EÖTVÖS LORÁND TUDOMÁNYEGYETEM
BÖLCSÉSZETTUDOMÁNYI KAR

Skrapits Melinda

# Palabra, escritura y silencio • Posibilidades de la expresión auténtica en la narrativa breve hispanoamericana del siglo XX

# Szó, írás és csend • A hiteles kifejezés lehetőségei a XX. századi latin-amerikai kisprózában

Doktori (PhD) disszertáció

Irodalomtudományi Doktori Iskola • Vezetője: Dr. Kállay Géza
"A kortárs latin-amerikai elbeszélő irodalom alkotásainak és előzményeinek szövegvizsgálata"
Doktori Program • Vezetője: Dr. Scholz László

**A bíráló bizottság tagjai:**

Elnök: Dr. Kulin Katalin DSc (professor emerita)

Opponensek: Dr. Kiss Tamás Zoltán PhD (egyetemi docens) és
Dr. Menczel Gabriella PhD (habilitált egyetemi docens)

Titkár: Dr. Kutasy Mercédesz PhD (egyetemi tanársegéd)

Tagok: Dr. Dornbach Mária CSc (egyetemi docens), Dr. Gerse Károlyné PhD (ny. egyetemi docens),
Santosné Dr. Blastik Margit PhD (egyetemi adjunktus)

**Témavezető:**
Dr. Scholz László PhD (egyetemi tanár)

Budapest, 2015

# ÍNDICE

**I. Introducción ..... 4**

*1.1. Logos — la palabra todopoderosa y su "caída"* ..... 5

*1.2. Una tipología de la omisión. El silencio y sus teorías* ..... 11

*1.3. Métodos y recursos, el corpus investigado* ..... 15

*1.4. Las hipótesis* ..... 20

**II. Narración desnarrativizada y texto textualizado • Descomposición y recomposición de Salvador Elizondo ..... 23**

*2.1. La narración desnarrativizada, el texto textualizado* ..... 23

*2.2. Composición, descomposición y recomposición* ..... 27

*2.3. Los "disfraces" de la escritura: la red motívica del texto* ..... 33

*2.4. La escritura como fármacon* ..... 42

**III. Buscando nuevos caminos • Discursos alternativos: Alejo Carpentier y Felisberto Hernández ..... 47**

*3.1. El discurso musical de Alejo Carpentier* ..... 48

*3.1.1. Formas musicales: la novela-sonata* ..... 50

*3.1.2. La interferencia entre los dos discursos* ..... 54

*3.1.3. Textos intercalados* ..... 57

*3.1.4. El texto sin vida — análisis del subtexto* ..... 59

*3.2. El mundo plástico de Felisberto Hernández* ..... 64

*3.2.1. El mundo de personas* ..... 66

*3.2.2. Verbalidad y comunicación* ..... 71

*3.2.3. Textos intercalados* ..... 74

*3.2.4. El mundo de los objetos* ..... 75

**IV. El discurso del silencio • Gabriel García Márquez: *Rosas artificiales* ..... 82**

*4.1.* Rosas artificiales *de Gabriel García Márquez: lo no narrado* ..... 83

*4.2. Callar las informaciones* ..... 84

*4.3. Modos de hablar: personajes cubiertos y descubridores* ..... 87

*4.4. Comunicación no verbal: gestos y silencios* ..... 91

*4.5. El engaño de las palabras* ..... 92

*4.6. La comprensión verdadera: ¿vista o ceguera?* ..... 95

*4.7. Red de motivos: ocultar cosificando* ..... 98

*4.8. Representación artificial o realidad natural: el motivo del texto mismo* ..... 101

**V. Hacia lo inefable • *La cara* de Virgilio Piñera ..... 108**

*5.1. Callar las informaciones* ..... 109

*5.2. Caras y máscaras: personajes y arquetipos* ..... 111

*5.3. Dos mundos opuestos: la elipsis en el distanciamiento* ..... 113
*5.4. Diálogo y narración* ..... 116
*5.5. La palabra como poder, y su negación: el silencio* ..... 118
*5.6. La vista como comunicación y la ceguera como comunión* ..... 122
*5.7. Autorreflexividad* ..... 125
*5.8. El humor como mecanismo de ocultar* ..... 127
**VI. La presencia silenciosa • Un estatus nuevo del lector ..... 132**
*6.1. La voz del lector en Salvador Elizondo* ..... 132
*6.2. Lectores (ciegos) en* Rosas artificiales ..... 137
*6.3. Otra variación de la alegoría —* La cara *de Piñera* ..... 140
*6.4. El estatus del lector* ..... 143
**VII. Conclusiones ..... 150**
**Bibliografía consultada ..... 156**

*SÓCRATES. Sentado esto, debemos indagar, puesto que deseas saberlo, en qué consiste la propiedad del nombre.*
*HERMÓGENES. En efecto, deseo saberlo.*

Platón: *Cratilo*[1]

## I. INTRODUCCIÓN

Lengua y silencio. Aunque el tema del estudio presente se resume brevemente en estas dos palabras, surgen problemas para aclarar ya en el nivel de la definición conceptual. Quizás la lengua parezca menos problemática, a pesar de las numerosas y bifurcantes teorías, desde Aristóteles hasta la posmodernidad.[2] Aunque haya fuertes discusiones sobre su esencia, encaramos una entidad "tangible" "material", es decir, se trata de algo presente que no resiste por completo a la investigación. A pesar de todo, esto no significa que se pueda agotar la noción de la lengua, al contrario, parece que cuanto más sabemos, tantos más aspectos quedan por investigar. Pero ¿cómo acercarse a una entidad tan intocable como el silencio? ¿Cómo investigar una noción que por definición se describe como una carencia, que se sitúa fuera de los marcos de la descripción científica? Además, una pregunta más, quizás de mayor validez: ¿por qué? Para acercarnos a una posible respuesta de tales preguntas no es inútil escuchar las palabras de Wittgenstein: "Cuanto puede siquiera ser pensado, puede ser pensado claramente. Cuanto puede expresarse, puede expresarse claramente."[3] Sin embargo, como añade Susan Sontag, "no todo lo que puede ser pensado, puede también expresarse."[4] La afirmación de Wittgenstein ya perfila el propósito de la presente tesis, que parece por lo menos ambiguo si no imposible, ya que examinando las diferentes manifestaciones de la elipsis, las formas y funciones del silencio oscilamos en un terreno resbaladizo, en la frontera de la existencia y no-existencia. Cuando

[1] Platón: "Cratilo". *Obras completas*. Ed. Patricio de Azcárate. Tomo 4. Madrid, 1871. 347–472. 378.
[2] Para la orientación básica, véase —entre otros— los trabajos de Ferdinand de Saussure, Roman Jakobson, Louis Hjelmslev, Émile Benveniste, Leonard Bloomfield, Noam Chomsky, Teun A. Van Dijk, John Langshaw Austin, John Searle y H. Paul Grice.
[3] Wittgenstein, Ludwig: "Tractatus logico-philosophicus" Trad. Jacobo Muños Veiga e Isidoro Reguera Pérez. *Tractatus logico-philosophicus; Investigaciones filosóficas; Sobre la certeza*. Madrid, Editorial Gredos, 2009. §4.116.
[4] Sontag, Susan: "The Aesthetics of Silence" [La estética del silencio]. XII. Disponible en Internet: http://www.ubu.com/aspen/aspen5and6/threeEssays.html#sontag. (Al citar fuentes no españolas, indicaré siempre su título traducido al español. En el texto incorporaré exclusivamente la traducción española, señalando el número de página de la edición utilizada, húngara o inglesa. A no ser que sean señaladas, las traducciones siempre son mías. En las citas procedentes de obras disponibles en Internet señalaré solamente el título o el número del capítulo, si es posible.)

hablamos de "no-existencia", tenemos que añadir que esta es concebida entre los marcos lingüísticos, ya que las constataciones de Wittgenstein y de Sontag necesitan ser completadas; así que podemos dar un paso más y añadir: no todo lo que existe puede ser pensado. Lo expresable, lo pensable y lo existente son entonces círculos cada vez más amplios, donde la realidad expresable a través de la lengua es una parte insignificante de la realidad total. De esta manera la tarea nos parece algo paradójica: intentaremos acercarnos con recursos lingüísticos —ya que en esta tesis no tenemos otra opción— a unos ámbitos que permanecen fuera de la lengua. Probablemente haya quienes nieguen la posibilidad de cualquier conocimiento fuera de la lengua y no compartirán la advertencia de Platón al final de su diálogo, *Cratilo*, en cuanto a la necesidad del conocimiento de las cosas, pasando por alto el nivel verbal.[5] Hablaremos, entonces, de lo que quizás se debería callar, fijándonos en los casos cuando la literatura prefirió prescindir de la lengua optando por el discurso del silencio. ¿Cuáles son estos? En este trabajo prestaremos especial atención a los casos cuando la lengua, sabiendo su insuficiencia, se retira para poner énfasis, con esta ausencia, en algo no comunicable. Será una lectura de huellas, una búsqueda inversa de señales que aluden a una realidad no pronunciable. La investigación entonces deberá empezar por preguntas elementales; para sumergirse en la literatura del silencio se necesita reflexionar sobre: ¿qué significa "decir" o "ser dicho"? y —podríamos citar la pregunta de Heidegger— ¿qué significa "pensar"? ¿Cuál es la relación —si la hay— entre la realidad, su representación conceptual y lingüística?

### *1.1. Logos — la palabra todopoderosa y su "caída"*

Si queremos encontrar una posible respuesta a las preguntas de arriba y entender las raíces de los esfuerzos estéticos de la literatura del siglo XX, parece necesario ver qué es lo que le pasó a la lengua a lo largo de los siglos. Para ello es imprescindible remontarnos hasta los tiempos arcaicos: "decir" y "ser dicho" aparentemente son nociones que han sufrido cambios notables hasta la actualidad. "En el principio existía la Palabra, la Palabra estaba junto a Dios y la Palabra era Dios"[6] — el lenguaje bíblico, como si sonara desde otro mundo, nos ofrece un concepto peculiar de "palabra", que deja estupefacto al lector de hoy. En el principio —como leemos— la palabra era muy distinta de lo que hoy

[5] Cfr. Platón: *Cratilo*, 472.
[6] Jn 1,1. *Biblia.* Edición crítica de Nueva Biblia de Jerusalén. Bilbao, Editorial Desclée De Brouwer, 1999. En adelante, las citas bíblicas seguirán esta edición.

consideramos. ¿Cómo era? Era divina, poderosa, con suma capacidad creadora. Era *logos* divino — era Dios mismo. "Dijo Dios" —se repite en las primeras páginas del Génesis— y se creó el mundo visible e invisible. Palabra y Dios eran idénticos: fuerza todopoderosa y creadora. La repetición constante ("dijo Dios") refuerza de una manera muy marcada que este poder era propiedad intrínseca de la palabra que de esta manera —en su calidad divina— aparece como la fuente del mundo. Según el Antiguo Testamento, el nombre auténtico de Dios es un verbo o, mejor dicho, el Verbo: "Yo soy el que soy".[7] Palabra y Dios son equivalentes: existencia y creación, así el *logos* no aparece como mera representación mimética, sino como la realidad y el progenitor de la misma. Aunque nos limitemos a examinar con más detalles el concepto dentro de los marcos de la cultura judeo-cristiana, no podemos pasar por alto que el fenómeno es mucho más amplio de lo expuesto en estas páginas, podemos aducir como ejemplo algunos fragmentos de la mitología egipcia, citados por Jacques Derrida: "Re (sol) es el dios creador y engendra por mediación del verbo."[8]

Esta imagen bíblica de la palabra ya no aparece tan nítidamente en los diálogos platónicos: para los sofistas la oposición de *physei* y *nómos*, es decir, el carácter natural o convencional de la lengua era una cuestión básica para aclarar conceptos.[9] La identidad de la palabra y la realidad ya no son evidentes en absoluto. El epónimo de uno de los diálogos más famosos que desarrollan preguntas de la teoría de la lengua, Cratilo argumenta a favor de la procedencia divina de los nombres, idea que Sócrates no comparte en su totalidad, mostrando la ambigüedad de la argumentación de su interlocutor. Aunque sería adecuado hablar según la naturaleza de las cosas y, al llevar a cabo el acto de darles nombre, uno debería tomar en cuenta la idea misma, es decir, la imagen primaria de la cosa misma, en este punto ya se cuestiona que los nombres expresen la esencia verdadera. El diálogo es sumamente irónico y ambiguo: después de ofrecer una etimología de la palabra *onoma* (nombre) como 'el existente al que se orientan las investigaciones', Sócrates admite que también es posible el conocimiento sin la mediación de los nombres: "No es propio de un hombre sensato someter ciegamente su persona y su alma al imperio de las palabras;

[7] Exodus 3,14
[8] Derrida, Jacques: "La farmacia de Platón". Trad. José Martín Arancibia. *La diseminación*. Madrid, Editorial Fundamentos, 1975. 91–260. 128.
[9] Véase las notas de Árpád Szabó para el diálogo de Platón, titulado "Cratilo", in: *Platón összes művei [Obras completas de Platón]*. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1984. 1143–1145.

prestarlas una fe entera, lo mismo que a sus autores; afirmar que estos poseen sólo la ciencia perfecta."[10]

Lo que vemos es un cambio radical en la sustancia de la lengua: la diferencia entre la imagen bíblica y la platónica es notable. ¿En qué consiste esta divergencia? El concepto de lengua y palabra de Platón muestra una considerable pérdida de valor: se esboza una visión sumamente ambigua y polémica. Para él —como expresa también en la *República*— tanto las artes como la poética se consideran como sombras de la realidad[11]: la creación artística nunca alcanza su modelo, debe quedarse en un nivel más bajo según su naturaleza.

> SÓCRATES. Es preciso, por contrario, que lo que es imagen no reproduzca el modelo entero, para ser su imagen. [...] Por ejemplo, serán dos cosas distintas Cratilo y la imagen de Cratilo; si alguna divinidad representase, no sólo tus contornos y tu color, como hacen los pintores, sino también todo el interior de tu cuerpo, tal como es; con su morbidez y su calor, con el movimiento, el alma y el pensamiento, tales como se encuentran en ti; en una palabra, si todo lo que te constituye lo reprodujese completamente. Colocada cerca de ti esta acabada copia, ¿qué tendríamos? Cratilo y la imagen de Cratilo, ¿o más bien dos Cratilos?[12]

Platón argumenta entonces a favor del carácter elíptico de toda representación —idea que Ingarden también compartirá—, sea lingüística o de bellas artes. La palabra, progenitor de la realidad se ha convertido en una mera representación más o menos acertada o deteriorada, y necesariamente elíptica de la misma. Somos testigos de la devaluación de la palabra, una devaluación tan considerable como jamás se reprodujo más tarde, a lo largo de los siglos siguientes. Northrop Frye, aunque no hable de una pérdida de valor, describe un proceso muy similar cuando establece tres etapas de la lengua: la etapa *hieroglífica* de la lengua se caracterizaba por el metaforismo (uno equivale al otro), en la *hierática* esta identidad que formaba la base de la metáfora se convirtió en una representación metonímica basada en la sustitución, finalmente, en la tercera etapa que Frye llama *demótica*, encontramos un lenguaje descriptivo. Paralelamente, G. Vico habla de una lengua divina o mítica, heroica o aristocrática y popular.[13] Como vemos, la lengua irónica

---

[10] Platón: *Cratilo*, 472. Esta discusión expuesta en Platón no deja de tener resonancias en las polémicas lingüísticas de los siglos XIX y XX sobre la naturaleza de la lengua, que abarcan opiniones muy contrarias, desde la lengua como herramienta hasta como la base y fuente de todo conocimiento.

[11] Platón: "República". *Diálogos. Obra completa en 9 volúmenes. Volumen IV: República*. Madrid, Editorial Gredos, 2003.

[12] Platón: *Cratilo*, 456.

[13] Frye, Northrop: *Kettős tükör. A Biblia és az irodalom. [El gran código. Una lectura mitológica y literaria de la Biblia.]* Trad. Péter Pásztor. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1996. 34–38.

de Platón ya no posee sino sólo busca y contempla la sabiduría que era propiedad intrínseca del lenguaje bíblico.[14]

El diálogo platónico tiene como objeto de investigación la pregunta si los nombres guardan la huella de la idea original de la entidad; planteamiento que parece repercutirse veinticinco siglos más tarde en la obra magna de Béla Hamvas, *Scientia Sacra*[15]. El escritor húngaro, al hablar de imágenes primitivas o arquetípicas, afirma que el hombre antiguo tenía la capacidad de ver estos arquetipos más allá del sistema material, o sea del mundo percibido a través de los sentidos. El desarrollo de la lengua, como explica, va paralelamente con la pérdida de esta capacidad de "ver": se perdió el contacto directo con este mundo más allá de los sentidos, por lo tanto apareció la lengua como señal o huella de lo ya no visto. O mejor dicho: la lengua aparece no tanto como la señal del objeto ausente, sino como la señal de la ausencia misma; según Maurice Blanchot: "La escritura sólo puede nombrar no las cosas ausentes, sino la ausencia misma".[16] Como este estudio tiene como objetivo investigar las causas que conducen al retiro del lenguaje junto con la plusvalía de este retiro de la verbalidad al silencio, no será inútil regresar más tarde a este tema.

¿Qué significa entonces, que la palabra, idéntica a la realidad o, incluso, fuente de la misma, se haya convertido en su signo, una entidad que indica algo no presente? Aunque aparece ante nuestros ojos como una mera señal que intenta cubrir una carencia, sustituyendo la idea o el arquetipo ya no presente o ya no perceptible, sigue mostrando esfuerzos para recobrar su fuerza. Por lo tanto, esta pérdida o caída ha grabado una huella en la cultura humana, o sea una imagen arquetípica de lo ideal, de la palabra fuerte y creadora, hacia la cual todos intentamos orientarnos. De esta manera podríamos interpretar las palabras de Walter Benjamin, según las cuales cada traducción —acto repetido de verbalización— hace revivir la palabra que se acercará de esta manera a la perfección, a su imagen arquetípica, al Verbo.[17] Parece que todas las tentativas literarias tienden a esta dirección: acercarse cada vez más a la palabra de fuerza creativa o —si eso resulta inalcanzable— poner en relieve la desilusión provocada por la inautenticidad de la lengua.

---

[14] Frye: *op. cit.*, 38–39.
[15] Hamvas, Béla: *Scientia Sacra*. Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1988. 138.
[16] Cit. por Cuevas Velasco, Norma Angélica: *El espacio poético en la narrativa. De los aportes de Maurice Blanchot a la teoría literaria y de algunas afinidades con la escritura de Salvador Elizondo*. Tesis doctoral. México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2004. 187.
[17] Benjamin,Walter: "La tarea del traductor". *Teorías de la traducción*. Ed. Dámaso López García. Universidad de Castilla la Mancha, Servicio de Publicaciones, 1996. 335–347.

Parece ser que se realiza más bien esta segunda tendencia: como si se rompiera la visión antigua del mundo, confidente de la palabra que "tiene poder y fuerza dinámica"[18], una visión que ya apenas puede mantenerse viva a través de las modernas historias de creación[19], y que se sustituye por una negación firme del poder auténtico del verbo. Al carácter divino —así metonímicamente al Verbo divino también— le atribuimos dos actos o calidades intrínsecas: la creación y la salvación. ¿Tienen estas calidades cualquier consecuencia al hablar de textos literarios? El arte como acto repetido de la imagen arquetípica de la creación del mundo no necesita más explicación; expresarse (como acto artístico) y crear (como acto divino), como ya hemos aludido, siempre eran procesos paralelos, basta pensar en la estética de la creación artística del romanticismo. Pero ¿no sería forzoso atribuir una fuerza salvadora a la lengua? La palabra "expresión" [verbal] indica una dirección que se orienta hacia afuera. Expresar significa soltar una palabra, dejarla escapar. De tal manera se entrelazará con conceptos como la liberación o el alivio. Si queremos mencionar paralelos culturales o literarios, basta pensar en la larga tradición de la confesión (entendida como acto religioso o literario), junto con los diferentes rumbos de la psicología a partir del siglo XX. Expresar en este sentido es: materializar, darle cuerpo a una entidad no pronunciada y sacarla a la luz. La curación o salvación de tal manera está estrechamente vinculada con el acto de nombrar, contar y expresar. Sin embargo parece que ambos aspectos del Verbo —tanto la creación, como la salvación— se hirieron o desaparecieron por completo. Amén de las intenciones literarias que consideran la palabra como un posible camino de la salvación, encontramos una corriente notablemente vasta que se caracteriza por la desilusión y la desconfianza en el poder del lenguaje.

¿Qué consecuencias tiene esta carencia de la lengua para la comunicación? Regresando a la afirmación de Susan Sontag —" no todo lo que puede ser pensado, puede también expresarse"— se revelan las barreras de la comunicación lingüística, incluso en los ámbitos más cotidianos. Al encarar el extenso dominio de los existentes que se resisten a la pronunciación, uno tiene que reconocer su incapacidad de expresarse. El Verbo, que antes era poderoso, creativo y de fuerza salvadora, ahora ya aparece débil e ineficaz. Evidentemente esta carencia del lenguaje dejará sus huellas en la comunicación, ya que lo

[18] Frye: *op. cit.*, 35.
[19] Véase por ejemplo algunos intentos literarios para la creación lingüística de un mundo (*Cien años de soledad* de García Márquez; *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* de Jorge Luis Borges, etc.)

inefable también buscará la posibilidad de manifestarse, aunque de una manera inversa, en la elipsis y en el silencio. Pero si es así, el silencio no es exclusivamente una señal de lo defectuoso, sino un símbolo fuerte de un terreno más allá, por esta razón, incomunicable.

Por eso el silencio no se considera como elemento fuera de la comunicación, aún más, tampoco queda fuera del lenguaje. Aunque aparece como causa de un defecto, podemos ver que es un elemento intrínseco de la lengua. Como afirma Hilda Basulto también, el silencio, elemento importante del lenguaje tiene el rol indispensable de representar lo inefable.[20] Por otra parte —y quedamos todavía en el terreno de la comunicación cotidiana— las palabras no son capaces de representar *fielmente* lo pensado: siempre estará presente una abertura entre los conceptos y las palabras, que indica la inautenticidad de la lengua. Por lo tanto, a través de prescindir de las palabras lánguidas, el silencio ofrecerá la posibilidad de una comunicación más auténtica.

Cada texto —necesariamente— contiene una "zona de silencio" —recordemos la elipsis como calidad intrínseca de toda representación— que parece estar más marcada en los textos literarios. Andrea Máthé habla de una relación dialogante entre literatura y silencio cuando dice que "el arte interroga este silencio, tratando de ponerle en danza, así como también el receptor intenta interpretar este mismo silencio."[21] Lo inefable, lo no-representable señalado por el silencio se convertirá en el centro de la obra, un foco cubierto que obtiene su fuerza atractiva por su clandestinidad. Lo más atractivo es lo oculto que siempre se manifiesta en las rupturas de la escritura —como afirma Barthes[22]—, lo que revela sólo el hecho de su existencia, sin dar la posibilidad de atraparlo mediante la expresión lingüística.

¿Cuál sería el objetivo del estudio presente? Examinar las diferentes formas de la presencia del silencio en los textos no es sino describir lo que se resiste a la descripción: aunque parezca una empresa irreal que se llevará a cabo sólo a través de la investigación inversa, es decir, partiendo de lo que se manifiesta explícitamente en el texto. Las palabras las leeremos como huellas, si queremos utilizar la metáfora de Derrida, según la cual estas no son nada más que rastros de lo que ya no está presente. Buscaremos exactamente esto lo

[20] Basulto, Hilda: "La fenomenología del silencio. Apuntes para una temática por inverstigar". *Revista Mexicana de Sociología* 36/4 (1974), 877; cfr. también: Coulson, Graciela: "El texto ausente. Notas a propósito de algunos relatos hispanoamericanos". *Cuadernos Americanos* 213 (1979), 115.
[21] Máthé, Andrea: *Útvesztőben [En el laberinto]*. Budapest, Vigilia Kiadó, 2006. 52.
[22] Véase Barthes, Roland: "El placer del texto". Trad. Nicolás Rosa. *El placer del texto; Lección inaugural de la cátedra de semiología lingüística de Collège de France*. Madrid, Siglo Veintiuno Editores, 1993. 15.

que “no-está-presente” en el ámbito lingüístico, lo que solamente intentan re-presentar las palabras, pero nunca logran hacerlo presente.

### *1.2. Una tipología de la omisión. El silencio y sus teorías*

Aunque la omisión parece escaparse de todo tipo de categorización, la teoría literaria dedica vastos capítulos al tema. Las investigaciones siguen dos rumbos principales: uno de ellos trata el silencio como una cuestión formal y funcional. La pregunta en este caso es: ¿qué se considera omisión y cuáles son sus tipos? Las retóricas antiguas distinguen cuatro formas: la *elipsis* de un sentido más estricto, que sería la omisión de una o más palabras de la oración; llaman *preterición* cuando el locutor señala exactamente de lo que no desea hablar; la *zeugma* es la omisión de una parte de la oración compuesta; y el *anacoluto* se define como una estructura que rompe el orden lógico-gramatical de la frase.[23]

Sin embargo, el concepto de la omisión no aparece exclusivamente en el terreno de la sintaxis, sino curiosamente podrá extenderse a los campos de la morfología, la semántica y la estilística también. Ferdinand de Saussure y Roman Jakobson llaman la atención sobre el “signo cero”, que gana su sentido (semántico y gramatical) por su oposición binaria con un signo corpulento.[24] De esta manera la carencia adquiere funciones gramaticales, semánticas y por lo tanto, comunicativas también. Vemos otra vez demostrado que la elipsis es parte intrínseca de la comunicación. En el ámbito de la estilística Roland Barthes introduce el concepto del “grado cero de la escritura”, que significa un estilo neutral, una escritura amodal, es decir, el estilo de la carencia, en el cual se crea el estado neutral e impotente de la forma.[25]

Si pasamos a los ámbitos de la teoría de la narración, Gérard Genette —analizando las posibles relaciones entre el tiempo del relato y el tiempo de la historia— distingue cuatro formas del tratamiento del tiempo narrativo o, como Genette las llama, *anisocronías*[26]: la *pausa*, o sea la descripción sin acontecimientos cuando el tiempo del relato es infinitamente más largo que el de la historia; la *escena* que se explica como la coincidencia

[23] Cfr. Zsadányi, Edit: *A csend retorikája – Kihagyásalakzatok vizsgálata huszadik századi regényekben [La retórica del silencio. Análisis de las formas de la elipsis en novelas del siglo XX]*. Pozsony, Kalligram Kiadó, 2002. 9.
[24] Cfr. Zsadányi: *op. cit*., 16.
[25] Cfr. Coulson: *op. cit*., 119. y Zsadányi: *op. cit*., 17–18.
[26] Genette, Gérard: *Figuras III*. Trad. Carlos Manzano. Barcelona, Editorial Lumen, 1989.

del tiempo narrativo e histórico; el *sumario* cuando el tiempo narrativo es más breve que el de la historia sucedida y la *elipsis*, como la falta de anunciación narrativa de un acontecimiento sucedido de la ficción.[27] Hablando de la elipsis, desde el punto de vista temporal Genette hace diferencia entre elipsis *determinada* —cuando la duración del tiempo elidido de la historia está indicada—, e *indeterminada*, cuando esta duración se omite sin indicación exacta. Desde el punto de vista formal distingue tres tipos: elipsis *explícita*, *implícita* e *hipotética*. Esta última la explica como "la forma más implícita de la elipsis, imposible de localizar y a veces de situar siquiera en lugar alguno y revelada a *posteriori* por una analepsis..."[28] La omisión —como afirma Zsadányi— en este sistema, se define como una forma de la elipsis temporal, una falta de correspondencia entre la historia y la trama.[29]

Incluso podemos añadir que cada representación literaria (narrativa) es elíptica por naturaleza en cuanto a su manipulación de tiempo. Paul Ricoeur, remitiéndose a San Agustín, distingue el tiempo divino (como presente eterno) del tiempo humano que se caracteriza por estar fragmentado en pasado, presente y futuro. Cuando Ricoeur señala que "el mundo desplegado por toda obra narrativa es siempre un mundo temporal"[30], esta temporalidad puede ser concebida como temporalidad humana, fragmentada y tripartida: "...el tiempo se hace tiempo humano en cuanto se articula de modo narrativo."[31] Debido al carácter lineal de la representación narrativa el tiempo complejo se divide en pasado, presente y futuro, de esta manera parece imposible que abarque la totalidad. Vemos entonces un tiempo divino eterno, que por su naturaleza resiste a toda narración, y otro que es humano, caracterizado por la linealidad del relato, sin embargo exactamente esta linealidad es la que lo impide ser un tiempo perfecto, omnipresente.

Otra directriz de la teoría, que examina el tema desde aspectos filosóficos y de teoría de la lengua, tiene preguntas mucho más abstractas: ¿qué es lo que nos dice el silencio de la lengua? ¿Por qué se necesita introducir el silencio en la comunicación? Como afirman, el narrador podrá callar las informaciones por dos razones: por no querer o por no poder contarlas. En el primer caso se trata de un recurso narrativo que puede tener varias

[27] Genette: *op. cit.*, 144–161.
[28] *Ibid.*, 163.
[29] Zsadányi: *op. cit.*, 18–19.
[30] Ricoeur, Paul: *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico.* Trad. Augustín Neira. México, Siglo Veintiuno Editores, 1995. 39.
[31] *Ibid.*

funciones como la de mantener despierta la atención, suscitar la curiosidad, retrasar una información para darle un énfasis mayor más tarde, provocar sorpresa o alcanzar otros tipos de efectos estéticos. El segundo caso, al contrario, nos transduce a terrenos más allá de lo expresable. Gerald Prince llama la atención a la distinción de "lo no narrado" (que es simplemente la ausencia de un acontecimiento en la trama que sin embargo forma parte de la historia, así equivale al concepto de elipsis de Genette) y "lo no narrable" que se refiere más bien a la imposibilidad absoluta de la expresión verbal. Su terminología ya denota la carencia de las técnicas narrativas, el problema de lo inefable y muestra marcadamente los límites de la capacidad expresiva.[32]

¿Sería la lengua y la literatura los únicos ámbitos donde puede mostrarse el silencio? Evidentemente no, ya que la omisión y el silencio aparecen de una manera muy acentuada en las diferentes ramas de las bellas artes y también en la música. Coulson destaca el término "minimalismo" surgido en la pintura, es decir "el intento de reducir el medio expresivo a su mínima dimensión para decir más con menos".[33] De la misma manera, Zoltán Abádi Nagy, al hablar de los fenómenos del "minimal art", llama la atención a algunas intenciones de la pintura y la escultura que se caracterizan por el uso de formas y estructuras básicas o geométricas.[34] El carácter elíptico de un retrato y la falta de la elaboración es un paso de distorsión hacia la dirección no figurativa (recordemos el planteamiento de Platón sobre las diferencias entre Cratilo real y Cratilo representado). Sin embargo, esta distorsión no se concibe exclusivamente como carencia, al contrario, el arte minimalista niega la ilusión de la representación mimética[35], y de esta manera opta por una creación más perfecta. Reflexiona sobre el carácter necesariamente elíptica de toda representación reduciendo a lo mínimo su objeto para poder alcanzar de esta manera cierta perfección. Basta pensar en los lienzos vacíos de Kazimir Malévich que brillan por su silencio de formas y colores[36]: por un lado representarán la impotencia expresiva del artista, por otro lado se interpretarán como las manifestaciones únicamente posibles, por eso perfectas de algo incomunicable. Además, la reducción de la expresión formal deja un espacio libre para la fantasía creadora del receptor. Capacidad de expresión reducida, por un lado, y posibilidad de interpretación infinita por otro. Las formas reducidas —y de

[32] Zsadányi: *op. cit.*, 19.
[33] Coulson: *op. cit.*, 113.
[34] Abádi Nagy, Zoltán: *Az amerikai minimalista próza [La prosa minimalista de América]*. Budapest, Argumentum Kiadó, 1994. 30.
[35] Cfr. *ibid*, 33.
[36] Malévich, Kazimir: *Blanco sobre blanco*. 1917–1918.

manera paradójica la exuberancia de los motivos también— servirán para llevar al espectador a un estado meditativo, es decir a la atención intensa que se dirige hacia adentro. Como un ejemplo posible de esta "reducción inversa" podemos mencionar los mandalas que son unos ejemplos magníficos de esta exuberancia que se dirige hacia adentro. Sin embargo, en el arte europeo también se encuentran algunos ejemplos paralelos, basta pensar en las intenciones artísticas del barroco, los adornos exagerados de los altares, las puertas esmeradamente talladas, como la de la capilla de bautizo de Florencia.

La pausa y el silencio tienen un papel imprescindible en la música también o, en palabras de Leopoldo Marechal "el silencio no es la negación de la música, sino toda la música en su posibilidad infinita y en su gozosa indiferenciación".[37] Aunque parece que en este caso no se destaca tanto la creatividad del oyente, sino se trata más bien de un espacio libre para la atención intensa, que hace los sentidos más refinados y la percepción más perfecta. Como la famosa pieza de John Cage[38] que nos ofrece cuatro minutos, treinta y tres segundos de silencio, provocando tanto una tensión fuerte como una atención extremamente intensa, mientras tanto, de esta manera también crea un espacio de la auto-entrega.

"Cuando el prestigio del lenguaje fallece, asciende el del silencio" — afirma Sontag.[39] La presencia del silencio en los textos es la consecuencia razonable del reconocimiento de la insuficiencia del lenguaje, que se remediará por la reducción de la pronunciación. Sin embargo se desenvolverá otra tendencia, aparentemente opuesta, a la que ya hemos aludido hablando de las bellas artes: la redundancia de la lengua que puede funcionar como medio de cubrir, ocultar lo no narrable. Las retóricas antiguas mencionan el fenómeno utilizando los conceptos de la *periphrasis*, *circuitio*, *circuitus* o *circumloquium*, o sea la sustitución de una palabra por varias otras. Entre las funciones de este recurso se podría mencionar la pura exigencia estética de adornar el texto y —lo que en este caso merece más atención— la falta de la palabra necesaria. La observación de Janet Pérez parece acertada: "Circunlocución, perífrasis, eufemismo, carácter indirecto, verbosidad, complejidad sintáctica, vaguedad, omisión, presentación oblicua o elíptica, versiones incompletas o truncadas de los eventos, indiferencia, selectividad, objetividad, acumulación de detalles

[37] Cit. por Coulson: *op. cit.*, 120.
[38] Cage, John: *4'33*
[39] Sontag: *op. cit.*, XIII., s. p.

caracterizada básicamente por rasgos negativos, evasión temporal y espacial, discontinuidad narrativa, reiteración, paralelismo, ironía, alegoría, la obertura falsa y el protagonista falso — todos se combinan característicamente con el silencio en la retórica de la oposición".[40]

### *1.3. Métodos y recursos, el corpus investigado*

Investigando un fenómeno tan multifacético, por lo tanto aparentemente inconcebible, surge el problema de la elección del método adecuado. Como hablamos de un concepto más bien incorporal que evade de la exactitud de la investigación científica, aparece la tentación de orientarse hacia un rumbo demasiado teorético-filosófico, dejando de lado el texto del que se habla. Por lo tanto, en este caso siempre intento quedarme entre los marcos del análisis basado estrictamente en el texto. En vez de ofrecer un resumen de historia de literatura o desviar extremadamente hacia las teorías literarias me parece conveniente reducir hasta lo más mínimo posible las perspectivas de la historia de literatura, esbozando únicamente un fondo minimalista, necesario para orientarse. De la misma manera, intento mantener entre marcos razonables las aportaciones teóricas para evitar alejarme demasiado del texto. Insisto, entonces, en un análisis basado estrictamente en el texto mismo, un método que se parece en muchos aspectos al llamado "close reading" o "explication de texte" en la terminología de los teoréticos del New Criticism. Aunque en algunos casos, de manera implícita, los análisis siempre acuden a los recursos fructíferos de la narratología[41], sin embargo la meta siempre es dar un paso más, sobrepasando el enfoque meramente estructural. Finalmente, como marco más amplio de la investigación, es imprescindible mencionar la lectura incubada entre los marcos de la hermenéutica.

Como se ha revelado, encontramos un amplio abanico de formas e interpretaciones de la elipsis. ¿Cuál será entonces el foco del presente estudio? Para poder trabajar con un sistema suficientemente amplio, tomaré como punto de partida el concepto de Genette, es decir, la falta de la anunciación narrativa sobre un acontecimiento que sucedió en la ficción, que servirá de base para los análisis narratológicos. Sin embargo, el análisis se completará con la investigación de otros recursos lingüísticos y de la técnica narrativa que

[40] Pérez, Janet: "Functions of the Rhetoric of Silence in Contemporary Spanish Literature" [Funciones de la retórica del silencio en la literatura española contemporánea]. *South Central Review* 1/1–2 (1984): 129.
[41] Para una introducción a la narratología véase la obra de Mieke Bal: *La teoría de la narrativa – Una introducción a la narratología*. Trad. Javier Franco. Madrid, Ed. Cátedra, 1987.

sirven para ocultar lo que está en el centro de interés, aunque no manifestado explícitamente. Me refiero tanto a los rasgos característicos del cuento de extensión breve (la reducción de la acción, la narración y los personajes), como a la red de motivos en la teoría de subtexto de Michael Riffaterre[42] que —mediante su capacidad de reducción y concentración— reforzará visualmente la presencia de lo oculto.

