que no pueden entenderlo también se extiende hacia la resignificación que tiene el papel que desempeñó para suplantarse la argolla del ruego a Dios. Más adelante, al volver a ver al hombre y en su intención por acercarse a él, baja las escaleras cuando una mujer bloquea su camino. La descripción sobre ella transcurre de la siguiente forma: “Ya antes de pretender su prioridad, se me había hecho presente en un olor como de escoba mojada con que traía inundado el pasillo” (211). La presencia de la mujer se advierte de esa manera por el lugar que ha venido tomando cualquiera que intervenga en el camino hacia el hombre, en este caso, su despersonalización puntualiza el grado que se había venido presentando con todos los demás. El enfrentamiento finalmente se desplaza hacia una lucha corporal:

Luchábamos por el espacio vital, sin palabras, a puro instinto de conservar lo más caro, ella su vocación de estropajo, yo la boca del túnel donde iba a hallar de nuevo algo que me pertenecía, cuando no tuve más remedio que empujar. Sí, empujar, qué otra cosa. Dos veces no va uno a dejarse interferir por nadie, mientras hace equilibrios en la cuerda tirante del destino sobre las pequeñas cabezas de los que miran de abajo (211).

La distinción, por lo tanto, se establece por instauración que se realizó del hombre como violador desde la palabra del otro y la confirmación de su papel en su subsecuente significación para la protagonista: en términos de comparación de Dios, de la cercanía al final del túnel y la implicación de la fortaleza para salir de ahí. Así mismo, la imagen del hombre

por medio de su comprensión y el efecto de la sonrisa consolidan todo el esquema de valoración por el cual la protagonista puede sancionar y desvalorizar. La expresión de “vocación de estropajo” reafirma dentro de ese espectro de valoración la posición que ocupa cualquier otro que se oponga a su objetivo.³⁸

Finalmente, el proceso de significación alcanza su punto culminante en el fallecimiento de la protagonista. Ella es atropellada y aparece de nuevo en un túnel, se cumple de nuevo el ciclo del trayecto pero bajo otro esquema de significación. El túnel se atiende desde un lado metafísico o algo después de la vida: “Entré así otra vez en el túnel. Un agujero negro bárbaramente excavado en la roca infinita. Y a sus innumerables salidas, siempre una piedra puesta de través cerca de la boca. Pero ya sin el hombre. O la consagración del absoluto y desesperado vacío” (213). La reinserción dentro del túnel destaca otro plano de significación sobre la figura del hombre. La relación se establece a partir de los mismos componentes que comenzaron el cuento, el espacio. Dentro de las mismas condiciones y con su ausencia se iguala la significación del vacío y la desesperación. Todo lo anterior ha prevalecido excepto aquello que fungió para que saliera de ahí.

Para el siguiente cuento, “El desvío”, el enfoque se concentrará alrededor de las vivencias en el viaje, la relación de la protagonista con el otro viajero y la descripción del resto de los pasajeros. Al igual que en “El hombre del túnel” existe una desvinculación hacia

³⁸ Cabe destacar que en la versión de “El hombre del túnel” de *La calle del viento norte y otros cuentos* cuando la protagonista se encuentra con la mujer que impide su paso por las escaleras, la escena se presenta de la siguiente manera: “La estaba imaginando en una pata, yéndose a la oscuridad de la rinconera a colgarse sola por una **argollita** de hilo sucio que ella misma se habría atado en la ranura del cuello, cuando persistió en tomarse toda la anchura del pasaje” (las negritas son mías: 74). La palabra argolla sí se implica directamente con la discusión inicial sobre el papel de Dios y el ruego como lo provisorio. La contraparte de la protagonista, que en este caso se vuelve la mujer, se identifica con esa dinámica del ruego y en consecuencia, es también desvalorizada. Esto ocurre primero por intervenir y segundo por la incorporación a la argolla. Aunque en la versión final se propone la palabra manilla, también se puede establecer un paralelismo respecto a esta idea por la intención de incorporar la forma circular.

las personas que se encuentran en el entorno o con quienes se interactúa. Las descripciones sobre los demás se limitan por sus acciones, alguna que otra característica o bien desde la propia afirmación de su indeterminación, como el hombre sin rostro. En ese sentido, los componentes que participan al momento de presentar a cada uno de ellos se producen en función de la apreciación de la protagonista. La dinámica, al igual que en el cuento anterior, se desenvuelve desde la mirada particular y aquello que se concibe importante para dar cuenta de ello.

Entre los personajes principales y con quien se establece mayor interacción es el hombre que conoce la protagonista. La relación comienza por la escena en común que se desarrolla a través del niño de los globos: “El que viajó luego en mi cabina y yo nos habíamos sumado a aquel asunto, cuando al levantar ambos la cabeza nos vimos entre los globos y la risa del chico” (325). La imagen de los globos produce una doble reacción, primero instaura un pacto temporal, el encuentro inicia desde ese punto y más adelante pone en evidencia el paso de los años cuando la protagonista habla sobre este hecho y los años que tendría el niño: “‘Si vive, su tiempo está en nosotros’, me dijo cierta vez en que insinúe la idea, calcular cuántos años de hombre tendría ya el chiquillo a través de cuyos globos nos habríamos conocido” (334). A la vez, este momento también conforma la apreciación sobre el encuentro: “Yo no sé si fue a causa de las circunstancias, mirarse a través de tantos colores elevados a fuerza de ilusión, que me pareció tan hermoso, y que quizás él tuviera respecto a mí una sensación más o menos pareja” (326). La mirada entre ambos se origina a partir de la transformación del entorno sobre el color.

El hombre, de esta forma, se constituye por medio del paso temporal y se distingue también por un proceso de resemantización que comienza con: “El que viajó luego en mi

cabina” para pasar después a adquirir más características y detalles en la medida en que va adquiriendo un papel central en la vida de la protagonista. Así mismo, su posición en el paso del tiempo también se va distinguiendo conforme a la evolución de su relación: “Entonces el **hombre joven** me preguntó en un tono tierno y cómplice (las negritas son mías: 327)”. Después, la designación se enuncia por el grado de implicación: “Mi compañero inauguró algo que no le conocía, una carcajada que hizo girar todos los cuellos hacia nosotros” (328). Finalmente se distingue desde el posesivo que revela el avance de la cercanía. Del primer contacto establecido por la mirada, la interacción va acrecentándose de manera paulatina. El siguiente gesto que aparece es la sonrisa: “Él pareció sorprender mis ideas al trasluz, y como quien saca un caramelo del bolsillo me ofreció una sonrisa también especial, de la marca que usaba para todo. Yo traté de retribuirla” (327). La sonrisa se compagina con la acción de un caramelo y se establece como un rasgo particular del hombre, su efecto en la protagonista y su posterior correspondencia.

La mirada mutua y la sonrisa de la que partió su relación se vuelve fundamental y conlleva a otra clase de interacciones que van trazando un contacto directo entre ellos:

Su contacto cálido y seco me había sumido de golpe en un vértigo comparativo en el que iban desfilando todas las blandas, húmedas o demasiado asépticas que uno debe soportar con asco o sin ganas, cuando él aprovechó aquella especie de otorgamiento para levantar mis dedos hasta sus labios y besarlos uno por uno (326).

El beso se destaca en un estado semejante al vértigo, envolvente y súbito. La reacción atiende la sensación y principalmente hay un estado corporal que se puede acompañar con la misma marcha del tren: “A todo esto, el tren había empezado a andar con su famoso chuku-chuku que hace las delicias de todo el mundo. Yo estiré las piernas hasta los cestos de los vecinos, y entorné los ojos en medio de la felicidad máxima” (327). La atención por el estado y las reacciones de la protagonista pueden sugerir un estado erótico en relación al antecedente del

beso con el hombre. Esta propuesta se concentra por la situación de la protagonista y el estado que produce en relación a la consideración sobre el espacio desde lo corporal.

La sintonía entre ambos se produce, por lo tanto, en la mirada, los gestos y el consecuente impacto en la protagonista. La formulación de las sensaciones y maneras en que se advierte cada movimiento constituye el grado de relevancia que va adquiriendo conforme siguen interactuando. Algunos detalles o elementos serán retomados en menciones retrospectivas por parte de la protagonista, así como los cambios que surgieron desde esos primeros momentos. Por ejemplo, existen dos componentes que se toman en consideración al momento de conocerse: los dientes y las manzanas (estas se advierten desde que ella ve su maleta). Específicamente en los dientes hay una apreciación pero no de la protagonista, sino desde el ángulo de visión del hombre:

—Me gustan mucho tus dientes —me dijo— son del tipo que andaba buscando, esos que brillan cuando chocan con la luz y parecen romperla... Qué difícil es todo, y al mismo tiempo qué sencillo cuando sucede (325).

Los dientes se conforman como ese factor decisivo y que a su vez hilan una significación desde el efecto que tienen en su interacción, pero de manera intermitente. Los puntos suspensivos plantean un corte de aquello que iba enunciado mientras que lo subsecuente no parece concordar con lo anterior. En consecuencia, la declaración final puede establecer otra serie de criterios. Si bien no se determina lo que compone esa dificultad, lo que se había estado considerando funciona como un comentario retrospectivo sobre la manera en que inició su interacción y cómo ambos se fueron desenvolviendo uno con el otro. Hay incluso una especie de paralelismo sobre lo que resulta todo su estadio como pareja y la manera en que transcurrió cada estado para ir conformando su relación.

Otro de los factores mencionados son las manzanas: “—Alguna ropa y los implementos de afeitar —dijo—. Bueno —añadió después con cierta malicia— y manzanas.

¿Comerías?” (328). La invitación a comer queda trastocada por el tono de malicia que percibe la protagonista, el sentido de lo que implica corresponde a una propuesta que bien sigue el plano literal de la comida, pero también por lo previamente trazado al estado de su relación. Las posibles consideraciones se despliegan alrededor del tono de malicia que el acto de comer. A esto, la protagonista corresponde con la siguiente respuesta: “—¡Manzanas! — exclamé entrando en su sistema— mi segundo capricho después del ruido del tren. Solo que en este caso me gustaría compartir una a mordisco limpio. Más que nada por demostrar que son naturales —agregué exhibiendo mis dos hileras de dientes” (328).

Aquí se mantiene la continuidad de los elementos que se habían ido pronunciado y todo el acto de significación que conlleva, como los dientes que provienen de la sonrisa como ese efecto favorable para el hombre y que da pie al momento climático del beso. El juego de sentido proviene de la progresión sobre lo que ha venido aconteciendo a la vez que por su misma configuración se despliega hacia otras orientaciones, como “mordisco limpio” y sobre los dientes “por demostrar que son naturales”. La singularidad de los rasgos y la intención por demostrarlo atañe a un código establecido y comprendido desde ambas partes que se conforma de un esquema de valoración intersubjetivo. A diferencia de “El hombre del túnel”, donde la mayor parte de los juicios recaía en una sola voz, aquí hay momentos de comprensión que más adelante serán de disputa.

La progresión, por lo tanto, es importante y, a diferencia de lo que identificó Elena Martínez en su artículo, no hay una arbitrariedad entre las acciones de los personajes o en las descripciones mismas: “Por lo general, se dan detalles que no contribuyen a la formación de la imagen del personaje porque son insignificantes, triviales y que el dirigir la atención del lector hacia ellos, resulta absurdo” (1991: 111). Más bien se trata de planteamientos de

sentido que se van configurando hacia otra clase orientaciones en el mismo proceso de su articulación. Por lo tanto, la progresión de la relación y las cadenas de sentido que se van desarrollando conforme transcurre el trayecto en el tren, adquieren otros matices como se puede observar con el caso de las manzanas. Cada episodio que pasa entre ellos desde que se conocen hasta que pasan los siete años va condicionando su relación. Las manzanas, en este ejemplo, se vuelven un parámetro del paso del tiempo y su relación:

—¿Preferirías fumar aquí o comer de nuestras manzanas en el compartimiento? —me dijo él de pronto con una voz madura que se le iba asordinando en forma progresiva.

Los dejamos a todos boquiabiertos, agarrados al nombre real de las cosas con la cohesión de un banco de ostras. Comer manzanas era para nosotros la significación total del amor, y nos capitalizábamos en su desgaste como si hubiésemos descubierto las trojes del verano (330).

Aquí propongo dos modos de atender la significación. Primero, se da cuenta de la propia articulación desde donde provienen las manzanas, es decir, lo que significaban para ambos; y segundo, al retomar lo propuesto se observa el paso temporal. No sólo se afirma su función del pasado sino también el desgaste que ya ha ido teniendo.

El siguiente momento, continuando con las manzanas, se presenta después de un pleito de la protagonista con el hombre:

—Y bien —le espeté sordamente— no creas que no lo he visto, que me es ajeno. Nuestras manzanas, aquellas que parecían ser solo para nosotros dos cuando lamías el jugo de mis comisuras, yo te he sorprendido dándolas a mis espaldas tras algunas puertas mal cerradas del convoy (333).

Aquel código establecido de las manzanas perteneciente a ellos dos provoca el escenario anterior y consume el valor característico de ellas para la relación. La manzana adquiere otra conformación de sentido en la medida en que va transitando como parámetro de la relación. El papel que desempeña da cuenta de esa progresión en el paso de los años que recorre desde lo primero que compartieron hasta una cuestión que se tornaba restrictivo para ellos. Por último, la mención antes de bajar del tren integra lo previamente designado para el esquema

de valores en la pareja: “¿Has visto? — me dijo finalmente, ayudando a reemprender la mudanza—. Así uno despilfarre un poco tras una puerta a medio cerrar, las cosas se hallan tan bien dispuestas como para que las frutas del morral alcancen para todo” (334). Aquí no se designa como manzanas, sino se vuelve al punto de partida en que se reconocía desde el morral como fruta. Podría aludir al final de la relación por ese reconocimiento inicial, o bien la transformación hacia otro estado para ellos.

Tratando de manera más cercana los acontecimientos que los fueron separando, hay pronunciamientos que la protagonista realiza respecto a lo que va sucediendo en su relación así como comentarios más reflexivos sobre sus reacciones ante ello. En el primer conflicto que surge a raíz de los pantalones que no dobla, la protagonista desencadena una serie de percepciones sobre lo que ha estado viviendo: “Un día mi hombre sacó un pantalón de invierno de su bolso. Aquello fue como el fin de mi dulce tránsito en la idiotez, una especie de golpe de gracia que no provenía de toparse con el nuevo frío colado por las rendijas” (329). El panorama sensitivo se desdobra por completo frente al presentimiento de la protagonista por lo que va a acontecer. El frío como lo que deviene y el presupuesto de lo que venía siendo se trasmite como un “dulce tránsito en la idiotez”. Se determina que la relación había adquirido ese estado en la medida en que es sancionado por ella misma.