¿Cuáles son los géneros narrativos más prometedores en cuanto a la zona de silencio antes mencionada? Dentro de los marcos de la narrativa, el cuento parece un objeto ideal para la investigación por varias razones. Hablando del cuento breve, Julio Cortázar afirma que por su extensión limitada tiene que respetar la máxima economía de medios. Esto necesariamente abre espacio para la omisión que de esta manera formará parte intrínseca del texto. Andrés Neuman también —junto con Zoltán Abádi Nagy— destaca esta misma economía: en el cuento no debe sobrar una sola palabra, así que el mecanismo narrativo básico es la elipsis, mientras paralelamente se observa una reducción en cuanto a la personalidad de los protagonistas, ya que en vez de personajes redondos, encontramos más bien arquetipos.[43] Aunque sus observaciones se refieren principalmente a los cuentos breves o microcuentos, podemos aceptarlas con ciertas restricciones en el análisis de los cuentos de mayor extensión también. Así el cuento se caracterizará como "el género que mejor sabe guardar sus secretos", revelando solamente la existencia de un enigma, sin darle la solución o explicación.[44]

Utilizando una metáfora de Cortázar, el cuento —frente a la novela parecida a una película— se asemeja a "una fotografía lograda que presupone la ceñida limitación previa"[45]; sin embargo es una forma que ofrece la apertura máxima también, como una imagen cuyo modelo mira más allá de los marcos, o una fotografía rota cuyo tema central se adivina solamente de la parte restante, de una mirada hacia el centro que falta, de un medio gesto, cortado. Todos conocemos sus metáforas ya proverbiales, según las cuales el cuento muestra una fuerza elemental: mientras la novela "gana por puntos", el cuento "gana por knock-out". La metáfora de Horacio Quiroga tampoco es menos acertada, cuando compara el cuento con una flecha que se dirige sin desvíos hacia su meta: "El

[42] Riffaterre, Michael: *Fictional Truth*. Baltimore (Md.), The Johns Hopkins University Press, 1990.
[43] Véase Cortázar, Julio: "Del cuento breve y sus alrededores". En su libro: *Último round*. México, Siglo Veintiuno Editores, 1969. 35–45.; junto con el estudio de Neuman, Andrés: "Callar a tiempo: El microcuento y sus problemas". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 27/53 (2001): 143–152.; Abádi Nagy, Zoltán: *op. cit.*, 307–309.
[44] Véase Neuman: *op. cit.*, 143–145.
[45] Cortázar: *op. cit.*, s. p.

cuento era, para el fin que le es intrínseco, una flecha que, cuidadosamente apuntada, parte del arco para ir a dar directamente en el blanco."[46] Rápidez, fuerza irresistible, ir al grano sin desvíos: parece que según los escritores latinoamericanos estos son los requisitos imprescindibles de un buen cuento. Sin embargo, tampoco podemos pasar por alto las anotaciones de Edgar Allen Poe, quien establece un paralelo entre el género del cuento y la poesía. Su planteamiento se basa principalmente en la condensación extremada de ambos géneros y su economía lingüística.

El cuento entonces necesariamente contiene una ruptura, al oscilar entre expresar y omitir se manifiestan las señales de los vacíos. ¿A qué se refiere esto? Como veremos en los capítulos siguientes, en el cuerpo del texto se muestran las huellas de lo no-presente. Hablemos del acto repetitivo de tachar, reescribir y tachar de nuevo lo reescrito en la estructuración textual del cuento emblemático de Salvador Elizondo, *Mnemothreptos*; o hablemos de algunos recursos cuyo propósito será constreñir al segundo plano el discurso lingüístico para abrir espacio a otros discursos no verbales. El texto del cuento entonces siempre deja una puerta abierta, aludiendo a la existencia de algo que ya no cabe entre los marcos de la expresión verbal. Incluso en su brevedad —o más bien a causa de su máxima concentración— este género por naturaleza tiene que mostrar hacia una dirección que indica algo concebible pero no comunicable.

Sin embargo, quisiera acentuar una vez más, que el concepto genette-iano nos servirá sólo como punto de partida que debería amplificarse a lo largo de los análisis. De esta manera —como causa necesaria de esta amplificación— se considerarán como elipsis todos los recursos narrativos que tienen la función de reducir el papel de la lengua. ¿Cuáles son los métodos adecuados para realizar esta reducción? Los posibles recursos son indudablemente más numerosos de lo que aquí investigamos, sin embargo, como punto de partida para los futuros análisis, desarrollamos en este estudio tres tipos: la *fragmentación* y el actor repetido de la reescritura como señal de la verbalidad insuficiente; la *sustitución* por otros discursos alternativos, es decir no verbales, y paralelamente el uso de un lenguaje exuberante; y la omisión estrictamente entendida que llamaremos el *discurso del silencio*.

El corpus investigado sigue esta distribución, en adelante vamos a demostrarlo en algunos ejemplos representativos —sin la exigencia de dar un panorama completo— los recursos

[46] Quiroga, Horacio: "Ante el Tribunal". En su libro: *Cuentos*. Ed. Oscar Rodríguez Ortiz. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 2004. 435.

de reducción antes mencionados. Así como punto de partida analizamos un texto emblemático de Salvador Elizondo, investigando la reducción de la lengua a través de la fragmentación, una de las soluciones preferidas de las vanguardias que también tienen una fuerte repercusión en la literatura del posmoderno. Las marcadas intenciones para fragmentar el lenguaje y hacerlo débil con un matiz de casualidad conducen a la pérdida de la fuerza expresiva, sin embargo, el proceso no es mera destrucción que muestra las rupturas de la lengua, sino es también un intento para recobrar la fuerza creadora de la misma, renacida en otro nivel más elevado. El análisis —mediante la demostración detallada de las diferentes versiones reescritas— examinará las cuestiones de la creación artística junto con los posibles recursos de salvarse a través de un texto literario. Buscaremos respuestas a los porqués de esta fragmentación exagerada y ofreceremos una posible interpretación del acto repetido de escribir y tachar lo escrito, mientras el texto busca su propia identidad.

Amén de la fragmentación tenemos como objetivo examinar el recurso de la sustitución del discurso verbal por otros discursos no verbales. Entre los posibles y numerosos caminos enseñaremos dos: el de Alejo Carpentier, quien introduce en sus textos el discurso musical como una posible alternativa para sustituir la verbalidad corrompida; y otro camino, el de Felisberto Hernández, muy similar en sus intenciones, pero diferente en cuanto a las herramientas, que se caracterizará por la introducción de la plasticidad de las bellas artes. En ambos casos necesitaremos investigar profundamente las manifestaciones motívicas del discurso verbal para poder entender el carácter imprescindible de tales sustituciones. Paralelamente intentaremos ofrecer una interpretación alternativa a unos fenómenos archiconocidos —a menudo detallados por la crítica— en el arte literario de estos escritores: como por ejemplo las estructuras musicales introducidas en la prosa del autor cubano, o la inversión peculiar entre el mundo de los personajes y el nivel de los objetos en los cuentos de Felisberto.

Partiendo de las palabras de Pérez —"circunlocución, perífrasis, eufemismo, carácter indirecto, verbosidad, complejidad sintáctica [...] todos se combinan característicamente con el silencio en la retórica de la oposición"— consideramos también el lenguaje exuberante como una forma especial, inversa a la elipsis. Tanto la solución de Alejo Carpentier, como la de Felisberto se realiza a través de cierto barroquismo en cuanto al uso exuberante del lenguaje, o sea, mediante la verbalidad exagerada: completando el cuadro con el arte cuentístico de Elizondo, la palabra y la escritura aparecen como posibles

caminos de la salvación, todos vinculados estrechamente con el autoconocimiento e -interpretación. Sin embargo, como siempre, se observará la tendencia opuesta también, un mecanismo de la omisión, donde la verbalidad aparece como un tejido para cubrir algo oculto.

Siguiendo estos peldaños en los últimos capítulos de la presente tesis llegaremos a la elipsis estrictamente entendida, al discurso del silencio verdadero: para este "paseo en el bosque de la literatura del silencio"[47] tendremos como guías a Gabriel García Márquez y a Virgilio Piñera. En ambos cuentos podremos examinar una manera de composición peculiar caracterizada por un hilo narrativo oculto que se convierte en fuerza motriz del texto, o en caso de Piñera, una apertura hacia los ámbitos no narrables que necesariamente tienen que quedarse fuera de los marcos de la narración.

Al leer los cuentos elípticos en los últimos capítulos de la tesis presente, podremos ser testigos de cómo se esboza una alegoría de la lectura misma, es decir, cómo se desarrolla el texto, mientras cuenta su propia lectura en una estructura *mise en abyme*. Distinguiremos diferentes figuras lectoras entre los personajes de los cuentos que nos servirán como modelo al bosquejar los contornos de un estatus del lector nuevo.

Este nuevo estatus del lector parece ser muy distinto a lo que antes los teoréticos consideraron ideal.[48] Tanto el "lector cómplice" de Julio Cortázar, como la teoría del "superlector" de Michael Riffaterre, del "lector ideal" de Jonathan Culler o del "lector modelo" de Umberto Eco implican una actividad por parte del lector que comparte en el proceso creativo y de esta manera aparece como co-autor de la obra. Sin embargo, en estos textos veremos un fracaso de los antiguos modelos de la lectura, parece que al receptor de estos textos extremadamente elípticos poco le sirven sus capacidades organizadoras y su actividad de restaurador. Tampoco funcionan las técnicas del "lector cómplice" quien al fin y al cabo tendrá que retroceder antes las elipsis de las obras, que parecen resistir a toda interpretación.

Después de haber recorrido el camino que indican los textos analizados, por fin tendremos que dar una respuesta: de qué manera se vinculan estas manipulaciones introducidas en los cuentos —fragmentación, sustitución y composición elíptica— con el concepto que

[47] Máthé: *op. cit.*, 11.
[48] Véase también Imrei, Andrea: *Álomfejtés: Julio Cortázar novelláinak szimbólumelemzése [Oniromancia: Análisis de símbolos en los cuentos de Julio Cortázar]*. Budapest, L'Harmatan, 2003. 80.

acabamos de examinar, es decir con la Palabra arcaica. Para concluir nuestro planteamiento regresaremos de donde hemos partido para ver los posibles puntos de enlace con la Palabra, caracterizada por un modo de existencia silencioso pero poderoso.

### *1.4. Las hipótesis*

Hasta ahora, en la gran mayoría de las categorías de la teoría del silencio se ha puesto énfasis en el concepto de la carencia al investigar la omisión formal y funcionalmente. Se ha acentuado una y otra vez la elipsis como señal de la defectuosidad de la lengua, sin poner en relieve suficientemente las posibilidades que ofrece el discurso del silencio. Aunque es verdad que la insuficiencia de la verbalidad deja sus huellas en el texto que de esta manera se muestra extremadamente fragmentada, tampoco debemos dejar de lado la flexibilidad lingüística que se manifiesta en los cuentos. Esta flexibilidad y concentración al mismo tiempo hace posible la orientación hacia unas soluciones textuales alternativas que ya dilatan las fronteras de la expresión verbal. Por otro lado, la economía intrínseca de este género que conduce al discurso del silencio señala al mismo tiempo un terreno donde el silencio es la única forma auténtica de la expresión. Por lo tanto, como primera hipótesis, podemos suponer que el silencio procedente de la omisión no solamente cumple el papel de señalar la inautenticidad o la insuficiencia del lenguaje y la imposibilidad de la expresión, sino, abre a la vez —forjando ventaja de la carencia— la posibilidad de una comunicación que es de carácter diferente: más sencillo y menos corrompido. Así se perfilará marcadamente una evaluación más completa del fenómeno del silencio.

Por lo tanto —en cuanto a su función— hay que destacar su carácter ambiguo, ya que por un lado es una limitación y restricción, sin embargo ofrece a la vez una apertura. Me refiero al carácter inacabado de estos "textos de silencio"[49] que dan lugar al juego infinito de las interpretaciones, así el silencio aparece como un potencial, una tabula rasa con infinitas posibilidades. De esta manera, en palabras de Hans-Georg Gadamer, se creará "un reino enigmático que se llenará por el juego libre de la fantasía e inteligencia, haciendo posible que pensemos inmensamente más de lo escrito".[50] Los análisis de esta tesis siempre tenderán a acercarse a este "más de lo escrito", aunque en este punto tendremos que

[49] Terminología de Andrea Máthé, en *op. cit*.
[50] Hans-Georg Gadamer, cit. por Andrea Máthé, en *op. cit*., 91.

abandonar la tierra firme de la narratología para poder reflexionar sobre las cuestiones —en mi opinión— más relevantes de la literatura.

Sin embargo, dando un paso más, la apertura que se muestra en la obra no es unilateral en absoluto, es decir no se definirá solamente desde el punto de vista del texto. Este carácter abierto exige también, por otro lado, una actitud similar de parte del receptor, que sea capaz de la audición atenta y dejar el texto desenvolverse, tal como el texto le deja libertad en la interpretación. En este punto es necesario hacer una distinción entre "textos elípticos" y "textos de silencio" estrictamente entendidos. Estos últimos se basan particularmente en la omisión, es decir la elipsis es una fuerza motriz que pone en funcionamiento sus mecanismos narrativos. La literatura —que *sui generis* es elíptica— requiere la actividad del lector, manifestada principalmente en la actividad restauradora, en la provisión de un papel como co-autor. Sin embargo, los "textos de silencio" exigen una actitud nada menos activa, pero de carácter inverso: como hipótesis secundaria, procedente lógicamente de la primera, podemos suponer que se dibujará un estatus distinto del lector, que se caracteriza por una recepción silenciosa y respetuosa, junto con la aceptación de su ignorancia y el reconocimiento de sus límites. Este estatus no permite la importunidad, pero al mismo tiempo excluye el distanciamiento también. Por esta última razón parece ser que la interpretación de un texto —sea lo más absurdo posible— no puede ser dominada exclusivamente por la lectura irónica, a pesar de la fuerza distanciadora del humor.

Para completar las hipótesis antes desarrolladas, es necesario aludir a una posible nueva lectura, de tipo alegórico, que repite el estatus del lector antes mencionado dentro de los marcos del texto. A través del análisis de la presencia del silencio en varios niveles de la narración y los recursos que se vinculan con él en la retórica de la inversión —fragmentación, repetición, circunloquios y sustituciones—, intentaré esbozar una interpretación diferente, leyendo los textos como las alegorías de la lectura misma, diferenciando algunas figuras lectoras que nos ayudarán a describir y matizar el estatus del lector también. Partiendo de los conceptos meramente formales de Gérard Genette nos proponemos llegar a los planteamientos del otro gran rumbo de la teoría de la omisión en la lengua, y esperamos dar un paso más hacia una comprensión más completa de la presencia del silencio en los textos literarios.

Realizaremos la investigación en armonía con el planteamiento de Michel Foucault quien, al examinar la relación entre lengua y literatura, distingue tres tipos de lenguajes, estableciendo un puente entre la Palabra divina y la expresión verbal humana:

> "[...] entre el lenguaje charlatán que no decía nada, y un lenguaje absoluto, que lo decía todo, pero no mostraba nada, era preciso que hubiera un lenguaje intermedio que llevaba de nuevo del lenguaje charlatán al lenguaje mudo de la naturaleza y de Dios, y era precisamente el lenguaje literario."[51]

[51] Foucault, Michel: "Lenguaje y literatura". Trad. I. Herrera. *Teorías literarias del siglo XX. Una antología.* Eds. José Manuel Cuesta Abad y Julián Jiménez Heffernan. Madrid, Ediciones Akal, 2005. 447.

# II. NARRACIÓN DESNARRATIVIZADA Y TEXTO TEXTUALIZADO • DESCOMPOSICIÓN Y RECOMPOSICIÓN DE SALVADOR ELIZONDO

## *2.1. La narración desnarrativizada, el texto textualizado*

Aunque sea sorprendente abrir la serie de los análisis sobre la elipsis con un autor que se caracteriza mayoritariamente por sus numerosos ejercicios de escritura repetitiva, el método de composición del escritor mexicano merece nuestra atención. Sería fácil declarar simplemente que la repetición y las prácticas de escribir llevadas hasta los extremos no son sino una forma inversa de la elipsis; sin embargo, los textos de Elizondo necesitan una investigación más profunda para poner en relieve los recursos sofisticados —sean formales, estructurales o motívicos—, vinculados de cierta manera con una actitud ambigua hacia la lengua. La lengua —que curiosamente ya incluye en sí esta ambigüedad— tiene doble cara: por un lado se relaciona con el ámbito conceptual, por otro lado tiene vínculos innegables con el mundo material, en la medida que es tejido y materia. Este segundo aspecto del texto nos parece un punto inevitable al interpretar los cuentos de Salvador Elizondo quien, siendo uno de los escritores hispanoamericanos más originales, se considera a la vez uno de los menos interpretables. Como hijo de un diplomático y productor de cine, ya desde muy joven vivió en un ambiente efervescente y —como confiesa en una entrevista de Adolfo Castañón—, este mundo empapado de literatura y cine siempre le pareció muy natural:

> Mi caso lo considero una excepción porque prácticamente nací dentro de la literatura. En mi familia no se consideró que yo fuera un tipo raro o loco porque me gustara escribir, porque otros muchos en la familia habían padecido exactamente los mismos síntomas que yo. En mi familia ya más o menos estábamos acostumbrados a la presencia de gentes de letras. Yo tengo bastantes poetas a mi alrededor y así, por ejemplo, se discute a uno con motivo de los Contemporáneos, Enrique González Rojo, a otro, su hijo, que fue mi tío abuelo, don Enrique González Martínez, el primer poeta que propuso una fórmula en contra del Modernismo, aunque él había sido todavía poeta modernista, y a otro tío más abuelo mío, curiosamente, del cual yo quisiera haber heredado la gracia y el sentido del humor, que es una cualidad literaria muy difícil de encontrar en México [...].[52]

[52] Castañón, Adolfo: "Los secretos de la escritura". *Revista de la Universidad de México* 30 (2006): 60.

No es nada extraño, entonces, que esta preocupación intensa por la escritura forme parte central de su vida. Su arte, rotulada muchas veces cosmopolita, rompe con la tradición regionalista y nacionalista de la época en México, Elizondo se considera como "figura excéntrica en un contexto de letras regionalistas, novelas de la Revolución, prosas proféticas".[53] La realidad interior, temas y símbolos universales, y el mismo sujeto de la escritura como grano de su estética: son unos guardacantones de su literatura. "Yo he optado por el mundo de la realidad interior tal vez porque no tengo el poder de observación, de análisis y de fijación de la atención que serían necesarios para que yo pudiera poner por escrito ese análisis que yo mismo estoy incapacitado de hacer, mucho menos de escribir" — confiesa Elizondo en la misma entrevista citada.[54] Sus palabras parecen señalar su actitud, la que siempre pone en duda la capacidad de expresarse adecuadamente.

Si —como dice Octavio Paz— el lenguaje de Mallarmé es un idioma para iniciados[55], podemos afirmar que el de Salvador Elizondo también lo es. Como señala Daniel Sada, "su atracción hacia autores como Joyce, Valéry o Mallarmé se debe al enorme grado de artificio visible en sus escritos".[56] Es una lengua que —siguiendo las tradiciones gongorianas del Siglo de Oro—, se descubre para pocos. De esta manera la lectura se convierte en tierra resbaladiza incluso para los que son iniciados — ¿pero quién podría afirmar con certeza que pertenece a ellos? La duda está presente en cada momento, o como afirma Rafael Lemus, es imposible leerlo adecuadamente, "la sensación será siempre la misma: la de haber leído mal, pobremente".[57] La lectura no tiene otro remedio entonces, que admitir sus deficiencias y mostrar su respeto al texto que aparece de esta manera como una realidad superior al lector, llena de perspectivas y aspectos no explotados. La complejidad del texto llega a ser tan considerable, que la imposibilidad de la interpretación se debe no tanto a la ignorancia del lector, sino más bien a la naturaleza *ab ovo* indescifrable del texto, que aparece ante nuestros ojos como un tejido espeso de hilos no desatables. Por su carácter impenetrable y extremamente múltiple, el texto elizondiano —

[53] Castañón: "Los secretos...", 58.
[54] Cit. por Castañón: "Los secretos...", 58.
[55] Ver Barajas García, José Miguel: "La escritura de Salvador Elizondo y su deuda con Mallarmé". *Semiosis*, n°. 13, Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Universidad Veracruzana, 116.
[56] Sada, Daniel: "La escritura obsesiva de Salvador Elizondo". *Revista de la Universidad de México* 66 (Agosto 2009): 59–64. 60. Disponible en Internet: http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/6609/pdf/66sada.pdf
[57] Lemus, Rafael: "El lectógrafo", s. p. Disponible en Internet: http://www.letraslibres.com/blogs/blog-de-la-redaccion/el-lectografo

muy a la manera del arte borgiano— tiende a convertirse en la metáfora de la vida e imagen del universo. Sin embargo, como señala Enkratisz Révész, "mientras que para Borges existe una realidad por descifrar, es decir, un centro adonde llegar, a pesar de que el hombre fracasa en cada uno de sus intentos de realizarlo, para Elizondo esta realidad ausente del hombre no es más que un producto de sus operaciones mentales, una ficción más entre sus ficciones."[58] Lo que intentamos en adelante, será una tentativa de acercarnos a uno de los más complejos textos elizondianos, sabiendo que "sencillamente no hay manera" de leer adecuadamente. *Mnemothreptos*, cuento emblemático de Salvador Elizondo, se publicó en 1972 como parte de su tomo *El grafógrafo*, donde —como afirma Daniel Sada[59]— Elizondo "alcanza el grado más extremo de su escritura". Por tanto, sin duda será una de las obras del escritor mexicano, donde el mejor y quizá el único auténtico interpretador sería el autor mismo, como también afirma el mismo Elizondo, destacando el abismo entre el texto y su lector.[60]

Incluso la clasificación resulta problemática: ¿sería cuento, cuento experimental, relato fragmentado, reflexiones filosóficas o parodia? Adolfo Castañón establece un sistema de cuatro tipos genéricos al clasificar las escrituras de Elizondo[61]:

1. Las *visiones* en su terminología son unas fabricaciones aparentemente realistas; a este grupo pertenecen algunos cuentos de *Narda o el verano* (1966), "El hombre que llora" de *El retrato de Zoé* (1969), o como por ejemplo "Aviso" junto con "Los indios verdes" de *El grafógrafo* (1972).

2. Las *especulaciones* se definen como unas escrituras que versan de manera más directa sobre un tema característico, unas "fábulas especulativas de índole prismática donde [...] el sujeto inicial de la narración se refracta y desdobla hasta alcanzar las dimensiones de una leyenda o de una geografía". Entre ellos incluye Castañón *Mnemothreptos* —"historia del cadáver que resulta ser Cristo"—, aunque —como veremos más tarde— la clasificación no carece de problemas.

---

[58] Révész, Enkratisz. "Al borde del universo hueco ─ Salvador Elizondo: «En la playa»". *Verbum Analecta Neolatina* XII/1 (2010): 117.
[59] Sada: *op. cit.*, 62).
[60] "Por ello todos los libros han sido escritos para ser leídos únicamente por sus autores. Media un interminable abismo de significados entre la página y la mirada del lector; un abismo tan vasto como el que se abre entre el escritor y la cuartilla...", cit. por Barajas García: *op. cit.*, 112.
[61] Véase Castañón, Adolfo: "Las ficciones de Salvador Elizondo". *Vuelta* 176 (1991): 52–53.

3. Se llaman *máquinas* los cuentos donde predomina el humor y la ironía — rasgo que Elizondo siempre echaba de menos entre los escritores de su generación.[62] Pertenecen a este grupo todos los géneros y formas de redacción poco habituales en la narrativa, aunque se ve claro lo resbaladizo que son las fronteras de la categoría.

4. Por último, los *ensayos* —reunidos en *Camera lucida*— son unos textos que forman parte de otra categoría poco definible, ya que —como los caracteriza Castañón— generalmente tienen un componente real y otro imaginado.

Como los criterios de los distintos grupos resultan más bien borrosos, *Mnemothreptos* muestra varios rasgos clasificables de los antes mencionados. Por un lado, evidentemente desarrolla un tema característico (cualquiera que signifique esto), pero por otro lado enseña soluciones poco habituales, mientras mezcla componentes reales e imaginados. Parece que la obra resiste a toda definición y clasificación, a primera vista aparece como una escritura libre y rebelde, pero pronto resulta que es uno de sus cuentos más compuestos y meticulosamente elaborados. O más exactamente: es un cuento que representa más bien el proceso meticuloso de la escritura, la destrucción y la reescritura. Como afirma Cuevas Velasco, Elizondo "comparte con Mallarmé la idea de que es más importante el proceso creativo que el producto"[63], es decir, el propio acto de escribir se convierte en fuerza organizadora de sus cuentos, mientras —junto con Rafael F. Muñoz— explora "la mayor variedad de formas y técnicas narrativas: el diálogo, la traducción apócrifa, la carta comercial, el monólogo vocativo, el recuerdo apócrifo, el prospecto turístico, el diagnóstico, la exposición axiomática, la narración a través de múltiples puntos de vista, el ensayo simulado..."[64]

A pesar de los numerosos análisis de la obra novelística de Salvador Elizondo, la crítica queda en deuda en cuanto a la investigación más exhaustiva de los cuentos elizondianos que aparecen como tierra abandonada.[65] Esta ausencia resulta aun más llamativa considerando que varios cuentos muestran muy similares enfoques y soluciones literarias a

---

[62] "Una cosa de la que yo siempre me quejaré y lloraré amargamente es la desaparición en toda mi generación del sentido del humor, y yo creo que si algún crítico como Castañón ve en el futuro el panorama de mi generación, le llamará la atención esta falta total del sentido del humor" (Castañón, "Los secretos...", 64).
[63] Cuevas Velasco: *op. cit.,* 196.
[64] Castañón: "Las ficciones...", 51.
[65] Como contraejemplo saludable, véanse entre otros los estudios de Enkratisz Révész: "Al borde del universo hueco — Salvador Elizondo: «En la playa»" y "La formulación de la verdad en «Puente de piedra» de Salvador Elizondo".

los que se despliegan en *Farabeuf o la crónica de un instante* o en *El hipogeo secreto*. Entre los paralelos innumerables en el caso de *Mnemothreptos*, lo que nos interesa en especial, será la ausencia marcada de un acontecimiento narrado que abrillante el carácter textual y el plano lingüístico de las obras. A esto se debe, como se ha mencionado antes, que el proceso de la creación llega a ser el foco del texto. La ilegibilidad del cuento proviene de este acto muy marcado y repetitivo de crear y destruir.

### *2.2. Composición, descomposición y recomposición*

El título *Mnemothreptos*, es decir un texto 'nutrido por recuerdos' por primera vez deja confundido al lector que tiene escasa posibilidad de orientarse: ¿será el texto un ensayo sobre la naturaleza de la memoria, un juego posmoderno de memoria o tal vez quiere seguir la larga tradición literaria de las confesiones y biografías? ¿Será el texto un acto de eternizar algunas memorias?

La respuesta en este punto queda abierta, el texto no ofrece más sino doce variaciones: una que sirve como base, y once adicionales que parecen elaborar, es decir, desenvolver con más detalles la primera. La narración —si podemos llamarla así— es más bien rudimentaria, a lo largo de las once versiones no se experimenta ningún desenvolvimiento a nivel de la historia, si —otra vez tenemos que expresar nuestra duda— es justo llamarla historia. Encontramos, entonces, una narración que en realidad ni siquiera es narración, sería más exacto hablar de un texto "desnarrativizado", despojado de historia. Este procedimiento desnuda el texto hasta el acto puro de escribir, el énfasis se pone en la textualidad en vez de la historia narrada. El tema central será el acto de la narración, es decir la manera de cómo se desenvuelve un texto, qué procedimientos, movimientos y retornos forman la materia de la escritura. Elizondo mismo declara que para él el método de escribir tiene extraordinaria importancia, la posibilidad de ver las diferentes versiones ya rechazadas es una fuente de la inspiración.

> Yo escribo a mano. Siempre escribo en cuadernos, nunca en hojas sueltas, porque me gusta tener a la vista y a la mano absolutamente todo lo que he escrito, porque me pasa muchas veces que me cuesta muchísimo trabajo escribir una cosa y la desecho en donde va, y luego, dos o

> tres semanas después la veo por necesidad al hojear el cuaderno y encuentro que no está tan mal y que puede mejorarse y componerse y entonces la vuelvo a coger, ese es el sistema.[66]

Si Farabeuf se considera como una "novela de escritura", *Mnemothreptos* será sin duda su gemelo menor, un "cuento de escritura", en el que se desarrolla el proceso de la escritura mostrando todas las versiones anteriores, ya rechazadas.

Por otro lado, la peculiaridad de este texto consiste en que las distintas variaciones siempre van seguidas por unos suplementos interpretativos, en la mayoría de los casos autoirónicos, menospreciadores. De esta manera, el ritmo del texto oscila, siguiendo el modelo de crear una versión, destruirla después a través del comentario interpretativo y, por fin, recrearla en una forma transformada.

> Soñé que yacía en una cámara mortuoria. La blancura gélida de las paredes y el brillo diminuto y preciso de algunos instrumentos metálicos que alguien había dejado olvidados sobre la mesilla —brillan como la punta de una lápiz-tinta— hacen pensar que se trata de un quirófano infame o de un anfiteatro para la *demostratio* de la anatomía descriptiva…
>
> 59 palabras. El proyecto consiste en desarrollar estas 59 palabras tantas veces como lo permita una jornada ininterrumpida de trabajo. Se trata de obtener la amplitud de ese movimiento pendular de la imaginación. Se trata de escribir. Nada más. ("Mnemothreptos", 64.)[67]

Como hemos visto, la variación básica y su comentario acentúan el proceso de escribir y el método peculiar del autor mexicano de crear un texto. Acentuadamente se trata de un trabajo, de esta manera se muestra una perspectiva diferente —aunque no desconocida absolutamente— de la literatura: la escritura aparece como labor meticulosa, y el escritor, como trabajador de fábrica que intenta cumplir un grado definido de productividad, creando el número más elevado de variaciones diversas. Se formula un credo literario autoirónico, que puede ser rotulado como estética antirromántica.

El texto declara la prioridad de la escritura —"se trata de escribir, nada más"— que evidentemente conduce a una carencia elemental a nivel de la historia y la narración. La narración se reduce, incluso se aniquila, ya que no es sino la redacción del mismo acto de redactar, complementada por la práctica de lectura, vinculada a ella. De esta textura

[66] Castañón: "Los secretos...", 65.
[67] Elizondo, Salvador: "Mnemothreptos". *Prosas de mareo*. Ed. László Scholz. Budapest, Eötvös József Kiadó, 2000. 64–72. En adelante indicaré sólo el número de la página de la misma edición, siempre en el texto.

procede la estructura extremamente fragmentada, llena de huecos; la descripción carece de los verdaderos verbos de actividad, el acento cae más bien en la ficcionalidad ("soñé", "hacen pensar") y en la composición artística, que en este caso se entiende como labor minuciosa.

Las modificaciones de la primera versión desplazan el texto hacia un mayor grado de incertidumbre. De la cámara mortuoria queda ya solamente una sencilla losa de mármol, mientras toda la descripción se ve predominada por el color blanco, como cero grado de los efectos visuales. También el adjetivo cambiado ("gélida" por "cegadora") muestra un estado de carencia, la falta de calor y vista que también tiene su reflejo en el ambiente objetivo: "todas las cosas emanan blancura". El desarrollo de las imágenes ("funeraria de beneficencia") muestra una alusión, todavía menos explícita, hacia la historia del Evangelio. El texto se desenvuelve como un buscapié prudente, tanteando varias versiones y motivos, sólo para poder desecharlos después, como demuestra la explicación que viene seguida.

> Empleo de primera persona, presente de indicativo. Primer salto imaginativo. Mal dado: la palabra yazgo es una palabra inconnotante, de naturaleza fónica, ríspida que comporta una carga demasiado grande de realidad concreta gravitatoria para que la armonía de este sueño enfermizo no se rompa. (64)

Como se ve, el comentario destruye lo antes construido, lo evalúa de manera menospreciadora, y criticando su "carga demasiado grande de realidad concreta" declara de manera enfática la superioridad de la ficción, acentuando una visión quijotesca del mundo, donde la literatura abre una puerta de escape de la realidad para los "locos cuerdos" quienes huyen de la realidad real para entrar en otra, más "verdadera". Para ver una versión inversa de este planteamiento, en la segunda parte del capítulo tercero examinaremos el papel de la ficcionalidad en los cuentos de Felisberto Hernández. Como veremos, la ficcionalidad aparece como una entidad ambigua para el escritor uruguayo, un ámbito que irónicamente siempre queda inferior a la realidad presente.

Por otro lado, la interpretación insertada —acotando las "imágenes de ser contruidas"— aparece como un puente hacia la versión siguiente, aunque sin coherencia alguna. Los motivos —"la mirada del rey de ese país extraño", los "sepulcros de yacientes", la "mayor majestad que la de las estatuas ecuestres", "el peso de la cruz de la espada, crispada de escamadas guanteletas" y "la otra presencia, la de María de Lancaster, la «pelirroja»"—

forman una cadena floja de imágenes, aparentemente sin razón, reforzando el carácter onírico del texto.

Sin embargo, esta lectura intercalada en forma de comentario no solamente destruye lo antes construido, sino subraya a la vez el aspecto material antes mencionado del texto. Cuando la voz que es escritor y lector al mismo tiempo llama la atención a la naturaleza fónica de las palabras, enfatiza el proceso de desenvolvimiento del texto como un tejido. La lengua se materializa, se cosifica, se convierte en un objeto para investigar, como un juego de construcción de múltiples elementos, apto para crear un número infinito de variaciones. Como señala acertadamente Andrea Fuentes, Elizondo "busca siempre la realidad a través del lenguaje, de la palabra escrita, porque no encuentra otra forma de probar que existe.[68]

En la versión siguiente se muestra una tendencia de degradación —la cámara mortuoria convertida en losa de mármol ahora ya aparece sólo como plancha de mármol—, mientras se experimenta una simplificación a la vez; con la aplicación del gerundio ("yaciente") el texto se mueve cada vez más hacia la pura descripción sin ninguna acción. Las variaciones de los diferentes motivos ("quirófano de pobre categoría", "aula de anatomistas") se completa por una oscilación notable de los colores blanco y negro, como un juego barroco de luz y sombra. Carrillo Carlos incluso señala que "la estética elizondiana y el barroco coinciden en el distanciamiento de la realidad, en el miedo al vacío, en el movimiento, en la ambigüedad".[69] Parece que tanto en la estética barroca, como en la escritura de Elizondo —y como veremos en el próximo capítulo, en la narrativa de Alejo Carpentier también—, en el acto de crear se muestra un una exuberancia de elementos como señal del "horror vacui". Los elementos de las diferentes versiones se repiten una y otra vez, mientras por otro lado, los gérmenes de una posible alusión bíblica, diseminados en la versión anterior, cobran un perfil más definido.

> [...] como un cubículo aséptico en una inhumadora municipal gratuita o como *una gruta funeraria cavada en el costado de una enorme roca*. [...]
>
> Súbitamente, *la enorme piedra que las buenas mujeres habían hecho colocar en la boca de la cueva* produjo un ruido levísimo que me hizo despertar el oído […] (65, énfasis mío)

[68] Fuentes, Andrea: "Salvador Elizondo: la redención infinita". *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica* 368 (Agosto de 2001): 10–13.
[69] Carrillo Carlos, Selene: "Tradición recuperada en *Camera Lucida* de Salvador Elizondo". XII Jornadas de Investigación. *Revista Investigación Científica* 4/2 (Mayo-Agosto 2008): 1–9. 5.

La interpretación muestra otra vez un carácter destructivo: "Muy torpemente introducido, el elemento literario ha desbordado excesivamente el tono de la prosa" (65). La estructura en este punto se desdobla a través de la contradicción: mientras el comentario anterior reprochó la carga demasiado grande de realidad, en este caso, paradójicamente, se critica el carácter literario. La visión quijotesca de la interpretación anterior, es decir, la superioridad de la ficción como mundo más verdadero que la realidad, contrasta aquí con una visión más bien borgiana, una perspectiva que considera infamia el acto de ficcionalizar. En este punto nos acercamos al amargo modo de ver expuesto en los textos de Felisberto en cuanto a la ficcionalidad por naturaleza inferior a la realidad. Al mismo tiempo, la fuerte autoironía tiende a aniquilar la literatura —y el texto concreto— quitándole el prestigio y el valor, mientras por otro lado se perfila evidentemente que se trata de una crítica de la crítica, que a través de su análisis mata y aniquila el texto.

Por eso parece sorprendente que la siguiente versión (III) imite casi perfectamente la anterior. Las modificaciones mínimas apenas rozan la superficie del texto, así que sería más exacto hablar de repetición o autocita. Como *Farabeuf* es una novela donde casi no ocurre nada, así que el lector es invitado a contemplar la misma escena desde diferentes puntos de vista[70], en *Mnemothreptos* también sucede lo mismo: las modificaciones no afectan el nivel de la narración, sólo cambian los aspectos y la elaboración textual. Encontramos, entonces, una forma especial de la intertextualidad, que Lucien Dällenbach llama "intertextualidad limitada"[71]: los fragmentos de texto se influyen entre sí dentro de la misma obra. Las autocitas continuas y los juegos internos del texto tienen doble efecto: la escritura se muestra inmóvil a nivel de la historia, mientras por otro lado encontramos un movimiento sin cesar, una riqueza de variaciones a nivel de la creación del texto. Parece que el acto mismo de escribir es mucho más importante de lo que representa.

Amén de la "intertextualidad limitada", el texto muestra varios ejemplos de las formas de la intertextualidad tradicional: por un lado vemos algunas alusiones o citas de obras de otros autores. „No sé quién me dictó lo de los asclepíades. Un recuerdo de la lectura de *La*

[70] Véase Price, Brian L.: "A Portrait of a Mexican Artist: Elizondo and Joyce". Ponencia de conferencia en North American James Joyce Conference, Buffalo, New York. Disponible en Internet: http://mexlit.wordpress.com/2009/07/07/a-portrait-of-the-mexican-artist-elizondo-and-joyce/

[71] Lucien Dällenbach hace distinción entre "intertextualidad general", es decir, una relación intertextual entre unas obras de diferentes autores, e "intertextualidad limitada", cuando se trata de unas obras del mismo autor. En este caso se manifiesta un tipo extremo de la segunda, ya que la alusión intertextual aparece en las diferentes partes de la misma obra. (Véase Dällenbach, Lucien: "Intertextus és autotextus" [Intertexto y autotexto]. Trad. Tibor Bónus. *Helikon* 1–2 (1996): 51.)

*evolución histórica de las ciencias biológicas* de E. Nordenskiöld, en la que se atribuye a los asclepíades, una organización clánica familiar" (66). Este tipo de evocación, o sea la cita de libros (algunas veces no existentes), parece otra vez un elemento muy borgiano, incluso tenemos la sospecha de ver una intertextualidad fingida, sin embargo, en este caso la alusión a Nordenskiöld no es ficticia en absoluto, la obra citada —*Evolución histórica de las ciencias biológicas*— existe.[72]

Por otro lado, como ya hemos mencionado, las alusiones a la historia evangélica —al principio muy prudentes— en este punto cobran un contorno cada vez más definitivo. El texto, sin embargo, carece del solemne tono bíblico, por lo contrario, tiende a profanizar de todas maneras posibles la historia evocada. Los elementos de la tradición de la literatura litúrgica latina —"yaciente, estaba yo tendido sobre una enorme losa de piedra, envuelto en un *sudario ensangrentado*" (énfasis mío)[73]— se mezclan con otros elementos, de carácter más bien histórico: "…costado traspasado por el pilum y las manos y los pies deshechos por el aguado hierro de las crestadas escarpias con que me habían crucificado" (65). En el proceso de la búsqueda de la versión perfecta se desenvuelve un "sincretismo literario": tanto el tono como los motivos abarcan un amplio espectro de tradiciones. Encontramos expresiones romanticistas ("sepulcro lóbrego"), creaciones individuales y hápax legomenon ("vago relumbror"), vocablos ya incorporados en textos litúrgicos ("sudario") o pertenecientes a las ciencias históricas ("pilum"), mientras el texto evangélico se disfraza una y otra vez de tonos profanos, científicos e históricos, ofreciendo al lector la posibilidad de reconocerlo en formas transformadas:

> Si hubiera sido por la blancura cegadora que,…emanaba de las paredes, me hubiera creído en un aula de dosecadores de Alejandría o en una de las ínfimas cámaras de la funeraria edilicia gratuita que los romanos han abierto recientemente en Jerusalén. (65)

Parece sin embargo, que todo este sincretismo se ha creado exclusivamente para ser desechado con fuerte autoironía: "basura vulgar". La escritura y reescritura constante constituye por fin un enorme palimpsesto, donde todas las versiones aparecen y desaparecen, nacen y mueren al mismo tiempo, mientras el texto se busca a sí mismo, busca su propia identidad para cobrar forma, sin embargo, esta forma parece extremamente

[72] Nordenskiöld, Adolf Erik: *Evolución histórica de las ciencias biológicas.* Espasa-Calpe, 1949.
[73] "Sudarium et vestes", de una canción litúrgica latina de la Iglesia Católica en el período de las Pascuas.

incierta, el tejido del texto se transforma antes de conseguir su silueta definitiva, aparece como Próteo, siempre escapándose de quien quiere capturarlo.

Rolando Sánchez Mejías, al hablar de las novelas de Elizondo, también destaca este movimiento y repetición sin cesar: "aunque la estructura de las novelas de Elizondo es compleja, no lo son los elementos que la constituyen. Los personajes son signos y sus asociaciones y disociaciones, regidas por una suerte de lógica combinatoria que es también la de las afinidades corporales y mentales, producen un número limitado de situaciones que, a lo largo de cada novela [...] se repiten casi exactamente."[74] La repetición de las diferentes versiones conduce a soluciones textuales extraordinarias: el aula de anatomistas, de disecadores pronto se convierte en el "*atelier* de asclepíades", que por un lado se considera como una muestra de las numerosas modalidades de la lengua, por otro lado es un juego autoirónico con las interferencias lingüísticas que tiene el efecto de llevar concientemente el texto hasta la ridiculez absurda.

Mientras, por otro lado, leemos una historia de creación inversa: el autor como Dios creador contempla su obra y ve que está mal. Los comentarios aparecen como un acto destructivo (al mismo tiempo como un guiño irónico a los críticos de literatura), sin embargo son exactamente estos comentarios los que promueven la transformación eterna del texto, es decir son la fuerza que ayuda en el desenvolvimiento del texto que busca su forma auténtica.

### *2.3. Los "disfraces" de la escritura: la red motívica del texto*

La repetición constante de las variaciones textuales nos conduce a la pregunta de los motivos de la obra, que —de manera nada sorprendente— parecen estar vinculados al acto de escribir. En este punto tenemos que pararnos para recordar la diferencia entre la lengua hablada, la palabra pronunciada y la escritura. Aparentemente esta diferencia no tiene otra importancia, sino meramente formal. Sin embargo, la escritura equivalía a una carencia esencial frente a la palabra viva, ya desde los tiempos antiguos. En su ensayo ya citado —*La farmacia de Platón*— Jacques Derrida evoca una historia de la mitología egipcia,

[74] Sánchez Mejías, Rolando: "Crónica de un instante". Disponible en Internet: http://www.letraslibres.com/revista/entrevista/cronica-de-un-instante

contada por Sócrates en un diálogo platónico[75] donde la escritura aparece como algo sospechosa, como una invención al menos ambigua, que por esta razón fue rechazada definitivamente por el rey de los dioses al que había sido ofrecida como regalo. El rey —que incluso en la teoría junguiana del subconsciente equivale arquetípicamente a Dios— no necesita la escritura: a él le basta la palabra pronunciada. (Nota bene, la mayoría de los monarcas fue analfabeta.) Como afirma Derrida, "Dios rey no sabe escribir pero esta ignorancia o esta incapacidad dan testimonio de su soberana independencia. No tiene necesidad de escribir, habla, dice, dicta, y su palabra basta. Que un escriba de su secretariado añada o no el suplemento de una transcripción es una consignación secundaria."[76] En esta dicotomía al rey le pertenece la palabra viva, con suma capacidad poderosa, de fuerza creadora, mientras la escritura es propia más bien de los sirvientes, y de esta manera parece ser muy inferior a la verbalidad oral. La escritura lleva varias connotaciones, todas ellas relacionadas con la carencia: como elemento sustitutivo de la palabra se vincula con la ausencia, el olvido y, por último, con la muerte. Incluso podemos decir que la escritura tiene una carencia doble: la lengua —como hemos visto ya en Platón— intenta ser una representación, necesariamente defectuosa de la realidad, y de esta manera su función es hacer presente lo que está ausente. La doble carencia de la escritura consiste en no ser simplemente una representación, sino una representación secundaria de otra representación primaria, la lengua oral; de esta manera la escritura se considera una elipsis doble: la de realidad presente y la de la palabra pronunciada. Derrida habla de huellas. En palabras de Adolfo Castañón, "la escritura es un símbolo, aunque no podamos definir muy bien de qué. Símbolo de un símbolo, la escritura que emana Salvador Elizondo es un hecho especular y reflejo".[77] En *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez el olvido llega a Macondo con la apariencia de la escritura, y en este punto ya se revela su doble cara: por un lado aparece como un medio para apoyar la memoria, pero por otro lado resulta que no es sino el promovedor del olvido: "con pretexto de suplir a la memoria, la escritura nos hace más olvidadizos"[78]. Platón la llama *fármacon*, o sea un medicamento de carácter ambiguo que es remedio y veneno a la vez.

[75] Platón: "Fedro". Ed. Patricio de Azcárate. *Obras completas*. Tomo 2. Madrid, 1871.
[76] Derrida: "La farmacia…", 112.
[77] Castañón, Adolfo: "Introducción al método de Salvador Elizondo". Disponible en Internet: http://www.literalmagazine.com/es/archive-L05castanon.php?section=hive&lang=arces
[78] Derrida: "La farmacia…", 149.

Este aspecto ambiguo de la escritura (el de ser veneno y medicamento al mismo tiempo) se refleja en el motivo del quirófano, lugar donde muerte y curación van cogidas de brazo. Sin embargo, el motivo del quirófano, con todas sus herramientas, aparece enlazado a la escritura no solamente por su carácter ambiguo, sino también por otras razones. Las primeras versiones del texto desarrollan una imagen muy elizondiana: las herramientas metálicas del quirófano —que brillan como la punta de un lápiz-tinta— evocan los utensilios de la escritura, por lo que el acto de la operación se vincula metonímicamente con el de escribir. Las diversas modificaciones de sentido del anfiteatro —'como aula de disecación', 'auditorio universitario', 'teatro', 'sala de espectáculos'— siempre amplían el campo semántico relacionado con la escritura, que de esta manera aparece como disecación —es decir, conocimiento profundo, hasta las entrañas— y como diversión —arte y espectáculo— a la vez.

Por otro lado, según Derrida, las herramientas de una operación y las de la escritura (veamos por ejemplo el *lápiz-tinta* como *bisturí*) —junto con los "espolones, anclas, todo tipo de plumas y estilos"[79]— son unas figuras fálicas. Este carácter fálico de la escritura en la obra de Elizondo no es nada sorprendente si consideramos que ya desde la prehistoria vemos tales ejemplos artísticos de lo fálico para expresar el poder varonil y la fuerza creadora[80]: dos cualidades intrínsecas de la palabra divina, sin embargo de las cuales la escritura ya carece. Junto al carácter fálico, el lápiz-tinta como bisturí evoca el motivo de la violencia, que en Elizondo está unida a la escritura con frecuencia. En la obra elizondiana encontramos ejemplos abundantes para tales paralelos, basta pensar en su novela emblemática, *Farabeuf o la crónica de un instante*.[81] Parece que en esta complejidad de imágenes aparecen tanto los motivos de la medicina y la curación, como los de la muerte, junto con la disecación, símbolo del (auto)conocimiento. Por otro lado, esta red motívica está enlazada a otros campos semánticos, caracterizados más bien por la

[79] Derrida, Jacques: "Leer lo ilegible". Entrevista con Carmen González-Marín. *Revista de Occidente* 62–63 (1986): 160–182. Edición digital de *Derrida en castellano*. Disponible en Internet: http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/ilegible.htm

[80] Zolnay, Vilmos: *A művészetek eredete [El origen de las artes]*. Budapest, Magvető Kiadó, 1983. 14.

[81] Para unos análisis más detallados de *Farabeuf* véase el estudio citado de Brian L. Price, junto con el de Dulce Aguirre: "El erotismo en Farabeuf o la crónica de un instante (1965), de Salvador Elizondo". Disponible en Internet: http://critica.cl/literatura/el-erotismo-en-farabeuf-o-la-cronica-de-un-instante-1965-de-salvador-elizondo; Elba M. Sánchez Rolón: "El teatro de espejos en Farabeuf, de Salvador Elizondo". *Escritos, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje* 27 (Enero–Junio de 2003): 153–169; Mauricio Montiel Figueiras: "Fabricante de espejos". Disponible en Internet: http://www.letraslibres.com/revista/letrillas/fabricante-de-espejos; Rolando Sánchez Mejías: "Crónica de un instante". Disponible en Internet: http://www.letraslibres.com/revista/entrevista/cronica-de-un-instante

diversión, el placer, la sexualidad (como poder y fuerza creadora) y la violencia. Esta exuberancia de imágenes, a primera vista gratuita, parece abrillantar las diferentes caras de la escritura que intenta alcanzar el poder de la palabra pronunciada, o ser un medio del conocimiento, sin embargo su éxito se pone en duda con cada versión borrada.

La cámara fotográfica como elemento repetitivo parece contrastar los motivos antes detallados: frente a la actividad de la escritura antes representada (como disecación y penetración) aquí aparece un objeto inmóvil, inactivo, símbolo de la pura percepción frente a la creación. Sin embargo, la cámara tiene mucho que ver con la reproducción artística; como afirma Sánchez Rolón, "para Elizondo, la cámara clara es un prisma de tres caras: la cosa, la imagen de la cosa y la idea de la cosa".[82] Esta cámara, de "mirada fija", intenta captar el tiempo, hacerlo parar y eternizar el momento: y en esta inmovilidad también tiene mucho en común con la escritura. El texto escrito, grabado e inmóvil muestra otra vez una carencia esencial frente a la lengua oral: aunque parece luchar con éxito contra el deceso y la muerte, le falta sin remedio la vitalidad que está en la transición eterna. La vida como movimiento continuo —nacimiento, transición y deceso— pertenece al verbo pronunciado, mientras la versión escrita se queda como su representación muerta, sin la posibilidad de transformarse. El texto escrito no se mueve, permanece constante, eterno. De esta manera la escritura, que intentaba contradecir al olvido y al deceso, ella misma se convirtió en una materia muerta. Es una cámara fotográfica, objetiva, que intenta grabar fielmente la palabra viva, sin embargo por esta razón no se beneficia de su vitalidad. Aunque ilusionaba con mostrar una posible salvación contra el olvido, fracasó por carecer de vida. En este punto sólo le ayuda la lectura, a través de la cual nace y renace una y otra vez, ya que el interpretador —a través de su lectura— la vuelve a la vida. Parece que las versiones siempre transformadas sirven para reanimar el texto y devolverle su vitalidad.

Esta vitalidad anhelada se ve reforzada a través de la reiteración motívica del agua, como símbolo de la pureza, la claridad, la vida y el (re)nacimiento. El agua parece tener una simbología infinitamente rica, basta pensar en las escrituras sagradas de casi todas las grandes religiones. Según las escrituras sagradas del hinduismo, el mundo en principio era agua. De una manera muy similar, la Biblia también habla del agua como origen material del mundo: "un viento de Dios aleteaba por encima de las aguas.[83] Como vemos, es fuente

[82] Sánchez Rolón: *op. cit.*, 165.
[83] Génesis 1,2

de la existencia material, sin embargo, al mismo tiempo se convirtió en un símbolo de la espiritualidad. Como elemento marcadamente vinculado a la vida, está enlazado a la vez con el movimiento constante: el río como tópico antiguo del fluir de la vida es conocido desde la antigüedad.[84] Su carácter fugitivo forma paralelo con la fugacidad del tiempo, de esta manera el agua puede convertirse en un elemento que representa, visualiza el paso del tiempo. No es de extrañar, entonces, que aparezca junto a otros motivos vinculados al tiempo, como por ejemplo el reloj de arena. Agua y arena, aunque pertenecen a unos campos semánticos bastante lejanos, se ven relacionadas a través del paso del tiempo, concepto común que visualizan. Sin embargo, el agua puede ser representante de la muerte también, y no exclusivamente por esta visualización del paso del tiempo antes mencionada. El agua, por un lado es fuente, progenitor del mundo, un estado ancestral donde están presentes los gérmenes de la vida, sin embargo, es también absorción, disolución, descomposición al mismo tiempo. Amén de los grandes diluvios de la mitología universal de la humanidad, esta ambigüedad en la simbología del agua se acentúa tanto en las historias antiguas, como en la tradición cristiana del bautismo: la muerte para una vida antigua y el renacimiento para otra nueva aparece en la historia de muchos héroes míticos.[85] Como podemos ver, así como la escritura, el agua también tiene su doble cara que abarca dos polos contrarios, la vida y la muerte a la vez.

El reloj, como representación de forma objetiva, metonímica del tiempo, entreteje todo el texto de manera transformada. Las metamorfosis constantes de este motivo nos hacen recordar el paso del tiempo —incluso si la narración como tal aparece inmóvil— y la aparición de la muerte por todas partes. Como se representa de manera personificada —tal como la muerte misma— se destaca su cara amenazadora: "...reloj impertinente que me mira con su pupila de manecillas, miope como un gato" (66). En este caso, como vemos, la personificación no se realiza en forma humana, sino de un animal que, por supuesto en este caso también, tiene su valor simbólico. Siendo una forma de aparición de las brujas, el gato representa el lado oscuro, demoníaco del sexo femenino, mientras por

[84] Heráclito: ποταμοῖς τοῖς αὐτοῖς ἐμβαίνομεν τε καὶ οὐκ ἐμβαίνομεν, εἶμεν τε καὶ οὐκ εἶμεν τε / En los mismos ríos entramos y no entramos, [pues] somos y no somos [los mismos].

[85] Véase por ejemplo la historia de Moisés, entre otras. Incluso Freud señala que ser abandonado, dejado en el agua y después ser salvado de ella es elemento frecuente en la vida de los héroes míticos. (Freud, Sigmund: *Mózes. Michelangelo Mózese [Moisés. Moisés de Miguel Ángel]*. Budapest, Európa, 1987; *Mózes és az egyistenhit [Moisés y el monoteismo]*. Bibliotheca, 1946.

otro lado es de rango divino en muchas culturas.[86] Como animal de los infiernos, se enlaza con la muerte, en Bulgakov por ejemplo aparece casi como alterego del diablo mismo.

Al leer un texto de Elizondo, aunque haya elementos que a primera vista parecen ser gratuitos, casi siempre resulta que todos son premeditados hasta los últimos detalles. En este caso también aparecen motivos que bloquean la lectura —en palabras de Gadamer, hacen ilegible el texto—, así por ejemplo el murciélago que tiene una simbología muy ambigua: por un lado es acompañante de los inmortales y semidioses (en China el animal mismo se considera inmortal), sin embargo, en la tradición cristiana es impuro y, como vuela por la noche, aparece como un ser de los infiernos.[87]

También merece la atención el juego con el motivo de la luz. El gato es miope —que también es un defecto de quebrar la luz—, además el verbo "brillar" y sus transformaciones aparecen reiteradamente de manera exagerada: "Brilla en mi hocico debatiéndose y brilla con brillo lento de la punta del lápiz-tinta" (67). A través de los motivos relacionados con el campo semántico de los infiernos y la repetición de los motivos relacionados con la luz junto a la palabra "brillar", el texto esconde, de modo fracturado e implícito, el nombre de Lucifer. Curiosamente, la figura implícita del diablo también tiene nexos con la escritura: el brillo se traspone otra vez a la punta del lápiz-tinta; así el texto abre otras posibilidades de la interpretación intertextual, citando las diferentes versiones de la historia de Fausto. La escritura, que hasta ahora ha sido un medio del conocimiento profundo (recordemos las metáforas de la disecación y el bisturí), ahora se ha convertido en una sabiduría prohibida, conseguido por un contrato con el diablo.

"Se trata de escribir. Nada más" — afirma el primer comentario del texto. Esta intención se refleja en la multiplicación exuberante de los motivos de diferentes culturas y tradiciones que también aparecen en la obra. Abarcando miles de años y varios continentes el texto tiende a convertirse en un resumen de la totalidad: intenta concentrar el mayor número posible de textos y motivos en una sola obra. Se ve una intención marcada, muy a la manera de Mallarmé, de crear "un único Libro hacia el que convergen todas las escrituras anteriores y las venideras, el Libro que trascenderá el tiempo del hombre".[88] Procura ser "Biblia", o sea "libros", mejor dicho el Libro, uno sobre todos.

---

[86] Hoppál, Mihály–Jankovich, Marcell: *Jelképtár* [Simbología]. Budapest, Helikon, 1994.
[87] *Ibid.*, 65.
[88] Fuentes: *op. cit.*, 10.

Ya hemos tratado la disecación como metáfora de la escritura, ahora —a través de unas imágenes esparcidas— podemos verla como bajada a los infiernos. Este acto es un elemento casi indispensable en la historia de todos los héroes, basta pensar en los protagonistas de los cuentos populares o en los grandes héroes de la mitología griega. Parece que la posibilidad de la salvación requiere esta bajada al infierno; la gloria y la pasión siempre van enlazadas. Aunque el descenso al mundo subterráneo seguido por la ascensión a los cielos es un tópico literario, de las imágenes esparcidas del texto se desenvuelve de manera cada vez más nítida una paráfrasis de la historia evangélica. La cámara mortuoria, la primera vez que aparece, no es sino una mera alusión a la muerte, sin embargo pronto se convierte en la tumba de Cristo. A través de las numerosas metamorfosis y variaciones textuales —"cámara mortuoria", "funeraria de beneficencia", "gruta funeraria cavada en el costado de una enorme roca"— el motivo adquiere cada vez mayor grado de unanimidad. A continuación, "sigue la descripción bíblica":

> Súbitamente, la enorme piedra con que las buenas mujeres habían hecho tapar la entrada a la cueva hizo un leve ruido, como el que hace la arena al correr en el reloj. Unos granos me cayeron en los párpados, lo que me hizo despertar... (65)

Los elementos del texto evangélico —enorme piedra, las mujeres, la entrada tapada de la tumba— se mezclan en este caso con otros motivos, de temas filosóficos y literarios. La arena que corre en el reloj —como acabamos de ver— abre unos campos semánticos relacionados con el tiempo, la muerte, la vida humana y su deceso. Paradójicamente, aquí la arena del reloj, símbolo del transcurso del tiempo y la muerte, es la que despierta al cadáver. Como si mirásemos una película al revés: el tiempo fluye en sentido contrario, causa y consecuencia se cambian. El texto elizondiano intenta desplazar los textos bíblicos de su contexto original, y a través de estos juegos de transformaciones devolverles su carácter y valor exclusivamente literario. Se trata de escribir, otra vez, nada más.

> La otra opción sería la de verter todo el cauce de la escritura hacia una solución ya congruente con la del Cristo concebido como una especie de revolucionario de su época. (66)

> Cristo literario que emplea adjetivos como «lóbrego» y que está en posesión de datos como que los romanos acaban de abrir una agencia funeraria gratuita para los judíos indigentes. (66)

Como se señala muy claramente, tanto las personas como la historia misma se consideran como materia literaria. Los comentarios les quitan a las paráfrasis del texto del Evangelio

toda solemnidad; el texto se fragmenta en diferentes partes, mientras las numerosas transformaciones aparecen como meros ensayos literarios: “Proyecto futuro: una historia sin moraleja, de tema evangélico” (65); “...la versión III entronice al Cristo como personaje de primera persona. Un problema meramente secuencial” (65). Las transformaciones de la figura de Cristo —como personaje literario, revolucionario— llegan a tales extremos, que por fin surge la idea de su aniquilación completa: “A partir de aquí la tarea consiste en volver al asunto original. La versión IV será una tentativa de excluir a Cristo de la Pasión” (66). La historia tradicional de la pasión con Cristo es un suceso de una sola vez, o sea histórico, mientras la versión sin Cristo parece más original y más humana: se convierte en la pasión de todos, en una pasión eterna, convirtiendo el texto en un mito, naturalmente literario. “El carácter literario de un personaje de esa naturaleza, en esas circunstancias, depende de que ese personaje no tenga ningún carácter significativo; es decir: de que no sea un personaje *histórico*” —declara el comentario de la versión VI (69, énfasis del texto original).

Quitar la moraleja al texto evangélico y excluir a Cristo de la Pasión entonces no son solamente unos esfuerzos vanguardistas para mostrar algo nuevo contra el gusto colectivo, sino este acto intenta crear un espacio vacío en el texto original. La fragmentación, el desplazamiento de los elementos, las transformaciones de las personas y la historia misma, la aniquilación del grano del Evangelio procuran producir un ámbito de silencio. Parece sin embargo, que este espacio de silencio no es gratuito en absoluto, sino que se crea para ser llenado. Para ver qué es lo que intenta sustituir a Cristo en estos juegos de metamorfosis, merece la pena revisar otra vez los motivos de estas variaciones.

Al examinarlos, ya hemos podido ver que, amén de ser unas alusiones explícitas al texto bíblico, también se vinculan de cierta manera con la escritura. Así “el sudario ensangrentado”, “los vendajes y sudarios” o “los vendajes manchados de agua y sangre” son unos tejidos que guardan ciertas huellas: de esta manera podemos identificarlos como símbolos del texto, mientras otras imágenes, igualmente repetidas, evocan el acto de escribir. Es fácil reconocer que el “pilum”, tal como “el aguado hierro de las crestadas escarpias” tienen semejanzas llamativas con el bisturí antes mencionado, tanto en su aspecto —Freud los llamaría fálicos—, como en su función, es decir: abrir, penetrar, explorar o dejar huellas. Parece que en este texto singular de Elizondo, la escritura se vincula no sólo con la disecación, sino con la pasión y la tortura a la vez, pero con este paso se abre el horizonte de la interpretación hacia la redención también. Según Andrea

Fuentes, "Elizondo sigue la línea de los apócrifos: se asoma como anotador al mundo de lo terrible: muerte, dolor, tortura, asesinato, locura"[89], sin embargo esta postura no es nada arbitraria, ya que la disecación del cuerpo representa el dolor del proceso del autoconocimiento. Además, si seguimos la lógica de las sustituciones, el espacio vacío, creado por haber excluido a Cristo de la Pasión, intenta ser llenado por la escritura misma. El acto de escribir entonces aparece como un posible camino de redención, aunque al mismo tiempo se muestran sus deficiencias, su impotencia total para realizar esta tarea: "Pero aquí se trata de un discurso literario. El personaje de Cristo no ha sido totalmente suprimido. A eso se debe la ineficacia de la escritura" (69).

El tema de la redención se repercute en otras partes también, aunque de modo transformado: el mito del Minotauro naturalmente no tiene nada que ver con el texto bíblico, sin embargo en una paráfrasis de Borges se desplazan los puntos originales de la historia mitológica. En "La casa de Asterión" Teseo aparece como redentor del monstruo, alguien quien saca al Minotauro de su laberinto agobiador. Al contar sobre sus víctimas Asterión habla así:

> Cada nueve años entran en la casa nueve hombres para que yo los libere de todo mal. [...] Ignoro quiénes son, pero sé que uno de ellos profetizó, en la hora de su muerte, que alguna vez llegaría mi redentor. Desde entonces no me duele la soledad, porque sé que vive mi redentor y al fin se levantará sobre el polvo. [...] ¿Cómo será mi redentor?, me pregunto. ¿Será un toro o un hombre? ¿Será tal vez un toro con cara de hombre? ¿O será como yo?[90]

La figura de Asterión de Borges, el Minotauro citado por Elizondo, junto con el personaje "literario" de Cristo tienen la misma función y destino. Asterión, en este caso, tal como la figura desmitificada de Cristo, aparece como un rey, víctima y redentor a la vez, igualmente despistado por el número infinito de patios y galerías como la figura de Cristo en la última versión de *Mnemothreptos* por la multitud de lámparas para guardar. Curiosamente, al Minotauro de Borges también le preocupan unas cuestiones de la escritura: "como el filósofo, pienso que nada es comunicable por el arte de la escritura."[91] Además, Asterión —tal como el rey-dios del diálogo platónico— declara ignorar la

[89] Fuentes: *op. cit.*, 11.
[90] Borges, Jorge Luis: "La casa de Asterión". *Antología del cuento hispanoamericano del siglo XX*. Ed. László Scholz. Budapest, Eötvös József Kiadó, 1996. 36–37.
[91] *Ibid.*, 36.

diferencia entre las letras, así que se acentúa otra vez la prioridad del habla pronunciado frente la la escritura.

### *2.4. La escritura como fármacon*

Como hemos visto, los motivos antes detallados todos se vinculan de alguna manera con la escritura. Según numerosas escuelas de psicología, especialmente las que pertenecen al rumbo junguiano, la exploración del subconsciente, el autoconocimiento y el acto de la aceptación del lado escondido de la psique pertenecen al proceso de la individuación[92], en otras palabras la redención e integración de este lado oscuro. Como podemos ver, el acto de conocer, penetrar, explorar de esta manera se relaciona con la redención. La escritura aparece como un posible medio de este proceso, sin embargo, a través de los motivos ambiguos, se perfila cada vez más nítida su incapacidad de realizar esta tarea. Al excluir a Cristo de la pasión, la figura del Redentor se ve sustituida por la escritura, sin embargo parece que este redentor alternativo es impotente y fracasado: ni siquiera es capaz de conducir ni a un conocimiento más profundo, ni a la aceptación (como paso imprescindible de la individuación), ya que se fragmenta y se repite sin cesar, mientras se expresa un marcado descontento en cuanto a cada una de las versiones. Así la escritura, a causa del carácter ambiguo de los motivos se vincula tanto con la redención como con la condenación (recordémonos otra vez las alusiones implícitas al nombre de Lucifer).

Como hemos tratado, la palabra tradicionalmente pertenece a la creación, mientras que en este caso, la escritura se relaciona con la redención. Creación y redención van íntimamente ligadas, ya que, como hemos visto, el texto mismo —que trata el tema de la redención— aparece como una historia inversa de la creación. En la versión original el Dios creador, al contemplar su obra, declara que está bien, en este caso sin embargo ocurre lo contrario: el escritor[93] de igual manera hace un paso atrás para echar una ojeada a su obra, pero el juicio parece más bien aniquilador. *Y vio el Escritor que su obra estaba mal* — podríamos transformar el texto bíblico de esta manera.

[92] Jung, Carl Gustav: *El hombre y sus símbolos.* Trad. Luis Escolar Bareño. Barcelona, Paidós, 1997.
[93] Como el texto acentuadamente tiende ser ejercicios de escritura y no narración, en vez de narrador, utilizaremos la palabra escritor, señalando la figura implícita de la obra que asume la tarea de escribir.

Ya hemos aludido a los mecanismos y motivos mediante los cuales la escritura se entremezcla con los conceptos de la muerte y la redención y hemos señalado también el aspecto psicológico de estos paralelos. Sin embargo, el texto se abre hacia otro gran campo semántico, el de la medicina, la curación y el medicamento. El cuerpo de Jesús se ve tendido en un "atelier de Asclepíades" que llama la atención no exclusivamente por ser un cultismo reforzado. Ya sabemos, como Daniel Sada ha llamado la atención, que en los textos de *El grafógrafo* "el autor [...] incorpora términos biológicos, zoológicos, genéticos que mezcla con términos filosóficos, psicológicos, así como latinismos inusuales".[94] En este caso por un lado se llama "atelier" el estudio del artista, de esta manera —además de referirse otra vez al trabajo minucioso y agotador del artista, como destacó el comentario de la primera versión— el texto se acerca a otros terrenos del arte, especialmente a las artes plásticas, como la pintura o la escultura. El trabajo manual se acentúa de diferentes maneras, así el texto mismo se asimila a los estudios o ensayos de las artes plásticas. Mientras una versión sigue la otra, parece que el texto se convierte en tejido, o sea en materia que se ve modificada constantemente por el maestro. Estas versiones eternamente modificadas hacen que la escritura tome cuerpo, que sea *corpus* para aludir una vez más al tema de la redención.

"He empleado el término *atelier* sólo para darle a la escritura un carácter más grotesco" —afirma el escritor, sin embargo la palabra no sólo evoca el estudio de los artistas, sino el hogar de los alquimistas a la vez. La sabiduría oculta, vinculada a la escritura, otra vez refuerza su carácter ambiguo que Platón indicó con la palabra *fármacon*, medicamento y veneno a la vez. Ya hemos aludido a su diálogo titulado *Cratilo*, donde Platón expone su planteamiento acerca de la naturaleza de la lengua y su relación con la realidad; sin embargo, en este punto, nos resulta todavía más importante otro diálogo de tema similar, el *Fedro*, en que desarrolla sus ideas sobre la lengua y la escritura. Basándose en este diálogo platónico, Jacques Derrida desarrolla su ensayo ya citado —*La farmacia de Platón*—, ofreciendo una interpretación brillante de las ideas del filósofo griego sobre la escritura. Como ya se ha señalado, Derrida cita la famosa historia del rey Tamus, al que se le ofrece el regalo de la escritura. El monarca lo recibe con desconfianza y, al conocer por completo la naturaleza de este regalo, lo rechaza definitivamente. Como declara, la escritura, a pesar de ser tildada del medicamento del olvido, en realidad es la fuente del mismo. Destaca la

[94] Sada: *op. cit.*, 63.

prioridad de la palabra y la memoria basada en la verbalidad, afirmando que la escritura no es sino su sombra floja, sin fuerza expresiva y viva.

> Ingenioso Teut [...], Padre de la escritura y entusiasmado con tu invención, la atribuyes todo lo contrario de sus efectos verdaderos. Ella no producirá sino el olvido de las almas de los que la conozcan, haciéndoles despreciar la memoria; fiados en este auxilio extraño abandonarán a caracteres materiales el cuidado de conservar los recuerdos, cuyo rastro habrá perdido su espíritu. Tú no has encontrado un medio de cultivar la memoria, sino de despertar reminiscencias; y das a tus discípulos la sombra de la ciencia y no la ciencia misma.[95]

En este punto el título del texto —*Mnemothreptos*— cobra sentido. "Nutrido por la memoria": la palabra como si aludiese al texto como a un organismo vivo, mientras que por otro lado observamos la escritura como un cuerpo / *corpus* muerto que se ve tendido en un atelier. Las versiones siempre alterables evocan un organismo que cambia, mueve y cobra nuevas formas. Pero parémonos un minuto para entretenernos un poco más con el título. *Mnemothreptos*: ¿nutrido por la memoria o nutrición de la memoria? ¿Quién nutre a quién? La memoria alimenta la escritura o al revés, como afirma Teut, la escritura es que apoya la memoria? En cualquier caso, la relación parece ser mortal. Si tomamos en serio el razonamiento del rey, la escritura, incluso si ofrece un alimento a la memoria, la envenena al mismo tiempo que la nutre. La escritura entonces, que aparece como fuente de olvido, debe aniquilarse para que la memoria pueda resucitar: la fragmentación, la destrucción y recomposición del texto se interpretarán como muertes y reincarnaciones formales de la escritura. "Si es que somos la imagen en un espejo, ¿podemos cobrar vida matándonos?" — repercute la pregunta de *Farabeuf*. Paradójicamente, el texto que se trata de la escritura y representa sus procesos, no cesa de hablar de la superioridad de la lengua oral.

La mención de Asclepíades tampoco es gratuita, ni siquiera es una simple alusión al padre de la medicina. Para la gente antigua la palabra era un posible medio de la curación, esta tradición se conserva en muchas culturas "primitivas". Asclepíades como médico debía tener vastos conocimientos sobre el poder de la palabra, sobre todo si tomamos en consideración que empezó su carrera como retórico. Palabra y curación van entonces estrechamente vinculadas en su figura, explicando los paralelos motívicos entre las herramientas del médico y el escritor. Sin embargo, tanto la medicina como el poder de la palabra parecen ser por lo menos ambiguos. En el siguiente capítulo veremos un ejemplo

[95] Platón: "Fedro", 341.

muy peculiar en la obra carpentieriana donde los motivos de la lengua y retórica van cogidos de brazo con los de la muerte y la aniquilación.

Resumiendo, a través de los motivos repetitivos, se perfilan unos campos semánticos que enlazan la escritura por un lado con el concepto del (auto)conocimiento profundo, aunque sea un acto doloroso y de mucho riesgo. Para ello, hemos visto como ejemplos los motivos de la disecación, la operación, el bisturí como herramienta para cortar y penetrar. Los lápices-tinta, sus puntas afiladas, tal como el bisturí del cirujano, evocan la imagen de una operación, el acto de cortar la carne viva de uno y penetrar hasta las vísceras más profundas. Adolfo Castañón también, aunque hablando de *Farabeuf*, llama la atención a que "no es fortuita la fascinación por la cirugía recreativa patente en esta obra donde la escritura progresa como una autopsia del lenguaje y del lector siguiendo un paralelo mano-pluma-página y mano-bisturí-cuerpo".[96]

Por otro lado, las imágenes han perfilado otra cara de la escritura que se relaciona más bien con la curación, aunque siempre se acentúa su naturaleza ambigua. La imagen de la escritura como *fármacon*, desarrollada tanto en los diálogos platónicos, como en el ensayo citado de Derrida, se refleja en varios motivos del texto, sobre todo en la figura de Asclepíades quien, siendo médico y retórico a la vez, simboliza la medicina y el arte de la lengua también. Por último, se ven unas intenciones que relacionan la escritura con el acto de la redención, sin embargo en este caso se manifiesta de manera más clara posible su inautenticidad como salvador.

El texto parece buscarse a sí mismo a tientas, mientras a través de sus fragmentaciones y repeticiones intenta llenar sus huecos. Las transformaciones numerosas no solamente reflejan el mismo acto de escribir, sino tienen además un papel elemental en cuanto al funcionamiento del texto. Como casi todo en la escritura de Elizondo, estas también tienen doble cara. Por un lado muestran algo de vitalidad, a pesar de la materia muerta de la escritura. Hemos examinado la dicotomía de la palabra viva y la escritura que, a través de conservar la palabra, le quita la vida a la vez. La escritura, inmóvil como la cámara fotográfica, parece luchar con éxito contra el olvido, o sea, la muerte, sin embargo esto al mismo tiempo significa que siempre ha carecido de vida. La escritura entonces, que tendría el papel de vencer la muerte, es muerta desde los principios. Por lo tanto, las varias transformaciones —amén de ser una búsqueda de la identidad auténtica— contrapesan la

[96] Castañón: "Las ficciones...", 52.

inmovilidad inherente de la escritura y la acercan a la vitalidad de la lengua oral. Por otro lado podemos ver una destrucción constante a través de los comentarios aniquiladores: de esta manera se observa un ritmo oscilante de muerte y resurrección. Cada versión transformada muere para ser resucitada de forma renovada, así el texto formalmente imita la redención, aunque el renacimiento parece fracasar: la repetición de los mismos elementos muestra la imposibilidad de la salvación, el texto aparece como un *corpus* fragmentado, sin la posibilidad de recobrar la vida. Somos testigos de una serie de reencarnaciones, un círculo vicioso sin redención. A través de esta fragmentación llevada hasta los extremos el yo narrativo —si es que existía— también se fragmenta. La identidad de la voz narrativa se disuelve por completo, primero se multiplica en una forma dialogada, por fin termina resistiéndose a toda interpretación. Ignoramos si se trata de un falso diálogo o de un monólogo interior: de todas maneras, la impotencia del narrador fragmentado representa auténticamente la imposibilidad de cualquier redención mediante la escritura.

La falta de la última parte del texto crea un silencio donde repercuten tanto la ambivalencia de la escritura, como la de los afanes humanos para la salvación antes mencionados. El silencio en este caso es la señal de debatirse por no poder disolver esta ambivalencia, ni aceptar la imposibilidad de la redención a través de la creación literaria. Por lo tanto, el círculo vicioso no se rompe o, como señala Barajas García, el mito de Elizondo no es filantrópico, no es Prometeo el que da fuego a los hombres. Es más bien Igitur, el que se contempla a sí mismo.[97] El texto orienta la atención hacia sí mismo, se contempla a sí mismo, se refleja a sí mismo. Busca su autenticidad no tanto en las referencias exteriores, sino procura alcanzarla desde dentro, contemplando sus propias profundidades. La serie de reiteraciones es como si fuera una sumersión, cada vez más profunda en el texto que así puede afectarnos una y otra vez. Elizondo rompe con la linearidad inherente del texto, lo dota de cierta circularidad para convertirlo en un mandala textual que concentra la atención a lo que no se pronuncia. En palabras de Barajas García, "el lenguaje se vuelve dúctil y sólo expresa ya, sin embargo, aquello que claramente le es propio. Guarda silencio, a la manera de Wittgenstein, de aquello que no se puede expresar claramente."[98]

[97] Barajas García: *op. cit.*, 105–127.
[98] *Ibid*, 125.