En otro corte temporal, próximo a la disputa anterior, la protagonista declara el grado de consciencia frente a lo que ha ido ocurriendo: “Hasta que un día ocurrió, sencillamente como voy a contarle y tal le habrá sucedido a tanto. Nadie anota el momento, es claro. Luego todo cae de golpe, y los escombros se enseñorean del último rastro” (331). El siguiente comentario que realiza es sobre el hombre y su preferencia por los documentales y novelas de aventuras debido a que el común denominador de ambas elecciones es que él puede vivirlo

de primera mano siendo el protagonista. Después de que apaga la luz ella emite un desacuerdo ante lo escuchado: “Pero la verdad es que uno no va a asistir despierto al sueño de nadie, por más a oscuras que lo dejen. Era, pues, la de aprovechar la lumbre que resta encendida dentro para empezar a revisar las pequeñas diferencias, hacer el inventario con tiempo por si apuraban el balance” (331). A través del efecto de oscuridad se comienza a discurrir en un paralelismo por la declaración del hombre sobre la preferencia del documental y su rol en la dinámica llevada en su relación, es decir, la protagonista realiza un revisión de lo que ha sido su situación con él a lo largo del tiempo (en el tren) pero sin tratarlo directamente, sino con base en alusiones y apreciaciones de lo previamente expuesto. Lo que termina ocasionando su amenaza por salir del vagón y en consecuencia el deterioro por el código de las manzanas. El puente en la significación se establece por la comparación entre la visión del hombre sobre los documentales y su papel en la relación para ella. La concatenación de planos de significación opera, en este ejemplo, a partir de la discursividad de otro personaje cuya implicación reordena la apreciación de la relación y la revisión de lo que ha constituido.

Para “La subasta” propongo dos ejes que sobresalen en la constitución del relato: la dinámica de la subasta como el eje principal donde se tiene lugar la presentación de personajes a través de su despersonalización, es decir, que se reconocen por las cifras que ofrecen o por medio de un rasgo que permite su identificación pero no su singularización. El sistema de valores, en ese sentido, se integra por la cualidad de las cifras. El segundo eje ocurre mientras se sigue el transcurso de la subasta, la intervención del discurso de dos personajes sobre lo que se está llevando a cabo. Uno es perteneciente a un hombre con una vestimenta particular y el otro al rematador que realiza varias digresiones conforme avanzan las ofertas.

El cuento se conduce por un narrador heterodiegético, a diferencia de los anteriores, su voz recorre la visión de los demás personajes. El cambio de enfoque y la visión omnisciente da cuenta del pensamiento de los personajes y la configuración que se va trazando de ciertos elementos. Comenzaré con la disposición de la subasta por medio del rematador y las imágenes que se van presentando en disposición del evento:

El rematador debió arrojar sus últimas palabras perforando la cortina viviente del pasaje, y representándose a los suyos como si cada rostro se hubiese solidificado —junto, por encima o debajo del tangente— hasta formar un mosaico de narices y bocas, al que los ojos dieran aquella movilidad de bolillas de mercurio (190).

La subasta se presenta en medio de un hall, transcurre entre las personas que trabajan ahí, por lo que, al mismo tiempo hay un movimiento constante y disperso. La escena transcurre en el ajetreo y, por ello, no se identifica a alguien particular que participe, lo único que se indica son rasgos generales y la suficiente presencia para iniciar la subasta. Los personajes, por ende, se van desenvolviendo entre cifras y uno que otro aspecto que lo resaltan del resto pero de manera despersonalizada. Algunos ejemplos son los siguientes:

—Seis mil...

La tímida voz del primero, ese que nunca se sabrá si lo que en realidad anda buscando es vencer un complejo, saltó sobre una mujer que corría con su niño en brazos para atrapar el ascensor. Ella lo ignoraba todo, menos el hecho simple de que el ascensor pudiera dejarla, y parecía precipitarse como un pájaro ciego hacia cualquier destino, incluso el mismo pozo de aire que se ha llevado a tantos sin darles tiempo siquiera para saber qué es lo que han hecho (190).

Las ofertas y la intervención de la misma movilidad por otros personajes establecen una secuencia entre el remate y los que participan en ella. La prolongación de la imagen de la mujer con el niño puntualiza ese efecto de intervención entre las dos líneas de movimiento, la puja y que el ascensor no se vaya. Las pautas del discurso sobre el pensamiento de la mujer aproximan otro plano de significación, de manera paralela al acontecimiento central así como tangencial por involucrase dentro del mismo movimiento de la subasta. La acción mecánica de ir hacia el elevador expone la inercia de ella por ir hacia su propósito. Yo propongo que

este sentido puede complementarse con la comparación del pájaro ciego donde se magnifica el alcance de su propio movimiento y el sentido de hacerlo. Las reflexiones sobre lo que sucede en la subasta con ese tipo de relaciones va cobrando un tono más explícito y directo conforme transcurre el cuento, como con el discurso que realiza uno de los postores sobre la muerte y la vida. De este modo, la posibilidad por un segundo plano de sentido queda latente ante el empleo de metáforas y comparaciones (no como una ampliación de la significación inicial, sino el reconocimiento de que se trata de la venta de un sepulcro y lo que implica para cada uno de los que participa en ella).

Continuando con otro ejemplo sobre la presencia de los participantes, estos mantienen sus apariciones por medio de un rasgo caracterizador pero al mismo tiempo distante: “El del complejo de inferioridad, que habría creído apabullar al mundo con su arrojo, desapareció desde entonces de la oferta como embebido por el aire” (190). Los postores van y vienen, entre el proceso de no poder ofrecer más pero también, siguiendo el otro plano de significación sobre la dinámica de la subasta (la finalidad en sí misma de conseguir el lugar) y la posición que tienen en ella. El siguiente personaje se presenta de la siguiente forma:

—¡Nueve mil!

Aquello resonó a larga distancia. Como cada vez que las cifras abultasen por millares, el nuevo postor era un individuo rechoncho, casi sin cuello y con respiración de tiro corto, en tren de sonreír irónicamente a las pequeñas cantidades arrimadas a su número (191).

La presencia de este nuevo personaje aparece desde el impacto en las cifras y las propiedades de su físico. La comparación con los otros postores se contempla por la progresión numérica que va sucediendo y que en función de ella se van distinguiendo las subsecuentes ofertas. Los números también desempeñan un papel en el pronunciamiento de la subasta, por ejemplo cuando ocurre una pausa entre las ofertas y un hombre se descubre desde su intención por contar con una cifra alta:

Un hombre que sabe que puede ofrecer diecisiete mil, por ejemplo, está ahora jugando con su silencio, quiere hacerles tragar a los competidores que el campo minado de su posibilidad es una apacible pradera de tulipanes silvestres por donde se deslizan los que van a los trabajos de allá arriba (191).

La voz heterodiegética que profiere la cantidad que podría ofrecer el hombre advierte el estado en que va operando la subasta, entre aquellos que están a la expectativa y quienes están desde “afuera”, es decir, que se encuentran en las oficinas presenciando la escena. El cuadro propuesto entre la oferta guardada y las intenciones del hombre consigna otra manera de atender ese momento desde el empleo de las compasiones con los tulipanes.

La dinámica continúa entre cifra y cifra mientras se van marcando los momentos que van contribuyendo a prologar la subasta. La situación adquiere otra manera de componerse y se presenta mediante una disposición particular: “Nadie le roba un sepulcro a quien ha salido de la casa con las verdaderas intenciones de enterrarse a todo costo. Un rematador y un fabricante de armamentos se comprenderían como enamorados al encontrarse en el infierno” (192). El estado de disputa se resalta por lo que ha venido sucediendo, entre uno y otro postor, la tensión va incrementado al grado que la posición entre las cifras va culminando en un escenario que expone ese estado: “Había empezado el furor por desalojar al habitante caído de espaldas, iba a correr el oro, se llegaría hasta el crimen, si era preciso, por penetrar al hoyo sin salida” (193). El planteamiento de esta otra imagen surge por el momento anterior de máxima tensión y la consecuente propuesta de cifras. En consecuencia, se señala la pertinencia por la que tiene lugar la subasta y el valor que se consigna. El sepulcro se destaca desde su misma formulación: “desalojar al habitante caído de espaldas” y “penetrar al hoyo sin salida”.

Finalmente, otro de los momentos despersonalizados se encuentra entre los últimos competidores que siguen participando. Lo mecánico es consecuente con la tensión que se produce con la entrada de un personaje caracterizado por su vestimenta fuera de época:

El del cuello precario, que había terminado con el problema de la corbata a causa del primer plano al que acababa de ascender el moño de raso negro del otro, fue a plantarse frente al competidor, que permaneció un instante boquiabierto como un niño indiscreto. El sanguíneo enrojeció aún más ante el examen. Sabía que una de sus mejillas abultaba en relación a la contraria, dándole un aire de bebé mofletudo. Pero no le era dado ignorar tampoco que en su perfil normal estaban los caracteres respetables del tendero enriquecido (193-194).

La disposición respecto a pronunciar de esta manera a los personajes despliega una serie de juicios que plantean el conflicto directo como los últimos dos postores (como la indicación de “en su perfil normal estaban los caracteres respetables del tendero enriquecido”). La representación de la rivalidad, por medio de la imagen sobre su reacciones, se puede volver cómica pero al mismo tiempo presenta los detalles corporales que no habían tenido lugar anteriormente. La atención por las reacciones produce un acercamiento de forma material hacia el enfrentamiento que tiene lugar.

Pasando ahora a uno de los personajes principales, el rematador es quien presencia cada uno de los movimientos que van tomando lugar en la subasta. Su voz es de las pocas que toman el reflector y así mismo también funciona para articular la secuencia de los momentos. La participación del rematador se descubre desde el anuncio de lo que se va a subastar y el papel que va tomando para que transcurra la acción. Así mismo, es también designado como “el hombre del martillo” (191) que mantiene bien establecido las funciones respecto a la tarea que tiene que desempeñar: “Y sin duda que era todo un arte ese pequeño trabajo —pensaba siempre—, poder ingeniarse para que la misma cosa pareciese siempre distinta, hacer irisar aquellos abolorios a fuerza de una trabajosa luminotecnia” (191).

El papel que realiza el hombre del martillo es central por la manera en que va a ir interviniendo a lo largo del proceso de la subasta. Entre su visión de la situación pronuncia un discurso que surge a partir del conflicto de las cifras más altas:

Claro que seguir esperando es peligroso, puede reventar como un globo, piensa. El recuerdo de todas las cosas que viese estallar, desde las inofensivas pompas de jabón en adelante, le mantendrá esta vez repitiendo con distintos matices del temor la hermosa cifra. Y suerte de pensamiento sumergido, porque cierta vez un pato de su corral había empezado a engordar sin límites (195).

La introducción de la imagen del relato del pato se despliega a raíz del momento crítico de la subasta, cuando las ofertas se encuentran en un punto álgido y se vuelve necesario, de acuerdo con su experiencia, no poner más presión. De esta idea deviene otra serie de pensamientos que van hilando juicios ya no tanto de la tensión sino hacia otra clase de cosas:

...Pero si ellos supieran: el pato ya no cabía en el corral, asustaba a los otros. Además, aquella obesidad lo había puesto irremediablemente triste. Y cuánto se parece un animal triste a un hombre. Es como si hubiese emparentado de golpe con él, divorciando de su especie por un descabellado contrato (195).

La superposición entre el animal y el hombre refieren al estado común de tristeza. La transferencia adquiere un reconocimiento por parte del rematador sobre la situación, indistintamente de la diferencia de animalidad. Pero las acciones subsecuentes terminan con la identificación que se había tenido: "...Entonces él decidió matarlo, calculando de antemano la grasa que le rendiría. Esa grasa se guarda, sigue por un tiempo repitiendo el pato. Sin contar que cuando uno mata un bicho triste es como si matara también su propia angustia humana (195)".

La intermitencia de cada parte del pequeño cuadro digresivo se va agregando al escenario completo de la subasta y se inmiscuye en la propia experiencia del rematador. Hacia el final de lo que se cuenta, el efecto de la grasa adquiere otro sentido cuando explica que en realidad no era un pato sino un "globo emplumado":

... Pero al fin resultó que el pato no era un pato, sino un globo emplumado. No bien le metió el cuchillo —lo recordaría siempre— el animal comenzó a desinflarse con cierto silbido de neumático. Y se comprobó en la autopsia que tenía un clavo atravesado en la pared del estómago (196).

Aquí resultan dos procedimientos, el primero reformula lo previamente designado. De esta forma, la grasa se vuelve un clavo atravesado. En el segundo se considera el efecto de esa grasa bajo la nueva disposición con el evaluativo de emplumado. El señalamiento de la autopsia podría continuar con el panorama de la muerte que ya se venía generando por la misma subasta del sepulcro y el descubrimiento de otra concepción, de su mecanización. El discurso sobre el pato se plantea hacia otro plano de sentido, donde el tono de la muerte tiñe la acción y hay otra consideración acerca de lo que está ocurriendo. La conversión del pato y su identificación con él propone otra manera de entender el papel del mismo rematador. La cuestión no implica buscar una solución al problema de interpretación que surge, lo esencial es entender que mantiene relaciones con lo previamente establecido. No es una apariencia de arbitrariedad como podría apreciarse sino que está implicada y plantea la posibilidad de otro ángulo de lectura.³⁹

Por otra parte, desde que comienza el cuento, el rematador anuncia los detalles de aquello que será subastado: el sepulcro número ochenta y tres. En la descripción ya se advierte un detalle particular, el espacio que se ha ido desalojando:

«... y habiendo, pues, un cien por ciento de posibilidades de que el sepulcro número ochenta y tres quede completamente vacío, ya que se ha ido desalojando en forma activa a los efectos

³⁹ Otra interpretación que propongo se relaciona con la cita siguiente: “Ella lo ignoraba todo, menos el hecho simple de que el ascensor pudiera dejarla, y parecía precipitarse como un pájaro ciego hacia cualquier destino, incluso el mismo pozo de aire que se ha llevado a tantos sin darles tiempo siquiera para saber qué es lo que han hecho” (190). Sería la continuidad por manifestar la idea de la inercia sin reconocer ese mismo transcurso vivido. En el caso del rematador, el relato del pato se mantiene hasta que se descubre que no fue un animal sino otra clase de mecanismo del cual no se había dado cuenta. Así mismo, conforme termina la subasta las menciones al efecto de metal continúan el hilo de significación respecto al estado del rematador: “El encargado de la venta estaba aún exánime. El pato, maldito monstruo inflado, tendría la copa” (201).

de la ejecución de la propiedad (queda un solo féretro en litigio, cuyo plazo vence al terminar este acto público), va a darse comienzo a la recepción de las ofertas... (189)».