# III. BUSCANDO NUEVOS CAMINOS • DISCURSOS ALTERNATIVOS: ALEJO CARPENTIER Y FELISBERTO HERNÁNDEZ

El arte cuentístico de Salvador Elizondo llevó hasta los extremos la fragmentación: el texto escrito aparece ante los ojos de los lectores como un cuerpo muerto, cortado en varios pedazos, mientras intenta cumplir la tarea de la salvación como sustituto del *logos*, aunque lo vemos fracasado en su empeño. La sustitución podrá aparecer por varias razones, todas estas vinculadas de cierta manera con la negación. La sustitución como tal, en la mayoría de los casos indica la falta de la presencia; la escritura misma la podemos concebir como el sustituto de la palabra ausente que también sustituye al objeto ausente. En el ámbito de las bellas artes, las representaciones visuales de algo ausente tienen la misma función. Las estatuas de reyes o su retrato en las monedas son unos ejemplos de este tipo de sustitución. Su función es la misma: indicar icónicamente la presencia de algo / alguien que / quien físicamente está ausente. Amén de la no-presencia espacial abundan los ejemplos del reemplazo a causa de la ausencia temporal. Innumerables monumentos y placas conmemorativas demuestran el afán humano de guardar eventos, hechos, personas ya no presentes. Por otro lado, tanto la lengua, como las diferentes ramas del arte acuden al medio de la suplencia al encarar algo no pronunciable: "no todo lo que puede ser pensado, puede ser dicho también", mencionamos una vez más a Wittgenstein, o como afirma Kant, de Dios y de la muerte —es decir de nuestras experiencias, afanes y temores más elementales— no tenemos conocimiento ninguno. Esta falta de saber puede concebirse como fuente de la proliferación de las representaciones artísticas. Al encarar lo no pronunciable, uno encara también sus límites humanos: el reemplazo esta vez tiene doble cara. Por un lado demuestra nuestra incapacidad para expresar lo inexpresable, mientras por otro lado intenta abrir un camino nuevo para formar una imagen de lo no pronunciable. Imágenes de dioses, símbolos y representaciones abstractas: son unos ejemplos de la sustitución para visualizar de manera concentrada y elíptica alguna entidad inconcebiblemente compleja.

Acabamos de ver una serie de reemplazos: el *logos* divino sustituido por la palabra humana, que carece de la fuerza de hacerse presente, teniendo solamente una función de representar; y la escritura que tiene doble carencia, siendo la sustitución secundaria de otra

primaria. La serie muestra una decadencia marcada: cada elemento aparece más lánguido, aunque la meta sería encontrar la forma más auténtica que esté más cerca al arquetipo original. En las páginas anteriores hemos podido ver el fracaso del lenguaje escrito, visualizado en sus versiones repetitivas, escritas y tachadas, como un círculo vicioso sin redención. En adelante examinaremos dos ejemplos de la sustitución, sin embargo en este caso daremos un paso más, y veremos de qué manera se sustituye la verbalidad por otros medios alternativos como la música y las artes plásticas. Nuestra desilusión profunda de la palabra, e incluso más, de su forma escrita nos ha llevado a buscar otros caminos alternativos para evadirnos de este callejón sin salida de la expresión verbal.

### *3.1. El discurso musical de Alejo Carpentier*

Para investigar los ejemplos de la dilatación de los marcos de la verbalidad, y su sustitución con otros discursos que se quedan fuera de las fronteras de la lengua, nos resultará sumamente fructífero examinar unas obras de Alejo Carpentier, artista y hombre intelectual multifacético, que muestra una diversidad impresionante en su carrera. El amplio abanico de ramas artísticas que formó parte de su interés abarca la música y la arquitectura también, junto a la literatura. Su propósito tiene muchos puntos comunes con las intenciones vanguardistas para destacar la insuficiencia del lenguaje aunque lo realiza con recursos muy diferentes. En adelante ofreceremos un posible análisis de un discurso alternativo en función sustitutiva, esta vez musical, introducido en el verbal de su corta novela *El acoso*. Aunque en la obra de Carpentier las estructuras y resoluciones narrativas de carácter musical fueron tratadas exhaustivamente por la crítica (muchas veces generando polémicas fervorosas)[99], todavía queda la posibilidad de examinar las diferentes formas de estos intercambios entre los dos diferentes discursos. Las investigaciones adicionales son todavía más justificadas si tomamos en consideración que la crítica ha

[99] Véase los estudios de Leonardo Acosta, Emil Volek y Helmy F. Giacoman sobre la estructura musical de *El acoso* y, como crítica de los dos últimos, los análisis de Péter Bikfalvy y Rodríguez Almodóvar. – Acosta, Leonardo: *Música y épica en la novela de Alejo Carpentier*. La Habana, Letras Cubanas, 1981. 15–22; Volek, Emil: "Análisis del sistema de estructuras musicales e interpretación de *El acoso* de Alejo Carpentier". *Homenaje a Alejo Carpentier*. Eds. Fernando Alegría y Helmy F. Giacoman. New York, Las Américas Publishing Co., 1970. 385–438.; Giacoman, Helmy F. "La relación músico-literaria entre la Tercera Sinfonía «Eroica» de Beethoven y la novela «El acoso» de Alejo Carpentier". *Cuadernos Americanos* (México) 3 (Mayo–Junio 1968): 113–129; Bikfalvy, Péter: "Az *El acoso* két magyar változata (fordítása?)" [Dos variedades (¿traducciones?) húngaras de *El acoso*]. *Palimpszeszt* 8 (1997). Disponible en Internet: http://magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/08_szam/21.htm; Rodríguez Almodóvar, Antonio: "La estructura narrativa de Alejo Carpentier". En su libro: *La estructura de la novela burguesa*. Madrid, Josefina Betancor, 1976. 152–153.

prestado poca atención a los aspectos que van más allá de los recursos meramente formales. La meta entonces no será repetir, ni reflectar estos análisis (en muchos casos dudosos) que exponen correspondencias exactas entre las estructuras de la *Sinfonía Eroica* de Beethoven y *El acoso* Carpentier[100], sino más bien alumbrar los rasgos característicos de los dos discursos, el verbal y el musical, examinando el criterio de la autenticidad de las diferentes formas de expresarse. Con Elizondo hemos llegado a una marcada decepción que ha cuestionado profundamente el papel de la escritura como forma muerta de la verbalidad; en este capítulo en cambio, examinaremos las posibles maneras de escapar del círculo vicioso elizondiano.

Como algunos de los estudios que tratan el tema de los recursos musicales en los relatos de Carpentier, intentan establecer ciertos estrechos paralelos entre estos dos discursos, tomando la música como una forma traducida del lenguaje, nos resultará útil acudir a algunos conceptos de la teoría de la traducción, incluso si parece más razonable hablar de una interferencia del discurso verbal y musical. Sin embargo, por el momento, no rechazamos el término "traducción", teniendo en cuenta el razonamiento de Walter Benjamin, quien llama la atención al acto de traducir como un posible medio del perfeccionamiento.[101] Cuando habla de perfeccionamiento, habla de un proceso meticuloso de la búsqueda de la forma cada vez más impecable. De esta manera, el texto que —al haberse visto fracasado como representación mimética dentro de los marcos de la lengua— busca su forma auténtica de expresarse, con cada traducción —es decir, con cada transformación en otro tipo de discurso no verbal— podrá acercarse a su verdadero origen, al *logos*.

El presente capítulo, al analizar la novela corta, por un lado demuestra los niveles de presencia del discurso musical en la obra, y ofrece una posible interpretación sobre las funciones de la introducción de la música en el texto. Al mismo tiempo es imprescindible reflexionar sobre el juego irónico del autor, que se burla de todas las etiquetas y explicaciones (necesariamente falsas), adheridas a la *Sinfonía Heroica* de Beethoven, demostrando la problemática de cualquier interpretación conceptual de una obra musical. Finalmente, como la causa de este irónico e invertido juego parece estar escondido en el

[100] Volek intenta establecer correspondencias exactas entre las diferentes motivos de la novela y los tonos de la escala musical (Volek: *op. cit*., 416–419), Giacoman llega hasta identificar los renglones de la novela con los compases de la *Sinfonía Eroica* de Beethoven (Giacoman: *op. cit*., 115–128).
[101] Benjamin: *op. cit*., 335–347.

subtexto[102] de la novela, tras el análisis de los motivos coherentes del mismo, intento dar una explicación a la presencia muy acentuada de este discurso musical, que sin duda forma una opinión marcada sobre la verbalidad.

### *3.1.1. Formas musicales: la novela-sonata*

*El acoso* se destaca por su marco temporal extremamente concentrado, la trama abarca el tiempo de la ejecución de la *Sinfonía Heroica* de Beethoven. El protagonista acosado irrumpe en la sala de conciertos en busca de asilo, y mediante se escucha la música, se borran poco a poco los bordes del presente de la narración, los marcos espacio-temporales concentrados se dilatan hasta abarcar recuerdos de la infancia. La narración se enriquece con las informaciones retardadas de su vida que se construye mediante la técnica asociativa, como un flujo de conciencia. La última parte regresa al punto de partida, cerrando el círculo con el asesinato del protagonista. Como señala Alexis Márquez Rodríguez, la acción de la novela se reduce al primer y al tercer capítulo, mientras en las imágenes intercaladas se manifiestan unas técnicas de la cinematografía.[103] Frente a su carácter evidentemente verbal, el texto muestra la presencia de unos recursos "audiovisuales", tanto la musicalidad como la representación visual forman parte integrante de la obra.

La composición formal de la novela siempre ha estado en el centro de la investigación, causando polémicas fervorosas de la crítica. La mayoría de los críticos coincide en que la novela tiene una estructura muy rigurosa, basada en los requisitos formales de la sonata, aunque en la medida de la posible correspondencia no hay acuerdo.[104] Como ya hemos visto, algunos análisis toman el texto como una traducción "literal" de la obra de Beethoven, mientras otros se conforman con establecer unos paralelos estructurales. Según el análisis de Péter Bikfalvy, basado estrictamente en los hechos estructurales de la novela, esta forma de sonata se manifiesta en una exposición con el tema introductorio (el

[102] Utilizo el concepto de Michael Riffaterre: el subtexto se entiende como los motivos (objetos) a primera vista superficiales de una obra narrativa, que ganan su importancia y papel organizadora del texto mediante la repetición, apoyando de este modo la semántica del texto. Véase Riffaterre, Michael: *Fictional Truth.* Baltimore (Md.), The Johns Hopkins University Press, 1990. 65.

[103] Márquez Rodríguez, Alexis: *La obra narrativa de Alejo Carpentier*. Caracas, Ediciones de la Biblioteca Universidad Central de Venezuela, 1970. 76–86.

[104] Rodríguez Almodóvar: *op. cit.*, 152; Acosta: *op. cit.*, 18–19; Giacoman: *op. cit.*, 115–128; Volek: *op. cit.*, 388–413; Bikfalvy, Péter: "Carpentier kilencvenedik születésnapjára" [Para el 90 cumpleaños de Carpentier]. *Nagyvilág* 4 (1995): 367–381. 373.

taquillero), el tema principal (el acosado) y el tema secundario (Estrella); seguido por el desarrollo que nos ofrece trece variaciones a los temas de la exposición; y por fin la recapitulación del tema del acosado seguido por la coda (el taquillero).[105]

En *El acoso,* como primer nivel del discurso musical, evidentemente está presente la forma de sonata, o sea una multitud de repeticiones o inversiones, retornos, retardaciones y la abundancia de temas secundarios. Este recurso tiene el efecto muy marcado de aumentar la tensión, mientras que se descubre paulatinamente la identidad del acosado, la causa del acoso mortal, y las vinculaciones multiplicadas entre los tres "temas" de la novela que convergen en la coda.

Se esconden varios motivos, a primera vista insignificantes en el tejido de la narración, que anticipan el desenlace: apareciendo y reapareciendo de forma modificada o invertida. Aunque de manera mucho más modesta, en este caso también vemos las transfiguraciones textuales que hemos observado en el texto de Elizondo. El "pelaje de zorro", las "pieles de las mujeres" en la sala de conciertos aparecen como festones de venatoria; el motivo de velar a un muerto indicará de una manera anticipada la muerte del protagonista, mientras su forma modificada, la velada se refiere tanto al velatorio por la vieja, como a la velada musical en cuestión, que de este modo se enriquece con el significado de la primera. Los cornos del trío del *Scherzo* evocan una escena de caza, variando y completando así el semantismo del acoso como motivo principal (*El acoso,* 159–165).[106] El campo semántico de esta manera se enriquece por un lado con una técnica de composición musical, mientras las características estructurales vienen completadas por las modificaciones semánticas de las imágenes meticulosamente elaboradas.

El cambio de ángulo que encontramos en el segundo capítulo, es decir, cuando la narración de la primera parte se transpone en primera persona singular, muestra una exploración de este fluir de conciencia: el tema principal representado por primera vez desde un punto de vista exterior se desarrolla más detalladamente mediante este acercamiento. En el texto se hacen cada vez más acentuadas las técnicas de la composición musical: predominan la convulsión del acosado y la pulsación en el nivel semántico que tiene su repercusión

[105] Bikfalvy: "Carpentier...", 373.
[106] Carpentier, Alejo: "El acoso". En su libro: *Dos novelas — El reino de este mundo — El acoso*. La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1976. 155–261. (Las citas en adelante seguirán esta edición.)

también en la forma; la repetición, el aumento y la acumulación de los elementos textuales son como ilustraciones formales del nivel semántico:

> (...ese latido que me abre a codazos; ese vientre en borbollones; ese corazón que se me suspende, arriba, traspasándome con una aguja fría; golpes sordos que me suben del dentro y descargan en las sienes, en los brazos, en los muslos; aspiro a espasmos; no basta la boca, no basta la nariz, etc.) (*El acoso*, 166)

Amén de los recursos sintácticos antes mencionados no podemos pasar por alto el nivel fonético, no menos elaborado de estos renglones. Este latido se ensancha y aparece en tres niveles dentro del mundo ficticio: primero, en la conciencia del narrador-protagonista acosado por su situación límite; segundo, en la música escuchada por él que curiosamente se desenvuelve a través de una descripción minuciosa pero al mismo tiempo defectuosa por su carácter verbal; y tercero, en la estructura del texto que formalmente imita la descripción anterior. De esta manera, encontramos una ampliación, los marcos de la narración se dilatan y pasan también al receptor. Así este discurso musical —el ritmo, la repetición y la acumulación como recursos estilísticos—tienen la función de introducir al lector en la ficción y atenuar o deshacer las fronteras entre la obra y su receptor. El abismo que siempre se experimenta entre el texto escrito y su lector no puede resolverse sino en otro nivel de naturaleza distinta, en el discurso de la música.

En la segunda parte el tema del acosado "se transpone" al nivel de los recuerdos: las variaciones multiplicadas de los motivos se vinculan con Estrella, los cambios constantes en los diferentes planos temporales, producidos por la libre asociación, provocan una oscilación notable en el texto. Alexis Márquez Rodríguez, al hablar del mismo fenómeno señala que "Carpentier ha logrado orquestar sutilmente los elementos del relato —personajes, lugares, hechos— de forma tal que los mismos se van entrelazando hasta formar una madeja inextricable".[107] El barroquismo como concepto central de la obra de Carpentier en esta parte gana cada vez más terreno, sin embargo, en este caso notamos más bien unos recursos que no podríamos clasificar exclusivamente como verbales. Aunque —tal como en Elizondo— el carácter material del texto cobra cada vez más importancia, en Carpentier encontramos un proceso inverso que sin embargo se desenvuelve al mismo tiempo. Amén de la acentuación de su materialidad, en *El acoso* se percibe una

[107] Márquez Rodríguez: *op. cit*., 79.

debilización del nivel conceptual. De esta manera el texto —privado de gran parte de su fuerte conceptualidad— se acerca más al arte de que carece por completo, a la música.

La última parte aparece como la recapitulación de una sonata: se repiten los temas y motivos principales, como el acosado, el taquillero, Estrella, la sinfonía y los textos intercalados del libro sobre Beethoven, la duración de la ejecución de la sinfonía, la vieja y el billete falso. Todo este amplio abanico de temas y motivos se organiza en una estructura muy rigurosa, formando paralelismos y correspondencias exactas entre los marcos de la novela.[108] A través de ciertos medios de la novelística moderna —el monólogo interior, la técnica retrospectiva, el intercambio de los planos narrativos[109]— en el texto se acentúa la ruptura del orden cronológico, por lo cual otra vez podemos observar un alejamiento del discurso verbal, y paralelamente un acercamiento a la musicalidad. "La música opondrá siempre una fuerza contraria a la esencia del arte narrativo, que marcha siempre adelante" —afirma Leonardo Acosta[110]—, acentuando el carácter lineal y causal del texto narrativo. Por lo tanto, no estamos de acuerdo completamente con Márquez Rodríguez, en cuanto a la función de esta ruptura intencional en el hilo cronológico: a nuestro parecer, este desvío de la cronología no responde exclusivamente a necesidades estéticas[111], sino señala la presencia de un discurso sustitutivo que por su naturaleza carece de la causalidad conceptual. Como la cronología tiene papel primordial en las ramas del arte narrativo, su privación señalará un cambio radical en el modo de existir del texto. A través de la composición musical el texto por un lado pierde algo de su aspecto lógico y cronológico, sin embargo esta pérdida se recuperará por otro lado en una presencia atemporal.

Así —como señala Gonzálaz Echevarría— el último capítulo se desarrolla como "un final teleológico y escatológico coherente [...], el punto, en que todos los tiempos se reunirán en el presente."[112]

---

[108] Bikfalvy: "Carpentier...", 373.; Acosta: *op. cit.*, 116.
[109] Véase también el análisis de Kurt Schnelle: "Acosos a una conciencia". *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*. Eds. Salvador Arias, Dominica Diez y Ana María Muñoz. La Habana, Casa de las Américas, 1977. 353–360. 356.
[110] Acosta: *op. cit.*, 129.
[111] Cfr. Márquez Rodríguez: *op. cit.*, 81.
[112] "… a coherent teleological and eschatological finale […], the point at which all the tenses will become one in the present." (González Echevarría, Roberto: *Alejo Carpentier: The pilgrim at home*. Ithaca and London, 1977. 200. La traducción es mía.)

### *3.1.2. La interferencia entre los dos discursos*

El análisis de los recuerdos y asociaciones de la segunda parte de la novela abren una nueva posibilidad de explicación. Como la primera y la tercera parte abrazan las trece variaciones de la segunda, los recuerdos, pensamientos y asociaciones de la misma pueden definirse como un hilo flojo de fluir de conciencia, inspirado por la música beethoveniana, ya que ésta aparece como fuerza motriz de los acontecimientos interiores del acosado. Este recurso narrativo no es nada innovador: la chilena María Luisa Bombal utiliza el mismo método en su cuento titulado *El árbol*.[113] La protagonista del cuento se encuentra en una situación muy similar: asistiendo a una velada musical de piano, la música le hace mover los recuerdos, estructurándolos mediante la asociación libre. La oscilación de los recuerdos y pensamientos son como unas repercusiones de la música paralelamente escuchada, así que los dos discursos se entremezclan y se enriquecen mutuamente. La verbalidad corrompida —recordemos la profunda decepción observada en *Mnemothreptos* en cuanto a su autenticidad— en este caso se completa con calidades libres de la carga de la representación conceptual, y de esta manera parece acercarse a su modo de existencia mucho más veraz.

Se observa entonces una intención muy marcada de completar la representación lingüística con otros recursos no verbales. Sin embargo, en este punto la interpretación llega al problema de la (im)posibilidad de traducir o introducir el discurso musical en el verbal. Como Hanslick afirma, aunque podamos relacionar los acordes y los diferentes tonos con varios caracteres e impresiones, estos últimos no serán nunca exclusivos: un tema en La-bemol Mayor no equivale estrictamente a un sentimiento soñador, ni el de Si Menor a la misantropía.[114] El problema consiste en la diferencia esencial entre el semantismo de la lengua y el de la música, ya que esta última —si en realidad podemos hablar de cualquier semántica— dispone de un semantismo adjetival.[115]

Dada esta diferencia, podrá resultar fructífero si al examinar la relación de los dos discursos acudimos a los planteamientos de la teoría de la traducción. Cuando la lengua fuente contiene una expresión de varios sentidos posibles que no podrá traducirse/introducirse en su complejidad de significados en la lengua meta, el traductor

[113] El cuento de Bombal se publicó en 1939, 17 años antes que la novela de Carpentier.
[114] Hanslick, Eduard: *A zenei szép [De lo bello en la música]*. Budapest, Typotex, 2007. 32–33.
[115] Rodríguez Almodóvar: *op. cit.*, 154.

tiene que elegir entre las diferentes posibilidades, por lo cual su elección será necesariamente una interpretación del texto original. Así ocurre con el discurso musical: como la música carece de la red de conceptos de la lengua, su "sentido" no es nada fijo. Por esta razón, en *El acoso* la explicación conceptual de los motivos del discurso musical en el lenguaje verbal resulta ser imposible, que está claramente demostrado por el fracaso del texto intercalado sobre la *Sinfonía Heroica*. Las palabras citadas por el taquillero dan una explicación poética, pero exagerada y despistada, contraponiendo los acontecimientos nada heroicos.

Como hemos mencionado, el presente de la narración de la primera parte se desvanece en la segunda, los marcos espacio-temporales se dilatan, creando así un nuevo espacio ficcional en el nivel de la conciencia del acosado. Tanto el texto intercalado, como este nivel de recuerdos se organizan por motivos invertidos, así la interpretación se entiende como inversión, o juego irónico del autor.

Estrella, por su nombre, debería ser un punto de orientación fijo, brillante. Mediante las citas (erróneas) de la letanía de Loreto[116], de referencias vagas, se establecen paralelos escondidos con la Virgen María. Sin embargo, por otro lado, en el texto de la novela aparecen algunas reminiscencias icónicas que aluden más bien a la figura de Eva, en forma de unos motivos como la granada en la casa de la prostituta, la estatua femenina con una manzana en la mano. Aparece entonces un juego verbal conocido de la Edad Media que invierte el nombre de Eva en el saludo de la Virgen (*Eva* / *Ave*). Este acto hace borrar las fronteras nítidas entre virgen y prostituta, madre de Dios y traicionera. Para acentuar esta ambigüedad, la imagen de la Virgen aparece en la habitación de la mujer, aunque cubierta cuando exige la situación. Así Estrella, siendo prostituta y delatando al que esperó encontrar auxilio y amparo en ella, se convierte en una paráfrasis invertida de la Virgen.

De la misma manera, el acosado interpreta un papel irónico del Salvador. Como procede de Sancti-Spiritus, representa la figura invertida de Jesucristo, ya que en vez de dar la vida para salvar a sus compañeros, los delata para protegérsela. Empieza su calvario el Domingo de Ramos y muere asesinado justamente el Domingo de Resurrección. También el estudio de Volek trata este último motivo, sin embargo el análisis hace caso omiso de las inversiones irónicas. En su interpretación "el simbolismo actual [de la novela] culmina en

[116] "Salud de los Pescadores" en vez de "Pecadores" (*El acoso*, 207).

la simbiosis entre motivos religiosos (o rituales en general) y la música de la sinfonía".[117] Según su opinión, los motivos de las trompas de la sinfonía evocan el Juicio Final y —de manera inexplicable— el "futuro perdón".[118] Al leer el texto parece evidente que la fuerza organizadora de los motivos es la ironía y la inversión, recursos que serán claves para la interpretación de la novela. Tanto en el caso de Estrella, como en el del acosado pone en funcionamiento un mecanismo de desplazamiento de conceptos tradicionales que intenta abrir espacio para la reescritura de sus contenidos.

La serie de inversiones de los motivos principales (el acosado, Estrella, la muerte y la resurrección) nos hace cuestionar también la validez del adjetivo de la *Sinfonía Heroica*. Como hemos visto, se desenvuelve una historia de resurrección invertida: el antihéroe, tras escuchar la *Heroica* ejecutada en "homenaje" a él mismo, es asesinado por traición, tragedia causada por otra traición, la de la Virgen María invertida, Estrella. A la luz de las inversiones obvias de la novela es verdaderamente consternante la interpretación de Giacoman: "Solamente en el sueño eterno, de héroe local y universal, puede hallar descanso. Ha ganado una victoria moral sobre sus enemigos. [...] Se confunden los disparos de los asesinos con los estampidos de la tormenta. Parece ser que la naturaleza toca un «Tutti» gigantesco en forma de marcha fúnebre en homenaje al acosado".[119]

Este juego irónico arriba detallado tiene una función doble: por un lado se burla de las etiquetas erróneas, pegadas a la música beethoveniana, que significará al mismo tiempo el reconocimiento de la imposibilidad de la interpretación auténtica del discurso musical, o sea la insuficiencia y el fracaso del discurso verbal. Así, la conclusión de Volek, según la cual "la interpretación del sentido de la sinfonía se convierte en la de la novela"[120], no parece justa por lo menos por dos razones. Amén de las inversiones evidentes también se puede cuestionar el concepto del "sentido" en el caso de una sinfonía. Como señala Hanslick, de manera acertada, la música no es capaz de ocupar la razón a través de conceptos: la dirección del camino de la música y la lengua para él aparece contraria. Mientras el efecto de la música parte de los estímulos sensuales para llegar a la última instancia del espíritu, la lengua primero despierta el concepto.[121] Sin embargo, en la composición de la novela, por lo menos, se observa un intento fuerte de aflojar el carácter

[117] Volek: *op. cit.*, 428.
[118] *Ibid*.
[119] Giacoman: *op. cit.*, 128.
[120] Volek: *op. cit.*, 428.
[121] Hanslick: *op. cit.*, 15.

verbal del texto para abrir espacio a la infiltración de un discurso que se considera más puro.

### *3.1.3. Textos intercalados*

Si examinamos la narración de los marcos, o sea, de la primera y tercera parte, el texto se nos revela interrumpido por fragmentos de otros textos intercalados, procedentes de un libro sobre Beethoven de Romain Rolland.[122] Estos fragmentos abren la posibilidad de examinar la tercera forma de la presencia del discurso musical en el verbal.

La curiosidad de estos textos se revela en varios niveles: por un lado tenemos que contar con la intertextualidad, la primera forma de la transtextualidad según la terminología de Genette[123], que actualmente está fuertemente vinculada con una larga secuencia de traducciones. Aparece primero un fragmento en italiano, con algunos errores lingüísticos, que viene seguido por unas equivocaciones más: aparece "*souvvenire, Alteza* y *Op. 53.*" en vez de "*sovvenire, Altezza* y *Op. 55.*" La forma correcta "*Nottebohm*" se cambia por "*Notte-bohem*", igualmente se cambia "*Heiligenstadt*" por "*Neiligenstadt*" (con la excepción de la edición barcelonesa de 1979).[124] Pero como algunas partes del texto original, en francés, ya son traducciones del alemán, como por ejemplo el *Testamento de Heiligenstadt* de Beethoven —que aparece consecuentemente como *Neiligenstadt*— no se distingue bien, si las faltas proceden de la traducción, de las equivocaciones del original o de la lectura errónea del taquillero. Así la larga secuencia de traducciones (del alemán al francés, luego al español, y la dedicatoria en italiano en la lectura del taquillero), conduce a la corrupción del texto original. Vemos un proceso inverso al del expuesto por Walter Benjamin: la serie de traducciones, es decir, la multiplicación de la verbalidad conduce al deterioro absoluto de la palabra. A través de tal proliferación sólo se multiplica la inautenticidad de la verbalidad.[125] En este caso entonces, el texto no se acerca a su origen más veraz, al *logos*, sino al revés: con cada modificación pierde algo de su autenticidad.

---

[122] Romain Rolland: Beethoven. *Les Grandes Epoques Créatrices*. Para un análisis de los textos citados véase los artículos de Bikfalvy: "Az *El acoso*..." y "Carpentier...", junto con el estudio de Volek: *op. cit.*, 428.

[123] Genette, Gérard: "Transztextualitás" [Transtextualidad]. Trad. Monika Burján. *Helikon* 1–2 (1996): 82–84.

[124] Para ver un análisis más exhaustivo de los errores concientes de la novela y su corrección en las diferentes ediciones, véase Bikfalvy: "Az *El acoso*...", s. p.

[125] Para el mismo tema véase el cuento de Jorge Luis Borges, *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*: "uno de los heresiarcas de Uqbar había declarado que *los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el*

Por otra parte, el texto original se encarga de *hablar* sobre la música de Beethoven. Aún si no tomamos en consideración las modificaciones de las traducciones, acabamos de ver que la meta en sí parece ser imposible. Se nota la lucha constante al intentar introducir los motivos, temas musicales a un texto verbal: "Luego de ese prodigioso Scherzo, con su torbellino y sus armas, es el Final, canto de júbilo y de libertad..." (*El acoso*, 178.). El discurso verbal, a través de la metaforización del lenguaje intenta representar de una manera plástica lo oído. Sin embargo, si recordamos la afirmación acertada de Hanslick, esta intención no puede cumplirse sin notables falsificaciones.

En este punto surge otro problema en la técnica de introducir el discurso musical en el verbal: el de las que la teoría de la traducción llama *realias*, o sea los conceptos, objetos que existen en la lengua fuente, pero la lengua meta carece de ellos. En este caso las dos posibilidades son las siguientes: dejarlos en la lengua original, completando los conocimientos del lector con notas a pie de página, o sustituirlos por breves descripciones, explicaciones.[126] Acordémonos de las retóricas antiguas que destacan como una función elemental de la perífrasis la sustitución de un concepto por varias palabras por la falta de la palabra adecuada. Los elementos constitutivos de la música, los sones, acordes, motivos, melodías, son válidos exclusivamente en el discurso musical. De este modo, la música aparece como una "lengua" que se construye únicamente de realias, resistiendo a la traducción. Excluyendo la primera posibilidad, que sería invitar al desocupado lector a que pusiera la *Tercera Sinfonía* de Beethoven, nos quedan dos opciones al hablar de música: dar los datos físicos, la duración y la frecuencia de los sones, u optar por el lenguaje poético, subjetivo, que describirá lo oído mediante símiles, imágenes metafóricas, movimientos metafóricos o los sentimientos despertados por ella. Los textos intercalados de Rolland intentan cumplir esta última opción:

> Luego de ese prodigioso Scherzo, con sus torbellinos y sus armas, es el Final, canto de júbilo y de libertad, con sus fiestas y sus danzas, sus marchas exaltantes y sus risas, y las ricas volutas de sus variaciones. Y he aquí, en su medio, reaparece la Muerte, que es el más allá de la Victoria. Mas, otra vez, la Victoria la rechaza. Y la voz de la Muerte se ahoga bajo los clamores del júbilo... (*El acoso*, 259.)

---

*número de los hombres*". (Borges, Jorge Luis: "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius." *Obras completas 1* (1940): 431-443. Énfasis mía.)

[126] Klaudy, Kinga: *Bevezetés a fordítás elméletébe [Introducción en la teoría de la traducción]*. Budapest, Scholastica, 2006. 74.

La lucha desemboca en el fracaso absoluto: a la luz de la complejidad de las alusiones de la obra carpentieriana, esta descripción artística exagerada no hace otra cosa sino despistar al lector. A los textos de elogio intercalados, que quieren ser traducciones, explicaciones de la sinfonía, responden los motivos invertidos y acontecimientos nada heroicos de la novela. El discurso verbal se equivoca necesariamente al representar el discurso musical a nivel conceptual, utilizando palabras como "libertad", "muerte" y "victoria", y esta equivocación del texto original se refuerza por la secuencia de las traducciones corruptas. Hay que reforzar una vez más, suponiendo que se puede hablar de cualquier semantismo de la música, este sólo puede ser un semantismo adjetival, como explica Rodríguez Almodóvar.[127]

Sin embargo surge la pregunta sobre el papel de estas intercalaciones. ¿Serán meramente juegos del autor que quiere desafiar al lector para ver si tiene la atención o aplicación requeridas para reconocer o buscar los textos mencionados? A mi punto de vista, las intercalaciones de textos corrompidos tienen un papel clave en la interpretación de la novela: alumbran los abismos no traspasables entre los dos discursos, el musical y el verbal, demuestran las insuficiencias de este último y cuestionan su autenticidad, o sea la capacidad de cumplir su función. Según esta explicación el problema de la autenticidad o inautenticidad de los discursos, el carácter insuficiente del lenguaje verbal es la preocupación máxima de la novela carpentieriana.

### *3.1.4. El texto sin vida — análisis del subtexto*

El subtexto de la novela refuerza justamente esta preocupación. Como señala Michael Riffaterre, el subtexto, es decir, la repetición de elementos a primera vista superficiales, puede convertirse en fuerza organizadora de la novela, configurando un entramado subyacente bajo la superficie contextual.[128] Los motivos repetidos de esta manera apoyan de una manera implícita la organización del texto.

En la novela de Carpentier el nivel del subtexto posee un carácter autorreflexivo, ya que el motivo más importante, repetido varias veces, es el del texto mismo. El texto como motivo se nos presenta de una forma multiplicada: convertido en billetes, rótulos, textos

[127] Rodríguez Almodóvar: *op. cit.*, 154.
[128] Riffaterre: "Fictional...", 21.

intercalados, periódicos mutilados o palabras omitidas. Estos son los motivos que intentan representar, describir la realidad de alguna manera, como las variaciones del mismo tema.

Todas estas variaciones se agrupan alrededor de cuatro campos semánticos básicos: la *equivocación*, la *inefabilidad*, la *no-presencia* y, por fin, la *muerte*. Ya hemos mencionado los textos intercalados de la obra de Romain Rolland, que por un lado falsean necesariamente la música beethoveniana al traducirla a palabras, y por otro se nos presentan corrompidos por la larga secuencia de traducciones. La inautenticidad del texto en cuanto a su función de representar la verdad culmina en el número de opus erróneo.[129]

El caso del "billete del General con los ojos dormidos" es muy parecido. Resulta ser falso dos veces: al pagar un auto de alquiler y al pagar a la prostituta, Estrella. Sin embargo, el desenlace final —con suma ironía— sobreescribe su falsedad: el policía, viendo que era bueno, lo guarda (*El acoso*, 261). Por esta técnica de palimpsesto se cuestiona la posibilidad de acercarse a la verdad, confundiendo al lector en cuanto a la autenticidad del texto.

También forma parte de este grupo el habla del Becario, cuyas palabras abigarradas —pasando por alto los conceptos invertidos del planteamiento de Schopenhauer— incluso deforman la realidad ficcional y esbozan una imagen invertida y falsificada del los acontecimientos de la trama y del acosado mismo:

> Necesitamos hermandades selladas por la sangre. [...] Necesitamos caudillos y sacrificadores, caballeros águilas y caballeros leopardos; gente como tú. [...] Bendito quien tiene hambre... en esta ciudad de ahítos, de abrazados a sus vientres. [...] El superhombre. La voluntad del poder. (*El acoso*, 247–249.)

Otras variaciones del motivo del texto, por lo contrario, parecen vincularse con la *inefabilidad*, o sea, con los límites de la verbalidad, cuando el interlocutor encara su incapacidad de expresarse. Zoltán Abádi Nagy, al hablar de las diferentes maneras de reducción de persona, distingue cuatro recursos: el *yo consecuencial* que se refiere a un personaje traumatizado por algún acontecimiento callado; el *personaje fenomenológico* que se caracteriza exclusivamente por sus interacciones exteriores; el *yo anestesiado* y el

[129] Sobre el número de opus erróneo y sus correcciones de las diferentes traducciones véase: Bikfalvy: "Az *El acoso*...".

*yo incapaz de expresarse*.[130] En este caso vemos un personaje de este último tipo que, sin embargo, se enfrenta no solamente con su propia imposibilidad de pronunciar algo que aparece fuera de los marcos de las sustancias expresables, sino experimenta el carácter gastado de la materia lingüística a la vez, que por excelencia hace imposible la comunicación.

> ...oía crecer la palabra que solía aplicarse a sí misma, en un desenfadado alarde de admitir la realidad, como devuelta por un eco de pozos profundos. [...] Se jactaba de su franqueza, calificándose, por lo mismo, de lo que se definía con la más justa palabra. Pero ahora, al saber de aquel miedo, de aquel hambre, de aquella soledad en agonía, la palabra se hinchaba de abyección. Ya no eran cuatro letras livianas las que le venían a la boca, luego de saber; era la Palabra innoble, cargada de purulencias y lapidaciones; el insulto rodado, desde siempre, por calabozos, letrinas, hospicios y vomitorios. (*El acoso*, 214–215.)

Vemos una vez más, un ejemplo de la ironía invertida y la degradación del discurso lingüístico. Curiosamente, la palabra omitida gana su énfasis justamente por no ser pronunciada, como si no estando presente cumpliera mejor su función. La "Palabra innoble", como contrapunto de la Palabra bíblica, brilla por su ausencia, reforzando de esta manera una vez más su máxima impotencia. El texto que busca su forma veraz, idéntica al *logos*, en este punto reconoce que como lengua está lo más lejos posible de su meta, por lo cual su único remedio sería resucitar en discursos alternativos.

Como variación del mismo motivo se nos presenta el fracaso de la confesión del acosado. La confesión, la expresión verbal —que tiene una vasta tradición, tanto literaria como religiosa—, abre un camino hacia el autoconocimiento e -interpretación, a la vez que aparece como remedio. Tal como lo hemos podido ver en Salvador Elizondo, a través de las palabras que *ex*presan una vivencia, se abre la posibilidad de salvarse de ella, dejándola fuera: la vivencia o el pecado expresados ya no aparecen cerrados en el interior. El afán fervoroso por hablar del protagonista, sin embargo, se ve sofocado por sus palabras fragmentadas y hasta borradas por sus sollozos: "Alguien trataba de hablarle, ahora, caído de rodillas [...] Pero los sollozos entrecortaban sus frases, que no acababan de tener sentido" (*El acoso*, 244).

[130] Abádi Nagy: *op. cit.*, 227–237.

El tercer grupo concentra las variaciones del motivo del texto vinculadas con la *no-presencia*. El refugiado recibe cada noche el periódico de la mañana, en el que "busca ávidamente alguna nueva relacionada con su destino". Sin embargo, muchas veces "la hoja más interesante quedaba en mero marco de hombreras, de mangas, recortadas en el papel impreso..." (*El acoso*, 188). El texto deseado no está presente, por lo que parece ser incapaz de cumplir su función primordial de representar la realidad ausente, en este caso, dar noticias del mundo exterior. La carencia de la escritura, que hasta ahora se ha examinado a nivel de la referencia —acordémonos de la lengua como señal de una entidad referida ausente—, ahora se ha traspasado al nivel ontológico, es decir, ya la señal misma tampoco está presente. Del mismo modo, encaramos un tipo de ausencia cuando las palabras del cura en el capítulo de la iglesia transponen la posibilidad del encuentro en el futuro: la repetición monótona "mañana, mañana" aparece inexistente para el presente (*El acoso*, 245). La presencia se borra, dando lugar a la inexistencia que no parece nada sorprendente, si tomamos en consideración que la lengua —y, según ha explicado Derrida, la escritura todavía más— por su naturaleza señalan la ausencia.

Hasta ahora hemos visto, cómo se enriquece el motivo del texto con los rasgos de la equivocación, carencia, ausencia e inexistencia. Sin embargo, como punto culminante, este motivo se comunica con el de la muerte mediante un juego irónico del autor, ya que la bomba del acosado, enviada por correo, fue escondida en un libro de oraciones: *Antología de oradores: de Demóstenes a Castelar* (*El acoso*, 223). Recordemos el paralelo elizondiano de Asclepíades, retórico y médico a la vez, cuya profesión también se vincula inseparablemente con la muerte. Sin embargo, mientras que el motivo de *Mnemothreptos* parecía por lo menos ambiguo, *El acoso* muestra una imagen mucho más negativa. En este caso el habla retórica como el arte del uso del lenguaje aparece como fuerza devastadora, el discurso verbal que aparece en Carpentier es sumamente lo contrario a la imagen bíblica: como todos los elementos aparecen invertidos, también la Palabra creadora se representa como fuente de la muerte en vez de la vida.

Resumiendo, en la novela de Carpentier se desenvuelve un recurso diferente para encarar la insuficiencia del lenguaje: mediante la sustitución de un discurso alternativo, el texto busca una posible manifestación auténtica de la expresión. El análisis ha demostrado varias formas de presencia del discurso musical en el verbal. Tanto la música como la lengua (o historia) —afirma también Leonardo Acosta— son manifestaciones objetivadas del tiempo, sin embargo, mientras en la historia hay un desarrollo progresivo, la música se

caracteriza más bien por un tiempo circular, que se cierra en sí mismo.[131] La forma de sonata de la novela, con sus repeticiones, inversiones, retornos, y retardaciones, por un lado representa este tiempo circular, propio de la música, mientras por otro lado aumenta la tensión y, de este modo, atenúa las fronteras entre el texto y su lector, colocando a este último en el mundo de la ficción. En otro nivel, la interpretación invertida con sus motivos al revés quita las etiquetas obviamente erróneas de la sinfonía, pero reconoce a la vez la insuficiencia de la lengua, lo cual se ve reforzado en el nivel de los textos intercalados.

También los motivos coherentes del subtexto apoyan esta ambigüedad, es decir, la supuesta autenticidad del texto frente a su insuficiencia. De este modo, la presencia multiplicada del discurso musical en la novela aparece como contrapunto frente a la inautenticidad del discurso verbal. La forma de existencia más auténtica de la música se debe principalmente a la falta de la representación, o en palabras de Theodor W. Adorno, la música principalmente no es una apariencia estética, una representación de otra cosa, sino una entidad *sui generis* presente que no alude a nada más sino a sí misma[132], es decir, en el caso de la música no se muestra ningún desplazamiento o sustitución, por lo tanto su autenticidad consiste en la validez en sí, sin cualquier referencia exterior.

[131] Acosta: *op. cit.*, 120.
[132] Adorno, Theodor W.: "Klasszicizmus, romantika, új zene" [Clasicismo, romanticismo, música nueva]. Trad. Henrik Horváth. *Zene, filozófia, társadalom: esszék [Música, filosofía, sociedad: ensayos]*. Ed. Dénes Zoltai. Budapest, Gondolat, 1970. 202–226.

### *3.2. El mundo plástico de Felisberto Hernández*

El siguiente peldaño de la sustitución seguirá un camino de enmudecimiento, mientras se desenvuelve un marcado proceso de degradación. Creación, representación, texto fragmentado y privado de su carácter narrativo, sustitución de la verbalidad por otro discurso no conceptual: esta es la serie que hemos visto hasta ahora. La siguiente variación de la sustitución que dará un paso definitivo hacia el discurso del silencio se nos presentará en la cuentística de Felisberto Hernández, quien, siendo un autor único —tanto por su mundo peculiar, como por su expresión artística incomparable—, ocupa un lugar especial en la narrativa breve hispanoamericana. Incluso ignorando su obra se sabe por Italo Calvino que "no se parece a nadie" —esta afirmación ya se ha convertido en un tópico provocando repercusiones en varios críticos[133]—, reforzando más de una vez que afirma Olea Franco: que "todavía no hemos logrado «domesticar» su literatura".[134] Encaramos a una figura polifacética, tal como lo hemos visto en Carpentier, de una versatilidad extraordinaria en sus actividades, que por supuesto dejará huellas en su arte literario también. Aunque en la obra de Felisberto tampoco es el silencio el concepto clave, así como nuestros dos autores anteriores también carecían de las alusiones explícitas a este discurso especial, la lectura atenta revela estas perspectivas también. No es nada extraño entonces, que de manera muy semejante a la crítica de Alejo Carpentier, en el caso de Felisberto tampoco se ponga suficiente énfasis en la noción del silencio, aunque sus cuentos ofrecen un terreno rico para la investigación de la omisión, incluyendo soluciones tanto explícitas como inversas.

Si queremos caracterizar su obra en algunas palabras, podemos citar a Ana María Barrenechea quien habla de un mundo inquietador al examinar la cuentística de Felisberto y destaca que lo inusual no es sino una posible forma de buscar la autenticidad.[135] Este planteamiento nos guiará como lema principal en este capítulo, cuando intentamos dar una interpretación de los recursos narrativos y compositorios, muy peculiares de Felisberto,

---

[133] Prieto, Julio: "La singulareidad sin lugar: Felisberto Hernández y la retórica de la vanguardia"; Morales, Ana María: "Las fantásticas hortensias de Felisberto"; Olea Franco, Rafael: "Una muy singular literatura: Felisberto Hernández"; Perera San Martín, Nicasio: "Felisberto y la exploración del lenguaje del inconsciente". (Disponibles en Internet: http://www.felisberto.org.uy/critica.html); Verani, Hugo J.: "La heterogeneidad de la narrativa vanguardista hispanoamericana". *Revista de la Crítica Literaria Latinoamericana* 24/48 (1998): 117–127.

[134] Olea Franco: *op. cit.*, s. p.

[135] Barrenechea, Ana María: "Ex-centridad, di-vergencia y con-vergencia en Felisberto Hernández". *Hispanic Issue* 91/2 (1976); The Johns Hopkins University Press, 1976. 311–336.

como por ejemplo la inversión extraña del nivel de los actantes y los objetos que les rodean. La fragmentación en este caso también aparece más de una vez como elemento organizador de la composición, de la cual —como afirma Hugo J. Verani[136]— junto con la problemática autorreflexiva nace una narrativa focalizada en el escribir, que en este aspecto sigue las tradiciones borgianas, mientras podrá haber formado modelo para el arte de Salvador Elizondo también, de preocupaciones muy similares.

Al examinar las rupturas de las tradiciones de relatar, Julio Cortázar destaca que la única actitud lectora que sea conveniente para leer adecuadamente los cuentos de Felisberto, es la que esté dispuesta a renunciar a lo lineal y aceptar las cosas insólitas, tal como el contraste entre los objetos animados y las personas cosificadas al mismo tiempo, un fenómeno que Ana García Chichester llama "la autonomía de los objetos".[137]

En adelante examinaremos algunos cuentos de Felisberto partiendo de una tradición ya antigua, ofreciendo una posible explicación del problema ya varias veces tratado por los críticos, es decir, la función peculiar de dos mundos entretejidos en sus textos[138]: el de las personas, que aparece de una manera desvalorizada, y el de los objetos exaltados. En la búsqueda una posible explicación a esta perspectiva especial, encaramos una vez más nuestra antigua interrogante —la inautenticidad e invalidez del lenguaje— que en este caso se muestra desde una perspectiva diferente. La cuestión primordial para Felisberto en sus esfuerzos estéticos es: ¿cómo lograr la autenticidad?[139] Por lo general —como se ha demostrado en más de una oportunidad— la insuficiencia lingüística trae consigo el fragmentarismo, la literatura de lo callado, es decir, aparece el silencio como posible salida de la "cárcel" lingüística; o en otros casos —como vemos en este capítulo— se observa la introducción de discursos alternativos que no tienen nada que ver con la verbalidad, como por ejemplo, el musical —antes analizado en Alejo Carpentier— o el de las artes plásticas, recurso muy preferido de Felisberto. Los lectores expertos en la biografía de los dos autores notarán la anomalia que se observa en los recursos de sustituir en parte, la verbalidad del texto. En caso de Carpentier —arquitecto de profesión— hemos visto unas soluciones musicales, mientras en el arte cuentística del escritor uruguayo —y pianista ambulante— predominan más bien los efectos visuales de las artes plásticas.

---

[136] Verani: *op. cit.*, 118–119.
[137] Barrenechea: *op. cit.*, 313–314 y García Chichester, Ana: "Metamorphosis in Two Short Stories of the Fantastic by Virgilio Piñera and Felisberto Hernández". *Studies in Short Fiction* 31/3 (1994): 385.
[138] Véase, por ejemplo, el ensayo antes citado de Ana María Barrenechea.
[139] Véase Barrenechea: *op. cit.*, 312.

En los cuentos felisbertianos ya a primera vista se destaca una ambivalencia notable que aparece en la relación ambigua de los personajes y su entorno. Si hablásemos de un cuadro, podríamos decir que se cambia el primer plano por el fondo: parece que para Felisberto, este fondo resulta mucho más interesante, digno de desarrollar, mientras que las personas son como unas muñecas sin vida, meras decoraciones móviles para los objetos. En el cuento elegido para el análisis —*El balcón*—, además de la ambigüedad antes mencionada de personas y objetos, resalta también que los dos niveles están vinculados marcadamente con la verbalidad y el silencio, respectivamente. De esta manera este cuento también muestra ciertos rasgos de la autorreflexividad, por lo cual encaja perfectamente en la serie de las obras antes tratadas y nos ayudará matizar el papel del silencio en el discurso verbal.

El modo de existir silencioso del mundo objetivo parece mucho más lleno de vida que el nivel personal vinculado estrechamente con la verbalidad, o en palabras de Ingarden: encaramos la carencia esencial de los objetos representados frente a los reales.[140] Si esta afirmación es acertada, el mismo texto literario aparece menospreciado, así la creación artística de Felisberto es puramente autorreflexiva e irónica a la vez o —como señala Perera San Martín— el tema central de la mayoría de los ”grandes” textos de Felisberto es la narración misma.[141] Por la misma razón resulta fructífero examinar la manera de crear un texto en esta literatura singular: parece que se desenvuelven intenciones definitivas para darle plasticidad al texto que de esta manera se muestra como materia cosificada, convertida en objeto palpable, con un nuevo modo de existir mucho más auténtico. Esta plasticidad nos resulta aún más interesante tomando en consideración que la palpación y la vista —mejor dicho su privación— aparecen como unas experiencias básicas y primordiales del conocimiento en varios textos de Felisberto Hernández.[142]

### *3.2.1. El mundo de personas*

En *El balcón*[143] entonces se distinguen dos mundos bien separados, el de las personas y el de los objetos. El mundo personal se vincula notablemente con la verbalidad, noción que se

[140] Ingarden, cit. por Zsadányi: *op. cit.*, 12.
[141] Perera San Martín: *op. cit.*, s. p.
[142] Véase otras obras de Felisberto Hernández: “Menos Julia”. En su libro: *Nadie encendía las lámparas*. Montevideo, Ed. Arca, 1967. 42–59.; y “Las hortensias”. En su libro: *Las hortensias*. Montevideo, Ed. Arca, 1967. 9–59.
[143] Hernández, Felisberto: “El balcón”. En su libro: *Nadie encendía las lámparas*. Montevideo, Ed. Arca, 1967. 13–27.

representa extremadamente depreciada. Los tres protagonistas aparecen como títeres, unos seres puramente ficcionales que viven exclusivamente en el nivel de la verbalidad: padre e hija parecen medio muertos, sin embargo el narrador —en este caso también pianista, como tantas veces en las obras de Felisberto— tampoco muestra más vitalidad, al no tomar en consideración su actividad verbal. En la figura de la hija se incorpora una carencia multifacética ya desde el primer momento: se vincula con la falta de la vista, la falta del oído, la no-presencia y la muerte:

> No sé por qué se me ocurrió que la hija se habría quedado ciega; y en seguida me di cuenta de que una ciega podía oír, que más bien podía haberse quedado sorda, o no estar en la ciudad; y de pronto me detuve en la idea de que podría haberse muerto. (*El balcón*, 126.)

A nivel primario de la ficción ninguna de las ideas del narrador resulta acertada, sin embargo en un nivel secundario (simbólico-poético) todas ganan validez, como lo demuestra más tarde el discurso verbal entre los personajes. A la chica le falta tanto la capacidad de la percepción (vista y oído), como la presencia o la vida misma, de esta manera no podrá manifestarse en otra cosa, exclusivamente en unos intentos verbales, desesperados. Como la percepción refinada es un requisito imprescindible para relacionarse con la realidad presente, en este caso su falta completa indica que esta relación también queda deteriorada. De esta manera el énfasis se desplaza hacia la ficcionalidad que desempeña un papel cada vez más exclusivo.

A pesar de esto, se aprecia una constante autorreflexión en cuanto a las dificultades del proceso comunicativo —"al principio la conversación era difícil"—: en los diálogos se manifiesta la distancia, el desinterés, las preguntas por pura cortesía son impotentes y las respuestas carecen de sentido.[144] La omisión multifacética en el discurso verbal ilustra la insuficiencia máxima del mismo. Parece que somos testigos de la muerte del diálogo: los personajes se ven incapaces de prestar atención al otro, les falta la capacidad de escuchar ("ella no me oía") o soltar los pensamientos propios para poder fijarse completamente ("había procurado interrumpirme"; "me había hecho la pregunta pensando en lo que respondería ella"). Lo mismo ocurre al narrador, quien "no teniendo preparado nada para decirle" a la chica, escucha su poema pensando en las palabras adecuadas para evaluarlo. La verbalidad de las personas entonces no es sino una sombra pálida de su existencia, que

[144] A través de las dificultades de la pronunciación se cuestiona también la competencia del narrador, que Zsadányi considera como una forma especial de la elipsis (Zsadányi: *op. cit.*, 29).

no logra representar más que el carácter superficial y gratuito de estos seres. La ambigüedad es todavía más notable al tomar en consideración la descripción del silencio al principio de la narración: "Al silencio le gustaba escuchar la música; oía hasta la última resonancia y después se quedaba pensando en lo que había escuchado. Sus opiniones tardaban" (*El balcón*, 125). El silencio, concepto abstracto personificado, forma un contraste acentuado con los protagonistas que parecen salir mal parados en esta comparación. El silencio se desenvuelve como un interlocutor idealizado, frente a los protagonistas saturados de sus propias palabras, impacientes e incapaces de escuchar y callar. En este contexto del silencio nace una íntima confianza entre los dos lados: resulta evidente que el diálogo requiere el silencio como abnegación del propio yo para poder percibir lo que viene del otro: saber escuchar significa saber comprender, afirma Gadamer.[145]

Esta abnegación por lo menos temporal de la verbalidad hace posible la percepción de la realidad objetiva, es decir, la realidad que no depende exclusivamente del sujeto. Sin embargo la hija del anciano aparece encerrada en su propio mundo ficticio: está en una situación límite entre la realidad y la ficción, un estado que se ve simbolizado con el motivo central del cuento. El balcón encarna un espacio narrativo intermediario más bien simbólico que representa lo exterior y lo interior a la vez[146] y ofrece la única puerta (aunque sea muy pequeña) al mundo exterior en la cerrada existencia de la chica. Sin embargo, como el medio natural de la hija es la ficción verbal —es notable su afición a la poesía y la ficcionalidad narrativa—, parece que uno de los dos mundos, el de la realidad, se cierra para ella poco a poco.

> Y a los pocos instantes, y antes que yo tocara otro acorde más, estalló una cuerda. Ella dio un grito. El anciano y yo nos paramos; él fue hacia su hija, que se había tapado los ojos, y la empezó a calmar diciéndole que las cuerdas estaban viejas y llenas de herrumbre. Pero ella seguía sin sacarse las manos de los ojos y haciendo movimientos negativos con la cabeza. (*El balcón*, 131.)

Los gestos de la chica no sólo indican la negación de algo no pronunciado, sino refuerzan la primera impresión del pianista en cuanto a la ceguera: la hija no quiere ver, acto

[145] Gadamer, cit. por Máthé: *op. cit.*, 108. Véase su noción de la "recepción silenciosa" que requiere el silencio como condición imprescindible para la recepción: "el receptor debe asimilar la virtud de callar" (*op. cit.*, 50 y 59).
[146] Véase también el drama del mismo título del francés Jean Genet, *Le balcon*.

simbólico de rechazar tanto la realidad objetiva, como la ausencia de su madre. La ceguera entonces, en este caso es evidentemente una carencia de valoración negativa, un concepto que se relaciona con la negación de lo real, sin embargo, como veremos en los capítulos siguientes, existen otras posibles interpretaciones de la misma noción por parte de Gabriel García Márquez y Virgilio Piñera donde esta carencia aparecerá como requisito de una percepción más profunda.

El motivo de los ojos cerrados se repite otra vez en el punto culminante de la narración: al caerse el balcón, la realidad de los objetos desaparece poco a poco para ella, lo que se ilustra también con la desaparición de las sombrillas en el corredor. Parece que la única solución es la muerte real o simbólica: tirarse al vacío o sumergirse en el mundo ficcional. La hija opta por la segunda: se queda en la cama, no sale de la casa, en vez de la luz solar recibe exclusivamente luz artificial, es decir, empieza para ella una existencia cerrada en el espacio de la ficcionalidad como la "viuda del balcón". En palabras de Barrenechea, en este punto la hija se vincula con la larga serie de personajes que "se alimentan de la imaginación y del recuerdo, roban con los ojos, almacenan en la memoria las cosas, las personas o los lugares con los que convivieron, inventando o descubriendo sus secretos, o arman espectáculos de artificios para suscitar nuevas imaginaciones y convocar viejas memorias".[147] Como si se convirtiera en una figura quijotesca femenina que huye de la realidad a un mundo ficcional que considera más veraz.

En cuanto a la relación entre padre e hija, se ve una oposición muy marcada entre ellos: mientras para la chica el mundo irreal, empapado de ficción y lenguaje es un ambiente natural, el padre parece perder la seguridad en ello. Él se caracteriza por una actitud más moderada hacia la lengua; su "labio inferior, muy grande y parecido a la baranda de un palco, daba vuelta alrededor de su boca entreabierta. De allí salía una voz apagada y palabras lentas; además, las iba separando con el aire quejoso de la respiración" (*El balcón*, 126). Como el padre parece incapaz de participar en la creación del mundo ficticio de su hija, no es de extrañar entonces que necesiten al pianista como intermediario, quien en su función de narrador puede empeñar el papel del compañero ideal de la muchacha en cuanto a su afición a la ficcionalidad. Sin embargo, no sólo aparece en esta función, sino también como sustituto o alter ego de la madre en una familia de triángulo desequilibrado. La madre es un personaje que brilla por su ausencia, encarna una elipsis personificada, sin

[147] Véase Barrenechea: *op. cit.*, 325.

embargo funciona como fuerza organizadora del cuento, un centro oculto, cuyo único modo de existir está en los recuerdos evocados a través de la verbalidad. En este punto la lengua regresa por un momento a su función original: aparece como señal de lo ausente o como señal de la ausencia misma. Así se entiende mejor tanto la afición irresistible de la muchacha a la ficción verbal, como su negativa a la realidad perceptual. La mezcla de los tiempos verbales en este ámbito ficcional produce confusión, se borran las fronteras entre los planos temporales constantemente cambiados en la mente de la chica: el mundo ficticio de la chica tiene sus propias leyes y estas le permiten hablar de su madre como si estuviera viva y presente. Esta ficción —careciendo completamente incluso las migas de la realidad— se convierte en un ámbito donde la madre de cierta manera puede estar presente.

Como antes se ha mencionado, en esta constelación asimétrica por la ausencia de la madre, es todavía más importante el papel del narrador, quien funciona como factor sustitutivo. La simetría desequilibrada requiere complemento, es necesario implicar un tercer elemento en el esquema para poder restaurar el orden "original". De esta manera el pianista aparece como doble de la madre —elemento muy frecuente en Felisberto—, con quien comparte varios rasgos: la madre era pianista, igual que el narrador, además como si tuvieran el mismo modo de tocar. Barrenechea también llama la atención al fenómeno de la fragmentación de los personajes, y su multiplicación en dobles, mientras Hugo J. Verani habla de personajes desvanecidos.[148] La hija recuerda así: "Ella encendía las cuatro velas de los candelabros y tocaba notas tan lentas y tan separadas en el silencio como si también fuera encendiendo, uno por uno los sonidos" (*El balcón*, 127). Esta descripción no sólo forma paralelo con las palabras del padre (que también eran lentas y separadas), sino con la descripción del concierto en el incipit del cuento:

> El teatro donde yo daba los conciertos también tenía poca gente y lo había invadido el silencio: yo lo veía agrandarse en la gran tapa negra del piano. Al silencio le gustaba escuchar la música; oía hasta la última resonancia y después se quedaba pensando en lo que había escuchado. Sus opiniones tardaban. Pero cuando el silencio ya era de confianza, intervenía en la música: pasaba entre los sonidos como un gato con su gran cola negra y los dejaba llenos de intenciones. (*El balcón*, 125.)

[148] Barrenechea: *op. cit.*, 313 y Verani: *op. cit.*, 117.

Más tarde se refuerza esta afición hacia el silencio, cuando el pianista intenta tocar en el piano de la madre: "Cuando fui a hacer el primer acorde, el silencio parecía un animal pesado que hubiera levantado una pata. Después del primer acorde empezaron a oscilar como la luz de las velas. Hice otro acorde como si adelantara el paso" (*El balcón*, 131). Esta intertextualidad limitada ya mencionada —tal como en la obra de Elizondo y Carpentier también— crea un tejido espeso en la composición profunda de la obra, las alusiones constantes dentro de la red motívica refuerzan el carácter formal del texto que de esta manera pierde algo de su fuerte conceptualidad. Por otro lado, mientras las imágenes se entrelazan de esta manera repetitiva, siempre se ven modificadas y desplazadas en cuanto a su referencia original. Este desplazamiento referencial es todavía más significativo si el entrelazamiento abarca varios niveles de la ficción, como Hugo J. Verani también destaca la secreta vinculación entre personas y objetos que desplaza la visión habitual y libera el discurso de su referencialidad utilitaria Si el pianista aparece en el esquema como el doble de la madre, tendrán que compartir varias cualidades: así las palabras elípticas de la chica sobre el pianista que cae en el vidrio verde del balcón, se referirán también a la madre, como "personas que viven solas en el campo" (*El balcón*, 127). La presencia de los dobles en el texto paradójicamente puede evaluarse como un recurso de la economía: aunque en nivel de los personajes se ve multiplicado, el ámbito verbal puede ser reducido debido a las alusiones referenciales comunes, es decir: la soledad, la separación y el silencio aparecen como rasgos comunes tanto en la figura de la madre, como en la del pianista, sin embargo mientras la mujer permanece en esta existencia silenciosa (caracterizada por la ausencia o quizás la muerte), la del narrador muestra contradicciones. Por un lado es indiscutible su gran afición al silencio, sin embargo esta actitud parece irónica si tomamos en consideración su posición de narrador, que siempre le obliga a estar presente en el ámbito verbal de la ficción.

### *3.2.2. Verbalidad y comunicación*

Sin embargo este plano verbal del discurso se muestra extremadamente problemático. A lo largo de la narración el pianista parece incompetente en cuanto a la expresión lingüística que le cuestiona la autenticidad como narrador también. (Recordemos que siendo pianista, su profesión ni siquiera requiere capacidades lingüísticas que Abádi Nagy considera como

una forma de bloquear la articulación narrativa.[149]) Encontramos otra vez un tipo del *yo incapaz de expresarse*[150], como lo hemos visto en Carpentier, aunque en este caso el hecho de que la falta de la capacidad expresiva se refiere al narrador como fuente de la narración, también pone en duda la autenticidad del texto. Sin embargo esta incapacidad de expresarse no es exclusivamente rasgo propio del narrador; se nota una incomunicación absoluta, extendida a todos los personajes e incluso al nivel del discurso entre el texto y el lector. Las palabras pierden sentido, se hacen vacías, por lo tanto se ve un inmenso esfuerzo constante para hablar adecuadamente, una búsqueda vana de las palabras convenientes para compartir sentimientos. En este cuento también —tal como en *Mnemothreptos* y en *El acoso*— se tematiza la imposibilidad de la expresión verbal. De manera muy similar, Ágnes Pál también destaca algunos fenómenos semejantes, cuando al analizar otro cuento emblemático de Felisberto —*Menos Julia*— menciona los espacios blancos ("me disculpan mis...") y los procesos de sustitución ("...rareza, ...enfermedad, ...cosa") como señales de la ruptura en la expresión verbal.[151] En su fracaso continuo se ve justificada la afirmación de Susan Sontag: "La lengua es el más impuro, más contaminado y agotado de todos los materiales del arte".[152]

Como en varios cuentos de Felisberto también el narrador de *El balcón* asume el papel del receptor que "roba, penetra o viola secretos" o "bucea en el misterio de los protagonistas"[153], es decir, en Felisberto no es nada extraño que el narrador cumpla los dos papeles —el del emisor y el del receptor— simultáneamente. Sin embargo, en este caso vemos a un narrador doblemente fracasado, tanto en su función como narrador del texto, como en su papel secundario, ya que al evaluar el poema de la muchacha, se expresa con palabras brillantes pero esquemáticas, sin gérmenes de sinceridad: "La poesía era cursi; pero parecía bien medida; [...] le diría que el poema era fresco. [...] Me llama la atención —comencé— la calidad de adolescencia que le ha quedado en el poema. Es muy fresco y..." (*El balcón*, 129). Parece que en este caso la verbalidad no sólo es incapaz de anular la distancia y el abismo, sino que contribuye a profundizarlos; además es fuente de la no-comprensión, causa principal de la separación. La unión, procedente de la comprensión,

[149] Abádi Nagy: *op. cit.*, 320.
[150] *Ibid.*, 237.
[151] Pál, Ágnes: "La función de la descripción en el cuento *Menos Julia* de Felisberto Hernández". *Análisis narratológico III*. Eds. Katalin Kulin y László Scholz. Budapest, Eötvös József Könyvkiadó, 2002. 54–61. 57–58.
[152] Sontag: *op. cit.*, VIII.
[153] Barrenechea: *op. cit.*, 312.

nace del silencio, ya que callar o renunciar al habla es una condición imprescindible de la recepción. Por esta razón es notable la comunicación no-verbal; el único momento cuando nace la ilusión de la unión es el de la risa: "milagrosamente todos habíamos quedado unidos, y yo no tenía el menor remordimiento" (*El balcón*, 130).[154] Sin embargo, esta risa —por ser dolorosa y desesperada a la vez— parece tener cara ambigua: como si se acercara más bien al llanto, tanto en su aspecto emocional como en su función unificadora. Acordémonos de la teoría de Bergson, según la cual el acto de llorar representa la unión, mientras que la risa es más bien un acto de distanciamiento.[155] De todas maneras, hablemos de una risa o de un llanto desesperado, la ausencia de la verbalidad es notable que, de este modo, indica hacia un discurso más auténtico. Estamos de acuerdo con Ágnes Pál, cuando afirma que la comprensión del otro ni tiene necesariamente una expresión verbal, incluso podríamos añadir, que el ámbito donde el entendimiento resulta ser más problemático, es exactamente la verbalidad. La renuncia a las palabras en este caso también significa un paso más hacia la realidad del otro, sin la interferencia falsificante de la lengua.

El motivo del remordimiento por otro lado alude al aspecto ético de la verbalidad, fuertemente vinculada con el acto de crear ficción: parece como si la ficcionalidad fuera algo enfermiza, dañina, moralmente condenable, frente a los discursos no verbales que parecían capaces de establecer una comunicación.

> Desde que mi hija era casi una niña me obligaba a escuchar y que yo interviniera en la vida de personajes que ella inventaba. [...] ¿Por qué no le ayuda usted? — De ninguna manera, señor. Yo inventaría cosas que le harían mucho daño. (*El balcón*, 132.)

El carácter dañino y la fuerza destructiva de la ficcionalidad verbal no es nada único en autor uruguayo, es casi un tópico en la literatura fantástica del Río de la Plata, basta mencionar a Julio Cortázar y a Jorge Luis Borges, cuyas obras más de una vez muestran una autorreflexividad irónica en este aspecto también.

La fantasía destructora del narrador incluso en este caso se proyecta de una manera autorreflexiva al texto del cuento mismo: así, como el texto es producto de la fantasía del

---

[154] Amén de la función unificadora hay que destacar la práctica de distanciamiento del humor en Felisberto (Verani: *op. cit.*, 125). Este aspecto se vincula estrechamente con la autoironía: de esta manera se borrarán las huellas de la seriedad, burlándose del propio texto literario. Nos encontramos aquí con la negación de la validez del relato en la terminología de Iser, como una manifestación de la elipsis (cfr. Zsadányi: *op. cit.*, 14.).

[155] Bergson, Henri: *La risa. Ensayo sobre el significado de la comicidad*. Trad. Rafael Blanco. Buenos Aires, Ediciones Godot, 2011.

narrador, también puede resultar dañino, inauténtico, falso. Como señala José Miguel Oviedo, la literatura felisbertiana se destaca, entre otros, por su acentuada condición ficticia[156], sin embargo, tenemos que añadir que esta ficcionalidad se ve extremamente menospreciada. Se observa entonces una noción multifacética de la verbalidad que siempre aparece en una posición inferior frente a otros discursos.

### *3.2.3. Textos intercalados*

Tal como en Alejandro Carpentier, este desprecio por la ficción verbal se ve reforzado por unos textos —esta vez irónicamente poemas como ejemplos literarios— intercalados en el cuento. Los llamamos poemas, aunque no es absolutamente adecuado hablar de textos intercalados, ya que se intercalan sólo los títulos de las poesías compuestas por la chica, mientras los poemas mismos —tal como la figura de la madre— brillan por su ausencia. La única fuente que nos informa de su existencia es la interpretación del narrador que —en este caso— cambia de papel y actúa como receptor. Su evaluación —como interpretador de las obras ausentes— por un lado enfatiza esta carencia textual, suscitando la curiosidad de los lectores, mientras por otro lado indica la inferioridad de la calidad de los textos mismos. Como si los poemas no valieran la pena ser publicados y de esta manera señalaran la máxima inautenticidad de la literatura. Somos testigos de una cadena de elipsis: la ausencia de la madre, manifestada en la excesiva ficción verbal de la muchacha se ve reforzada por la omisión de la misma, cerrando de esta manera el círculo.

Los poemas, como vemos, por un lado forman paralelo con la figura de la madre, están presentes en el discurso lingüístico, pero no forman parte de la realidad ficticia. Por otro lado, a nivel comunicativo cumplen el mismo papel que el balcón en el ámbito de los objetos y motivos: representan lo transitorio, un espacio exterior e interior a la vez que debería hacer explícito lo oculto. Deberían hacerlo pero, como vemos, ni siquiera son capaces de incorporarse en el texto del cuento. Quedan unas sensaciones, unos ecos de la realidad, flojos y sin cuerpo. Notamos unos paralelos muy obvios con el planteamiento de Emilio Lledó quien identifica la noción del texto con la exterioridad: el texto es algo que

[156] Oviedo, José Miguel: *Antología del cuento hispanoamericano del siglo XX (1920–1980) 1. Fundadores e innovadores*. Madrid, Alianza Editorial, 1992, 2002. 20.

pronuncia, hace visible, lo escondido.[157] Sin embargo el intento parece fracasado, el lector encara una carencia múltiple: la ausencia del poema mismo, la falta de la comprensión e incluso la recepción. "El arranque de la reflexión filosófica sobre los productos literarios plantea ya la insuficiencia de esa mera literalidad, y establece el principio de que todo *logos* no tiene sentido si no se convierte en *diálogo*" — afirma Lledó.[158] Las elipsis más notables del texto narrativo aparecen en este punto: se menciona el título de la poesía ("A mi camisón blanco"), pero el texto mismo no se corporiza, sólo en las repercusiones mentales del narrador. La obra se ve presentada a través de su interpretación y opinión deprimentes, sin embargo es imposible hablar de recepción, cuando el receptor casi no presta la mínima atención al texto al buscar las palabras acertadas para evaluarlo. Se desarrolla una actitud exactamente opuesta a la del silencio personificado ("sus opiniones tardaban"), que desembocará en la no-comprensión y la separación: cada uno se ocupa de su propio mundo, eliminando el silencio, el único espacio posible de la unión. "No quedaba ningún prestigio: ni el de los objetos de la mesa, ni el de la poesía... Para peor, yo me sentía separado de ellos" (*El balcón*, 129).

### *3.2.4. El mundo de los objetos*

En el mundo antes presentado, es decir, en el ámbito de las personas y de la comunicación verbal como elemento evidentemente humano, todo aparece ficticio, incierto, desequilibrado e irreal. Pero el cuento representa otro mundo también, el de los objetos, caracterizados por la realidad palpable y la existencia silenciosa. Este mundo objetivo a primera vista parece muerto, las primeras descripciones muestran la ciudad vacía, la antigua casa abandonada: un mundo inmóvil de materias exentas de vida humana. La carencia se incorporiza a niveles múltiples: se desenvuelve un mundo sin personas, sin sonidos, sin vida, con la única excepción de una voz narrativa que aparece como "voz del que clama en el desierto"[159], naturalmente irónica, profanizada: "Si yo me hubiera escondido detrás de ella y soltado un grito, éste en seguida se hubiese apagado en el musgo" (*El balcón*, 125). Sin embargo, al desenvolverse la narración las proporciones se invierten: las personas pierden la vitalidad y se convierten en seres cosificados, mientras

[157] Lledó, Emilio: *El silencio de la escritura*. Madrid, Colección Austral, Editorial Espasa Calpe, S. A., 1998. 22.
[158] *Ibid*., 31.
[159] Mt 3,3; Mc 1,3; Jn 1,23

paralelamente los objetos cobran vida, alma propia, historia y voluntad, en palabras de Barrenechea "se establece una curiosa red de relaciones en las que los objetos llegan a actuar de misteriosos intermediarios".[160]

Las sombrillas por ejemplo no sólo son compañeras de la hija en el paseo, cobrando de esta manera un rango de persona, sino casi organizan la vida cotidiana de la familia, que debe adaptarse y cambiar las costumbres utilizando otras puertas para impedir su escapada con el viento. Se muestran entonces como personajes multifacéticos, sensibles, susceptibles de sufrir insultos por parte de las personas, lo que —citando a Ana María Morales— nos llevará a "una confusión inquietante entre objeto y sujeto".[161] Su desaparición va paralelamente con la desaparición de la realidad, es decir, la escapada de las sombrillas son las señales cosificadas / visualizadas de la escapada de las últimas migajas de la razón de la chica. De esta manera, estos representantes juguetones del mundo objetivo visualizan mejor que nada todo lo que podríamos llamar "lo real". Lo palpable, lo "objetivo" entonces se muestra superior al mundo verbal en cuanto a su relación con la realidad. Las palabras de Ingarden, según las cuales la representación de cualquier realidad siempre queda inferior a su modelo original, resultan verificadas una vez más. La representación verbal muestra una carencia esencial frente a la realidad, que en esta vez se manifiesta de manera cosificada en los objetos del texto felisbertiano.

La "figura" del piano parece muy similar: al principio aparece en el mismo nivel que la hija. Su "sonrisa amarillenta ingenua" forma paralelo con la "sonrisa inocente" de la chica, sin embargo mientras ella aparece cada vez más cosificada, con su cuerpo como "objeto abandonado", el piano recorre un camino al revés al mostrarse por fin como amigo íntimo de la madre. Funciona como un enlace vivo que es capaz de evocar su figura, como si el alma de la madre tomara cuerpo en él. En palabras de José Pedro Díaz —quien desarrolla el tratamiento de los objetos junto con el del doble y la fragmentación de la persona, relacionándolos con el pensamiento de Hegel en su concepto de "conciencia desdichada"— "los objetos adquieren alma a medida que entraban en relación con las personas."[162] Sin embargo, por lo menos en este caso, la afirmación de Díaz se interpreta más bien al revés: la única posibilidad de las personas para recuperar su existencia auténtica es la relación íntima con los objetos que se destacan por su modo de existir

[160] Barrenechea: *op. cit*., 312 y 315.
[161] Morales: *op. cit*., s. p.
[162] Cit. por Barrenechea: *op. cit*., 313.

silencioso y verdadero. El piano entonces, en su rango de persona, se convierte en sustituto de la madre: la falta marcada de la mujer ausente se refuerza todavía más en la presencia de la imagen de un instrumento robusto.

Si el piano es sustituto de la madre y como tal, está vinculado con la figura del narrador-pianista, el objeto y motivo central del relato, el balcón, también alude a una carencia notable: la de un novio. Su relación con la hija, en palabras de Ruiz Pérez y Meza Gordillo, "adquiere un matiz amoroso y erótico"[163]: "Él no se cayó. Él se tiró. No sólo yo quería a él; [...] él también me quería a mí" (*El balcón*, 27). El balcón, tal como el piano, adquiere rango de "ser humano": es casi el único entre los personajes que tiene sentimientos y reacciones humanos. En la terminología de Mieke Bal, es el único *actante*[164], o sea el único personaje que es capaz de realizar un acto, tomando en consideración que los protagonistas humanos pertenecen exclusivamente al ámbito de la verbalidad. Irónicamente este es el único acto en que se manifiesta lo trágico, con el "suicidio en un ataque de celos"[165] el balcón se convierte en un héroe trágico de la antigüedad, esta vez cosificado. Ana María Barrenechea destaca que las cosas y las personas intervienen como actantes del mismo nivel, al mismo tiempo que Ana García Chichester habla de la autonomía de los objetos,[166] sin embargo en este caso se nota un curioso cambio de niveles, poniendo el balcón en un nivel superior. Es chocante la diferencia: mientras la hija recita poemas, teje su propio mundo ficticio sin actuar y participar en la realidad, los objetos —principalmente el balcón— se elevan a un nivel más alto: a través de una representación sumamente irónica, los vemos como seres humanos que —por ser capaces de morir— son los únicos entes que cobran vida real.