Este componente aparece en otras partes del cuento, como en el ejemplo anterior: “Había empezado el furor por desalojar al habitante caído de espaldas [...]” (193). La primera oferta que se propone demuestra el valor que adquiere la subasta por el sepulcro: “Pero poner la primera cifra para el remate de un panteón era un acto más que deliberado en cuanto fines, nadie hubiera podido dudar en qué **desembocaba eso** (las negritas son mías:190). La oferta se vuelca sobre el mismo acto y conciencia de lo que se está vendiendo pero así mismo establece un código que entienden quienes participan. Los elementos anteriores disponen otra orientación e impacto por el acto de mismo de subastar un sepulcro hacia lo que conlleva la propia muerte y que finalmente termina reanudando el discurso del personaje de la vestimenta de otra época.

Por último, la aparición del personaje que destaca por las cualidades de su vestimenta tiene una mayor participación en la subasta por el discurso que despliega después de la muerte de uno de los postores. Su presencia, desde un inicio, se destaca por las características de su traje que lo diferencian del resto que se encuentra ahí y que es lo suficientemente llamativo para no ser designado por sus cifras: “Vestía uno de aquellos trajes de principios de siglo, confeccionando en franela amarillenta con finas ratas oscuras, y se apoyaba en un paraguas con mango de marfil” (192). La atención que despierta este personaje no sólo incide en su aspecto sino en las repercusiones de sus acciones como la muerte del postor con quien compite.

Cuando la subasta llega al momento de tensión entre ambos competidores, la escena que se desarrolla destaca la manera en que murió el otro postor y las expectativas por escuchar lo que tiene que decir el hombre que ganó el sepulcro:

Nadie protesta por el crimen extraño, ni los que han echado a la suerte algunos miles de pesos ni los que entraron sin arriesgar nada, como con tarifa de periodista. El responsable de los acontecimientos debía existir en un orden de cosas distinto al que los envuelve a todos en la masa. Están frente a él, cierto, pero no tratando de acusarlo, sino más bien en espera de su autodefensa en base a los testimonios. Pero él no necesitó apelar ante ninguno (197).

La particularidad de esta escena se sitúa entre la mirada de los espectadores que han visto lo ocurrido pero que, al mismo tiempo, son conscientes de la peculiaridad en que sucedió la muerte del otro competidor. A partir de aquí se van a desplegar varios planos de significación que mantienen relación con la disposición que se había realizado previamente del hombre, por ejemplo, su vestimenta anunciaba una temporalidad distinta. En términos de lo fantástico esto podría ser comprendido como una correspondencia hacia otro orden por la anomalía de la apariencia. Sin embargo, recordando de nuevo el concepto de Barrenechea sobre la problematización, esta apariencia pasa de largo para el resto de los personajes y para el narrador. Únicamente se presta atención a su intervención en la subasta y la competencia que se desarrolla con el otro hombre. Por lo tanto, como mencioné el primer apartado del análisis, no considero que se trate de un suceso desde lo fantástico, aunque estas características de temporalidad (sobre su vestimenta) se van a involucrar en el proceso de significación de la compra del sepulcro cuando paga con una moneda vieja.

Las implicaciones de la subasta, en el sentido anterior, aportan otra clase de consideraciones que acompañan la presencia del hombre del traje y suman significación al valor que tiene el sepulcro. Cuando el hombre comienza su monólogo introduce reflexiones sobre la disputa que se ha venido realizando y que establecen un paralelismo entre la intención por obtener el sepulcro y la muerte del postor. El discurso del personaje se articula, por lo tanto, en función de tres ejes: el fallecimiento de su competidor, su propia condición de otro orden (desde donde él proviene) y el valor del sepulcro en relación a los dos componentes anteriores. De esta forma, los elementos que rescata el hombre van desde la

propia concepción del alma hasta su papel en la subasta: “No había llegado él allí por eso, desde luego, sino a causa del negocio. Pero también era verdad que dos veces no se sale al mundo como el suyo, que es necesario aprovechar el viaje” (198).

Las acotaciones sobre su origen y las circunstancias por las que se encuentra ahí conducen a explicar que la persona que iba a ser desalojada por la compra del sepulcro es él mismo: “Hasta que, véanlo ahí —con visible cambio de humor—, ese pequeño burgués de mejillas desparejas queriendo desalojarme. Me mandarían al osario común, es claro, y ella iba alguna vez a encontrar el rastro.” (201). Ante la reacción de los demás, si bien parece integrarse al entendimiento de que el hombre de la vestimenta rara acerca de que es él quien ocupaba el féretro, el planteamiento central sigue su curso, es decir, la atención sobre la adquisición del lugar. El desmayo de la mujer muestra el interés por mantener la dinámica a pesar de la nueva información. Así mismo, la reacción que se comparte sobre los espectadores no se presenta como una respuesta de ese otro orden que traería una transgresión a las pautas de realidad, sino que se traduce en lo siguiente: “Un hilo frío les enhebró las vértebras. ¿Cómo era posible que pudieran decirse aquellas cosas en una oreja descubierta y que el hombre que aún las llevaba pegadas al cuerpo lograra estar quieto?” (201). El énfasis al rasgo de las orejas es el medio porque el que se transmite el desconcierto y la apreciación de lo que acaban de escuchar.⁴⁰

Una propuesta de interpretación que considero que se articula con lo anterior es el estado del alma como parte de la reflexión que realizó el personaje. Sus comentarios se

⁴⁰ Así mismo, la reacción planteada por el narrador de manera objetiva (sin lugar a la duda), se comprende como un juicio directo hacia el discurso del hombre: “—Y ahora, señor rematador —dijo al fin de la rara pieza oratoria, luego de carraspear y cambiar de tono” (201). La evaluación sobre los comentarios que realizó el personaje se comprende, por una parte, como un efecto generalizado sobre la recepción que tuvo. Aunque la reacción de los demás se estableció bajo el desconcierto frente a la consideración de las orejas, este juicio desdobra la condición dual de una incompreensión ante el suceso de quien habitaba el sepulcro y emitió todo el discurso.

dirigen a la separación de su alma del cuerpo (lo cual justificaría parcialmente en términos lógicos y de realidad la posibilidad de que él se encuentre en ese lugar):

—Una sola cosa fue, sin embargo, extraordinaria, la primera visita que pudo hacerme mi alma. Ustedes aquí afuera piensan siempre en el cuerpo que ha perdido su hálito. Pero jamás darían en imaginar el alma viuda de su cuerpo, arrancada de sí por un vendaval nocturno, completamente ciega y solitaria en su receso. La mía debió arañar los muros para hallarme (199).

La implicación del alma se formula entre la concepción de los otros sobre el estado de muerte y la formulación por otra manera de concebirla. En este fragmento y casi en todo el monólogo, la función principal se produce por el contraste entre visiones, cada comentario que el personaje realiza va encaminado hacia los otros, el grupo que se conforma tanto de los espectadores como de los participantes en la subasta. El acto de enunciación tiene como receptor al grupo a quien se dirige el personaje y aunque no exista una réplica sobre lo que va diciendo, su percepción se toma en cuenta para la disposición de los componentes que nombra.

En este sentido, son varias las imágenes que incorpora sobre la diferencia entre la apreciación de la muerte para él y la de los demás, uno de los ejemplos es el siguiente:

El aire entra a tus pulmones y sale tuyo. Cortas pedazos de la noche con las tijeras de sastre de tus piernas y es tuya la huella de tus pies en el parque. Pisaste una hoja, la hoja crujó. Y tú ignorando eso tan inmenso, lo que vale el oír el ruido de algo bajo tus zapatos. Pero al fin uno ya era el muerto —afirmó volviéndose a apoyar en el paraguas—, y desde luego siempre se tendrá con eso alguna ventaja, al menos frente a las menudas desgracias de estar vivo (201).

En este fragmento hay dos elementos que destacan en su composición, las marcas de valoración establecidas por las imágenes y la voz retrospectiva que da cuenta de aquello que los demás no alcanzan a percibir, puesto que su cualidad de muerto le permite advertir las cosas de otra manera. La secuencia de las imágenes integra el resultado de sus acciones pertenecientes a los que están ahí reunidos pero pasando desapercibido el efecto que constituye cada una de ellas. La formulación de cada detalle es lo suficientemente amplia

para no determinar todos los casos de interpretación (como “Cortas pedazos de la noche con las tijeras de sastre de tus piernas” en relación con la imagen anterior del aire de los pulmones) pero a su vez mantiene un hilo respecto a lo que el personaje quiere demostrar.

Finalmente, la adquisición del sepulcro logra determinar la presencia del personaje que estuvo participando a lo largo de la subasta y cuyo discurso continúa respecto a su lugar obtenido. La mención de su nombre, Leoncio del Robledal, contrarresta la manera con que habían aparecido los otros personajes (por medio de las cifras). La idea, además de su existencia a través del nombre escrito, se contrapone en el ejercicio de adquisición cuando ya está muerto. El cuestionamiento sobre el valor del sepulcro queda intervenido por esas cuestiones: “Es terrible —agregó después de una pausa llena de objetos y lugares retornados— que se deba morir para obtener una tan pequeña y anhelada dicha” (203). La relativización del valor sobre el sepulcro se constituye entre todo el proceso de significación que fue construyendo el personaje en función de la muerte y la percepción ajena, así como de su propia experiencia ante ello.

A diferencia del resto de los cuentos, “El derrumbamiento” no presenta tantos procesos de replanteamiento o reformulación, como por ejemplo con el hombre en “El hombre del túnel”, donde la apreciación de éste por parte de la protagonista genera un contraste con la mirada de los demás o en “El desvío” con la implicación de las manzanas para la relación de los personajes y su consecuente deterioro. No obstante, hay algunas consideraciones que vale la pena tener en cuenta y que pueden desenvolver otras aristas en su significación. El primer caso sería la apreciación y valor que tiene la virgen para el protagonista.

La figura de la virgen aparece desde el inicio del relato por medio de la voz de Tristán en un reclamo: “‘‘Sigue lloviendo. Maldita virgen, maldita sea. ¿Por qué sigue lloviendo?’’. Pensamiento demasiado oscuro para su voz dulce de negro, para su saliva tierna con sabor a palabras humildes de negro’’ (5). El pronunciamiento de la desvalorización a través del axiológico integra una escena particular de lo que representa la virgen para el protagonista, puesto que, en toda la serie de menciones que realiza sobre ella, esta es la única que se conforma de esa manera ante la desesperación y la súplica. La enunciación común con que Tristán remite a ella emplea otra clase de subjetivemas que incluyen también lo afectivo como: “‘‘virgencita, rosa blanca del cerco’’ (5), “‘‘virgen blanca’’, “‘‘la rosita blanca’’, “‘‘madrecita del niño tierno’’, “‘‘lirito de agua’’, etc. El diminutivo confiere la posición desde donde se encuentra Tristán respecto a ella, que en contraste con la primera vez que la nombra, es la única que puede socorrerlo mientras se encuentra en calidad de criminal por su delito de asesinato.

La súplica a la virgen al inicio, por lo tanto, deviene entre el reclamo, así como la comprensión de la complicada situación en que se encuentra: “‘‘Y, además, sigue pensando, ella debió apresurar la noche. Tanto como la necesitó él todo el día. Ya no había agujero donde esconderse el miedo de un negro. Y recién ahora le ha enviado la rosita blanca’’ (6). El panorama de necesidad es que lo propicia el nombramiento de la virgen al comienzo del relato. Una vez que entra al establecimiento y comienza el diálogo con el dueño, la manera de referirse a ella se mantendrá de igual manera por medio del diminutivo y los vocativos de madre y niña.

La condición de Tristán ante la presencia de la virgen durante su interacción se produce en una serie de contrastes respecto al acto de homicidio que cometió, el estado

desfavorable en que se encuentra y la cercanía que tiene ella con él. Desde que llega a la casa se hace consciente del tipo del lugar marginal que tiene que resguardar la virgen:

¿Cómo podía ser que ella estuviese entre tanto ser perdido, entre esa masa sucia de hombre, de la que se levantaba un vaho fuerte, una hediondez de cuerpo y harapo, de aliento impuro, de crímenes, de vicios y de malos sueños? Miró con terror aquella mezcla fuerte de humanidad, piojo y pecado, tendida allí en el suelo roncando, mientras ella alumbraba suavemente (11-12).

Es incluso la calidad misma de Tristán lo que conforma parte de ese escenario degradado para la figura de ella. Por lo tanto, la distancia entre ambos obedece tanto en el plano físico (porque ella está en el plinto) así como el de su marginalidad social y racial. Desde el momento en que la virgen desciende y se arrodilla se acentúa el valor que conforma para él y la transgresión que implica la acción de descender hacia Tristán.

A cada petición que va declarando la virgen para que derrita su cera y haya un contacto entre ellos deviene una tensión y negativa por parte de él; no obstante, esta distancia que se venía configurando en todo el diálogo comienza a resquebrajarse y no en función de la discursividad de él, puesto que el protagonista mantiene la manera de referirse a ella con los ejemplos mencionados, sino cediendo a su propio deseo de tocarla y a las necesidades que le comenta la virgen. La sacralidad comienza a desintegrarse, al mismo tiempo, en que el papel presenta otras cualidades que dan cuenta de su mitificación.

Cuando la virgen baja hacia el lugar de Tristán y le explica sus objetivos de esa noche, ya se plantea otra postura respecto al papel inicial que tenía de resguardar la casa. Su propio lugar dentro de ella y su función en la mística se van desarticulando en la medida en que su voz toma acción y comparte sus propios deseos. La rigidez de su cuerpo se compagina con la historia que cuenta sobre la manera en que ha sido colocada en su rol dentro de la religión: “Ellos me mataron al hijo. Me lo matarían de nuevo si él volviera. Y yo no aguanto más esa farsa. Ya no quiero más perlas, más rezos, más lloros, más perfumes, más cantos” (14). La

versión que le cuenta a Tristán es suficiente para poner en entredicho la asignación que se le ha conferido. En este sentido, el discurso comienza a resignificar el sistema de valores ajenos que se vierte sobre su imagen y el cual comparte al manifestar su desacuerdo.

La presencia de la virgen no sólo queda trastocada por su historia y circunstancias, el proceso de carnalización o derretimiento de la cera expone su grado humano que había sido desvirtuado, es decir, que su propia constitución se trasladaba bajo los valores que le eran asignados:

Cuando una virgen bajó del pedestal ya no se vuelve. Quiero que me derritas la cera. Yo no puedo ser más la virgen, sino la verdadera madre del niño que mataron. Y entonces necesito poder andar, odiar, llorar sobre la tierra. Y para eso es preciso que sea de carne, no de cera muerta y fría (16).

El derretimiento de la cera adopta varias significaciones, en un caso es la restitución (como mencioné) de la rigidez a su cualidad humana, pero así mismo, esta conversión también se relaciona con dotar de la experiencia atravesada por el mito (la pérdida del hijo) al efecto sensitivo y emocional que provocó. La humanidad de la cual fue privada en la instauración de su figura como virgen.