"Que los objetos se animicen [...] es casi corriente en la literatura y el arte de vanguardia" — dice Barrenechea[167], sin embargo, al examinar la manera de existencia de estos objetos, resulta que Felisberto avanza mucho más. En *El balcón* se observa un movimiento sorprendente —paralelo pero en dirección contraria— de los dos mundos antes analizados.

---

[163] Ruiz Pérez, Ignacio–Meza Gordillo, Leticia: "El material de los sueños: hacia una poética de lo fantástico en Felisberto Hernández y Francisco Tario". Coloquio en homenaje a Felisberto Hernández en el centenario de su nacimiento. Universidad Nacional Autónoma de México — Embajada del Uruguay en México. Fondo de Cultura Económica, Siglo Veintiuno Editores, 2002. Disponible en Internet: http://www.felisberto.org.uy /critica.html.
[164] Bal, Mieke: *La teoría de la narrativa – Una introducción a la narratología*. Trad. Javier Franco. Madrid, Ed. Cátedra, 1987.
[165] Ruiz Pérez–Meza Gordillo: *op. cit.*, s. p.
[166] Barrenechea: *op. cit.*, 316 y García Chichester: *op. cit.*, 385.
[167] Barrenechea: *op. cit.*, 313.

Mientras los objetos se animizan, convirtiéndose en seres humanos, las personas tienden hacia una existencia animal o más bien cosificada. El narrador caracteriza su propio cuerpo como "un animal tragando a otros", que "desnudó", "lo hizo pasear". A través de este punto de vista extraño que se mira a sí mismo con desafecto se muestra una separación definitiva de las partes integrantes del ser humano. Cuerpo y mente aparecen como entidades divididas, entre las cuales desaparecieron por completo todos los enlaces. La verbalidad, es decir la parte racional de la personalidad, perdió su apoyo material. El carácter perceptual del cuerpo —que siempre mantiene el contacto con la realidad— deja de apoyar la parte racional (conceptual y verbal), que de esta manera parece desencadenarse y llevar al individuo hacia la locura. El temor del narrador al daño que puede causar su imaginación no es sin base en absoluto.

No es sorprendente que los objetos —como contrapuntos de la verbalidad— están fuertemente vinculados con la noción del silencio: "apenas nos sentamos, los tres nos quedamos callados un momento; entonces todas las cosas que había en la mesa parecían formas preciosas del silencio" (*El balcón*, 21). Los objetos aparecen entonces, como "formas del silencio", es decir, entes capaces de recibir, aceptar, unos espacios vacíos para llenar con alma y espíritu: "Su balcón había tenido alma por primera vez cuando ella empezó a vivir en él." En esta interpretación los objetos son símbolos de la posibilidad de recepción: por su silencio se vinculan más a la realidad, mientras ofrecen un modo de existir diferente, basado en la percepción silenciosa. Por lo tanto son formas de lo callado; mementos, recuerdos de lo inefable y de esta manera hacen visible los niveles más esenciales y auténticos. Así, al contrario como afirma Barrenechea —quien hablando de las relaciones entre personas, objetos y predicados señala que "a veces los predicados en su carácter de entes autónomos forman micro-historias aisladas como la que protagoniza el silencio al comienzo de «El balcón», *sin cumplir luego ninguna función en el relato*"[168]—, el silencio personificado al principio del relato no carece de nexos con la totalidad del cuento, sino aparece como un grano pequeño que ya concentra la esencia del relato, "se convierte en el objeto de la enunciación narrativa, en el que se realiza una comunicación más sincera".[169]

[168] Barrenechea: *op. cit.*, 319. Énfasis mío.
[169] Zsadányi: *op. cit.*, 34.

Aparece entonces una división muy marcada en cuanto al mundo de los personajes, caracterizado por la verbalidad vana, y el de los objetos que destacan por su modo de existir silencioso. Parece que el segundo es más valioso, por lo que el silencio se convierte en el valor máximo que gana importancia no sólo en el discurso de los personajes en el mundo ficcional, sino también en el discurso literario como elemento imprescindible de la recepción.

En *Menos Julia* podemos observar una variación de esta inversión de persona / objeto: en el túnel oscuro —que podrá interpretarse como una representación visual de lo subconsciente— el protagonista disfruta tocando caras de muchachas, que de esta manera aparecen como muñecas, seres cosificados. El énfasis cae en la percepción, es decir, en una forma no verbal del proceso de conocimiento, que refleja la advertencia de Sócrates en *Cratilo*, según la cual "no es propio de un hombre sensato someter ciegamente su persona y su alma al imperio de las palabras".[170] Por otro lado, si seguimos la lógica invertida de los cuentos del autor uruguayo, las personas cosificadas cobran más valor por estar más cerca a la realidad silenciosa de los objetos, además —como afirma Ágnes Pál— la definición de un amigo como objeto también implica la voluntad de comprenderlo.[171] El túnel como espacio simbólico es un ámbito del conocimiento caracterizado por la privacidad de la verbalidad, que curiosamente se vincula con la renuncia a la vista, un motivo que en los capítulos siguientes ganará una extraordinaria importancia en cuanto a la percepción de la realidad.

Si hablamos de los mundos invertidos de Felisberto Hernández, tampoco podemos pasar por alto una obra emblemática, *Las hortensias*, donde esta fusión se pone de relieve muy marcadamente. Los elementos ya conocidos: las fronteras borradas entre objeto y ser vivo, las duplicaciones de personas y la fuerte afición hacia lo artificial en este caso se completan con el acto casi religioso de montar escenas. Citamos otra vez a Barrenechea, quien señala de manera muy acertada que "el teatro, igual que todo espectáculo, tiene algo de naturaleza ritual. Une el pasado y el presente, la imaginación y la realidad, porque recrea, porque vuelve a hacer actual y concreto lo ausente, lo pasado, lo ficticio. Y sin embargo separa, porque establece dos ámbitos: el del espectador y el del espectáculo, el del artificio y el de la vida, el del espacio sin tiempo y el de la temporalidad".[172] La escena

[170] Platón: "Cratilo", 472.
[171] Pál: *op. cit.*, 59.
[172] Barrenechea: *op. cit.*, 326.

como acto ritual de hacer presente algo ausente, junto con la manipulación del tiempo es de importancia extraordinaria en la narrativa de Virgilio Piñera también, donde las rupturas de la verbalidad y las composiciones escénicas nos conducen a una representación atemporal, que sin duda muestra hacia una dirección más allá de lo expresable.

¿Qué ámbitos de interpretación nos ofrece este contraste de los dos mundos que se desenvuelve claramente en las obras de Felisberto? Parece evidente que en esta distribución el cuento mismo como texto literario se encuentra en una posición extremadamente menospreciada. La verbalidad se muestra como una entidad agotada —recordemos las palabras de Sontag— que no tiene nada que ver con la realidad y la auténtica experiencia de la existencia, mientras se excluye naturalmente también la posibilidad de conocerla. Aunque el texto como producto de la fantasía destructora del narrador evoca el lenguaje como fuerza devastadora, es notable lo elaborado que es el nivel textual del relato. A pesar de la falta de acontecimientos por relatar, el cuento se destaca por un lenguaje lozaneante que fácilmente podría tildarse de redundante. En el primer nivel de la interpretación esta redundancia será señal de la autoironía que evalúa el mismo texto como pura ficción verbal, por lo tanto completamente inauténtica. En cuanto a este aspecto, estamos de acuerdo con el planteamiento de Hugo J. Verani, según el cual Felisberto —junto con Macedonio Fernández— se plantea más explícita y radicalmente una problemática autorreflexiva y desmitificadora de la seriedad de la literatura tradicional.[173]

Sin embargo existe otra posibilidad de interpretar este fenómeno: a través de las simetrías perfectas (en varios niveles de la narración, como, por ejemplo, en la fábula, en las constelaciones de los protagonistas y también en la elaboración lingüística)[174], la plasticidad del lenguaje hace que el texto se convierta en una pieza artística casi palpable. Debido a la elaboración meticulosa el texto mismo también sufre (o se beneficia de) un proceso de cosificación: en vez de su ficcionalidad y su semantismo conceptual pasan a primer plano su plasticidad y materialidad. En este acto se manifiesta un esfuerzo estético por crear un texto-textura palpable que sólo de esta manera podrá tomar parte de la

[173] Verani: *op. cit.*, 118.
[174] Véase el triángulo de padre – hija – narrador (madre / novio), las descripciones repetidas del silencio, las expresiones simétricas, usadas para describir el piano y a la chica paralelamente, etc.

existencia silenciosa de los objetos y convertirse así en instrumento del conocimiento[175], a través de "un lenguaje capaz de escuchar el «inefable rumor» de las cosas".[176] Hemos visto, entontes, un cambio paralelo —pero en dirección contraria— de los dos mundos representados en el texto del cuento. Mientras las personas perdieron su valor y rango de ser humano, convirtiéndose en objetos cosificados, los representantes del mundo objetivo se elevaron a un nivel mucho más alto. Los objetos llegaron a ser los únicos actantes del cuento, mientras su presencia silenciosa indica la superioridad de una existencia sin palabras. Paralelamente vemos otro proceso de cosificación, esta vez positiva: el texto, a través de su elaboración meticulosa se convierte en una pieza de arte palpable y de esta manera, compartiendo la existencia moderada de los objetos, encuentra su única forma auténtica en el silencio.

En resumen, los textos de Alejo Carpentier y Felisberto Hernández paradójicamente parecen buscar unos caminos alternativos, que intentan liberarse por lo menos parcialmente de la verbalidad que ha demostrado más de una vez su máxima impotencia, como medio de representación y como instrumento del conocimiento. El reto sería encontrar a la forma auténtica de existir, ya que la expresión verbal parece haber perdido la autenticidad. La introducción del discurso musical en el verbal ha sido un intento singular para hacer renacer la lengua, despojada de su semantismo conceptual, falsificador por su naturaleza; mientras la tentativa de Felisberto ha hecho unos pasos significativos hacia el discurso del silencio.

[175] Véase *El acomodador* que desarrolla la lujuria de la visión, como *Menos Julia* la del tacto. Para su análisis más detallado véase Barrenechea: *op. cit.*, 326.
[176] Ruiz Pérez–Meza Gordillo: *op. cit.*, s. p.

# IV. EL DISCURSO DEL SILENCIO •
# GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ: *ROSAS ARTIFICIALES*

Hasta ahora hemos expuesto algunos ejemplos representativos para enfatizar la inautenticidad del discurso verbal. El abanico de las posibilidades era amplio desde la fragmentación del tejido del texto, hasta la introducción de unos discursos sustitutivos. Al mismo tiempo hemos visto, cómo el lenguaje exuberante es capaz de mostrarse en un espejo torcido y relacionarse con el concepto del silencio con suma autoironía. En adelante —llegando al último recurso por investigar— examinaremos unos ejemplos estrictamente entendidos por elipsis, es decir, el discurso del silencio. Vemos entonces un proceso de enmudecimiento, donde la lengua sufre diferentes metamorfosis para encontrar su auténtica cara, fracasando una y otra vez. De esta manera el texto no tiene otra posibilidad que acudir a soluciones alternativas que tienen menos enlaces con la verbalidad: las ramas del arte no verbales (la música y las bellas artes) parecen ofrecer una alternativa aceptable, sin embargo, todavía quedan pasos inconclusos en este camino. El texto de *Mnemothreptos* renunció a la narración estrictamente entendida. Los textos de Alejo Carpentier y Felisberto Hernández pusieron en primer plano los recursos no verbales, abdicando de esta manera a la lengua, incluso considerándola dañina y vinculada a la muerte. Los dos cuentos analizados en los capítulos que siguen —*Rosas artificiales* de Gabriel García Márquez y *La cara* de Virgilio Piñera— ya se basan completamente en la elipsis de un evento anterior o posterior a los marcos narrativos, mientras encajan en el sistema de elipsis de Gerald Prince que se basa en la dicotomía de la pareja lo "no narrado" y lo "no narrable". Aunque pertenecen a la misma época, no se vinculan a la misma corriente[177], hay también una diferencia muy marcada entre el estilo y en los recursos lingüísticos; sin embargo se eslabonan a causa de una coincidencia notable en cuanto a los aspectos cardinales de la investigación. Se destaca también el papel de la ceguera en la interpretación de las anunciaciones elípticas y, por último, la búsqueda de los personajes ciegos ofrece una lectura alegórica y autorreflexiva en ambos textos.

[177] Véase la distinción de José Miguel Oviedo: *Antología*..., 17.

### *4.1.* Rosas artificiales *de Gabriel García Márquez: lo no narrado*

El relato se publicó en 1962, en el tomo de cuentos titulado *Los funerales de la Mamá Grande*, obra que no hizo un eco especial.[178] La crítica alumbra la ambigüedad de esta colección: aunque de una manera simplificada, Anderson Imbert destaca la irrealidad o el carácter desrealizado de estos cuentos, "por la penumbra de misterio, distorsión o fantasía que los envuelve".[179] Harold Bloom, escribiendo sobre el mismo tomo afirma la forma sencilla y depurada de los cuentos: describe "un lenguaje preciso, seco, elaborado, desnudado de toda astucia, sin la sombra de la retórica excesiva; una estructura lineal, libre de complicaciones; diálogos breves y eficientes".[180]

El análisis de José Miguel Oviedo parece ser el más sólido: él nota una oscilación entre dos opciones estilísticas y ambientales. Reconoce el estilo barroquizante y fantasioso de algunos cuentos, sin embargo llama la atención al resto de las obras de *Los funerales*, que "se distinguen por un estilo elíptico, escueto, lacónico, cuyos ritmos en staccato filtran una realidad casi puramente objetiva a la manera de Hemingway".[181]

Como desde *Los funerales de la Mamá Grande* hasta por lo menos la *Crónica de una muerte anunciada* (1981) predomina el estilo "exagerado, exuberante, barroco" en la narrativa garciamarquiana[182], la crítica concentra más bien en este aspecto, pasando por alto el rumbo opuesto, señalado con obras como *El coronel no tiene quien le escriba* y la mayor parte de *Los funerales de la Mamá Grande*. En adelante el análisis se basará en este rumbo poco tratado, caracterizado por la elipsis y el silencio.

La narración del cuento se constituye de dos historias paralelas, sin embargo, mientras la narración que llamamos principal se nos revela con toda claridad, la historia secundaria queda oculta, casi completamente omitida, como si se tratara de dos hilos en un bordado. Desde otro punto de vista se podría decir que la historia verdaderamente narrada se

---

[178] Cfr. Kulin, Katalin: *Mítosz és valóság. Gabriel García Márquez [Mito y realidad. Gabriel García Márquez]*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1977. 18.
[179] Anderson Imbert, Enrique: *Historia de la literatura hispanoamericana II. Época contemporánea*. México, Fondo de Cultura Económica, 1954. 352–353.
[180] Bloom, Harold: *Gabriel García Márquez*. New York, Chelsea House Publishers, 1999. 14.
[181] Oviedo, José Miguel: *Historia de la literatura hispanoamericana, 4. De Borges al presente*. Madrid, Alianza Editorial, 2001. 304.
[182] Palencia-Roth, Michael: *Gabriel García Márquez. La línea, el círculo y las metamorfosis del mito*. Madrid, Editorial Gredos, 1983. 47. (Para las causas del estilo barroco en la literatura hispanoamericana véase también: Alejo Carpentier: "Problemática de la actual novela latinoamericana". En su libro: *Tientos y diferencias*. La Habana, Contemporáneos, 1966. Para un acercamiento de la expresión elíptica consúltese el estudio de Graciela Coulson.)

desenvuelve alrededor de la omitida, cubriéndola, cumpliendo la función de aludir al secreto, pero también ocultarlo a la vez. Así el foco del cuento se traspone a la historia enigmática por dos razones: por un lado la narración trata un tema lo más insignificante posible —Mina quiere ir a la misa, pero por fin se queda en casa a trabajar, aparentemente por sus mangas aún mojadas—, mientras la historia no narrada parece mucho más interesante. Por otro lado solamente este carácter secreto en sí aumenta la fuerza atractiva, es decir, la omisión misma llama la atención, excita la curiosidad del lector: lo más atractivo es lo que da noticias de sí mismo por estar escondido, surgiendo de repente de su escondite.[183] Se podría decir que es el contraste entre la insignificancia de lo narrado y la importancia de lo omitido que mueve el texto y su interpretación.

Oviedo destaca la capacidad de García Márquez de "aludir por elipsis, de condensar toda una vida en un gesto rutinario y volver significativo lo indignificante, la repetición de las mismas escenas con distintos matices, la presencia de objetos simbólicos".[184] En adelante se analizará, con qué medios se consigue la tensión antes mencionada, procedida de la omisión, cómo se logra que la historia *no* narrada resulte mucho más interesante e inquietante.

### *4.2. Callar las informaciones*

"Moviéndose a tientas en la penumbra del amanecer, Mina se puso el vestido sin mangas que la noche anterior había colgado junto a la cama, y revolvió el baúl en busca de las mangas postizas" (*Rosas artificiales*, 111.)[185]. El cuento empieza *in medias res*, se nos presentan tanto la situación, como la protagonista, como si el lector ya tuviera informaciones de antemano. Esta estructura conduce a la retardación de los acontecimientos anteriores, que podrá considerarse como una forma de la omisión, ya que retardar informaciones (en este caso, una historia entera) no es sino callarlas, por lo menos hasta el momento adecuado.

La narración se desenrolla contando minuciosamente los sucesos triviales, efectivamente sin importancia, como si ofreciera la promesa de un golpe final que merece la atención.

[183] Cfr. Barthes: "El placer...", 15.
[184] Oviedo: *Historia…*, 305.
[185] García Márquez, Gabriel: "Rosas artificiales". En su libro: *Los funerales de la Mamá Grande*. Barcelona, Plaza & Janés, 1975. 111–117. En adelante, al citar el cuento, lo indicaré solamente con la abreviatura RA.

Cuanto más marcada es la retardación, tanto más se intensifica la expectativa lectora, acentuando de una manera extrema la sorpresa final por la ausencia del golpe chocante. Al reconocer la trivialidad de la historia relatada se revela que lo esencial del texto es justamente lo que no se narra. "La aparente ausencia de la tensión dramática hace de esta narración una de las más sutiles de García Márquez" — afirma Alberto J. Carlos.[186] Sin embargo lo narrado funciona como una señal que indica la carencia, como la huella que enseña algo ya no presente. De esta manera el cuento se parece de verdad a una fotografía, cuyo modelo está fijándose en algo que ya no cabe en los marcos de la foto: así el foco de la atención del receptor cae en lo omitido, en lo no expresado explícitamente.

El texto ofrece varios puntos, donde se crean silencios pequeños por la obstrucción de la lectura. Los cierres internos del relato quedan abiertos, las unidades narrativas permanecen inconclusas, se rompe el hilo lineal de la historia, sin embargo el narrador sigue contando (tomando otra perspectiva), como si ya no hubiera quedado nada por decir. Este cambio brusco se nota principalmente en los silencios entre la narración y los diálogos:

> Trinidad puso la caja de cartón en el suelo e intervino en la labor.
> Mina observó la caja.
> — ¿Compraste zapatos? — preguntó.
> — Son ratones muertos — dijo Trinidad.
> Como Trinidad era experta en el rizado de pétalos, Mina se dedicó a fabricar tallos de alambre forrados en papel verde. [...] (*RA*, 114.)

Por el rápido cambio de la focalización, las unidades menores quedan pendientes a pesar de la ilusión de ser acabadas. Siguiendo con la narración, el diálogo se fragmenta, sin embargo la sorprendente e inesperada respuesta se destaca mucho más por ser sofocada y caer en el silencio. También entre las manifestaciones fragmentadas de los personajes nacen silencios pequeños que llaman la atención a lo omitido, así estas interrupciones estimulan la actividad creativa del lector en la creación del sentido de la obra.[187] La narración misma lleva un papel secundario, muy humilde: retirándose al fondo deja que los diálogos se desenvuelvan. Zsadányi considera esta falta de la presencia de una narración

[186] Carlos, Alberto J.: "Aproximaciones a los cuentos de Gabriel García Márquez". Ed. Helmy F. Giacoman: Homenaje a Gabriel García Márquez. Variaciones interpretativas en torno a su obra. New York, Las Américas Publishing Company, 1972. 213–235. 224.
[187] Véase Carlos: *op. cit.*, 225.

evaluativa como una forma de la elipsis: la actitud casi pasiva del narrador impone al receptor participar más activamente.[188]

Cuanto más modesta es la narración, tanta más importancia ganan los diálogos. Así, por el papel principal que cumplen, se destaca de una manera más notable su carácter elíptico. Podríamos afirmar que la reducción del papel del narrador no es sino para reforzar los huecos comunicativos entre los personajes, manifestados en unos diálogos más elípticos posibles. La omisión llega hasta tal punto, que la cumbre del diálogo entre Trinidad y Mina, por la falta extrema de la elaboración, ya no se define como texto sin conocimientos previos. La elipsis en el discurso cotidiano siempre alude a un conocimiento común: como los participantes del diálogo poseen las informaciones necesarias, no les hace falta pronunciarlo todo. Paradójicamente, en este discurso el lector carece de estas informaciones, así sólo admite la textualidad del diálogo tras haber aceptado la existencia de un secreto común, pero no revelado para él. El diálogo siguiente ilustra perfectamente el tipo de personaje que Abádi Nagy llama *fenomenológico*[189], es decir, cuando no sabemos más de los peronajes sólo lo que se manifiesta en las interacciones exteriores:

> — ¿Qué pasó? — dijo.
> Mina se inclinó hacia ella.
> — Que se fue — dijo.
> Trinidad soltó las tijeras en el regazo.
> — No.
> — Se fue — repitió Mina.
> Trinidad la miró sin parpadear. Una arruga vertical dividió sus cejas encontradas.
> — ¿Y ahora? — preguntó.
> Mina respondió sin temblor en la voz.
> — Ahora, nada. (*RA*, 115.)

Todo lo comunicado por el silencio se determina por el contexto, por las circunstancias, señala Janet Pérez.[190] Como para seguir su planteamiento, Oscar Uribe Villegas distingue dos tipos de silencio a base del contexto: el "*silencio de arriba*" se refiere al éxtasis, al delirio de lo inexpresable, mientras el "*silencio de abajo*" equivale a la imposibilidad de la

[188] Zsadányi: *op. cit.*, 32. Wayne C. Booth destaca también el cambio radical en la creación artística de los novelistas modernos: desaparece la explicación de la historia, los narradores abandonan a sus protagonistas para que se desenvuelvan libremente (cit. por Zsadányi: *op. cit.*, 18.).
[189] Abádi Nagy: *op. cit.*, 230–232.
[190] Pérez: *op. cit.*, 111.

comunicación con el otro.[191] A pesar del entendimiento mutuo de las chicas, en *Rosas artificiales* se destaca más bien ese último, o sea la falta de comunicación, la impotencia para expresarse, que van fuertemente vinculadas con el temor y desconfianza, tanto en la otra persona, como en la autenticidad de la palabra. El temor evoca el concepto del tabú que también tiene su lado de arriba y abajo. Por un lado puede referirse a lo *trascendental*, a un nombre prohibido que se resiste a la pronunciación. Por otro lado, también se considera tabú un *tema omitido* que queda eliminado por su carácter doloroso y profundo para el hablante, un tema que se vincula con la vergüenza y el temor al otro: "el silencio se asocia con lo inefable, lo inexpresable, lo temible o sagrado, horrible o sublime, pero se vincula también con tales estados comunicables, como la culpa, la rabia, el temor, la inhibición, el deseo, la vergüenza, la confusión, la hostilidad y la desconfianza" — afirma Pérez.[192]

La diferencia no sólo consta de la actitud, sino también de los efectos: mientras el "*silencio de arriba*" podrá unir lo ajeno, el de "*abajo*" separa, crea abismos. Estos abismos comunicativos predominan en el texto de García Márquez y se convierten en fuerza motriz de la interpretación.

### *4.3. Modos de hablar: personajes cubiertos y descubridores*

Como ya se ha mencionado, la narración del cuento queda extremamente reducida, dando el papel primario a los diálogos. De este modo, los personajes se caracterizan principalmente por su manera de expresarse, omitiendo así el nivel explicativo del narrador. Aunque los diálogos mismos parecen muy elípticos, rodeados por los silencios, las palabras pueden ganar su máximo peso y seriedad. [193]

Las manifestaciones verbales de Mina se caracterizan por su ambigüedad: siendo protagonista del cuento, predominan sus palabras, sin embargo su retórica se basará en hablar sin decir nada. Esta retórica tiene varios recursos para ocultar con palabras la información requerida, omitiendo de esta manera el foco principal del texto. Un recurso de escape es la *acusación*: la atención se traslada así al otro, mientras el secreto callado podrá

[191] Uribe Villegeas, cit. por Basulto, Hilda: "La fenomenología del silencio. Apuntes para una temática por investigar". *Revista Mexicana de Sociología* 36/4 (1974): 879.
[192] Pérez: *op. cit.*, 111.
[193] Cfr. Sontag: *op. cit.*, XIII.

mantenerse oculto. Por otro lado, este recurso parece tener un efecto justamente invertido, ya que los desvíos dirigen la atención exactamente a lo omitido.

> — Si se ensucian tú eres la responsable —dijo. [...] (*RA*, 112.)
> —Tú tienes la culpa —murmuró. [...] (*RA*, 113.)
> —Tienes que confesarte, porque me hiciste perder la comunión del primer viernes. [...] (*RA*, 113.)
>
> —Estás nerviosa —dijo la ciega.
> —Por tu culpa —dijo Mina.
> —¿Por qué no fuiste a misa?
> —Tú lo sabes mejor que nadie. (*RA*, 116.)

Todo el modo de expresarse de Mina —la acusación y el echarle la culpa a la abuela ciega— se nos presenta como una autodefensa, réplica a unas inculpaciones no pronunciadas. Como si respondiera a unos remordimientos internos y, proyectando su sentimiento de culpabilidad, pensará que ha sido acusada. "El silencio es como un escudo para defenderse" — dice Erasmo.[194] Se podría añadir que las palabras también lo son, como en este caso se las utilizan para cubrir la culpa. Sin embargo, de esta manera las palabras tendrán el sentido contrario, aparecerán en función invertida.

Monroe Beardsley opina que el texto literario se caracteriza por la presencia del sentido implícito (retórico) en una proporción mayor de lo normal.[195] Por esta razón son notables las manifestaciones verbales de Mina, ya que sus expresiones casi carecen del sentido literal. Siguiendo esta lógica, si aplicamos las inversiones necesarias, las frases de Mina significarán lo contrario de lo que dicen, así que podrán traducirse de esta manera: *yo* soy la responsable, *yo* tengo la culpa, tengo que confesarme, todo sucedió por *mi* culpa. Se perfila un mecanismo sicológico cotidiano: el pecado se lo proyecta al otro por no poder soportar su peso.

[194] Cit. por Basulto: *op. cit*., 880.
[195] Cit. por de Man, Paul: *The Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*. New Heaven and London, Yale University Press, 1979.

Otro recurso de la retórica de Mina es el *circunloquio* y los *silogismos falsos*.

> —No puedo ir a misa —dijo—. Las mangas están mojadas y toda mi ropa sin planchar.
> —No pudo ir —intervino la ciega—. Se me olvidó que era primer viernes y lavé las mangas ayer tarde.
> —Todavía están húmedas —murmuró Mina. (*RA*, 114.)

Aunque no hace afirmaciones falsas, ni siquiera establece una relación sintáctica entre las mangas mojadas y la pérdida de la comunión del primer viernes, sin embargo, mediante la yuxtaposición de dos hechos absolutamente independientes se crea la sensación de la existencia de unos vínculos fuertes en el receptor (tanto en la abuela al principio, como en el lector). "La retórica suspende la lógica de una manera radical" — señala Paul de Man[196] —, así a través de una retórica obviamente falsa, se cubren las razones verdaderas: por eso puede afirmar Pérez que el circunloquio pertenece a las formas de la elipsis, ya que servirá para omitir un enigma central en el texto.

Sin embargo, el comportamiento de la abuela ciega también es notable: cuando la madre está presente, parece participar en el juego retórico de Mina, apoyando y completando sus circunloquios irrelevantes. Al quedarse sola con su nieta, sus manifestaciones verbales son de carácter contrario: aunque no son menos elípticas, cumplen un papel bien diferente. En la dicotomía de las dos fuerzas que mueven la narrativa (cubrir y descubrir), la abuela asume el papel del descubridor, por lo tanto sus palabras se dirigirán directamente al centro oculto del texto de Mina.

Este modo de hablar empieza palpando a tientas cautelosamente. Son pocas las afirmaciones verdaderas, las frases de la ciega se limitan más bien a *reflejar* los sentimientos y hechos del otro.

> —Tienes rabia —dijo, rodando un asiento hacia el corredor [...] (*RA*, 112.)
> —Primer viernes y no vas a misa —dijo la ciega. [...] (*RA*, 113.)
> —Estás llorando —exclamó la ciega. [...] (*RA*, 113.)
> —Estás nerviosa —dijo la ciega. (*RA*, 116.)

Sus palabras, en vez de dar la respuesta a las acusaciones e insultos de Mina, se reducen a observaciones elementales que cumplirán el papel del espejo de la atención comprensiva,

[196] de Man: *op. cit.*, 21.

reflejando lo que está delante, por desagradable que fuere. La falta de preguntas da espacio a la contemplación, a la observación silenciosa mediante la lectura de las señales.

Sin embargo, esta contemplación silenciosa desemboca por fin en la comprensión, una revelación intuitiva de los secretos, manifestada en el modo de expresarse también. El tanteo en la oscuridad se sustituye de repente por un consejo de una adivina que ve hasta las entrañas: "— Mina —dijo la ciega—. Si quieres ser feliz, no te confieses con extraños" (*RA*, 116.). A partir de este punto el diálogo se desarrolla siguiendo un guión diferente: la abuela desarrebuja de una manera implacable las contradicciones internas de la retórica de Mina, hasta hacerla sucumbir o —como nota Vargas Llosa en su famosa monografía— "el proceso se acelera, las adivinanzas de la ciega se suceden en cascada".[197]

> —Si hubiera sido por las mangas no te hubieras tomado el trabajo de salir de la casa —dijo la ciega—. En el camino te esperaba alguien que te ocasionó una contrariedad. [...]
>
> —Has ido al excusado dos veces esta mañana —dijo la ciega—. Nunca vas más de una vez. [...]
>
> —Siempre escribes en la cama hasta la madrugada —dijo.
> —Tú misma apagas la luz —dijo Mina.
> —Y en seguida tú enciendes la linterna de mano —dijo la ciega—. Por tu respiración podría decirte entonces lo que estás escribiendo.
> Mina hizo un esfuerzo para no alterarse.
> —Bueno —dijo sin levantar la cabeza—. Y suponiendo que así sea: ¿qué tiene eso de particular?
> —Nada —respondió la ciega—. Sólo que te hizo perder la comunión del primer viernes. [...]
> (*RA*, 116—117.)

Volkening destaca "el raro contraste entre la cruel insistencia de la vieja que pacientemente tantea hasta tocar el punto neurálgico, y la discreción en su manera sibilina de aludir al fruto de tan despiadado escrutinio".[198] Esta discreción ofrece otra lectura diferente de sus palabras, sobre todo si tomamos en consideración su respuesta escapada a las acusaciones de su nieta, que no encaja perfectamente en sus anunciaciones, y que parece muy similar a la autodefensa de Mina: "— Dios sabe que tengo la conciencia tranquila" (*RA*, 113.).

[197] Vargas Llosa, Mario: "«Rosas artificiales»: ceguera y clarividencia". En su libro: *Gabriel García Márquez: historia de un deicidio*. Barcelona, Barral Editores, 1971. 396–397.
[198] Volkening, Ernesto: "Gabriel García Márquez o el trópico desembrujado". *Gabriel García Márquez*. Ed. Peter G. Earle. Madrid, Taurus Ediciones, 1981. 24.

Siguiendo la lógica que hemos aplicado al interpretar las palabras de Mina, si invertimos el sentido literal de las palabras, surge por lo menos la sospecha de que la abuela también tiene algo que confesar. La sospecha se ve confirmada por la réplica de Mina a su pregunta:

> —¿Por qué no fuiste a misa?
> —Tú lo sabes mejor que nadie. (*RA*, 116.)

Es evidente que el silencio en estos diálogos se llena de matices bien diferentes a los que caracterizaron el coloquio íntimo de las dos chicas. Considerando su función comunicativa, el discurso de Mina y su abuela se caracteriza por el "*silencio de abajo*", lleno de temor y vergüenza.

### *4.4. Comunicación no verbal: gestos y silencios*

En la interpretación de Platón, la *comunicación* es *comunión* a la vez[199], un encuentro íntimo que se realiza en un diálogo equilibrado entre dos personas. Sin embargo, gran parte de la comunicación se desarrolla fuera de los campos lingüísticos, que nos hará suponer la posibilidad de esta comunión en el espacio del silencio también. Por la falta de las palabras la importancia de los gestos y silencios va aumentando, de modo que podrá completar e interpretar lo que fue omitido por varias razones: por el temor, la vergüenza o la desconfianza.

La nerviosidad de Mina no sólo se revela en sus palabras sofocadas y acusadoras, sino también en sus gestos y modos de comportarse: no pudo tomar el café, sintió que se ahogaba en lágrimas, etc. Paralelamente, trabajando con Trinidad el silencio de las palabras se completará por la postura y el comportamiento también:

> *Trabajaron en silencio* sin advertir el sol que avanzaba en la sala decorada con cuadros idílicos y fotografías familiares. Cuando terminó los tallos, Mina volvió hacia Trinidad *un rostro que parecía acabado en algo inmaterial*. Trinidad rizaba con admirable pulcritud, moviendo apenas la punta de los dedos, las *piernas muy juntas*. Mina observó sus *zapatos masculinos*. Trinidad *eludió la mirada, sin levantar la cabeza*, apenas *arrastrando los pies hacia atrás* e interrumpió el trabajo. (*RA*, 114–115., énfasis mío.)

[199] Cit. por Máthé: *op. cit.*, 108.

Parece que las piernas juntas y los zapatos masculinos de Trinidad sugieren el rechazo de su carácter femenino, así se infiltra una angustia notable en su identidad. Alberto J. Carlos la evalúa como una mujer que se ha despojado de su femineidad, mientras en *La mala hora* se destaca su humor masculino.[200] Los gestos y las posturas condensan toda la callada historia anterior, la de Mina, quizás la de Trinidad también y su relación. Según la lógica del texto (lo pronunciado tiene valor invertido), el destino supuestamente similar de las chicas tiene un raíz común en su vida femenina.

La ambigüedad entre las palabras elípticas y los gestos habladores alcanza su cumbre en el diálogo ya antes citado de Mina y Trinidad. Mientras las palabras se caracterizan por el estilo más neutral posible (si Barthes tiene razón y existe tal categoría), el acento de la representación cae en los gestos. Separando los dos lados se desarrollan dos escenas bien diferentes; las palabras sugieren indiferencia y distancia, son el esqueleto del diálogo: "— ¿Qué pasó? — Que se fue. — No. — Se fue. — ¿Y ahora? — Ahora nada."; mientras en los gestos se perfila una actitud emocional más profunda que llena de vida la escena: "Mina se inclinó hacia ella. [...] Trinidad soltó las tijeras en el regazo. [...] Trinidad la miró sin parpadear. [...] Una arruga vertical dividió sus cejas encontradas. [...] Mina respondió sin temblor en la voz." (*RA*, 115.)

La elipsis en la comunicación verbal refuerza el papel de los gestos, pero el mecanismo funciona también al revés: las posturas y comportamientos destacan el silencio de las palabras, dándoles mayor peso. Sin duda, la comunicación verdadera entre los personajes no se desenvuelve a través de la lengua, sino más bien mediante las impresiones, intuiciones y experiencias comunes.

### *4.5. El engaño de las palabras*

Examinando la naturaleza de las palabras y las manifestaciones verbales de las protagonistas, en este caso también se descubre su inautenticidad máxima. Susan Sontag, junto con varios críticos habla de la corrupción de la lengua, que significa por un lado la insuficiencia de la representación verbal, por otro la desconfianza de los discursantes en su

[200] Carlos: *op. cit*., 226. (Véase más tarde el desarrollo de los paralelos y vínculos entre las obras de García Márquez.)

poder representativo.[201] También en la literatura del «boom» se destaca este mismo recelo al lenguaje. Shaw describe una polarización entre dos grupos: unos que tienen fe en la posibilidad de «aprehender la realidad» mediante la palabra, y otros que dudan de tal posibilidad.[202] Parece que *Rosas artificiales* apoya esta última opinión.

Las palabras inauténticas tienen un efecto justamente invertido: las excusas falsas de Mina alumbran la existencia de una razón auténtica en vez de cubrirla. Mientras por un lado intentan cubrir y esconder, por otro lado tienen la función de indicar dónde *no* se encuentra ninguna interpretación correcta en cuanto al enigma callado. Son como advertencias al lector en un campo minado, para que no pase por allí, si no quiere equivocarse.

Uno de los recursos principales para hacer inauténtica la expresión verbal es la *repetición*: se repiten tanto las acusaciones, como los circunloquios y silogismos falsos de la chica. En general la repetición sirve para reforzar lo anunciado en la comunicación cotidiana, la redundancia puede aclarar la confusión. Por otro lado, en el discurso literario la reiteración destaca, acentúa e incluso puede alzar lo repetido a un nivel estético más elevado, convirtiéndose en fuerza estetizadora. Paradójicamente, la reiteración en este caso no servirá para reforzar lo dicho, sino por lo contrario: le quita crédito mediante la ridiculización. La excusa de Mina —"No tenía mangas"— parece poco convincente ya la primera vez, sin embargo con cada repetición pierde algo de su validez. Como lo desarrolla la teoría de la comedia: la repetición se considera como una fuente de la comicidad.

Tampoco son más auténticas las palabras de los personajes en la escena ya citada, cuando la abuela y su nieta participan en el mismo juego retórico para engañar a la madre. La falta de coherencia entre los argumentos acerca el diálogo a una escena absurda. Así las palabras pronunciadas sirven como signos que señalan la trampa donde la interpretación podrá desviarse. De este modo el lector buscará siempre lo contrario de lo pronunciado, formando su interpretación evitando las palabras-trampas.

El discurso de Mina no sólo omite, es decir, ignora las verdaderas causas, pero sus excusas y acusaciones intentan incluso cubrir lo callado, confundiendo a los interpretantes (tanto al lector, como a las demás protagonistas). "El escrito no sólo no habla, sino que, además,

[201] Sontag: *op. cit*., XIII.; Pérez: *op. cit*., 115.; Coulson: *op. cit*., 114.; Steiner, George: "The Retreat from the Word" [Retiro de las palabras]. *Language and Silence*. London, Faber and Faber, 1990. 38–39.
[202] Shaw, Donald L.: *Nueva narrativa hispanoamericana*. Madrid, Cátedra, 1981. 218.

confunde", cita a Platón Emilio Lledó.[203] Se podría añadir que no solamente lo escrito, sino tampoco el mismo discurso lingüístico revela más de la verdad. "Relacionado con *texto* («tejer», «trenzar», «entrelazar», «hacer»), *textum* significa tejido, urdimbre de distintos hilos que constituyen una unidad"[204]; es decir, el *texto-tejido* solamente es capaz de tapar y disfrazar, mientras los huecos entre sus hilos harán posible la vista más clara de lo cubierto. Cada hueco es una ventana al enigma que permite ver más allá. La metáfora del *texto-tejido* alumbra que la escritura es un acto más bien ocultador que revelador, mientras son las elipsis —los huecos— que descubren que intenta esconderse.

Curiosamente —y aquí hemos llegado a un punto cardinal en cuanto a la interpretación— las mentiras y palabras inauténticas de Mina se reflejan en su trabajo de crear rosas artificiales:

> —*Ha tenido que trabajar mucho* en estos días —dijo la ciega.
> —*Son ciento cincuenta docenas de rosas* que tengo que entregar en la Pascua —dijo Mina.
> El sol calentó temprano. Antes de las siete, *Mina instaló en la sala su taller de rosas artificiales*: una cesta llena de pétalos y alambres, un cajón de papel elástico, dos pares de tijeras, un rollo de hilo y un frasco de goma. [...]
> —*No tenía mangas* —dijo Mina.
> —Cualquiera hubiera podido prestártelas —dijo Trinidad.
> *Rodó una silla para sentarse junto al canasto de pétalos*.
> —*Se me hizo tarde* —dijo Mina.
> *Terminó una rosa*. Después acercó el canasto para rizar pétalos con las tijeras. (*RA*, 114., énfasis mío.)

Se nota que cada mentira viene seguida por una referencia al acto de hacer rosas artificiales. Mediante la reiteración y la oscilación de los dos planos se establece un paralelo entre la retórica falsa de Mina y su actividad creativa: las mentiras se identifican con las rosas artificiales, mientras el acto de mentir se paralela con el de crear las rosas. Tanto las rosas artificiales, como las palabras falsas de la chica intentan engañar al receptor.

Por otro lado, las palabras no sólo aparecen como recursos de engañar al receptor, sino como traidores de su emisor. Como la expresión neutral del diálogo entre Mina y Trinidad

[203] Lledó: *op. cit.*, 30.
[204] *Ibid.*, 48–49.

pudo cumplir el papel de esconder las emociones, el extremismo del estilo se convertirá en el traidor del hablante:

> —¿Quieres entonces que te diga qué fui a hacer al excusado? —preguntó. Las dos permanecieron en suspenso, hasta cuando Mina respondió a su propia pregunta—: Fui a *cagar*. La abuela tiró en el canasto las tres llavecitas.
> —Sería una buena excusa —murmuró, dirigiéndose a la cocina—. Me habrías convencido si no fuera la primera vez en tu vida que te oigo decir una *vulgaridad*. (*RA*, 117., énfasis mío.)

La abuela, siendo capaz de percibir sensiblemente los matices emocionales en las frases de Mina, descubre también la incongruencia de la vulgaridad inusitada de Mina. Aunque la chica pudo defenderse mediante sus palabras desorientadoras, al fin y al cabo fue una palabra que resultó ser su traidor.

### *4.6. La comprensión verdadera: ¿vista o ceguera?*

El discurso lingüístico despistador engendra confusión y entenebrece la vista en cuanto a la interpretación. Sin embargo el cuento parece invertir esta noción también, aplicándola para la explicación de la clarividencia.[205] En la literatura universal el motivo de la ceguera es uno de los más antiguos. Los personajes ciegos siempre disfrutaban de un respeto especial, eran los que se encargaban de conservar mitos y leyendas, daban noticias como cantantes de hechos antiguos, es decir, se consideraban como medios relacionadores entre pasado y presente. Sin embargo, podían cumplir el papel de medio en otros campos también: la falta de vista se vinculará paradójicamente con la capacidad de ver más allá —muchas veces se trata de una mirada interna hacia dentro—, por lo tanto, los ciegos pueden aparecer como enlaces entre el mundo de las apariencias y la trascendencia. Como si la vista de los ciegos fuera más clara, y su comprensión menos oscurecida, que les permite actuar como profetas, adivinos o chamanes. Por lo tanto, la ceguera —frente a lo que hemos visto en Felisberto Hernández— no es una carencia, sino más bien una plusvalía, ya que mediante la abnegación (forzada o voluntaria) de la vista y los conocimientos, el acento se traslada a otros sentidos, dando lugar a la comprensión a través de la aprehensión, sin vista externa.[206]

[205] Véase Vargas Llosa: *op. cit.*, 396–397.
[206] Zsadányi: *op. cit.*, 125.

La ceguera de la abuela juega un papel principal en la indagación y comprensión de la historia de Mina. Examinando el personaje de la abuela, se revela que su ceguera no es impedimento en absoluto, sino más bien la condición de una apertura para leer los signos. Parece que la ciega ve mejor no sólo en las tinieblas, sino en plena luz también: sus sentidos no dependen de las condiciones exteriores.

> Moviéndose a tientas en la penumbra del amanecer, Mina se puso el vestido sin mangas que la noche anterior había colgado junto a la cama, y revolvió el baúl en busca de las mangas postizas. [...]
> —Están en el baño —dijo la ciega—. Las lavé ayer tarde. (*RA*, 111.)

Para ayudar a Mina, la abuela no necesita ver: le basta saber que su nieta va a buscarlas para asistir a la misa del primer viernes. De la misma manera, no es la vista, sino la empatía y sabiduría que le ayuda en la comunicación cuando quiere impedir que Mina ensucie las mangas extendiéndolas sobre las piedras de la hornilla: "— Pon un papel debajo, porque esas piedras están sucias" (*RA*, 112). Sus palabras aparecen sin cualquier antecedencia, como si la abuela viera los movimientos de la chica.[207]

A pesar de su ceguera y no pudiendo ver los gestos y la postura del otro, la abuela es capaz de percibir los matices emocionales más finos de Mina. Para una persona de vista sana, la cara de la chica —como mera representación— podría ser una máscara, que deforma la realidad, mientras la ciega no se deja ser disturbada por la apariencia. En los diálogos con su nieta parece cumplir la función de un espejo que refleja fielmente la realidad más profunda del otro.

Sus manifestaciones verbales no pretenden evaluar las emociones, las palabras y los actos de Mina, sino que quedan retiradas en el fondo, solamente reflejando y contemplando. Sin embargo, esta actitud retirada y silenciosa no significa pasividad, por el contrario, es una atención muy intensa, o sea, en este caso el silencio y la actividad no son conceptos opuestos. La atención parece ser la condición imprescindible de la comprensión que va vinculada con la unión, forma perfecta de la recepción.[208] Sin embargo, la plena atención requiere el despejo del propio yo, la abnegación del egocentrismo. La ceguera como

[207] Véase también en Vargas Llosa: *op. cit.*, 396.
[208] Nótese que Paul de Man también destaca un fragmento de la novela de Marcel Proust, donde la lectura se describe como unión o comunión (de Man: *op. cit.*, 24.)

silencio de los sentidos se vinculará con la quenosis, ayudando a encontrar el modo adecuado de expresarse que "también al hablar presta atención y escucha al otro".[209]

> —Siempre escribes en la cama hasta la madrugada —dijo.
> —Tú misma apagas la luz —dijo Mina.
> —Y en seguida tú enciendes la linterna de mano —dijo la ciega—. Por tu respiración podría decirte entonces lo que estás escribiendo. (*RA*, 117)

La ceguera entonces en este caso no se vincula con la negación de la realidad, sino, por lo contrario, con una sabiduría más profunda: a través de la atención intensa y la vista interna las partes fragmentadas del mosaico se vinculan y forman una unidad coherente. "Mis ojos no pueden ver en el fondo del excusado" (*RA*, 116.) — el reproche de la abuela se interpretará a la vez como una alusión implícita que se referirá a su capacidad de ver todos los secretos que Mina le está ocultando.

Mediante sus circunloquios, Mina teje un texto laberíntico para defenderse. Todas sus razones carecen de validez y, apoyadas por las falsas palabras, crean un mundo ficticio, artificial. Tal como en los capítulos anteriores, la ficción como acto falsificador de la realidad esta vez también aparece muy marcadamente, sin embargo la interpretación de la ceguera seguirá un rumbo completamente opuesto. En este punto la carencia de la abuela, incluso, le resulta una ventaja: como las rosas (palabras) artificiales de Mina para ella no son sino un conjunto de papeles e hilos[210], podrá concentrarse en la realidad. Este razonamiento aparece a nivel motívico también: frente a las flores artificiales de su nieta, la abuela aparece varias veces en un rosal natural. A ella no le interesa lo postizo, sus sentidos están acordados a lo real: paradójicamente percibe más de la verdad, ya que carece del sentido (la vista) que la engañaría. "Mina levantó la cabeza y entonces experimentó una sensación diferente: sintió que la ciega sabía que la estaba mirando" (*RA*, 116–117.). La vista entonces se sustituye por la ciencia inmediata: parece que la ciega, justamente por su ceguera, traspasa un nivel, pasa por alto las experiencias sensoriales y llega directamente a los conocimientos.

Por último, examinaremos el motivo de la locura, como otra forma de la autodefensa, esta vez por parte del receptor, la abuela. La locura —junto con la ceguera— se considera uno

[209] Zsadányi: *op. cit.*, 7.
[210] Véase Sacerio-Garí, Enrique: "Las flores de Borges en García Márquez". *Hispania* 70/1 (1987): 64.

de los tópicos más antiguos de la literatura: véase el amplio abanico de personajes ciegos con una vista interna más profunda,[211] mientras los locos fingidos (Odiseo, Don Quijote, etc.) intentan escaparse y defenderse contra el mundo, o por lo menos no participar en él. Así tanto la ceguera, como la locura se convierten en un reino interno, un espacio para guardar la identidad auténtica. Por lo general, la locura cumple el papel del escudo, funcionará como una capa que defiende al personaje que supo la verdad desagradable para una autoridad. Por otro lado —tal como hemos visto en la poetisa de Felisberto Hernández— servirá como el último amparo contra el mundo en el que uno no quiere encajar. En *Rosas artificiales* la locura fingida aparecerá como otro recurso para engañar: la abuela, cada vez que se le pregunta por lo ocurrido, se defiende con su locura supuesta. De esta manera, disminuye la importancia de su papel (quizás cómplice) y trata de quitar el peso de lo ocurrido y lo dicho también: envuelta en la identidad de una loca logra defenderse y despistar al oyente superficial.

### *4.7. Red de motivos: ocultar cosificando*

Paralelamente al hilo narrativo del cuento, se desarrolla un nivel motívico bien estructurado y coherente. Curiosamente la red motívica misma visualiza la omisión y el acto de ocultar, reforzando así tanto el tema del cuento, como la técnica narrativa.

> Encerrada en su *cuarto*, Mina se desabotonó el corpiño y sacó tres *llavecitas* que llevaba prendidas con un alfiler de nodriza. Con una de las llaves abrió la *gaveta* inferior del *armario* y extrajo un *baúl* de madera en miniatura. Lo *abrió* con la otra *llave*. Adentro había un paquete de *cartas* en papeles de color, atadas con una cinta elástica. Se las guardó en el corpiño, puso el *baulito* en su puesto y volvió a *cerrar* la *gaveta* con *llave*. Después fue al *excusado* y echó las *cartas* en el fondo. (*RA*, 113–114., énfasis mío.)

El camino de Mina en el espacio ficticio va acercándose a un centro: de la calle entra en la casa, sigue hasta su habitación, más tarde el armario, la gaveta y el baúl de madera en miniatura, todos cerrados con llaves. El espacio se encoge hasta concentrarse en un solo punto, como si se tratara de una caja china, un *mise en abyme* visualizado. El centro de esta

[211] Para dar una breve lista, véase el adivino Tiresias de la mitología griega, Úrsula en *Cien años de soledad*; o las enseñanzas bíblicas sobre los videntes que efectivamente son ciegos (Mt 15,14; Mt 23,16–19; Mc 8,18). En el caso de Edipo la ceguera aparece como un acto de autocastigo por haber llegado a un conocimiento trágico, pero paralelamente señala también una ciencia más completa.

caja china se ve ocupado por el secreto omitido; las cartas representan metonímicamente toda la prehistoria callada, que aparece de esta manera cosificada. Los objetos refuerzan la sensación del encerramiento, sirven para mantener en secreto las cartas —o sea la historia—, cuya aniquilación en el excusado, "lugar de refugio y desahogo", como lo define Carrillo,[212] equivaldrá a la omisión irreversible de la historia.

Riffaterre llama la atención a la importancia de esta red de elementos repetidos en los cuentos, afirmando que los objetos a primera vista insignificantes hasta pueden convertirse en fuerza organizadora del texto. Como hemos visto en los motivos de la novela de Carpentier también, estos elementos repetidos constituyen un tejido completo, llamado *subtexto*, apoyando o modificando la interpretación y la maquinaria narrativa.[213] Los conceptos del *motivo* y *tema* se distinguen claramente del *subtexto* por la dicotomía "lo significativo" / "lo insignificante".[214] Tanto los motivos, como los elementos del subtexto juegan gran papel en la concentración del texto, ya que son capaces de representar conceptos abstractos y complejos en una sola imagen, es decir, se trata de reducir (o hasta omitir) el desarrollo del nivel conceptual y sustituirlo con unos motivos visuales, más sencillos. Esta capacidad de reducción y concentración es una de las razones por la cual la red motívica se vincula con la elipsis y la omisión. La otra se manifiesta en su propio carácter oculto, ya que se trata de un tejido escondido bajo la narración, un subtexto, o sea, un texto debajo del otro.

En *Rosas artificiales* el subtexto refleja fielmente el tema y el esquema narrativo del cuento, es decir, aparece como un espejo: la historia omitida por silencios, palabras falsas y circunloquios se vincula metonímicamente a las cartas encerradas y finalmente deshechas. Los elementos repetidos, a primera vista insignificantes, como la llave, el baúl y principalmente el excusado aparecen como ocultadores de las cartas, por lo tanto son aniquiladores del texto mismo. Es notable la mezcla de los ámbitos sagrados y profanos: mientras el cofrecito de madera aparece como un tabernáculo que guarda la hostia consagrada,[215] el excusado representa un ámbito marcadamente profano.

---

[212] Carrillo, German Dario: *La narrativa de Gabriel García Márquez*. Madrid, Ediciones de Arte y Bibliofilia, 1975. 121.
[213] Riffaterre: "Fictional...", 21.
[214] *Ibid*., 59.
[215] Carlos: *op. cit*., 226.

Sin embargo, en otra ocasión, nos encontramos con unos motivos que no se consideran subtextos por la falta de repetición. Estas imágenes no desempeñan el papel de apoyar la maquinaria narrativa, sino funcionan más bien como contrastes. "Como Trinidad era experta en el rizado de pétalos, Mina se dedicó a fabricar tallos de alambre forrados en papel verde. Trabajaron en silencio sin advertir el *sol* que avanzaba en la sala decorada con *cuadros idílicos* y *fotografías familiares*." (*RA*, 114–115., énfasis mío.)

Tanto el motivo del sol, como el de los cuadros idílicos y fotografías familiares evocan la sensación de incongruencia, si los comparamos con la historia supuestamente callada. En este caso los motivos parecen espejos inversos: alumbran la ambigüedad, es decir, aluden a la existencia de un enigma que no tiene nada que ver con la luz, el idilio y la feliz vida familiar. Estos motivos también juegan el papel de concentrar la historia en unas imágenes, sin embargo esta representación aparece inversa, falsificada.

Aceptando la afirmación de varios críticos, según la cual un cuento se caracteriza principalmente por la economía máxima, es decir, tanto la narración, como los personajes y los motivos aparecen reducidos, el motivo de los *ratones muertos* obtiene un peso especial. Este motivo brilla por su carácter aparentemente accidental, como si fuera una imagen que no encaja ni en el esquema narrativo, ni en la red motívica. Aparece por primera vez en un fragmento del diálogo quizás más lacónico de Mina y Trinidad, pero tampoco se nos revela más en el coloquio entre la abuela y la chica.

> — A que no sabes qué llevo en esta caja — le dijo Mina al pasar.
> Hizo sonar los ratones.
> La ciega puso atención.
> — Muévela otra vez — dijo.
> Mina repitió el movimiento, pero la ciega no pudo identificar los objetos, después de escuchar por tercera vez con el índice apoyado en el lóbulo de la oreja.
> — Son los ratones que cayeron anoche en la trampa de la iglesia — dijo Mina. (*RA*, 115.)

Esta escena se podría evaluar como *action gratuite*, si no hubiera varias razones que acentuaran su importancia: los ratones aparecen en el punto culminante del arco narrativo, acaban aniquilados en el excusado igual que las cartas, además, proceden de la iglesia, un lugar muy vinculado con el secreto de Mina. A pesar de ser elemento destacado y acentuado, parece que se trata de un motivo que resiste al desciframiento de la abuela, y

por lo tanto, del lector también. La falta de revelar las relaciones posibles condensa el silencio y la ignorancia.[216]

Queda por último el motivo más importante, alrededor del cual se organiza todo el cuento, las rosas artificiales. Como elemento muy destacado, de carácter significativo, no se considera subtexto, sin embargo su poder representativo a nivel motívico es innegable. Aunque este motivo constituye el título de la obra, aparece retardado en la narración, justo antes de la llegada de Trinidad. A partir de este momento se desarrolla un paralelo curioso ya antes mencionado: las mentiras y circunloquios de Mina aparecen acompañados por la descripción del acto de hacer rosas artificiales, como la ilustración de tejer mentiras.

Sin embargo, esta representación doble no aparece solamente en la escena ya citada, sino entreteje todo el texto, por lo cual el motivo de las rosas artificiales se convierte en el símbolo de todo el discurso lingüístico falso. De la misma manera, el momento de sucumbir también aparece ilustrado con este esquema de motivos:

> Mina hizo un esfuerzo para no alterarse.
> —Bueno —dijo sin levantar la cabeza—. Y suponiendo que así sea: ¿qué tiene eso de particular?
> —Nada —respondió la ciega—. Sólo que te hizo perder la comunión del primer viernes.
> Mina *recogió con las dos manos el rollo de hilo, las tijeras, y un puñado de tallos y rosas sin terminar. Puso todo dentro de la canasta y encaró a la ciega*. (*RA*, 117., énfasis mío.)

Ya no se puede seguir con la retórica de la omisión, así el acto de acabar con las mentiras aparece en el nivel motívico también, completando la representación paralela que caracteriza el texto. Así las rosas artificiales se interpretan como las palabras despistadoras de Mina, mientras el acto de ocultar mintiendo se paralela con el de hacer rosas artificiales.

### *4.8. Representación artificial o realidad natural: el motivo del texto mismo*

Como las rosas artificiales son meramente las representaciones de las verdaderas, la explicación falsa de Mina también muestra sólo la apariencia de la realidad. Como hemos aludido a las palabras de Ingarden más de una vez, completando su planteamiento con la

[216] Nótese que el episodio de los ratones caídos en las trampas de la iglesia aparece también en *La mala hora*, con los mismos protagonistas. Véase también Kulin, Katalin: *Creación mítica en la obra de García Márquez.* Budapest, Akadémiai Kiadó, 1980. 43.

visión platónica sobre la representación mimética, los objetos representados tienen una carencia esencial frente a los reales, es decir, toda representación es elíptica, ya que es incapaz de abarcar la totalidad.[217]

Semejantemente, las palabras de Mina no reflejarán, sino más bien representarán de una manera definida (efectivamente distorsionada) la realidad, la causa por la cual no fue a misa. Esta manipulación y falsificación son unos métodos que parecen inevitables al crear un texto. Los narradores falsificadores de Jorge Luis Borges y Felisberto Hernández tienen su seguidora en la figura de Mina. Se nos revela una retórica falsificante que sirve para engañar al oyente, tal como engaña la rosa artificial al contemplador. Pero si las rosas son las imágenes visualizadas de las palabras, su artificialidad se extiende también a la obra de García Márquez, alumbrando su carácter postizo.[218] Como el título —*Rosas artificiales*— se refiere al cuento, el texto garciamarquiano también se considera como una rosa artificial: falsificante, mentiroso e inauténtico.

El motivo del *texto* mismo aparece muy elaborado y multiplicado en varios niveles. Amén de ser representado metafóricamente por las *rosas*, este motivo entreteje toda la narración. Se distinguirán por lo menos tres niveles o formas de aparición: la primera será las *cartas* de Mina, guardadas en el baúl y las que escribe ella misma; la segunda es su *historia* omitida o *ella misma* en el cuento, como texto para interpretar a la abuela; mientras el tercer nivel se ve constituido por el *texto de García Márquez* para nosotros, los lectores. Nótese que en el análisis de Vargas Llosa Mina se considera como artista, junto con otros personajes de *Los funerales de la Mamá Grande.*[219]

Así el motivo central del cuento aparece multiplicado concéntricamente, como si fuera una caja china, reforzando con esta *mise en abyme* el carácter autorreflexivo de la obra. Este juego ensancha las fronteras de la ficción, haciendo que el lector mismo se sienta estar dentro de los marcos narrativos. Lee un texto elíptico sobre unos personajes lectores que también intentan leer la historia enigmática de Mina. Metido de esta manera en la ficción, se le revela la sensación de su propia ficcionalidad, su existencia como criatura. El recurso obviamente no es exclusivamente de García Márquez: encontramos una larga fila de obras que utilizan la misma técnica para atenuar, o hasta borrar los límites entre la realidad y el

[217] Zsadányi: *op. cit.*, 12.
[218] Como señala Carrillo, también los leitmotivs (las mangas postizas) acentúan este carácter artificial. Carrillo: *op. cit.*, 121.
[219] Vargas Llosa: *op. cit.*, 395.

mundo ficticio, como por ejemplo *Ruinas circulares* de Borges o *La continuidad de los parques* de Cortázar. "El receptor, al encontrarse con la obra artística comprende su propio carácter compuesto, creado".[220]

En cuanto a la intertextualidad, se descubren unos procesos al revés: mientras el motivo del texto se multiplica de una manera concéntrica o convergente, la intertextualidad aparece como fuerza excéntrica o divergente, ya que cada relación intertextual funciona como una ventana que abre a otros textos, alejando el motivo central del cuento y desplazándolo en contextos nuevos. Como Riffaterre afirma, "la intertextualidad es el fenómeno, en el que el lector percibe las correlaciones entre la obra misma y otras obras anteriores o posteriores."[221] De esta manera se desarrolla un mapa extenso de vínculos múltiples en el tiempo y el espacio.

Sin embargo, desde el punto de vista inversa, la intertextualidad no significa solamente exponer, sino incorporar también, ya que cada alusión aparecerá como puerta, por la cual podrá entrar el texto evocado. De esta manera se nos desenvuelve un acercamiento diferente a la intertextualidad, que se considerará una forma de la elipsis por su fuerza condensadora, ya que en una sola alusión (o en cualquier otro tipo de relación) concentrará toda una obra con la complejidad de sus interpretaciones. Se parece mucho al *Aleph* de Borges: abrir ventana al mundo entero desde un único punto reducido.

En adelante intento esbozar los rumbos más importantes de las posibles relaciones intertextuales que se condensan en el motivo de la *rosa* que representa el texto mismo. No olvidándonos de la imposibilidad de abarcar el número infinito de los vínculos, podemos distinguir tres campos principales, como Enrique Sacerio-Garí también habla sobre tres niveles de significación asociados tradicionalmente con la rosa: el *religioso*, el *erótico* y el *artístico*.[222] Este último ya se ha tratado anteriormente, destacando que el motivo se vincula con la artificialidad, con el carácter compuesto y creado de una obra, sin embargo hay que añadir el concepto de la perfección, aunque solamente se realice en la representación artística falsificada.

---

[220] Máthé: *op. cit.*, 64.
[221] Riffaterre, Michael: "Az intertextus nyoma" [La huella del intertexto]. Trad. Enikő Sepsi. *Helikon* 1–2. (1996): 67. Para una tipología más elaborada de la intertextualidad véase el trabajo de Gérard Genette: *Palimpsestes*. Paris, Seuil, 1982. 7–17. En traducción húngara: *Helikon* 1–2 (1996): 82–90.
[222] Sacerio-Garí: *op. cit.*, 64.

Los dos primeros campos evocan diferentes manifestaciones literarias: por un lado la poesía mística-religiosa, por otro la erótica-amorosa. Así conducirán a interpretaciones contradictorias, pero a pesar de su ambigüedad los dos ámbitos se vinculan obviamente con la supuesta historia callada. Sin embargo, la ambigüedad no es tan fuerte, considerando que los poetas místico-religiosos también utilizaron un lenguaje empapado de erotismo.

Por un lado, la rosa como tópico del amor (carnal) y de la pasión, es uno de los más antiguos en la literatura: así la presencia muy marcada de esta imagen refuerza la sospecha que en la prehistoria omitida no se trató de escribir cartas exclusivamente. En este caso, los vínculos intertextuales apoyan el acto de crear el sentido de la obra con unas interpretaciones paralelas.

Sin embargo, examinando el nivel religioso, se nos revela un campo semántico contrario que ofrece una ilustración inversa. La rosa aparece como motivo preferido que se refiere a la Virgen, tanto en la literatura mariana, como en los textos (para)litúrgicos, representando la pureza, la perfección espiritual. Curiosamente, esta imagen muchas veces se ve vinculada con el secreto, con los dogmas y misterios de la fe.[223] Así este intertexto por un lado forma paralelo con el motivo del secreto, mientras referirá a la culpa de Mina también, mediante el recurso de la inversión.[224]

La rosa, como la representación del concepto de la perfección inalcanzable, es uno de los motivos principales en la poesía de Borges también: "La ardiente y ciega rosa que no canto / la rosa inalcanzable"[225]; o en otro lugar, vinculado con el *silencio* también[226]:

> ...El destino me depara
> este don de nombrar por vez primera
> esa flor silenciosa, la postrera
> rosa que Milton acercó a su cara
> sin verla. Oh, tú, bermeja o amarilla
> o blanca rosa de un jardín borrado,
> deja mágicamente tu pasado

[223] Véase la *Letanía de Loreto*: "Rosa mística, / Torre de David, / Torre de marfil, / Casa de oro…" o la *Divina Comedia* de Dante, donde el paraíso aparece representado por una rosa concéntrica.
[224] Véase también los motivos irónicamente invertidos en *El acoso* de Alejo Carpentier: el acosado traidor aparece como Salvador inverso, mientras se establece un paralelo motívico entre la prostituta Estrella, igualmente traidora, y la Virgen María. El relato incluso contiene fragmentos falsificados de la *Letanía de Loreto* (*El acoso*, 207).
[225] Borges, Jorge Luis: "La rosa". En su libro: *Obra poética I*. Madrid, Alianza Editorial, 2005. 30.
[226] Cfr. Sacerio-Garí: *op. cit.*, 64.

inmemorial y en este verso brilla,
oro, sangre o marfil o tenebrosa
como en sus manos, invisible rosa.[227]

Se revela que la rosa tiene varias capas de apariencia en la literatura, de esta manera se convierte en un símbolo, o en la terminología de Kristeva: una "universale cosificada"[228]. Evidentemente la rosa tiene una función muy compleja en el cuento: como motivo repetido es la metáfora de las palabras falsas, o del texto y el lenguaje mismo. Los posibles vínculos intertextuales acentúan su artificialidad, su carácter creado y artístico, pero evocan también el concepto del silencio. Así se desenvuelve una doble condensación elíptica en una sola imagen.

Por otro lado, los cuentos de García Márquez se caracterizan por vincularse entre sí, y con las demás obras del mismo autor también. Como ya hemos aludido a la teoría de Dällenbach en los capítulos anteriores, amén de la "intertextualidad general" (relación intertextual entre las obras de diferentes autores), se distingue la llamada "intertextualidad limitada", que significa las relaciones intertextuales entre las obras del mismo autor.[229] Varios críticos destacan los vínculos fuertes entre los cuentos de *Los funerales de la Mamá Grande* y las novelas posteriores de García Márquez, especialmente *Cien años de soledad*.[230] Oviedo considera tan notable el número de semejanzas que evalúa el tomo como "una serie de intentos, aproximaciones y rodeos para acercarse al mundo macondino que tenía en mente y al que todavía no lograba acceder".[231]

Desde este punto de vista el episodio de los ratones muertos ya no parece tan sorprendente: tanto la figura de Trinidad, como el motivo de los ratones aparecen también en *La mala hora*.[232] Los cuentos ofrecen unos fragmentos de historias, encerrados en cápsulas, luego desarrollados con más detalles en una novela posterior.

---

[227] Borges: "Una rosa y Milton". En su libro: *Obra poética II*., Madrid, Alianza Editorial, 2005. 118.
[228] Kristeva, Julia: "A szövegstrukturálás problémája" [El problema de la estructuración del texto]. Trad. Tímea Kovács. *Helikon* 1–2 (1996): 21.
[229] Dällenbach: "Intertextus...", 51.
[230] Véase los trabajos de Kulin: *Mítosz*..., 185–208.; Oviedo: *Historia*..., 303.; Palencia-Roth: *op. cit*., 59.; Bloom: *op. cit*., 14.; Williams, Raymond L.: "García Márquez y Gardeazábal ante *Cien años de soledad*: un desafío a la interpretación crítica". *Revista Iberoamericana* XLVII/116–117 (1981): 168–169.; Campra, Rosalba: "Las técnicas del sentido en los cuentos de Gabriel García Márquez". *Revista Iberoamericana* L/128–129, (Julio–Diciembre 1984): 937–938.; para el análisis de las infiltraciones de los cuentos del mismo tomo: Carrillo, G. D.: *op. cit*., 111–123.
[231] Oviedo: *Historia*..., 303.
[232] Véase también Kulin: *Creación*..., 43.

De esta manera se revela otra lectura diferente de la relación de Mina y su abuela. La pareja abuela–nieta es muy favorita de García Márquez que aparece también en *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada*. Aunque no es adecuado establecer un paralelo entre la relación abuela–nieta en las dos obras, ya que tienen pocos rasgos en común, sin embargo el lector no evitará el juego de las infiltraciones intertextuales, por lo tanto la figura de la abuela de *Rosas artificiales* puede ser oscurecida por la de Eréndira.[233] Por otro lado, podemos contar también con infiltraciones positivas, ya que la abuela se orienta con la misma seguridad en los pensamientos de su nieta que Úrsula, de anciana.[234]

Como se ve, las relaciones intertextuales podrán condensar en unas alusiones elípticas toda una obra entera con sus niveles interpretativos numerosos, por esta razón se puede decir que la intertextualidad se considera una forma especial, pero imprescindible de la elipsis.

En resumen, como señala Barbara B. Aponte, leyendo los cuentos de García Márquez, "el lector tiene que aceptar el hecho de que en cada caso ha presenciado un momento crucial en la vida del personaje sin poder decidir cuál sea su exacto significado".[235] Parece obvio que la fuerza motriz de *Rosas artificiales* también es la omisión que se desenvuelve en varios niveles, tanto en la técnica narrativa, en el modo de expresarse y en la retórica de las palabras, como en el sistema de los motivos. De la omisión nace un silencio casi palpable en la comunicación de los personajes, pero también en la que se realiza entre la obra y su lector. Este silencio podrá significar la incapacidad de comunicación por motivos de la vergüenza, el temor o la ignorancia; pero por otro lado representará una comprensión más profunda que ya no necesita palabras; o más bien ofrecerá un espacio para escuchar y contemplar, haciendo posible el entendimiento no despistado por el ruido de las palabras.

El silencio puede nacer por varias causas y desempeñará diferentes funciones: ofrece un amplio abanico de emociones humanas, dibujando dos ramas principales. El "silencio de abajo" procede del temor, de la vergüenza, representando así las barreras de la comunicación. Por otro lado, el "silencio de arriba" se caracteriza por el éxtasis de la adoración, una experiencia que va más allá de los límites humanos. Mientras los silencios

[233] Raymond L. Williams señala también que la abuela de Eréndira funciona como interpretadora por excelencia a lo largo del texto, y sus interpretaciones vis-a-vis la nieta son siempre opresivas (Williams: *op. cit.*, 169).
[234] Kulin: *Creación*..., 43.
[235] Aponte, Barbara B.: "El rito de la iniciación en el cuento hispanoamericano". *Hispanic Review* 51/2 (1983): 146.

entre Mina, su madre y su abuela representan el primer tipo, los que nacen entre las amigas señalan más bien la intimidad.

El cuento ofrece una lectura alegórica —desarrollada más tarde— que representa el mismo acto de leer. Las protagonistas-lectoras intentan descifrar al otro que desempeña el papel del texto, su actividad de búsqueda paralela al acto creativo del lector en la interpretación. Mediante la lectura alegórica se esbozan tres diferentes estatus del lector, de los que se va a analizar con más detalles el llamado "*intuitivo*". Este estatus se caracteriza por la aceptación de su propia ceguera y el carácter silencioso del texto mismo, sabiendo que "toda palabra se resuelve en silencio."

Como hemos visto, las elipsis de *Rosas artificiales* permanecen dentro de los límites de la comunicación: se trata de una historia "no narrada", aunque narrable. En adelante se analizará otro tipo de la omisión a través de una interpretación de *La cara* de Virgilio Piñera que nos conducirá al ámbito de "lo no narrable", lo inefable.

## V. HACIA LO INEFABLE • *LA CARA* DE VIRGILIO PIÑERA

Aunque mayoritariamente nos encontramos con enfoques de una interpretación irónica, Read G. Gilgen acentúa que "Piñera se preocupa por la muerte, no solamente del cuerpo, sino del individuo también, mientras uno intenta «vivir» en medio de una existencia caótica. Explora varios aspectos de vivir, existir, pensar, crear..."[236] Esta preocupación elemental por la muerte y las posibilidades de la existencia en el escritor cubano abre nuevas perspectivas en el análisis del silencio literario. La investigación se centrará en cuestiones epistemológicas y de la teoría de lengua: ¿en qué medida se puede conocer el mundo, la identidad humana en él y su existencia? Surge la pregunta si somos capaces de transmitir nuestras experiencias y ponernos en relación con el otro, hasta unirnos con él.[237] El mundo absurdo de Piñera sugiere la imposibilidad del conocimiento a través de la razón, sin embargo esta negación de la racionalidad cuestionará también la autenticidad de la lengua en el mismo campo.

*La cara*, publicada en 1956, desenvuelve una historia de encuentro entre dos personas que se ven separadas por varios obstáculos. Como si se tratara de un acercamiento de dos mundos opuestos: un desconocido aparentemente loco llama por teléfono al narrador novelista en busca de ayuda y compañía, con la única reservación de que nunca deben verse las caras. El afán del narrador hacia el encuentro verdadero es cada vez más fuerte, sin embargo, la narración queda interrumpida justo en el momento de su realización. De esta manera no solamente surge el problema del conocimiento mediante el lenguaje, sino se cuestiona también la posibilidad de transmitir lingüísticamente las vivencias más profundas. El silencio se convierte así en un potencial que incorpora un número infinito de posibilidades: la omisión abre un plano para el juego y las variaciones múltiples, igualmente a una hoja blanca en el arte pictórico que deja espacio libre para la imaginación creadora del receptor. La afirmación de Oviedo parece acertada: las obras de la llamada *innovación*[238] "colindan con la filosofía, la metafísica, y por otro lado con el juego".[239]

---

[236] Gilgen, Read G.: "Virgilio Piñera and the Short Story of the Absurd" [Virgilio Piñera y la historia breve del absurdo]. *Hispania* 63/2 (1980): 350.
[237] Véase también el análisis de Zsadányi de Virginia Woolf (Zsadányi: *op. cit*., 65–76).
[238] Véase su distinción entre las tendencias de la cuentística hispanoamericana. (Oviedo: *Antología...*, 17.)
[239] Oviedo: *Antología...*, 21.

Se destaca también el humor absurdo de Piñera como medio de autodefensa que crea un tipo de distanciamiento. El humor como recurso de la omisión, es capaz de cubrir o distorsionar lo pronunciado. Así se revela una nueva lectura, ya que bajo la negación de los valores se ve una capa oculta, caracterizada justamente por la afirmación de los mismos valores y el afán fuerte hacia ellos. Como veremos, la observación de Neuman parece especialmente acertada, cuando destaca que el humor absurdo y la sorpresa del final abierto van vinculados con la trascendentalización de la cotidianeidad.[240]

### *5.1. Callar las informaciones*

Como afirma Andrés Neuman, "el relato breve se constituye como una elipsis de su propio desarrollo, como una reducción de sí mismo."[241] Precisamente esto es lo que se observa en el cuento de Piñera: el texto se focaliza en un tema central, el afán curioso del narrador por ver la cara seductora del desconocido, sin embargo la narración, como queda pendiente en el punto culminante de la realización, omite su propio desarrollo. Pero la omisión no se manifiesta exclusivamente en callar el desenlace final: nos encontramos con una larga serie de recursos que mantienen la tensión. En este caso estos medios no se orientan hacia una historia antecedente como en *Rosas artificiales*, sino más bien sirven para excitar la curiosidad y las expectativas del lector acerca de un acontecimiento futuro.

Se observa una tiniebla muy marcada en cuanto a los marcos narrativos: ignoramos el tiempo y espacio del relato, pero no tenemos más certeza al identificar a los protagonistas tampoco. Tanto las formas verbales, como los adverbios temporales acentúan la incertidumbre de la situación: "Una mañana me llamaron por teléfono" (*La cara*, 87).[242] Sin embargo, ya la afirmación siguiente parece manipular muy marcadamente la atención del lector: la mención de un peligro dirige la focalización del receptor, casi con métodos de la prensa sensacionalista.