Mientras transcurre el acto de derretir la cera en función de revertir el carácter estático y sensitivo, el componente erótico va interviniendo en la escena. Primero Tristán da cuenta de su incapacidad para poder ayudarla debido a la implicación sagrada que hay de por medio, pero después, conforme va tocando su cuerpo, el deseo de Tristán comienza a aparecer. Tanto el acto de tocar a la virgen desde su figura mística como la propia posición social de Tristán van transgrediendo la distancia que se había establecido en la valoración de cada uno. La virgen como inmaculada, inmóvil y con funciones determinadas frente al protagonista que ha cometido asesinato.

Después de que la cera se ha derretido, la virgen recalca la trascendencia que tuvo la acción de tocarla por sobre el deseo. Las implicaciones del acto se traducen en la liberación que tiene ella del lugar y de su rol, así como la conversión a su carácter humano más allá de la figura asignada. Estas consideraciones tienen consecuencias visibles y físicas con el derrumbamiento de la casa. Como había comentado en el apartado de lo fantástico, la posibilidad de que haya sido un sueño o el estado de fiebre de Tristán latente conforma una alternativa para explicar que la caída de la casa se debió a las condiciones externas del ambiente. No obstante, toda la conversación que se fue desarrollando entre ambos mantiene el efecto transgresor.

La propia ausencia de la virgen, a pesar de su papel en la posibilidad de que la casa se cayera por ella o no, enfoca la transgresión que se realizó. Cuando ella le comenta a Tristán que la persona que mató corresponde a aquellas que mataron a su hijo, el derrumbamiento viene a significar un arrasamiento con todos los que se encuentran ahí, incluyendo a quienes buscaban condenar al protagonista. Lo que se contrarresta no es la muerte de él, sino la manera en que iba a morir así como la interrupción de la justicia por la persona asesinada. El papel de Tristán finalmente queda en dos ejes de liberación: la salida de la virgen de la casa, gracias a que recobra la movilidad, y la condición humana restablecida que, a su vez, se implica en la imagen que se había creado sobre ella y que debía cumplir mientras estaba en el plinto.⁴¹

⁴¹ Sobre la relación de Tristán y la virgen, Alejandra Amatto, en *Material de lectura. Armonía Somers*, comenta en su nota introductoria cómo la función de la mística es lo que desenvuelve e interviene en el deseo y la carnalidad: “Ambos están cegados por una pasión mística de temple diferencial, en el que la virgen no olvida su condición sagrada, pero pide ser acariciada para derretir sus capas de cera” (4-5). La figura sagrada se relativiza en la medida en que adquiere humanidad y presenta conductas propias de esa condición que al final llevan a propiciar el derrumbamiento: “Los mismos hombres que entregaron a ‘su hijo’ son aquellos que están cazando al personaje de Tristán y es por ese motivo que la virgen, en su forma humanizada, pues no solamente se vuelve carne sino que siente rencor, dolor y ganas de vengarse llevará a cabo un acto ‘piadoso’ con su flamante redentor” (5).

A pesar de que el proceso de significación contrasta con el resto de los cuentos, no deja de desplegar varias condiciones de sentido. A diferencia de “El hombre del túnel”, las resignificaciones en “El derrumbamiento” se presentan con la apertura que tiene la voz que había sido omitida (la virgen) para revertir el esquema de valores que se le había asignado desde la visión de los otros. Las alternativas de significación, por lo tanto, se ciñen hacia aquello de lo que fue privada y los distintos niveles que conllevaba (como la inmovilidad y la condición humana). La diferencia consiste en las variables que intervienen para determinar el grado de apreciación de un elemento, situación, personaje, etc.

En “El hombre del túnel” la reformulación que puede adoptar el hombre se ve intervenida por varios elementos que modifican su valor (el caño donde la protagonista lo conoció, la comparación con dios, el desacuerdo e invisibilidad para los otros, etc.) y que conllevan a que la protagonista adopte posturas y revalúe el alcance que tuvo su experiencia personal de la infancia. Del mismo modo, las secuencias de significación que se pueden apreciar en el cuento de “El desvío” también se articulan en función de la relación de los protagonistas y los cambios que atraviesan en su trayecto por el tren, teniendo en consecuencia más planos de significación en distintos componentes como las manzanas, la sonrisa, el boletero, entre otros.

En ese sentido, lo que permite una amplitud en las redes de significación es la variedad de agentes que tienen participación en la designación de un elemento por su apreciación y el grado de implicación que tienen para el personaje. La asociación que se integra a un elemento surge del sistema de valoración que traza el personaje y que después puede presentar una evolución cuando en un momento o situación distinta se produce un efecto en la configuración inicial, ya sea incluso para puntualizar el valor que tuvo o proponer otra significación por el personaje.

El seguimiento discursivo, o bien la manera en que surge la enunciación en función de la disposición de cada personaje o narrador, ofrece un sistema de valoración sobre cualquier elemento que tenga un efecto en el personaje ante el panorama en que se desenvuelve. En el caso del cuento “La subasta”, la valoración también transcurre al igual que en los otros cuentos, por medio de la oposición. El sepulcro se concibe a través de las ofertas y los participantes que buscan obtenerlo, sin embargo, la presencia del hombre con una vestimenta singular provoca una relativización de lo que implica la adquisición de un sepulcro.

Al mismo tiempo, la incorporación de otros discursos, como el del rematador, proponen otra manera de comprender la dinámica de la subasta bajo otra clase de impresiones. La asociación con la historia del pato no necesita vincularse directamente en una repercusión del eje central de la subasta, sin embargo, su composición se involucra lo suficiente para transmitir el estado que se suscita en el rematador frente a un momento particular de la subasta. De esta forma, la significación del pato por sí sola presenta planteamientos de resignificación dentro de la misma comprensión que le da el personaje, mientras que se sitúa dentro de la historia central. Las repercusiones, por lo tanto, es lo que vuelcan otras maneras de plantear el mismo suceso de la subasta a través de su manera de percibirse y lo que puede evocar.

3.3 Cronotopo y metáfora

Para el análisis del cronotopo es conveniente volver a retomar los aspectos centrales que destaca Bajtín al respecto y su relación con los cuentos seleccionados. El concepto de cronotopo se propone como la determinación espacio-temporal en el desenvolvimiento del

personaje, es decir, dependiendo del grado en que se involucre, tendrá menor o mayor implicación en él. Por lo tanto, el cronotopo puede transcurrir entre presentarse como un mero escenario hasta participar activamente en la narración. Como se había mencionado en el artículo de Rosana Guardalá, “Silvina Ocampo y Armonía Somers: dos escrituras, un territorio”, la presencia del espacio se compenetra con el personaje y, en consecuencia, se va transformando en sintonía con él. De los cuentos escogidos, los que contienen una mayor participación del cronotopo son: “El hombre del túnel”, “El desvío” y “El derrumbamiento”, sin embargo, en “La subasta” también se advierten cualidades particulares de este componente.

Hay dos propiedades que quiero volver a explicar del cronotopo y que me serán útiles para analizar los cuentos: su trascendencia (en términos del valor e implicación para el personaje) y su permutación en cuanto a la adquisición de otra significación (no es un espacio estático sino que participa y desarrolla la acción del personaje). Este proceso, a su vez, también será comprendido desde el enfoque de Ricoeur debido a que el cronotopo se despliega desde lo metafórico en la medida en que se va incorporando la apreciación del personaje o la voz que lo enuncia. El objetivo, en ese sentido, será observar ese efecto de permutación con las consideraciones anteriores y atender la manera en que el cronotopo va presentando un carácter polisémico a partir de la visión que lo integra, así como su papel en el desenvolvimiento de los personajes y viceversa, la afectación de ellos en el tiempo y espacio.

En “El hombre del túnel” uno de los elementos principales donde participa el funcionamiento del cronotopo es por medio del concepto de túnel; aunque su presencia se advierte desde el mismo título, su pronunciamiento no aparece sino hasta después de una

serie de sucesos y apreciaciones dentro la disposición del espacio y tiempo. Es por ello que lo primero que aparece no es como tal el túnel sino la descripción de un caño por el que se desplaza la protagonista. Por ello, las características predominantes resaltan las dimensiones de ese lugar y, en consecuencia, la dificultad planteada por las condiciones de ese trayecto: “Iba saliendo de aquel maldito caño —un tubo de cemento de no más de cincuenta centímetros de diámetro en el que había tenido coraje de meterme para atravesar la carretera— cuando lo conocí” (205).

Las especificaciones sobre el caño destacan también el estado de quien tiene que atravesar ese recorrido, la palabra de la protagonista está involucrada por completo en la descripción del camino, desde su juicio desvalorizado por la alcantarilla al referirse como “aquel maldito caño” hasta la transmisión del desagrado. Hay que recordar que son dos voces las que atraviesan la primera parte del relato: la mirada infantil de la cual se comparte la experiencia y las emociones, así como otra voz más prolongada que es la que refiere todos los sucesos a lo largo de su vida, incluida su muerte. Los aspectos centrales en los que se repara, por lo tanto, exponen la complejidad del camino y el incremento de la dificultad conforme continúa por la alcantarilla:

Fue en ese preciso punto de caramelo de la idiotez cuando sucedieron varias cosas, una de ellas completamente subjetiva: el pensar que pudiera aparecerse de golpe algo terrorífico, desde víbora a araña, siendo imposible el giro completo del cuerpo, y debiéndose imaginar la marcha atrás como una persecución frontal por el monstruo (205-206).

En esta parte se expone las reacciones de la voz infantil y la constitución del miedo. La experiencia particular del momento se transmite por medio de la voz adulta.

La exposición del panorama anterior contribuye hacia dos puntos determinantes, el primero es la visualización de los pies de un hombre que implica la cercanía a la boca de la alcantarilla y por ello la conformación hacia otra clase de valor. El segundo punto surge por

la trascendencia del cronotopo en la protagonista, ya que las repercusiones del trayecto (como espacio) conllevan a que los pies del hombre y posteriormente su figura (en ese momento en particular), se configuren en contraste con la argolla de Dios, como un incentivo para salir de ahí. El espacio y el momento en que ocurre esta apreciación constituyen el eje central desde donde se van a desplegar más significaciones sobre el hombre, la función del ruego como argolla y el carácter del caño.

Continuando, por lo tanto, con el caño, la resemantización aparece una vez que logra salir y tiene la primera interacción con el hombre. Mientras el encuentro se va integrando por apreciaciones y valoraciones de la protagonista hacia las acciones del hombre, es la sonrisa lo que integra, al igual que en el término de la violación, la primera mención del “túnel”: “Si acaso intentó algo fue sonreír. Pero con una sonrisa de miel que se desborda. Y elaborada al mismo tiempo con los desechos de su propia soledad, quizás de su propio túnel, como siempre que la ternura se quede virgen en esta extraña tierra del desencuentro” (207). Así como en los procedimientos anteriores, la articulación de la metáfora retoma lo previamente designado y lo reformula hacia la connotación de la soledad. La particularidad, sin embargo, de este caso, es la doble función con que aparece. Por una parte, desde el lado semántico hay una nueva designación para lo que había sido el caño y que se produce por trasladar la experiencia de la protagonista sobre al caño a una posible situación del hombre. Por otra parte, el espectro de significación pasa de caño como espacio tangible a un túnel connotado desde la soledad, es decir, que no representa sólo la espacialidad, puesto que no se anula el planteamiento inicial de donde proviene, sino que yuxtapone la cualidad de soledad a partir de la propia presencia del hombre.

Para la tercera vez que se menciona el túnel, ya aparece bajo la configuración que se fue estableciendo desde el encuentro: “En ese preciso golpe mental de mi pensamiento, él levantó la cabeza, desde luego que reconociéndome, y volvió a sonreírme como en la boca del túnel” (208-209). Los rasgos principales que se retoman son, precisamente, la sonrisa a partir del cronotopo “la boca del túnel”. La síntesis de lo que conformó su salida del caño se presenta con los valores que surgieron después de conocer al hombre. Tanto hombre como túnel mantienen los aspectos iniciales desde los cuales se fue desenvolviendo el recuerdo hasta la significación en el momento que se vuelve a verlo.

La compenetración, por lo tanto, entre hombre y túnel, proviene de la integración de del valor que realiza la protagonista en cada suceso. El hombre adquiere su papel como aliciente para la protagonista debido a la dificultad que se presenta en el trayecto, sin embargo, este momento trasciende también por el contacto que se establece con el hombre. De esta forma, la conformación de un elemento y otro se mantiene en constante vinculación. Cada aparición del hombre va contribuyendo a que la protagonista defina la postura que deberá tomar ante el resto de las personas que no comprendan su intención por volver a encontrarlo.

En ese sentido, cuando la imagen del hombre se concreta respecto al proceso de significación planteado por la protagonista, se implica de la misma forma con el cronotopo. Ejemplo de ello es la distinción que realiza del hombre sobre su función para salir del caño y cómo a partir de ese efecto y apreciación puede declarar lo siguiente: “Y en forma vaga llegué a intuir que ni yo misma estaría libre de caer en sus fabulaciones, que era necesario liberar también al hombre de mi propio favor simbólico, tan visto como el de cualquiera” (210). Más adelante, la identificación del cronotopo trae consigo el valor del hombre. Cuando

la protagonista vuelve a verlo y es obstaculizada por una mujer al bajar las escaleras, la confrontación tiene lugar por los objetivos particulares entre cada una de ellas: “Luchábamos por el espacio vital, sin palabras, a puro instinto de conservar lo más caro, ella su vocación de estropajo, yo la boca del túnel donde iba a hallar de nuevo algo que me pertenecía, cuando no tuve más remedio que empujar” (211). Al final del cuento, se integra por completo la correlación entre el túnel y el hombre, se reconoce la búsqueda de la protagonista a través de ambos componentes: “Hasta que cierto atardecer lluvioso, no podría decir cuánto tiempo después, el hombre del túnel volvió a aparecer en esa y no otra acera de enfrente, con el olfato de un perro maníaco que anduviera de por vida tras la pieza” (212). La designación como “el hombre del túnel” culmina todo el proceso anterior.

El encuentro en términos temporales es central porque se retoma ese instante en que el hombre apareció para vislumbrar la salida y, en consecuencia, el cronotopo vuelve a recrearse en la muerte de la protagonista como ese momento de su infancia: “Entré otra vez en el túnel. Un agujero negro bárbaramente excavado en la roca infinita. Y a sus innumerables salidas, siempre una piedra puesta de través cerca de la boca. Pero ya sin el hombre. O la consagración del absoluto y desesperado vacío” (213). La diferencia, sin embargo, con el pasado y con el lugar donde descubrió al hombre, es la ausencia, precisamente, de su figura. Es un espacio y tiempo que la protagonista vuelve a recorrer pero cuyo transcurso se ve afectado. Las condiciones son recreadas pero esta vez sin la presencia de él, el cronotopo adquiere otros matices por la alteración presentada y por ende la vivencia pasa a comprenderse desde el vacío.

La presencia del cronotopo, no obstante, no aparece únicamente en la manera de involucrar al hombre con el túnel. Existen otros momentos donde el tratamiento del tiempo

y espacio afectan el desenvolvimiento de la protagonista. Analizando la cuestión temporal, la síntesis y dilatación del tiempo muestra el paso de los años destacando los acontecimientos que sobresalen para conformar la apreciación y juicios de la protagonista sobre la búsqueda del hombre. La vida de ella se divide entre situaciones que van adquiriendo un peso y atención suficiente para propiciar acciones desde donde la espacialidad toma mayor participación. Cuando aparece el resumen de su vida, la apreciación del tiempo se compone a través de consideraciones precisas. Por ejemplo, para dar constancia del paso de su vida, la protagonista lo explica por medio de la presencia del hombre y cómo su espera fue consumiendo su tiempo:

El hombre había desaparecido. No diré que para siempre. Más su periodicidad, contándose desde mi violación a mi primer crimen, luego a las otras menudencias de las que él fue también principal testigo, y en las que siempre los demás actuaban desencadenantes, se me llevó pedazos de la pobre vida que nos han dado (211).

La distinción de los actos de su vida ocasionados por la espera también se presenta en coordinación con una de las constantes del cuento, el entrecruzamiento de voces y posturas. La protagonista retoma el juicio ajeno y establece la línea temporal considerando la dictaminación de los demás para ir hilando los sucesos autobiográficos.

Otra situación temporal se aprecia a través del cambio espacial que indica una mudanza del edificio. De las escaleras se pasa al elevador y en la mudanza el encuentro con otra mujer expone el paso de los años en la protagonista, así como información más detallada de su vida: “Pero recordé de pronto el peor y el mejor de mis trabajos, aquel de quitarle limpiamente su hombre a una prójima desconocida. Y decidí que mi pelo desvitalizado era una cosa de poca monta para andar a los golpes con la última puerta en busca de lástima” (212). La comparación con la mujer del pasillo detona la retrospectiva sobre los actos que ha

realizado y la consumación del tiempo por medio del aspecto que tiene (el cabello desvitalizado).

Por su parte, el papel del espacio y sus funciones se produce principalmente en dos escenarios: cuando la protagonista es obstaculizada por la mujer en las escaleras y cuando después de que cambia de edificio y vuelve a ver al hombre decide, en lugar de bajar por el elevador, usar el pasamanos de las escaleras. En el primer panorama, la confrontación se produce por la corporalidad entre ambas mujeres y la dominación por las escaleras. La trascendencia por la predominancia del espacio se ocasiona por aquello que está en juego, la llegada hacia el hombre: “Dos veces no va uno a dejarse interferir por nadie, mientras hace equilibrios en la cuerda tirante del destino sobre las pequeñas cabezas de los que miran abajo” (211). La disposición de los valores es lo que produce la tensión de cada una por llegar al objetivo, siendo el cronotopo un reflejo de la situación que había venido sucediendo sobre la incompreensión ante el momento importante que vivió la protagonista. La carga significativa se transmite hacia quien logre pasar primero.

En cuanto al último encuentro con el hombre, la mujer vuelve a descender otra vez por las escaleras, instaurando una especie de paralelismo con el pasaje anterior pero, nuevamente, sin el obstáculo de por medio. Las circunstancias similares proponen otra manera de abordar la situación, ocasionando otra disposición por parte de la protagonista. Esta vez, el cronotopo se conduce desde una apreciación erótica que diferencia la elección de caminos entre el elevador y las escaleras: “De pronto, y mientras la puerta del ascensor se abría de por sí como un sexo acostumbrado, el pasamanos grasiento de la escalera se me volvió a insinuar con la sugestión de un fauno tras los árboles” (212). La apertura por esa connotación al carácter sexual dota de una disposición diferente a las alternativas de cada

camino. El elevador es el primera opción que aparece ante la protagonista para bajar al encuentro con el hombre, la superposición de la situación junto con las anteriores donde había estado un factor que había intervenido para llegar a él se recrea, pero la alternativa de las escaleras surge como un replanteamiento sobre la forma en que podrá actuar: “—Eso es, lo de siempre —farfullé— la atracción invencible del caño, aunque la senda normal sea esta que va y viene verticalmente con su incuestionable eficacia propia” (212). La inscripción del sentido de un camino sobre otro se establece por medio del recuerdo y del enlace principal que había venido desarrollando los planteamientos del túnel y el hombre.

La aparición del término caño acciona los parámetros iniciales por los que se había advertido desde la mirada infantil como una opción viable para atravesar la carretera. El regreso a una decisión del pasado vuelve a ser plasmada pero bajo condiciones distintas que conllevan a una disposición diferente sobre la apreciación entre un camino y otro. Se reconoce la facilidad por decantarse hacia un lado, pero también aquello que originó la situación de la protagonista. La significación se despliega a través del cronotopo, así como la intersección que se realiza con el pasado y la reformulación sobre la decisión por medio de la connotación sexual. En mi interpretación, se trata de una afirmación de la inevitable elección por el camino. La superposición de un mismo plano, es decir, de la misma situación con diferentes enfoques y otras significaciones añadidas, logra propiciar un orientación de sentido múltiple que proviene desde esas redes de significación y que conducen a distintos niveles de sentido. La escalera como camino, como medio de liberación, como replanteamiento del pasado y como un carácter viable e inevitable desde su composición erótica.

Pasando a “El desvío”, la instauración del cronotopo desde el comienzo del cuento se articula mediante la presencia de otro personaje que dirige la atención y la disposición sobre cómo se aprecia el entorno donde transita la protagonista: “Lo conocí una mañana cualquiera en una estación de ferrocarriles, mientras la muchedumbre se agolpaba como siempre para confirmar su ego” (325). El énfasis por el encuentro con el hombre destaca el momento que se vive así como también dispone del resto de la configuración sobre el lugar en que están. La descripción, por lo tanto, se propone por la interacción que tiene con el hombre y los elementos que constituyen un seguimiento sobre la relación con él. La referencia a los globos, por ejemplo, se identifica como un parteaguas que prolonga el tiempo por la mirada mutua que se efectúa a través de ellos.

La pertinencia sobre la presencia de la mirada es lo que va produciendo la significación respecto a otros grados del cronotopo, las etapas de la relación con el viajero marcan las secuencias sobre los momentos significativos a la vez que se involucran en la progresión del espacio y tiempo. De esta forma, mi propuesta es que el marco de medición sobre el trayecto del tren se produce a partir de los estados de interacción y principalmente sus efectos en la protagonista. El seguimiento, en este caso de ciertos elementos, puede mostrar los cambios transmitidos en el espacio y la adquisición de significación en el plano metafórico. Un caso particular es el vagón que comparten, ya que no tiene detalles descriptivos ni tampoco tiene una participación directa hasta el momento en que se producen conflictos o cuando la protagonista sale de ahí y vuelve a regresar. La percepción del cronotopo se determina por la etapa en donde se encuentra la protagonista para notar el entorno del momento. Al cambiarse de vagón nota esas diferencias y sensaciones que se producen por estar en otro lugar al que compartió en un inicio con el otro viajero:

Porque todo había cambiado de disposición a mi alrededor, como en la primera noche en tierra extraña de un inmigrante. Cuando lo sentí golpear suavemente en la puerta me incorporé dando gracias al cielo, que pasaba como un cepillo negro tras el vidrio. Y que después dejó de existir. Aunque quizás lo habrá seguido haciendo para otros que tendrían sólo eso, un pobre y vago cielo para la tan grande soledad (334).

Debido a la llegada de su compañero, la protagonista deja de fijarse en el cielo a la vez que reconoce la implicación de ese mismo cielo para otros. La separación, sin embargo, del efecto del cielo para ella y los otros, queda establecida por la situación que está a punto de desenvolverse, es decir, su reconciliación. La soledad se mantiene para otros y la disposición sobre el espacio externo, aquello que sucede tanto fuera del ferrocarril como de los otros viajeros, comienza a adoptar nuevas formas de percibirse para ambos.

En ese sentido, la presencia del resto de personajes es lo que confiere de dinamismo al vagón, sus apariciones y ausencias destacan el paso del tiempo y a su vez la indeterminación del entorno mismo. Sus rostros y rasgos no reciben mayor atención y pasan de largo, la función que se destaca son las reacciones ante los momentos de tensión o acciones alrededor de la protagonista y el hombre, y por supuesto, el papel que tienen en el desvío. Respecto al primer punto, los personajes que advierten su encuentro sólo se consideran por la afectación que realizan entre ellos: “Había, recuerdo, otra plaza frente a la nuestra, y la ocuparon dos individuos con grandes canastos, tapando con sus cabezotas de palurdos el espejo en que hubiéramos podido mirarnos” (326). Así mismo, en otra escena hay una implicación de la reacción ajena sobre ellos al exponer su código muto ante los demás: “Los dejamos a todos boquiabiertos, agarrados al nombre real de las cosas con la cohesión de un banco de ostras” (330).

Retomando las reacciones iniciales, la denostación hacia los pasajeros de enfrente y la mención de su aparición ocurre únicamente por la obstaculización en la visión de la

protagonista, pero además marcan una pauta temporal, ellos vuelven a ser mencionados como testimonio del paso del tiempo cuando la protagonista se queda dormida: “—Mira —aclaró— los tipos del canasto cambiaron de vagón el primer día. Ellos y muchos más, parece que por divergencias con nosotros. Y vino en varias oportunidades el hombre de los billetes que yo iba renovando cada mañana” (328). La presencia o ausencia es lo que determina el tránsito del tiempo y el cambio en espacio. No se establece una atención sobre las acciones de ellos, sino que se desenvuelven en función de la implicación con la pareja. Su participación, sin embargo, también se compenetra con el entorno, las salidas y entradas del vagón. El grupo del desvío, hacia quien la protagonista se llega a dirigir o mencionar en algunas ocasiones, como en el epígrafe, propone otro sentido del trayecto del tren: “Él me dejó hacer. ¿Oyen o no?, eh, ustedes los desparramados por la hierba. Pero ocurrió que al llegar la noche el ruido del ferrocarril, principalmente ese de la suprema soledad con que saltan los puentes, impidió dormir” (333).

La propuesta de lo que representa el desvío y el viaje en el tren se conforma desde distintas aristas que proponen y entrelazan planos de significación.⁴² Una de ellas es la salida del colectivo de personas que también quedan varadas y que su salida sólo se explica por quien tiene el poder de sacarlos: el hombre sin rostro. La secuencia de pasajeros en el entorno, como se vio, se vuelve plausible por su testimonio en el espacio y tiempo, no se explica su paradero sino el cambio que se realiza y la variación de con quienes se comparte cabina. En general, en el cuento sólo se encuentra la presencia constante y directa de otro personaje, que es el hombre sin rostro. Su presencia corrobora que ha transcurrido el tiempo y la “caducidad”

⁴² La apreciación del tren como un viaje que va extendiendo su significación en la medida en que el tiempo se dilata y no se indica un destino en particular ni la finalidad de ese mismo transcurso. En cambio, el viaje se va comprendiendo a partir de la relación que surge con el hombre y la culminación con la salida de la protagonista en el desvío.

de este. La cobertura del boleto reclama su renovación, y por ello en una ocasión su compañero le pone un anillo en el dedo a la protagonista frente a la mirada del otro hombre. El tren se despliega, bajos esos presupuestos, entre una secuencia de hechos que fluctúa en la relación aparte del viaje en sí mismo.

De esta forma, cuando la relación comienza a desgastarse y simultáneamente los personajes van envejeciendo, llega el hombre sin rostro: “—Bueno —dijo al fin tal si hubiera asistido al desenlace de la anécdota— nos acercamos al desvío. Y creo que es a usted, no a él aún a quien debo empujar por esa puerta” (336). La elección por la salida de la protagonista en el desvío no queda justificada, únicamente el boletero señala que es una cuestión de turno, y ha llegado el momento para ella. Los motivos del desvío pueden ser comprendidos a partir de la superposición de dos ejes de significación. El primero corresponde al trayecto final, el recorrido y su viaje en el tren, y así mismo la composición de ese viaje que se vuelve posible en términos del estado de la relación.

Para abordar los cambios sucedidos en la apreciación del recorrido, es importante recorrer el tratamiento que se había dispuesto sobre el tren anteriormente y que resultaba incomprendido por parte de la protagonista. A lo largo del cuento, la experiencia sobre el entorno y la facultad de ir transitando en el viaje van cambiando paulatinamente conforme también avanza el contacto con el hombre del vagón. Entre el comienzo de la mirada mutua al beso, el tren va saliendo de la estación y se establece un cierto paralelismo con la intimidad que se va propiciando entre ellos: “A todo esto, el tren había empezado a andar con su famoso chuku-chuku que hace las delicias de todo el mundo. Yo estiré las piernas hasta los cestos de los vecinos, y entorné los ojos en medio de la felicidad máxima” (327). La comparación de los ruidos del tren, al mismo tiempo que las acciones de la protagonista, connotan una

alternancia de significación, el cronotopo se conjuga con los estímulos. Aunque no hay indicaciones directas a la manifestación del efecto, este permea en el sonido del tren con el éxtasis de la protagonista.

Las acciones de los personajes se mantienen con el movimiento del tren mientras se intercalan con el panorama que va adquiriendo: “El tren iba cobrando velocidad, entrando en el lugar común de los silbidos. Se nos entreveraban ya las cosas a través del vidrio, pájaro con árbol, casa con jardín y gente, cielo con humo y nada” (327). La atención por el paisaje plantea el comienzo del viaje por medio del movimiento y el rastro del sitio que dejan. La enumeración de lo más visible hasta la nada también puede establecer una doble concepción, la mirada que sigue los elementos llamativos hasta lo más general como el cielo o bien la otro concepto de lo que será el viaje, es decir algo mucho más amplio que transcurre entre más allá del humo y la nada.

La percepción, sin embargo, en función de lo que va ocurriendo en el trayecto, se distingue desde varios enfoques y va transformándose conforme a la relación entre la protagonista y su compañero. En el siguiente ejemplo, los detalles sobre el tránsito del tiempo y los pasajeros conforman la adaptación que va teniendo la protagonista en contraste con la percepción inicial:

Nos hallábamos, entretanto, asimilando de lleno el ritmo del tren. Y hasta la medida de la velocidad, que en un principio se nos mostraba por las cosas externas huyendo a contramano, se había hecho moneda corriente. Yo iba individualizando ya los días de las noches, los pasajeros molestos del otro asiento y los que eran capaces de cerrar los ojos aun sin sueño (329).

El movimiento se comprende a partir del desfase de la óptica, es decir, aquellos elementos que resaltaban en el inicio de la marcha pasan a ser habituados y normalizados por la mirada de ambos. La atención por los otros pasajeros no se ciñe a una descripción particular sino al

sueño que pueden conseguir. El énfasis por estos detalles indica la manera en que la protagonista reconoce el entorno desarrollado por el tren y las acciones pertinentes que pueden presentarse en ese tipo de espacio. Más adelante, aparece otra manera de advertir aquello que compone el tren. Retomando a los pasajeros, esta vez la protagonista propone un proceso de revalorización distinto para abordarlos:

Además, durante aquellos tiempos de frenesí, inventamos el juego de tirar objetos por la ventana. Habíamos espiado a la gente sobrecargada de cosas. Tenían que dormir arrollando. Y otros hasta dejaron de abrazarse por falta de sitio. Esa nueva concepción del espacio terminó por reacomodar el caos (334).

Cabe señalar que este cambio en la forma de proceder hacia el desenvolvimiento del espacio sucede por la prolongación que tiene su relación. Después de los conflictos que se han presentado con su acompañante se marca otra etapa entre ellos. Considero que los pasajeros son identificados por la acumulación, estableciendo en su contraparte una dinámica por tirar los objetos por parte de la pareja. Por lo tanto, de la percepción inicial que corresponde a una asimilación cuando el tren comienza a andar se pasa, por parte de los dos, a otra forma de tratar con el entorno y de observar a los pasajeros en sus distintas rutinas. La pareja se establece en una acción contraria a lo que ellos reconocen como lineamientos generales de los demás y su relación, en consecuencia, se compone de los factores anteriores.

Por otra parte, la percepción del tiempo desde el cronotopo refiere a los momentos en que se producen los grados de lo fantástico y el cuestionamiento del tiempo que pasa, así como la adaptación al medio que sufre la protagonista. Entre los elementos que se utilizan para marcar una progresión del tiempo y las variaciones pertenecientes al estado inicial se aprecia el anillo que le pone el hombre y que más adelante intenta quitarse. Esta acción conlleva a la confirmación del paso de los años por medio del cambio en el cuerpo de ella.

La formulación por estas características refiere, por su parte, a una invisibilidad o falta de consciencia de esa transición y que sólo es notada hasta que el hombre se lo menciona.

Otro componente es el reloj que lleva consigo el hombre y cuya función también establece una delimitación en el paso del tiempo. Hay que recordar que es el acompañante quien siempre indica cuánto tiempo ha transcurrido mientras que para la protagonista se desencadena una constante reformulación entre su apreciación y lo que él dicta. El reloj se vuelve un marco temporal al cual recurre la protagonista en distintas etapas de la relación. Por ejemplo, cuando resulta una inconformidad con el hombre se apela a la dictaminación de tiempo: “—A ver —continúe aún, cuerpeando las estocadas— a ver ese reloj infernal. ¿Cuánto tiempo hará que viajamos en este maldito tren, que debe ir por lo menos a Marte a la Luna, según tus novelas de cabecera?” (332). El cuestionamiento sobre la finalidad del trayecto en el tren deviene de la aclaración de la temporalidad.

Así mismo, en otra situación después de la reconciliación, la composición del tren se vuelve a trastocar a partir de las consideraciones sobre la temporalidad. El hombre dejó de dar cuerda al reloj y la medición se vuelve hacia un componente que se había originado en los comienzos de su relación. La rememoración por el niño de los globos configura la apreciación sobre el paso del tiempo desde la interacción de la protagonista con el hombre y su progresivo vínculo:

‘Si vive, su tiempo está en nosotros’, me dijo cierta vez en que insinué la idea, calcular cuántos años de hombre tendría ya el chiquillo a través de cuyos globos nos habíamos conocido. Luego del frío que me recorrió la espalda a causa de sus palabras, nunca más se buscaron señales metafísicas al pasar por esquinas peligrosas (334).

Los globos del niño prueban el punto de origen que los unió, demostrando la tangibilidad del tiempo así como el reconocimiento mutuo de los años que han pasado. Sin embargo, la distinción en la reacción de la protagonista ante el comentario del hombre desenvuelve otra

intención por determinar un rastreo del tiempo. La implicación de las señales metafísicas no queda del todo determinada, únicamente se relaciona con la idea principal que conlleva la condición temporal y que encausa una posible intención por otra significación del tiempo para la relación desde la mirada de la protagonista.

Del mismo modo, hacia el final del cuento, la apreciación del espacio también se ve reformulada. La noción del tren en su conjunto así como la convivencia con los demás pasajeros pasa a ser percibida de la siguiente forma: “Qué extraño, jamás había dado en pensarlo, la gran familia de desconocidos entre sí que se descerrajan en el mismo minuto, sea cualquiera el origen del acontecimiento” (334). El tren adquiere otra dimensión desde las dinámicas donde se había estado desarrollando la protagonista y se manifiesta en su completa conciencia. La simultaneidad de lo que ella vive en conjunto con el exterior distingue al espacio mucho más allá que desde su espectro como escenario. Es por ello que, en el desvío, la presencia de los demás que se encuentran ahí destaca ese efecto de pertenencia a un mismo espacio que compartían y el cual se desvanece.

Teniendo en cuenta el paso del tiempo y las etapas de la pareja, se presenta un panorama donde tanto los personajes como sus percepciones han atravesado cambios. Después de la reconciliación y la experimentación del espacio en soledad, predomina la sensación del frío mientras el tren comienza a disminuir su velocidad: “Me pareció, además, que el tren había empezado a marchar a menor velocidad” (334). La presencia del modalizador pone en evidencia las anomalías subsecuentes como la llegada del hombre sin rostro. La reconciliación como último acto entre la protagonista y su acompañante son los factores por lo que ella pide su permanencia en el tren. El viaje se retoma en los acontecimientos que surgieron desde su llegada: “—Pero es que yo no puedo cancelar esto

sin aviso, y así, en la noche. Usted ha visto bien lo nuestro, lo conoció desde un principio como nadie” (336). La apelación hacia la rememoración y los elementos que se retoman establecen el viaje como una reformulación perteneciente a la relación.

El trayecto por el tren fue adquiriendo significaciones por la convivencia con el hombre y son intervenidas por este último acto. La acción desencadena otra propuesta de sentido que pone en entredicho lo previamente consignado, las preguntas sobre el lugar de regreso o el propio viaje en tren cuestionan el cronotopo que había habitado la protagonista y en el cual se había establecido a partir de todos los elementos anteriores (pasajeros, el entendimiento del viaje a partir de su relación, etc.). Ya en el epígrafe se había anunciado la indeterminación sobre las causas por las que se pierde ese trayecto en tren: “Algo tan brutalmente definitivo como este aterrizaje sin tiempo” (325).

Por otra parte, en “El derrumbamiento” la incidencia del cronotopo en este cuento es crucial, por las consideraciones presentadas anteriormente en el apartado de lo fantástico como la yuxtaposición por otra clase de orden y las alternativas en las causas del derrumbamiento. Por ello, también resulta más esclarecedor observar la composición del cronotopo bajo dicha orientación, así como su implicación en otras propuestas de sentido. Primero, cabe destacar la división del cronotopo entre la casa a la que llega Tristán y el entorno que tiene que recorrer antes de llegar ahí. Mientras va caminando la tormenta se presenta como un obstáculo, dificultando el paso de Tristán y es por ello que la casa a la cual llega se dispone como un refugio de ese medio y de la situación por la que tiene que esconderse.

Así mismo, la noche y la lluvia también se involucran con el tránsito y el estado del protagonista puesto que la noche es lo que le permite pasar desapercibido, pero a la vez el

clima obstaculiza su movimiento. El peso de la lluvia es recalcado en varias ocasiones conforme va caminando, al mismo tiempo que destaca su condición particular sobre el dolor que experimenta. La dificultad, en consecuencia, también conlleva a su implicación por el ruego de la virgen. El papel de ella en el relato, por lo tanto, ya se advierte desde la súplica y la reclamación: “«Sigue lloviendo. Maldita virgen, maldita sea. ¿Por qué sigue lloviendo?»” (5). Otro ejemplo es el siguiente: “Y, además, sigue pensando, ella debió apresurar la noche. Tanto como la necesitó él todo el día. Ya no había agujero donde esconderse el miedo de un negro. Y recién ahora le ha enviado la rosita blanca” (7).

El estado de Tristán por su situación y las complicaciones para seguir avanzando culminan cuando finalmente puede llegar a la casa. En adelante, la delimitación entre afuera y adentro será una constante a lo largo del cuento. Conforme transcurre la noche y Tristán va teniendo interacción con la virgen, el efecto del clima, tales como el viento, la lluvia y los truenos mantienen la cualidad de fragilidad de la casa y el choque entre ambos espacios. El refugio padece las adversidades y esto es mencionado en varias ocasiones: “Pero la casucha había vuelto a ponerse de pie como una mujer con mareo que se sobrepone.” (7). Más adelante ocurre el acontecimiento de la virgen y después de que va proponiendo su petición, la calidad de la casa es recordada por las condiciones externas: “Un trueno brutal conmueve la noche. Las ventanas siguen golpeando, debatiéndose. Por momentos vuelve la casa a tambalear como un barco” (17).

El inminente derrumbamiento es advertido por la virgen de manera indirecta como el fin para ella si Tristán no accede a seguirla derritiendo. Las señales que va marcando la tormenta confirman esta proyección, pero bajo una consecuencia lógica:

Un viento infernal se coló también con ellos. La casucha empezó a tambalear como lo había hecho muchas veces aquella noche. Pero ya no estaba la virgen en casa. Un ruido de esqueleto

que se desarma. Luego, de un mundo que se desintegra. Ese ruido previo de los derrumbes (22).

La casa finalmente cede ante los factores externos aunque, al mismo tiempo, no deja de señalarse la ausencia de la virgen. Su desaparición conforma un primer plano de interpretación que vendría a instaurarse como la protección que mantenía en pie la casa, aunque por otra parte también puede fungir únicamente como la anticipación ante lo inevitable y el conocimiento previo de la caída. Los efectos del viento y la tormenta que habían sido percibidos desde que Tristán entró a la casa que llevan a su derrumbamiento plantean que la presencia de la virgen no era suficiente para detenerlo. Una vez que la estructura se ha vencido, la pugna con lo externo termina; el viento y la tormenta ya han pasado y sólo quedan los escombros: “Es claro que había cesado la lluvia. El viento era entonces más libre, más áspero y desnudo lamiendo el polvo con su lengua, el polvo del aniquilamiento” (22). La resistencia que habían constituido los muros finaliza con el rastro de las marcas del polvo.

Por otra parte, este lugar también está dotado de un carácter marginal que acompaña su misma sobrevivencia. Desde que Tristán alcanza a vislumbrarla, la descripción atiende las circunstancias por las cuales existe:

Todo su alrededor era ruina. Habían barrido con aquellos antros de la calle, junto al río. De la prostitución que allí anidara en un tiempo, no quedaban más que escombros. Y aquel trozo mantenido en pie por capricho inexplicable. Ya lo ve, ya lo valora en toda su hermosísima ruina, en toda su perdida soledad, en todo su misterioso silencio cerrado por dentro (7).

La exposición de la casa demuestra su lado más lánguido y por el cual ha sobrevivido hasta ese momento. La ruina y la desolación son los principales rasgos con los que se aprecia en conjunto con su estado deteriorado. La correspondencia de tales elementos establece un cronotopo que se implica en la adversidad, pero que se distingue en la marginalidad.

Los ocupantes de la casa corresponden con la degradación descrita y demuestran el grado de corrupción que contiene y los motivos por los que se puede recurrir a ese alojamiento. El dueño del lugar, por medio de su experiencia, reconoce el tipo de inquilinos que pueden llegar y el concepto del propio espacio: “Aquella casa era la institución del vagabundo, el último asilo de la noche sin puerta. Apenas si recordaba haber tenido que alquilar su catre alguna vez a causa del precio” (9). La colectividad, en ese sentido, conforma la función que brinda ese tipo de lugares y del cual también forma parte Tristán. En el piso donde se encuentra el resto de las personas dormidas, establece una colectividad la cual no tiene una participación en el recibimiento de Tristán ni tampoco del acontecimiento de la virgen.

El “valle”, sin embargo, determina una masa homogénea en términos de la marginalidad en donde Tristán no sobresale hasta que toma consciencia de su desnudez: “Ya iba a desnudarse. Ya iba a ser uno más en aquel conjunto ondulante de espaldas, de vientres de ronquidos, de olores, de ensueños brutales, de silbidos, de quejas” (10). Este espacio para dormir se vuelve determinante para el encuentro de la virgen, Tristán queda lo suficientemente aislado, pero a la vista de la virgen. La posición de ella, así mismo, dispone de la espacialidad de la casa, su lugar es como observadora; desde el plinto, es espectadora y protectora del lugar, por lo que, su salida deja en desamparo a quienes se encuentran en aquella.

El cronotopo, si bien plantea las condiciones que tienen los personajes principales (tanto Tristán como la virgen), no presenta tantas variables en la significación como los casos anteriores. El espacio no permuta en otros sentidos más que en la posibilidad de las causas del derrumbamiento y en comparación con los cuentos de “El hombre del túnel” o “El

desvío”, la significación no se traslada en una valoración, realizada por el personaje. En la función estricta del cronotopo que se había venido presentando no cumple con el carácter de trascendencia ni permutación, puesto que el desenvolvimiento y configuración del personaje no se involucran lo suficiente. Tristán, efectivamente, busca un refugio ante las circunstancias de su delito, pero dicho lugar no determina sus acciones o su perspectiva de la situación, en todo caso, el cronotopo de la casa se conforma con un medio de la virgen para protegerlo. Del mismo modo, la significación del espacio se consolida por la figura de la virgen y la protección que puede brindar frente a agentes externos del medio climático y aquellos que buscan a Tristán.

El cronotopo, en el cuento “La subasta”, a diferencia de los casos anteriores, no tiene una predominancia dentro del relato, es decir, tiene una presencia pero la acción no se desenvuelve por completo hacia las condiciones que propuse en la introducción a este apartado: trascendencia y permutación. No obstante, sí se identifican otras funciones que tienen un papel central y del cual en algunos casos se despliegan líneas de significación, aunque sin producir un efecto prolongado sobre los personajes que se transitan por ahí. El principal cronotopo que se presenta es el hall donde se lleva a cabo la subasta y cuya bipartición se genera entre los que participan en la actividad y quienes pasan por ahí para llegar a sus oficinas. Por otra parte, también considero al sepulcro como la conformación de otro cronotopo que no termina por desembocar plenamente en la acción de los personajes, pero que sí se interna en el discurso, sobre todo en el de postor con el traje de otra época.

Pasando al primer punto, las especificaciones del espacio se transmiten desde el comienzo, así como la distinción entre quienes participan y quienes sólo van de paso: “El absurdo lugar elegido era un hall de poca capacidad, entre la puerta de entrada y los

ascensores de cierto edificio destinado a oficinas” (189). El juicio de valor del narrador sobre el lugar expone la misma ineficacia por realizar la subasta ahí. No obstante, la mención de estos elementos es suficiente para plantear la consecutiva dinámica que entreteje el movimiento originado entre los que participan en la subasta y los oficinistas u otros personajes que transitan en el hall. Conforme el rematador va dirigiendo la puja, las voces de las ofertas y los participantes marcan una especie de ritmo que sólo es interrumpido por los actos externos que transcurren mientras sucede la subasta.

Las situaciones que intervienen en el eje de la acción principal comienzan con la presencia de una mujer que busca alcanzar el elevador. La compenetración entre esta acción a la par de una oferta y su respectivo emisor produce una concatenación de varios hechos que están sucediendo:

La tímida voz del primero, ese que nunca se sabrá si lo que en realidad anda buscando es vencer un complejo, saltó sobre una mujer que corría con su niño en brazos para atrapar el ascensor. Ella lo ignoraba todo, menos el hecho simple de que el ascensor pudiera dejarla, y parecía precipitarse como un pájaro ciego hacia cualquier destino, incluso el mismo pozo de aire que se ha llevado a tantos sin darles tiempo siquiera para saber qué es lo que han hecho (190).

La relevancia por la acción simultánea despliega otro modo de atender la situación principal así como la apreciación sobre el mismo espacio en que se está efectuando la subasta. La manera de situar los pensamientos de la mujer va integrando movimientos puntuales en el sentido de la intención de cada uno por lograr su objetivo. La superposición de ambos momentos propone una base en común que es precisamente el ímpetu por llegar al elevador y por ser la primera oferta. La significación puede integrarse por la última aseveración de la mujer como pájaro ciego sobre el postor inicial.

El segundo episodio también proviene del elevador, sólo que esta vez es una anciana la que aparece e interrumpe el momento de otro subastador:

La bella anciana que salía del ascensor le recordó una figura de cine, difícil de ubicar en qué película, se ven tantas iguales... Pero fue precisamente entonces, cuando ella estaría creyendo que se remataba un alegre refugio de campo, que debió sonar la cifra heroica de cierto hombre cualquiera (192).

La correlación, en este caso, se pronuncia a partir de la mirada de quien en ese instante tiene la palabra, el rematador. Conforme la subasta transcurre la voz de dicho personaje (referida en su mayoría por el narrador) interviene en cada acto que va consumando las ofertas. La aparición de la mujer produce un corte con lo previamente dispuesto, la atención por parte del rematador hacia ella se entrecruza con la propia visión de la mujer sobre aquello que se está subastando. La puesta entre ambas acciones no integra otra clase de significación como en el caso anterior, sino únicamente se marca la intermitencia para la siguiente participación. En todo caso, siguiendo la línea establecida del ejemplo de antes, la interpretación se puede orientar hacia la reafirmación de que cada uno de los que se desenvuelve en el cronotopo sigue su propio esquema de intención.

La última intervención por parte de un personaje externo tiene lugar después de la muerte de uno de los participantes:

Una mujer dio un grito dentro del pañuelo y cayó desmayada. El pequeño y molesto suceso de siempre, pensó él, en lo mejor del drama si se está en el teatro, en lo más perfecto del corte si se trabajaba en la sala de disecciones. La sacaron con prisa a la calle, como quien arroja un hueso a los perros (201).

Al igual que en las ocasiones anteriores, la presencia de algún personaje que no pertenece a la subasta interfiere con la dinámica que se lleva a cabo por la atención que suscita frente a la mirada del otro. En esta situación, la reacción que se expone se contrapone con el mismo enfoque realizado sobre la mujer, puesto que la colectividad se ocupa en sacarla. A pesar de la convivencia con lo externo y su alternancia, no deja de tener una separación sobre aquello que predomina. Para ese momento de la subasta, la tensión se origina sobre quién apostará más por el sepulcro, lo demás queda en segundo término.

La colectividad, sin embargo, no sólo tiene presencia en esta última secuencia, sino que aparece en otro segmento de tensión cuando las ofertas comienzan a escalar de valor y las oficinas comienzan a vaciarse:

Un suspiro caliente salió del pulmón colectivo como de la boca de un horno. El apoplético había dado, al parecer, su golpe de gracia. Fue en ese preciso momento que las oficinas de arriba decidieron evacuar la carga. Ya sobre la hora de cierre, el pasaje empezó a flecharse hacia la salida con el mismo impulso de antes (194).

La función primordial del espacio (como oficina) rivaliza de cierta manera y sólo en este momento, con la subasta que ha tomado el lugar. No obstante, aunque es en este punto donde hay mayor convergencia y contacto directo entre ambos grupos, el papel de los del resto del edificio es por completo de espectadores. Su aparición contribuye al ambiente alcanzado por el enfrentamiento de los que participan en la puja:

Pero muy pocos parecían ahora seguros de su ruta normal hacia la calle. Algo estaba ocurriendo en la planta baja, allí mismo donde siempre se hubiese querido hallar una novedad, aunque fuera para alimentar en casa la avidez narrativa de los chicos. El público, en la luz amarillenta de un crepúsculo con arcoíris que se colaba a duras penas, se había apretujado junto a ambas paredes y en la puerta, dejando en el medio del ruedo a los finalistas transformados en gallos de riña (194).

El acoplamiento de este grupo a la situación central hace énfasis en la acción principal que sucede en el edificio y que es suficientemente llamativa para captar la atención. El escenario se destaca por ese espacio que se ha compartido, pero fijando la mirada ajena directamente al suceso que va ocurriendo. Este grupo y su acción, por lo tanto, es un elemento que conforma el cronotopo, no produce una transcendencia en la significación para el resto de la situación o un desdoblamiento hacia otra alternativa de sentido. Así mismo, tampoco se provoca ninguna transformación sobre el espacio, el hall sigue siendo el mismo y los transeúntes no se ven afectados directamente por la dinámica interna o viceversa; los participantes no cambian la visión de lo que acontece, a diferencia, por ejemplo, de “El

desvío”, donde tanto los componentes del espacio, como los pasajeros, permea en la interacción de los personajes principales y su concepción del viaje.

Pasando al segundo cronotopo, la manifestación que tiene a lo largo del relato suele ser por medio de la evocación del discurso y no tanto por una vivencia directa a través de él. El sepulcro es el objetivo por el cual todos los postores están reunidos ahí y desde donde se despliegan los propósitos particulares entre cada uno de ellos. Su descripción se realiza por la voz de quien dirige la subasta, se destacan los rasgos esenciales del “objeto” en cuestión y la condición particular desde donde aparece en la puja:

«... y habiendo, pues, un cien por ciento de posibilidades de que el sepulcro número ochenta y tres quede completamente vacío, ya que se ha ido desalojando en forma activa a los efectos de la ejecución de la propiedad (queda un solo féretro en litigio, cuyo plazo vence al terminar este acto público), va a darse comienzo a la recepción de las ofertas...» (189).

La mención sobre el estado actual del sepulcro como ocupado advierte la disposición parcial con la que se cuenta sobre ese espacio y el proceso de desalojo que es simultáneo a la subasta. No se exponen más detalles sobre la calidad del féretro ni tampoco se presta atención a sus características, puesto que las reacciones que va provocando la venta de este espacio refiere al valor que se dispone sobre él y que eventualmente va cambiando conforme la voz que profiere su oferta. Por ejemplo, sobre el primer postor se comenta lo siguiente: “Pero poner la primera cifra para el remate de un panteón era un acto más que deliberado en cuanto a fines, nadie hubiera podido dudar en qué desembocaba eso” (190).

Las subsecuentes indicaciones respecto al valor de lo que se está comprando quedan, en su mayoría, a cargo de la voz del rematador. Conforme las ofertas van apareciendo, así como los conflictos en cuanto a la pausa de cifras, los juicios y reacciones van determinando otros aspectos de lo que se concibe sobre el sepulcro. A partir de su experiencia en otra clase de subastas puede resaltar las condiciones que surgen al tratar de apostar por un lugar así en

comparación de lo que sería una casa: “Un panteón, en cambio, obliga a cambiar el estilo; ya no es posible ponerse a hablar de ambientes, de ventanas al mar, de todas esas cosas que hacen de la vida un juego olvidado de la muerte” (192). En los aspectos que se involucran destacan los detalles particulares de lo que conlleva un sepulcro en correlación a lo que pudiera proveer otra clase de lugar. La distinción, por lo tanto, se sitúa en el rasgo esencial de la muerte sobre lo que implica la compra de ese inmueble y su dimensión espacial, así como la manera en que se asume y varía en relación con una casa.

Así mismo, más adelante, el rematador añade la conveniencia de lo que ese lugar puede proveer en referencia a otros valores: “—Cien, señores; ustedes deben comprender que no se paga aún ni un ladrillo de ese sitio donde las tumbas son ya historia, donde cada familia de linaje tiene allí su novela” (195). La disposición sobre lo que en sí puede adoptar la muerte se comprende desde el lugar donde se es enterrado y los términos de su alcance en la espacialidad. Es lo que dota de otro entendimiento sobre el valor del sepulcro y la significación desde el lado del cronotopo.

Por ello, también la intervención del hombre de otra época se ciñe a esta propuesta de significación, ya que su condición atemporal, al momento en que sucede la subasta, permite igualar el valor de su moneda de pago con el valor de que puede alcanzar un lugar así: “Pagó en efectivo la suma de un centavo —paréntesis— moneda con la que se podían adquirirse en su tiempo grandes cosas. Precio, según él, excesivo para un triste lugar en la muerte” (203). El cuestionamiento sobre el pago en función a su tiempo y el valor actual se contraponen abriendo el espectro de significación de lo realmente vale un lugar para la muerte. Si bien el planteamiento de sentido es desplazado desde su posición inicial, el cronotopo no tiene una convivencia directa y no permea en las acciones del personaje aunque estos sí se dirijan hacia

su apropiación. Aunque se conforma como un medio por el cual se despliega una serie de reflexiones sobre lo que es la muerte, es más la concepción final que se presenta por el enfrentamiento del pago que la incidencia en sí misma sobre el personaje.

La presencia del cronotopo en los cuentos analizados puede presentar procesos particulares en la significación dependiendo del grado en que trascienda para el personaje. En el caso de “El hombre del túnel”, el cronotopo procede de manera metafórica por el desplazamiento que se lleva a cabo entre un espacio tangible y transitable, que es el caño que recorre la niña, para después permutar hacia una composición dirigida por el esquema de valores de la protagonista. El caño como una prueba difícil y el hombre como un aliciente para salir conforman el aspecto central que desenvuelve el escenario final de un túnel desde la soledad y sin la presencia del hombre. El papel que desempeña el hombre para suplir el ruego de la argolla (Dios) se implica con la apreciación del caño, y a su vez, se resignifica el túnel en términos de la soledad de él; de esta forma, el valor que adquiere el hombre se conforma por la ayuda que brindó su figura a la protagonista.

Los planos de sentido, por lo tanto, tienen mayor alcance en la medida en que son involucrados bajo la perspectiva de la protagonista, el valor del hombre se constituye por medio del cronotopo y eso es más que suficiente para que, en adelante, la protagonista mantenga la idea de su ayuda en oposición a los juicios de los demás sobre la figura del hombre. Del mismo modo, en el cuento “El desvío”, el tren presenta un proceso similar debido a que su permutación también ocurre entre los aspectos físicos y tangibles de lo que implica un viaje hasta una dilatación del tiempo y la significación del desvío. El eje, sin embargo, en este caso, fluye a través de las etapas de la relación de la pareja, desde que se conocen, cuando tienen desacuerdos y, finalmente, cuando la protagonista debe bajar del tren.

La percepción del viaje, en ese sentido, se correlaciona con los estados que va atravesando la protagonista respecto al hombre que conoció en el tren.

Por su parte, tanto en el cuento de “El derrumbamiento” como en “La subasta” la presencia del cronotopo no cumple con las condiciones de trascendencia y permutación, aunque sí establecen funciones particulares para los fines de cuento. En “El derrumbamiento”, la composición del cronotopo es lo que da pie a una alternativa de sentido en términos de lo fantástico, puesto que la caída abre la posibilidad de que fuera por la misma condición frágil de la casa o por la salida de la virgen. En la segunda variable, el poder de la virgen queda demostrado por las consecuencias de su ausencia así como el papel que tenía que cumplir como protectora del lugar.

En “La subasta”, el cronotopo se advierte de una manera mucho más estática, es decir, que no presenta una alternativa en la significación. Sin embargo, esto no quiere decir que no contenga algún proceso de sentido. En este caso, la apreciación del sepulcro como lugar sí va a contener un desplazamiento en su valor conforme avanza la subasta. Aunque no hay una trascendencia debido a que los personajes no se desenvuelven en él sino que únicamente opera la discursividad y las acciones de ofrecer una cifra por su compra, este cronotopo del sepulcro sí tiene un efecto al momento de gestionar su compra. El personaje con la vestimenta antigua dirige una serie de componentes que intervienen en el cuestionamiento de su adquisición (tales como la misma muerte, el desentendimiento de los otros por el valor del alma, etc.).

CONCLUSIÓN

Las estrategias de la crítica literaria para analizar e interpretar la literatura de Armonía Somers, como se demostró en esta tesis, partían de la identificación de tres rasgos principales en su narrativa: lo extraño, lo sórdido y lo arbitrario, y su incorporación o entendimiento por medio del marco de medición de la realidad. Sobre este marco de medición me refiero al encauzamiento de los tres elementos mencionados en función de su disposición de la realidad y por ende bajo el rubro de lo fantástico. En ese sentido, lo extraño se comprendía desde lo fantástico desde las pautas de realidad y el trastocamiento, es decir, su articulación por medio del punto de vista y la versión de lo sucedido. De manera sintomática y hablando en términos de interpretación, se lograba advertir otra manera de percibir el mismo acontecimiento a través de la reformulación previamente ya designada y su reversión dentro de los patrones ya establecidos.

Por su parte, lo sórdido respondía a esta composición particular o personal que implicaba tanto el estado anímico como la instauración de un sistema de valores desde la óptica del personaje o narrador que lo pronuncia y donde se desenvuelve en el entorno. No obstante, la pertenencia de lo arbitrario no se adecuaba por completo a esta clase de orientación, puesto que su presencia quedaba excluida, aun si se partía de su encauzamiento por la voz que lo emitía. De este modo, bajo el proceso hermenéutico y de enunciación, es posible proponer un hilo de sentido en que se involucra y que sólo se descubre si se observa el origen del que se produce, así como la pertinencia para la voz que lo enuncia y la resignificación que presenta en el resto del cuento.

La metáfora, por su parte, también adquiere relevancia puesto que los elementos que pueden ser dispuestos en la conformación de la realidad, como el cronotopo, se manifiesta,

en varios ejemplos, bajo el desenvolvimiento de otro sentido. Su transmutación hacia un espectro más allá de lo físico y tangible despliega vertientes de sentido que mantiene su esencia original, es decir, el carácter espacial y temporal, pero comprometido hacia la mirada y percepción de quien lo transita y la superposición por otra clase de significación. Si bien no es mi intención determinar cuál es la lectura correcta que puede encontrarse en los cuentos de Armonía Somers, considero importante localizar los momentos en que el desdoblamiento de sentido puede aportar múltiples redes de significación y que son, para mí, lo más característico tanto de sus cuentos y quizás de toda su narrativa.

Tomando en cuenta el corpus analizado, quisiera exponer brevemente algunos puntos generales que se lograron observar de las consideraciones anteriores. En “El hombre del túnel” se presenta la yuxtaposición de visiones sobre un mismo evento que revierte la información que ya se había presentado del encuentro y se adscribe a otra posibilidad de interpretación. No obstante, aun cumpliendo con los parámetros de lo fantástico, respecto a la relativización del primer plano de realidad, no se confiere este momento como el eje del relato. El encuentro con el hombre, por sí mismo, es la disputa entre el valor personal de la protagonista sobre lo que implicó para su salida del caño y la incompreensión de los demás por esa instauración. Mientras tanto, la configuración de la visión de la protagonista y su esquema de valores se produce desde su relación con el cronotopo y las variaciones en que se va concibiendo el túnel a través del paso de los años, así como del resto de sus determinaciones suscitadas por su postura contra los demás personajes y situaciones que van apareciendo sobre el hombre.

El cronotopo, por lo tanto, puede tener una presencia directa en función del cuento, como sucede también en “El desvío”. Aquí, la disposición fantástica tiene cabida por el

cuestionamiento hacia lo que se comprende como el viaje en el tren y el paso de los años. La disposición por otra interpretación se sostiene gracias a las distintas percepciones de lo que ocurre, ya que no es la misma para la protagonista que para su compañero de vagón; no obstante, al igual que en el cuento anterior, “El hombre del túnel”, la apreciación sobre lo que conlleva transitar en ese viaje corresponde a las etapas que se van produciendo en la relación de los personajes. El tren y el tiempo se sitúan por los momentos que van transcurriendo y, de esta forma, la valoración sobre el cronotopo se va tiñendo de otras disposiciones que culminan hacia el sentido efectivo de lo que implica el desvío y el viaje en general.

En su contraparte, “El derrumbamiento” es quizás el cuento con mayor grado de presencia de lo fantástico por el tratamiento del cronotopo y su funcionamiento en las pautas de realidad como por una dualidad sobre las causas que desembocaron al derrumbamiento de la casa. Pero además de la causalidad, las implicaciones que conlleva cada opción de interpretación se vuelcan sobre la presencia de la Virgen y el papel que tiene cabida tanto para las acciones de Tristán como para la criminalidad de quienes se encuentran en dicho espacio. En este sentido, la apertura a otros componentes que intervienen en el acontecimiento propone otros planteamientos que encauzan sus propias particularidades, como la materialización de la Virgen y las razones que la llevaron a su carácter estático e inamovible por culpa de los hombres. Por lo tanto, se dota de otro entendimiento sobre su presencia en la casa.

Por su parte, “La subasta” es el cuento donde se puede encontrar menor presencia del cronotopo así como de lo fantástico. Aquí predomina el efecto de la heterogeneidad y una aparente arbitrariedad de varios elementos centrales en los discursos en función de la acción

que se lleva a cabo, la venta del sepulcro (algunos ejemplos son la comparación que realiza el rematador de lo que sucede con el pato, el monólogo del hombre de bastón o los personajes que van pasando por ahí, como la mujer del elevador). La subasta, como la acción central, conduce el resto de los elementos cuya disposición confiere otra clase de espectros de significación pero siempre tangenciales al marco común. Por ejemplo: la despersonalización de quienes participan por medio de sus cifras establece el tipo de dinámica que se lleva a cabo y focaliza hacia lo único que importa: la adquisición del sepulcro. El valor de este, en consecuencia, se conforma indirectamente de las ofertas y de los monólogos que surgen alrededor de la acción de la subasta. En este caso, la predominancia de los elementos arbitrarios (de acuerdo a lo que esto se ha entendido por la crítica mencionada) se encuentra en varias partes del cuento, pero se involucra con la acción central.

Es en este cuento donde se puede apreciar y distinguir con mayor precisión en qué consiste la disposición de lo arbitrario. Las descripciones inusitadas sobre la intromisión de otros personajes y sus acciones que no pertenecen a la subasta, como el desmayo de la mujer o el monólogo que realiza el hombre del traje, parecen no tener una concordancia con el resto del relato. Lo que hay que tener en cuenta es que surgen de la apreciación o valoración hacia un suceso específico, aunque la voz que lo emita sea por instancias del narrador, la proyección de la voz del personaje o de sus reacciones son presentadas como ese hilo conductor del cual parten las comparaciones o los momentos adyacentes al episodio central, como lo fue el caso de la mujer que toma el elevador mientras se describe la oferta de uno de los postores.

La sensación, sin embargo, de esa heterogeneidad se logra apreciar por la configuración con que aparecen dichos elementos. De acuerdo con el análisis realizado, distingo esta serie de mecanismos como una especie de paralelismo a la historia central, ya

que se toma la distancia suficiente por la cualidad de su enunciación, es decir, la asociación singular que se puede generar, pero sin olvidar que en realidad nace de esa misma articulación por un sistema de valores que designa el personaje y que, por lo tanto, está encadenado con la significación de la cual parte. El sentido sería, por lo tanto, tangencial desde donde se despliega la situación o descripción secundaria. Algunos ejemplos más visibles en los otros cuentos son: en “El hombre del túnel”, con la sonrisa del hombre y su figura como causas de la prolongación de su presencia hacia un valor simbólico para la protagonista. En “El desvío”, las manzanas son las pautas que conformaban las etapas de su relación y dan constancia de la variación que se produce en sus dinámicas y observaciones. En “El derrumbamiento”, la presencia de la Virgen produce un encadenamiento similar aunque más restrictivo debido a que las consideraciones de sentido se vuelcan sobre la reversión del valor que le fue designado, en este caso, el papel de la Virgen como objeto hacia su materialización y el derrumbamiento de la casa desde una doble explicación.

Finalmente, quiero destacar el empleo de la metáfora y la enunciación como el medio para visualizar el carácter polivalente de la lectura, es decir, reconocer una multiplicidad de interpretaciones que enriquece al cuento. Si bien considero que hay ciertas pautas de interpretación hacia determinados caminos, como se puede identificar con los grados de fantástico donde el objetivo es efectuar un contraste con la realidad ya designada, también hay otros momentos en que se proporcionan más variables de sentido y no quedan supeditadas a un solo acontecimiento. Seguir las huellas de enunciación del personaje o narrador plantea el sistema de valoración con que se muestra la apreciación de las demás situaciones o personajes. No obstante, atender el aspecto metafórico manifiesta las posibilidades de otro plano de significación, donde no forzosamente se tiene que resolver o

concluir el sentido y eso conforma una parte de la ambigüedad de los cuentos de Somers. A pesar de tener que solventar la lectura en algunas partes con una interpretación, en otras no es necesario limitar el significado sino reconocer las múltiples vías de sentido y su entrecruzamiento con alguna situación central, es decir, una constante textual desde donde se orienta toda la atención: el hombre del túnel, la relación entre dos pasajeros en el tren, la subasta de un sepulcro y el derrumbamiento de una casa donde se encuentra una Virgen.

BIBLIOGRAFÍA

Aínsa, Fernando (ed.) (1968), “Armonía Somers: los lobos esteparios”, *Revista Capítulo Oriental*, no. 33, pp. 513-527.

Amatto, Alejandra (2022), “El derrumbamiento”, *Material de lectura. Armonía Somers*, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

Arau, Pampa (1999), *El fantástico literario*, Córdoba, Narvajo Editores.

Bajtín, Mijaíl (1975), “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela”, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, pp. 237-409.

Barrenechea, Ana María (1972), “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica”, *Revista iberoamericana*, no. 38, pp. 391-403.

Benedetti, Mario (1988), “Armonía Somers y el carácter obsceno del mundo”, *Literatura Uruguaya siglo XX*, Montevideo, Arca, pp. 205-209.

Borges, Jorge Luis, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo (1977), *Antología de la literatura fantástica*, pról. Adolfo Bioy Casares, EDHASA, México.

Calsamiglia Blancafort, Helena y Amparo Tusón (1999), *Las cosas del decir: Manual de análisis del discurso*, Barcelona, Ariel.

Campra, Rosalba (2007), “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión”, *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*, Ed. José Miguel Sardiñas, Centro de Investigaciones Literarias, Fondo Editorial Casa de las Américas, La Habana, pp. 135-166.

Espada, Roberto de (1972), “Armonía Somers o el dolor de la literatura”, *Maldoror*, no. 7, pp. 62-86.

Ferraris, Maurizio (2002), *Historia de la hermenéutica*, Siglo XXI, México.

García Rey, José Manuel (1985), “Armonía Somers: sondeo intuitivo y visceral del mundo”, *Cuadernos hispanoamericanos*, no. 415, pp. 101-104.

Guaradalá, Rosana (2014), “Silvina Ocampo y Armonía Somers: dos escrituras, un territorio”, *Revista arbitrada de la Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay*, no.10, pp. 52-63.

Kerbrat-Orecchioni, Catherine (1997), *La enunciación de la subjetividad en el lenguaje*. Buenos Aires, Edicial.

Martínez, Elena (1990), “La ambigüedad y el papel del lector en ‘El desvío’”, *Armonía Somers, papeles críticos: cuarenta años de literatura*, Montevideo, Librería Linardi y Risso, pp. 105-118.

Perera San Martín, Nicasio (1990), “Armonía Somers: una trayectoria ejemplar”, *Armonía Somers, papeles críticos: cuarenta años de literatura*, Montevideo, Librería Linardi y Risso, pp. 17-37.

Paganini, Alberto (ed.) (1968), “Los cuentistas del 45”, *Revista Capítulo Oriental*, no. 34, pp. 529-544.

Picón Garfield, Evelyn (1990), “La metaforización de la soledad: los cuentos de Armonía Somers”, *Hispanamérica. Revista de Literatura*, no. 16, pp. 25-30.

Porzecanski, Teresa (1990), “Sensualidad y socialidad en ‘El hombre del túnel’”, *Armonía Somers, papeles críticos: cuarenta años de literatura*, Montevideo, Librería Linardi y Risso, pp. 97-104.

Rama, Ángel (1959), “Testimonio, confesión y enjuiciamiento de veinte años de la nueva literatura uruguaya”, *Marcha*, no. 966, p. 17.

_ (1963), “La insólita literatura de Somers: la fascinación del horror”, *Marcha*, no. 1118, p. 30.

_ (1966), “Mujeres dijo el penado alto”, *Marcha*, no. 1290, p. 30.

_ (1966), “Raros y malditos en la literatura uruguaya”, *Marcha*, no. 1319, pp. 30-3.

Ricoeur, Paul (1995), *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, México, Siglo XXI.

Rodríguez Monegal, Emir (1953), “Onirismo, sexo y asco”, *Marcha*, no. 679, p. 14.

Rodríguez Villamil, Ana María (1990). *Elementos fantásticos en la narrativa de Armonía Somers*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental.

Rufinelli, Jorge (1967), “Paraíso infernal, celeste infierno”, *Marcha*, no. 1378, p. 31.

Somers, Armonía (2021), *Armonía Somers, cuentos completos*, Prol. María Cristina Dalmagro, Madrid, Páginas de Espuma.

Todorov, Tzvetan (2016), *Introducción a la literatura fantástica*, Ediciones Coyoacán, México.

Ulla, Noemí (1996), “Metonimia y connotaciones ideológicas en el discurso amoroso de ‘Réquiem por Goyo Ribera’, de Armonía Somers”, *La insurrección literaria coloquial en la narrativa rioplatense de 1960 y 1970*, Buenos Aires, Torres Agüero.

Visca, Arturo Sergio (1990), “Un mundo narrativo fantasmagórico y real”, *Armonía Somers, papeles Críticos: cuarenta años de literatura*, Montevideo, Librería Linardi y Risso, pp. 11-15.

Zanetti, Susana (2002), “El arte de narrar en los cuentos de Armonía Somers”, *Orbis Tertius*, no. 9, pp. 1-13.



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

ACTA DE EXAMEN DE GRADO

No. 00495

Matrícula: 2223802955

UNA FORMA MÁS HUMANA DE
REPRESENTAR LA REALIDAD.
AMBIGÜEDAD Y PROPUESTAS DE
INTERPRETACIÓN EN LA OBRA DE
ARMONÍA SOMERS.

En la Ciudad de México, se presentaron a las 11:00 horas
del día 10 del mes de diciembre del año 2025 en la Unidad
Iztapalapa de la Universidad Autónoma Metropolitana, los
suscritos miembros del jurado:

DR. ANGEL ALFONSO MACEDO RODRIGUEZ
DRA. ALEJANDRA GIOVANNA AMATTO CUÑA
DR. ALBERTO RODRIGUEZ GONZALEZ

Bajo la Presidencia del primero y con carácter de
Secretario el último, se reunieron para proceder al Examen
de Grado cuya denominación aparece al margen, para la
obtención del grado de:

MAESTRA EN HUMANIDADES (LITERATURA)

DE: ORNELA OSORIO OSORNIO

y de acuerdo con el artículo 78 fracción III del
Reglamento de Estudios Superiores de la Universidad
Autónoma Metropolitana, los miembros del jurado
resolvieron:

APROBAR

Acto continuo, el presidente del jurado comunicó a la
interesada el resultado de la evaluación y, en caso
aprobatorio, le fue tomada la protesta.



ORNELA OSORIO OSORNIO
ALUMNA

REVISÓ

MTRA. ROSALIA SERRANO DE LA PAZ
DIRECTORA DE SISTEMAS ESCOLARES

DIRECTORA DE LA DIVISIÓN DE CSH

DRA. SONIA PEREZ TOLEDO

PRESIDENTE

DR. ANGEL ALFONSO MACEDO RODRIGUEZ

VOCAL

DRA. ALEJANDRA GIOVANNA AMATTO CUÑA

SECRETARIO

DR. ALBERTO RODRIGUEZ GONZALEZ