Piñera parece utilizar una estrategia diferente de la de Márquez: en vez de retardar el motivo principal, lo expone muy pronto en el centro de la atención, desde entonces el texto se desarrolla como una promesa de la revelación que por fin no se cumplirá. "Todo cuanto

[240] Neuman: *op. cit.*, 147.
[241] *Ibid.*, 143.
[242] En adelante, al citar el cuento, lo indicaré solamente con la abreviatura *LC*.

estaba ocurriendo se debía a su cara" (*LC*, 87.): la tensión nace del conocimiento de la existencia de un enigma y la ignorancia total de su carácter. El foco de la atención se duplica: las preguntas se refieren por un lado a una prehistoria callada (¿qué es *todo esto* que ocurrió?), por otro lado destacan la causa (la cara) que parece tener cualidades sobrenaturales.

El proporcionamiento de las informaciones se desarrolla poco a poco, la vislumbre está llena de omisiones. La vaguedad de la narración solamente revela una contradicción notable que se ve tendida entre el carácter muy atractivo de la cara o su poder de seducción, y por otro lado su fuerza destructora que conduce a la muerte:

> Algunos han ido a remotos países a hacerse matar en lucha desigual, otros se han tendido en sus lechos hasta que la muerte se los ha llevado. Tengo que destacar la siguiente particularidad: todos esos infelices expiraban bendiciendo mi cara. ¿Cómo es posible que una cara, de la que todos se alejaban con horror, fuese, al mismo tiempo, objeto de postreras bendiciones? (*LC*, 93.)

La tensión excitada a causa de no mostrar la cara aparece cada vez más fuerte hasta convertirse en insoportable. Se desarrolla un habla continua sobre ella, se nos presenta resaltada por el título también, así ocupa el centro del discurso, incluso en su estado no pronunciado. Aunque la tentativa de describir sus cualidades o los efectos producidos por ella aparece marcadamente en la narración, este discurso revela solamente un fragmento muy reducido de la ciencia posible, ya que ésa puede nacer solamente de la presencia, de la experiencia directa, no de las palabras.

Sin embargo, la omisión máxima de la información requerida se manifiesta en el desenlace del cuento, cuando el narrador deja petrificado a su lector, cortando de una manera abrupta su narración.

> Poco me queda por relatar. Pasado un tiempo, volví por su casa. Una vez que estuve sentado en mi sillón le hice saber que me había saltado los ojos para que su cara no separase nuestras almas, y añadí que como ya las tinieblas eran superfluas, bien podrían encenderse las luces. (*LC*, 96.)

"El texto siempre es el resultado de la decisión arbitraria de dejar de escribir en un punto particular", señala Janet Pérez.[243] Así una narrativa, sea ficticia o no, siempre se ve forzada

[243] Pérez: *op. cit*., 119.

a ignorar lo que ocurre después del fin de la narración. Por lo tanto, solamente la manipulación con el punto terminal hace posible la omisión parcial de la historia. Estos son recursos conocidos de los novelistas que publican sus obras por capítulos en las revistas, intentando no saciar la curiosidad de sus lectores. Por otra parte, se destaca también el efecto de la sorpresa, no solamente a través de dejar pendiente la narración, sino mediante "la última información chocante que resuelve el conflicto planteado en términos distintos a los esperables".[244] La combinación de los dos recursos (saltar los ojos por el encuentro deseado, que por fin no se narra) deja al lector en el silencio pasmado.

### *5.2. Caras y máscaras: personajes y arquetipos*

Como ya se ha mencionado, el relato breve no se caracteriza por sus protagonistas llenos, desarrollados; los personajes aparecen desvanecidos, mientras el énfasis cae en las situaciones.[245] Tanto el desconocido, como el narrador del cuento se nos presentan como figuras esquematizadas: ese último se distingue solamente por su profesión (nota bene, es novelista, así no es de extrañar que acuda a recursos tan sofisticados como interrumpir la narración en el punto culminante), mientras el otro se caracteriza por el hecho peculiar de tener una cara horrorosa y seductora a la vez. Todo esto no significa que el texto no ofrezca otros rasgos característicos acerca de los dos protagonistas, pero todos proceden de la situación planteada en la primera escena. Sin embargo la reducción de la figura del narrador no es casual: tiene la función de dejar desenvolverse el carácter del desconocido en su pura incógnito.

> Una mañana *me llamaron* por teléfono. *El que* lo hacía dijo estar en gran peligro. A mi natural pregunta: «¿con quién tengo el gusto de hablar?», *respondió* que nunca nos habíamos visto y que nunca nos veríamos. ¿Qué se hace en esos casos? Pues decir *al que* llama que se ha equivocado de número; en seguida, colgar. Así lo hice, pero a los pocos segundos de nuevo sonaba el timbre. Dije *a quien* de tal modo *insistía* que por favor marcase bien el número deseado y hasta añadí que esperaba no ser molestado otra vez, ya que era muy temprano para empezar con bromas. (*LC*, 87., énfasis mío.)

El primer párrafo del cuento representa al desconocido solamente a través de las formas verbales y pronombres relativos. En el discurso cotidiano las formas verbales impersonales

[244] Neuman: *op. cit.*, 150.
[245] Gilgen: *op. cit.*, 352 y Verani: *op. cit.*, 117.

pueden referirse a que uno "se anda rama por las ramas". En *La cara* estos recursos mínimos representan al desconocido envuelto en una tiniebla densa.

Sin embargo, a pesar del carácter esquematizado de la figura del desconocido, se desarrolla un desdoblamiento notable: se ve una distinción muy marcada entre él mismo y su cara. De esta manera la cara desempeña el papel de una máscara que muestra la identidad falsificada. Paralelamente desenvuelve una distinción entre el yo auténtico del personaje, representado por el alma, y su contra-yo, manifestado en la cara. Por lo tanto, hablando exclusivamente de su cara, uno no llegará a conocer nunca la identidad verdadera del desconocido, el discurso lingüístico queda necesariamente en la superficie falsificada.

Para el desconocido, esta cara horrible pero seductora a la vez, equivale al aislamiento total: a pesar de ser aliados en los tiempos remotos, se convirtieron en enemigos. Parece que la cara tiene una vida separada de su dueño:

> El hielo de mi alma se había derretido, yo quise redimirme, pero ella, en cambio, se contrajo aún más, su hielo se hizo más compacto. Mientras yo aspiraba, con todo mi ser a la posesión de la ternura humana, ella multiplicaba sus crímenes con saña redoblada, hasta dejarme reducido al estado en que usted me contempla ahora. (*LC*, 93.)

La cara tiene poder sobre el alma, es decir el contra-yo llega hasta dominar el yo auténtico. "No estoy seguro de que mi alma vaya a defenderle a usted de los ataques de mi cara. [...] No sé si mi alma se pondría contra ella [la cara] o a favor de ella" (*LC*, 95.). El desconocido se nos presenta como una triste figura mitológica que sufre aislamiento por su aspecto físico (el Minotauro), o que lleva una cara de fuerza mortal (Medusa). Su cara resulta ser su máscara, impidiendo el acercamiento.

Por otro lado, el motivo de la cara se interpretará como una alusión a lo trascendente. La presencia de Dios muchas veces se expresa mediante esta imagen: estar ante la cara de Dios significa la unión íntima entre el hombre y su creador; un encuentro que requiere a la vez la abnegación humana, como vemos en la historia del profeta Elías, quien cubre su propia cara notando la presencia de Dios en susurro de la brisa suave.[246] Las remisiones paralelas se completan con la advertencia al peligro de ver la cara frente a frente también: "...tuviese por seguro que tan pronto contemplara yo su «cara sobrecogedora», me negaría a verlo por segunda vez" (*LC*, 90).

[246] 1 Reyes 19, 9–13.

También el mismo desconocido se queja como un dios abandonado: "el género humano se ha ido apartando de mí", donde se destaca tanto la distinción marcada entre la gente y él mismo, como el tono solemne, casi bíblico. Pero aparece el tono opuesto, degradante y ridiculizante también: su descripción de sí misma (hundido en la soledad absoluta, cerrado en la casa, hablar por teléfono sólo con desconocidos que le toman por loco), esboza la imagen de un dios grotesco, desgraciado y abandonado.

### *5.3. Dos mundos opuestos: la elipsis en el distanciamiento*

El cuento se basa en la distancia entre dos mundos, representados por los dos protagonistas: en la vida cotidiana del narrador-novelista se infiltra en un mundo nuevo, caracterizado por la irracionalidad que intenta rechazar el primer momento. El vacío inicial entre las personas disminuye poco a poco hasta aniquilarse en el silencio. García Chichester observa que "muchas narrativas latinoamericanas dramatizan el conflicto entre el yo y el otro".[247] Amén del conflicto interno del desconocido (entre su yo y contra-yo), se desenvuelve otro conflicto entre las dos personas: la primera reacción del narrador es el escape inmediato de la difícil situación, colgando el teléfono. Su lema "nada de bromas" se convierte en una barrera de forma verbalizada, que conduce a un silencio comunicativo, esta vez negativo.

Oviedo destaca en las obras de la innovación el elemento de la extrañeza[248], algo que tiene una fuerte repercusión en *La cara* que desarrolla un irrumpimiento violento de algo irracional e inusitado que no encaja en el sistema de la cotidianeidad. Interrumpir la conexión y sofocar la comunicación en un silencio rechazador son reacciones racionales por parte del mundo cotidiano. Sin embargo, al desarrollarse la historia, este silencio se convierte cada vez más en el espacio de la aceptación, que es capaz de unir a los dos protagonistas, aunque al principio solamente en el sentimiento de desgracia común.

El límite principal que se halla entre los dos mundos consiste en la soberbia del narrador que muestra su miedo a lo desconocido. Establece restricciones por su propia defensa: "Sólo hablaré con usted dos veces por semana [...]; Soy una persona con miles de asuntos [...]; Mi cara sí la quieren ver todos [...]; Soy escritor" (*LC*, 89). La acentuación de su papel

[247] García Chichester: *op. cit*., 385.
[248] Oviedo: *Antología*..., 20.

importante en su mundo cotidiano aparece como una alusión a su miedo de lo nuevo, su adherencia a lo normal. Sin embargo, estas condiciones y aprietos que se establecen entre ellos, hacen imposible el encuentro verdadero, sin límites. Máthé ve en el silencio la posibilidad de disolver estos límites: "el receptor tiene que asimilar la virtud del silencio y la audición atenta, debe escuchar al otro disolviendo poco a poco la alienación".[249] El narrador en este caso desempeña el papel ambiguo dentro de su propia historia: al aceptar al otro, con todas sus extrañezas, se encuentra en una posición del receptor. Todo esto quiere decir, que si se esfuerza para disolver los límites, necesita un cambio radical: la retórica altanera de la autoexpresión debe ser sustituida por la del silencio.

Este cambio, sin embargo, se realiza poco a poco, en varias etapas consecutivas. El rechazo y desconfianza iniciales pronto se convierten en una curiosidad: "confieso que la cosa me interesó" (*LC*, 88.). La curiosidad ya se considera como acercamiento intelectual, pero aún carece de la afección emocional. La distancia disminuye más, cuando el narrador empieza a sentir conmiseración hacia el otro: "Quedé conmovido, pero también pensaba que me la estaba viendo con un loco; sin embargo, esa voz tenía un tal acento de sinceridad, sonaba tan adolorida que me negaba a soltar la carcajada, dar el grito y cortar la comunicación sin más explicaciones" (*LC*, 88.).

La confianza y desconfianza tienen un papel principal en el discurso. Al narrador siempre le asaltan nuevas dudas, se observa una oscilación interna muy fuerte entre los dos extremos. Su desconfianza se disuelve solamente cuando el otro se la refleja explícitamente en su respuesta: "Yo no puedo sacarle esa idea de la cabeza; es muy justo que usted desconfíe, pero si usted tiene confianza en mí, si su piedad alcanza a mantener esta situación, ya se convencerá de la triste verdad que acabo de confiarle" (*LC*, 88.).

En este punto pronto nace la decisión del narrador de no dejar desamparado al otro. Sin embargo se nota una incertidumbre interna en cuanto al establecimiento de los límites para proteger su propia vida, en fin su propio yo. Si la recepción significa, como afirma Máthé, "salir de la linearidad del tiempo y espacio, y entrar en el torcido de un espiral que se desarrolla alrededor de un centro"[250], equivale también a la abnegación, es decir, al acto de trasponer el centro en el otro. Es la espiral que parece llenar de miedo al narrador, por lo tanto le parece imprescindible marcar los límites que le defiendan del otro. Las

[249] Máthé: *op. cit.*, 59.
[250] *Ibid.*, 11.

restricciones y temores se manifiestan en un lenguaje basado en la negatividad, un modo de expresarse que parece afirmar negando:

> —Pero —lo interrumpí— temo que nuestras conversaciones tengan que ser suspendidas por falta de tema. Como no tenemos nada en común, ni amigos comunes, ni situaciones de dependencia, como, por otra parte, no es usted mujer (ya sabe que las mujeres gustan de ser enamoradas por teléfono), creo que vamos a bostezar de aburrimiento a los cinco minutos. (*LC*, 89.)

Sin embargo, la curiosidad del narrador por conocer al desconocido pronto pasa a un afán muy profundo. Por eso, sus fuerzas ya se orientan hacia el deshecho de los límites, paralelamente se nota que en el proceso de acercamiento los obstáculos se le convirtieron cada vez más penosos. Todo esto conduce el discurso a un giro radical: se trata de un cambio profundo de las posturas y papeles, ya será el desconocido el que empieza a alzar las murallas para su protección. El narrador-novelista parece haberse despojado de sí mismo, dilatando sus marcos: saliendo de la cotidianeidad de su mundo ya no le parece locura esta relación. Para proteger al otro y respetando sus límites opta por la automutilación: decide saltar los ojos para poder estar junto a él, "sin tinieblas, lleno de luces, con caras frente a frente." (*LC*, 96.)

Este acto sorprendente puede interpretarse de varias maneras, sin embargo parece indudable que el estupor del chocante final crea un silencio profundo en el lector. La proximidad inicial entre el narrador y su lector se aniquila, parece que el emisor se alejó de su receptor irreversiblemente. Zsadányi habla de algo similar cuando desarrolla la existencia de un silencio que procede del receso de los puntos de vista, es decir que "el alejamiento de dos perspectivas puede crear un espacio vacío".[251] Al principio este espacio vacío se hallaba entre el narrador y el desconocido, mientras la posición del narrador apareció muy próxima a la del receptor. En su figura se desenvuelve un carácter cotidiano, con la misma vida cotidiana, "nada de bromas", nada de irracionalidades, sin embargo, en adelante va alejándose de nosotros, mientras paralelamente se acerca justamente al desconocido o a lo desconocido irracional. Aunque el acercamiento de los dos protagonistas aniquila el vacío entre ellos, la anulación significa a la vez la creación de un nuevo espacio vacío, ya entre el narrador y su lector. Esto significa que, si el lector permanece entre sus propios marcos originales, este espacio vacío de las dos perspectivas

[251] Zsadányi: *op. cit.*, 40.

opuestas no se aniquila, sino solamente se traslada entre el narrador y el receptor del cuento.

### *5.4. Diálogo y narración*

En Piñera, la voz narrativa casi siempre aparece reducida, indicando la incertidumbre en cuanto a la autenticidad del relato, pero por otra parte el narrador —recordémonos los narradores incompetentes de Felisberto Hernández— podrá cuestionar su propia capacidad de contar también. Esta preocupación aparece con suma explicitud en varios cuentos suyos, indicando que el problema constituye la base de sus esfuerzos literarios. En *El señor Ministro* exclama irónicamente así: "Pues, ¡cuán seguro me siento al narraros este cuento! [...] ¡Dios mío, qué seguro me siento ante mis lectores! ¡Me embriaga la seguridad!" (*El señor Ministro*, 174 y 176.)[252] Por supuesto, la ironía se descifra inversamente: las palabras del narrador expresan una incertidumbre y desconfianza elemental en cuanto a su arte de contar.

Iser distingue dos tipos del espacio vacío en un texto literario: la "negatividad" que significa las partes omitidas de la obra, y la "negación" que se define como el cuestionamiento de la validez de la narración.[253] Como se ve, los narradores de Piñera acuden frecuentemente al recurso de la "negación"; aunque el narrador de *La cara* tiene recursos más refinados e indirectos para marcar su propia impotencia al contar la historia: varias veces su "yo narrado" aparece incapaz de expresarse adecuadamente en la situación representada, de esta manera surge la sospecha que si el "yo narrado" no encuentra las palabras convenientes, el "yo narrador" también tendrá dificultades al expresarse. En este punto —como nos encontramos con una variante del *personaje incapaz de expresarse* de Abádi Nagy[254]— otra vez tenemos que aludir a los narradores del mismo tipo de Felisberto Hernández que, sin embargo, generalmente se destacan por su profesión marcadamente no vinculada a la verbalidad.

Por otra parte, tanto el narrador como el desconocido aparecen más de una oportunidad agotados de palabras; "el narrador puede cuestionar la competencia lingüística de los

[252] Piñera, Virgilio: "El señor Ministro". En su libro: *Cuentos*. Madrid, Ediciones Alfaguara, 1990. 173–176.
[253] Cit. por Zsadányi: *op. cit.*, 14.
[254] Abádi Nagy: *op. cit.*, 237.

personajes también, incluso los mismos protagonistas pueden declarar sus dificultades de manifestarse verbalmente".[255] Los esfuerzos verbales sofocados de las figuras de *La cara* se manifiestan así:

> Hubo un largo silencio; estábamos muy conmovidos para hablar. Finalmente, él lo rompió:
> «¿Qué hará usted ahora?»
> —Resistir hasta donde pueda, hasta donde el límite humano me lo permita..., hasta...
> [...] No le respondí. Me pareció inútil añadir una sola palabra. (*LC*, 91 y 95.)

El diálogo es como un espacio para el otro, afirma Lledó[256], o sea es la interrupción o la omisión de nuestra propia anunciación para dar la posibilidad de expresarse al otro. El monólogo rechazador del narrador pronto se convierte en diálogo, paralelamente a la aumento de su curiosidad. Sin embargo, el diálogo abre la posibilidad de la contradicción que no se disuelve sólo en el ámbito del silencio como condición imprescindible de la comprensión: en este sentido puede afirmar Sontag que el silencio tiene un papel elemental en la creación del diálogo.[257] Sin embargo, el silencio unificador del final nace de un largo proceso, caracterizado por las dificultades lingüísticas y comunicativas al expresarse. Las interrupciones de la anunciación del otro, el temor por la falta de tema y el afán fuerte de hablar señalan marcadamente la posición inicial del narrador que, siendo novelista, sólo sabe imaginar un único camino de entrar en relación con el otro, el de las palabras. "— Pero —lo interrumpí— temo que nuestras conversaciones tengan que ser suspendidas por falta de tema" (*LC*, 89).

Las negaciones, entredichos y exclamaciones de los diálogos representan en el campo verbal las convulsiones de la relación, junto con los balbuceos y palabras sofocadas que representarán lingüísticamente los límites y la llegada hasta los extremos. Por otro lado, precisamente en el punto cuando el desconocido empieza a contar la historia de su propia cara, el lenguaje sencillo y coloquial de los diálogos hasta entonces se convierte en opaco y poco descifrable, cargado de imágenes metafóricas: "En la primera época, juntos cometimos más horrores que un ejército entero. Por ella se han sepultado cuchillos en el corazón y veneno en las entrañas" (*LC*, 93). Sus palabras describen los acontecimientos mediante eufemismos, circunloquios y perífrasis, de una manera indirecta. En el análisis de

[255] Zsadányi: *op. cit.*, 29.
[256] Lledó: *op. cit.*, 29.
[257] Sontag: *op. cit.*, IV.

*Rosas artificiales* ya se ha revelado que todos estos recursos apoyan la omisión, y se consideran las formas invertidas del silencio, en la retórica de la oposición.[258]

Como ya se ha destacado, la narración queda interrumpida justamente en el momento por el cual nació. "Poco me queda por relatar" — dice el narrador poniendo énfasis en la metanarración que llama la atención al mismo proceso narrativo, destacando de manera inversa la importancia de lo omitido. Hablando de la omisión, Zsadányi distingue dos tipos: el hablante puede callar algo intencionalmente, o por otro lado puede llegar al fin de su narración.[259] En este caso, la llegada al final de la narración no significa un cierre, sino más bien una apertura: al terminar su relato, el narrador solamente admite su incapacidad de seguir contando, es decir, afirma que el encuentro se resiste a la pronunciación, pertenece al campo de lo "no narrable".

De esta manera, la narración se definirá como "texto de silencio", un texto que coloca en primer plano el silencio, lo anónimo: es decir, todas las experiencias y vivencias humanas que no pueden ser anunciadas, que rechazan la posibilidad del discurso verbal.[260]

### *5.5. La palabra como poder, y su negación: el silencio*

Como ya se ha revelado, el discurso entre los dos protagonistas en principio se desenvuelve en el ámbito lingüístico. Se observa un afán mutuo hacia la verbalidad: el desconocido desea mantener la relación hablando por teléfono, mientras el narrador quiere satisfacer su curiosidad pidiendo explicaciones sobre la cara misteriosa. "Y a propósito de su cara, creo que ha llegado el momento de que usted se explique un poco sobre ella" (*LC*, 93) — dirige la palabra el narrador hacia el desconocido: en este acto se manifiesta un deseo se poseer lo pronunciado, ya que el conocimiento lingüístico significa a la vez un tipo de *domesticación*.[261] Por otro lado, la palabra aparece como la expresión de la *autoridad*, el acto de hablar significa poder: mientras el desconocido sigue hablando, puede sentirse seguro, sus palabras tienen el poder de defenderle, o por lo menos suspender la sentencia por unos segundos. Al callar parece entregar ese poder al otro: "Ahora espero la sentencia. Usted tiene la palabra." (*LC*, 88.)

[258] Cfr. Pérez: *op. cit*., 129.
[259] Zsadányi: *op. cit*., 22.
[260] Cfr. Máthé: *op. cit*., 13.
[261] Cfr. Zsadányi: *op. cit*., 135 y Máthé: *op. cit*., 14.

La relación se desenvuelve en adelante dominada por el ritmo de una oscilación entre hablar y callar, palabras y silencios. Sin embargo, parece que los "encuentros" verdaderos nacen en los silencios pequeños, introducidos en el ruido de las palabras. La primera experiencia de unión no se realizó mediante las palabras, ni siquiera en el encuentro físico, sino en el reconocimiento de la incapacidad de compartir las palabras.

> — No había previsto esto —me respondió con un hilo de voz—. ¡Maldita cara que, hasta oculta, me juega malas pasadas! Cómo iba a imaginar yo que usted se desesperaría por contemplarla.
>
> Hubo un largo silencio; estábamos muy conmovidos para hablar. (*LC*, 91.)

En palabras de Zsadányi, "la omisión como punto extremo de la anunciación verbal acentúa las capacidades limitadas de la lengua literaria"[262], sin embargo, esta omisión solamente alude a la impotencia de la lengua, pero no significa la ruptura de la comunicación, incluso la hace más sincera; o —como ella misma señala—: "el silencio se convertirá en el espacio de la comunicación más sincera."[263] A pesar de haber experimentado esta sinceridad en el silencio, el texto sigue desarrollándose mediante la oscilación antes mencionada. Se observa un movimiento constante entre la aceptación de la ignorancia y la curiosidad reveladora, el narrador no se conforma con su ceguera, no sabe disfrutar de la felicidad del encuentro. A pesar de su anhelo fuerte de palabras, para su súplica por la explicación solamente se desenvuelve un tejido de las palabras más opacas posibles.

Como ya hemos destacado, hablando de su propia cara, el desconocido opta por un lenguaje marcadamente metafórico. Ofrece un texto doblemente escondido que no alumbra nada, las palabras no revelan sino más bien cubren, la anunciación misma parece poco descifrable, con variaciones múltiples de interpretaciones, en niveles metafóricos y alegóricos también. La metáfora dispone de un carácter ambiguo: es una forma condensada (y por eso elíptica) de la expresión que es capaz de alumbrar y ocultar a la vez. En este caso no recibimos ningún punto de referencia en cuanto a la interpretación, ignoramos entre qué marcos deberíamos descifrar el código: ¿cómo se entienden las palabras claves de la anunciación, como la muerte y el crimen? Así el discurso lingüístico es solamente un espejo opaco que no es capaz de revelar la totalidad. El conflicto entre el conocimiento

[262] Zsadányi: *op. cit.*, 7.
[263] Zsadányi: *op. cit.*, 34.

opaco —a través de palabras— y el afán del encuentro directo tiene su prefiguración en la carta de San Pablo a los corintianos: "Ahora vemos en un espejo, en enigma. Entonces veremos cara a cara."[264]

Se ve claro que las palabras solamente despistan, son insuficientes para acercarnos al que describen, por lo cual parece necesaria la introducción del discurso del silencio. "Se quedó un buen rato silencioso, como el que en vano trata de hallar una respuesta" (*LC,* 93.) — dice el narrador del cuento, como señalando el acercamiento hacia el ámbito de lo inefable. Se revela entonces, que ya no se puede seguir con palabras, sin embargo, las palabras hasta entonces pronunciadas tampoco dijeron algo. "Las carencias de la competencia lingüística se consideran como rupturas de la lengua, en las que los límites de nuestra cultura logocéntrica se hacen visibles" — afirma Zsadányi.[265] Así hablar de la cara del desconocido equivaldrá al acto de poner una máscara: su "yo auténtico" —representado por el alma— queda cubierto por las palabras sobre su cara, acto que engendró un vacío desilusionado en el narrador después de la cita.

Al llegar a los límites más extremos del discurso lingüístico, el papel del silencio se refuerza cada vez más, pero, en palabras de Andrea Máthé, "como las palabras son compartibles, también lo es el silencio de la lengua".[266] Callar no significa "no hablar", no equivale a la vez a la falta de comunicación, sino indica más bien un intercambio de experiencias de una manera más íntima. Esta situación límite engendra una desilusión profunda en ambos protagonistas, las fuerzas humanas se agotaron, la insuficiencia mutua sólo se disuelve en el silencio. "No le respondí. Me pareció inútil añadir una sola palabra" — sucumbe el narrador (*LC,* 95).

El inicio del cambio radical se manifiesta en una decisión definitiva del narrador de la abnegación absoluta, como una respuesta al desafío:

> En cambio, dentro de mí, lancé el guante a esa cara seductora. Ya sabía cómo vencerla. Ni me llevaría al suicidio ni me apartaría de él. Mi próxima visita sería quedarme definitivamente a su lado; a su lado sin tinieblas, con su salón lleno de luces, con las caras frente a frente. (*LC,* 95–96.)

---

[264] 1 Co 13, 12.
[265] Zsadányi: *op. cit.*, 7.
[266] Máthé: *op. cit.*, 90.

Si la narración continuara, podríamos hablar de un *personaje consecuencial*[267] que se caracteriza por un trauma sufrido en el pasado. La resolución es chocante y paradójica a la vez: saltar los ojos y aceptar la ceguera por contemplar, prescindir de las palabras por conocer. Este acto radical presupone el reconocimiento máximo de los límites, pero por otro lado una confianza profunda también, en que sí existe el conocimiento más allá de las palabras[268] y que la ceguera no excluye la contemplación. Con la pérdida de la vista se acaba la narración también: la incapacidad de hablar alude a unas experiencias que ya no caben en el discurso lingüístico. Estas experiencias se paladean exclusivamente en el prescindimiento de los sentidos, es decir tras soltar tanto la vista como las palabras posesivas.

Carmen L. Torres desarrolla que en las obras de los absurdistas "el lenguaje ha perdido su capacidad y efectividad como medio de expresión y comunicación", paralelamente ve una tendencia de desvalorización del lenguaje en Piñera.[269] Sin embargo, cuando el narrador queda mudo y suspende su narración al llegar al momento fascinante del encuentro, no solamente manifiesta su desconfianza en la lengua, sino alude a la posibilidad de un discurso distinto, más puro y sencillo.

Como ya se ha explicado, la historia se podrá leer como la alegoría del encuentro entre lo humano y lo trascendental, aunque ese último sea representada de una manera inversa y grotesca. Repetimos con Kant que no podemos adquirir ciencia sobre la muerte, la libertad y Dios, en estas capas de nuestra existencia se esperará solamente la respuesta de la fe.[270] Podríamos añadir que si en estos campos falta la ciencia, menos podemos esperar la posibilidad de transmitir experiencias mediante el discurso lingüístico. "Poco me queda por relatar..." — parece que el narrador habla de una posición donde las palabras no solamente aparecen inauténticas, sino absolutamente irrelevantes a la vez.

Como veremos en adelante, en el cuento de Piñera la lengua forma paralelo con la vista como recursos de adquirir experiencias del mundo. Para entrar en contacto con lo trascendente, el camino parece llevar por la abnegación: el narrador debe renunciar a las palabras que significaron el poder, aceptando así su impotencia que se manifiesta en su

[267] Abádi Nagy: *op. cit.*, 227–229.
[268] Cfr. Zsadányi: *op. cit.*, 70.
[269] Torres, Carmen L.: *La cuentística de Virgilio Piñera: estrategias humorísticas*. Madrid, Editorial Pliegos, 1989. 65, 76.
[270] Cit. por Máthé: *op. cit.*, 91.

plenitud en la ceguera. Las palabras y la vista parecen contrastar la contemplación ciega de la presencia y la comunión: el texto pone énfasis en la presencia que requiere emprender la ceguera y el silencio.

### *5.6. La vista como comunicación y la ceguera como comunión*

La ceguera, como don especial que hace la percepción más sensible, aparece muy marcadamente en *Rosas artificiales*. La carencia se convirtió en la condición de la comprensión, una puerta que abre nuevas perspectivas en la interpretación, hacia un acercamiento más intuitivo. También se reveló la función por los menos ambigua de la ceguera: por un lado —como hemos observado en Felisberto— puede ser la señal de la negación de la realidad, sin embargo por otro lado —como García Márquez y en este caso también— "aclara la vista", es decir, ayuda evitar los engaños, ya que uno, por no poder focalizar en la apariencia, dirige su atención en lo que está más allá.

Como ya hemos citado, García Chichester —aunque en otro contexto— habla de un conflicto en las narrativas latinoamericanas entre el yo y el otro.[271] El cuento de Piñera parece acentuar extremadamente esta oposición entre los dos mundos diferentes, por otro lado ofrece una resolución más bien chocante e inquietante: la automutilación, la renuncia voluntaria a la vista. Por lo tanto surge la pregunta: ¿qué papel podrá desempeñar la ceguera en la disolución del conflicto, será capaz de atenuar en efecto la confrontación? Para dar la respuesta es preciso examinar el conflicto básico de la narración: la *apariencia* (la cara / máscara, vinculadas con las palabras y la vista) que constituye el obstáculo principal de la *presencia* (del alma o el yo auténtico, relacionados con el silencio y la contemplación) como condición de la unión deseada.

La relación misma se trabó por teléfono, un medio que excluye la vista (pero las palabras no) y mantiene una distancia espacial entre los dos lados. Sin embargo, ya desde el principio se desenvuelve en los diálogos una correlación notable entre las palabras y la vista:

[271] García Chichester: *op. cit*., 385.

> — Pero —lo interrumpí— temo que nuestras conversaciones tengan que ser suspendidas por *falta de tema*. [...]
> — También yo he pensado lo mismo —me contestó—. Es el riesgo que se corre entre personas que no pueden *verse la cara*... (*LC*, 89., énfasis mío.)

El relato desenvuelve la renuncia paulatina del narrador a su afán de ver (poseer) la apariencia, sacrificándolo por la unión, por la presencia. Paralelamente, la narración desarrolla un cambio de la noción de ver: el deseo inicial de poseer la cara viéndola físicamente se convierte en la añoranza de "ver" al *otro* (no su cara), es decir, estar junto a él.

> — ¡Al diablo su teléfono! —casi grité—. Yo tengo absoluta necesidad de verlo a usted. ¡No, por favor! —me excusé, pues sentí que casi se había desmayado—. ¡No, no quiero decir que tenga que verle la cara expresamente! Yo nunca osaría vérsela; sé que usted me necesita y aun cuando muriese literalmente de ganas de contemplar su cara, las sacrificaría por su propia seguridad. Viva tranquilo. [...] Pero al menos déjeme estar cerca de usted... (*LC*, 90.)

En adelante se observará este camino de preparación a la abnegación absoluta, que se manifiesta por primera vez en la visita a oscuras. Este encuentro en la oscuridad aparece como el precursor de la unión perfecta; la sensación de inmaterialidad se nos narra como una señal de perder los límites del yo:

> La oscuridad era tan cerrada que yo no habría podido ver el bulto de mi mano pegada a mis ojos. Me sentí un poco inmaterial, pero, de todos modos, se estaba bien en esa oscuridad. [...] Ardía en deseos de «verlo». ¿Es que ya estaba, él también, sentado en su sillón o todavía demoraría un buen rato en hacer su entrada? Se habría arrepentido, y ahora vendría el criado a decírmelo? Comencé a angustiarme. (*LC*, 92.)

Como se ve, la pérdida de los límites del propio yo y la inseguridad sentida por haber salido de sus propios marcos desembocan en un sentimiento de angustia profunda. La oscilación notable entre la angustia y la felicidad de encontrarse ilustra la vacilación del narrador ante una decisión definitiva que cambiaría toda su existencia y modo de contemplar la vida: la vista posesiva se cambia por la contemplación a ciegas de la pura presencia, indicada por las comillas también.

> —[...] Hace rato que le estoy "mirando".
> —Yo también le estoy "mirando". ¿Quién osaría ofender al cielo, pidiendo mayor felicidad que ésta? (*LC*, 92–93.)

Se revela un modo nuevo de "ver", una contemplación a ciegas que desemboca en la aniquilación del yo. Sontag distingue dos tipos de ver: "*looking*", es decir la vista móvil, pero más fragmentaria, y "*staring*", o sea una vista fijada, inmóvil, eterna.[272] La ceguera excluye la posibilidad de "*looking*", dando lugar al "*staring*" que en este caso se acercará al concepto de la contemplación, muy parecido a lo que describe la literatura mística.[273] Este tipo de "ver", sin embargo, requiere el olvido de sí mismo por parte del contemplador, trasladando el centro de la atención al otro: "La contemplación, hablando estrictamente, requiere y se acompaña del acto de olvidarse de sí por parte del espectador: un objeto digno de la contemplación efectivamente aniquila al subjeto que lo percibe."[274]

La renuncia a la vista posesiva va paralelamente con la abdicación de las palabras, mientras el conflicto inicial entre los dos mundos se disuelve precisamente en esta abnegación: el afán principal hacia la *comunicación* a través de la lengua y la vista se cambia por la *comunión* en el silencio. O podríamos citar las palabras de Máthé: "El silencio tiene su razón de ser, tal como la tiene la palabra. La carencia no equivale a la inexistencia, al contrario, podrá remitir a la existencia más completa: si no encuentro palabras, he llegado a la esencia de la existencia."[275] El tema central de *La cara* se desarrolla alrededor del concepto de la entrevista y la unión que requieren el estado de la privación, la renuncia absoluta a las palabras y a la vista.

Se nota entonces el vínculo fuerte entre vista y palabras, que revela otros aspectos también en el funcionamiento de la maquinaria narrativa. José Miguel Oviedo destaca en los cuentos de Piñera un elemento dominante, "el cuerpo humano, visto habitualmente en proceso de descomposición, mutilación, degradación"[276], cuyo ejemplo más extremo se manifiesta en *La caída* que comparte otros rasgos más con nuestro cuento analizado. Aunque la contemplación de ese proceso sea objetiva y fría[277], *La cara* no es el único cuento del escritor cubano que se destaca por la preocupación máxima por los ojos, pues la vista aparece como una representación autorreflexiva la focalización del narrador. La abnegación de la vista significa la aniquilación del ojo focalizador, que hace imposible seguir la narración, conduciendo así al ámbito de lo inefable.

---

[272] Sontag: *op. cit.*, IX.
[273] Véase las obras de Santa Teresa de Ávila y San Juan de la Cruz.
[274] Sontag: *op. cit.*, X.
[275] Máthé: *op. cit.*, 83.
[276] Oviedo: *Antología*..., 319.
[277] Cfr. *Ibid*.

En *La caída* —frente a *La cara*—, se observa un intento aparentemente absurdo de salvar la vista, pero como señala Carmen L. Torres en su estudio, "visto desde el ángulo del proceso narrativo, la obsesión del narrador de salvar los ojos no es totalmente descabellada en cuanto él es «ojo focalizador» del relato..."[278] En el caso de *La cara,* como el narrador perdió la vista, o sea su ojo focalizador, parece lógico que cese la narración también, trasladando el cierre del relato al reino del silencio: lo demás está más allá de las palabras.

### *5.7. Autorreflexividad*

Este acercamiento al motivo de la vista destaca el carácter autorreflexivo del texto que se revela en varios otros niveles también. Ya hemos visto que el acto de saltar los ojos se considera como el suicidio del personaje como narrador, que comprende a la vez la aniquilación del texto mismo. Así el texto, en vez de reflejar su propia construcción, narra su deconstrucción.

Tanto García Chichester, como Verani están de acuerdo en cuanto al carácter metafórico y autoconsciente de los cuentos de Piñera, destacando su narrativa focalizada en el escribir.[279] Esta autorreflexividad se manifestará en la inseguridad explícita del narrador al ponerse a relatar su historia, sin embargo, muchas veces la incertidumbre se ve cubierta por el uso de un lenguaje irónico, cómo en *El señor Ministro* antes citado.

Verani destaca también como rasgos característicos de los textos de Piñera el acto de "escribir sobre lo que no sabe, las advertencias al lector sobre el carácter fragmentario e incompleto de su obra y la problemática del escritor sin tema".[280] Curiosamente, el narrador de *La cara* es novelista, que hace resaltar el carácter ficticio de su narración, indicando a la vez la ficcionalidad de la obra de Piñera como autor. Como en *Rosas artificiales*, aquí también aparece el motivo del texto multiplicado: dentro de la narración del novelista se intercala la descripción metafórica de la cara del desconocido, como un microtexto en una cápsula. Así se produce una *caja china,* una ficción dentro de la ficción que dilatará los marcos de la obra hacia el mundo del lector, cuestionando la veracidad de ese mundo también.

---

[278] Torres: *op. cit.*, 88.
[279] García Chichester: *op. cit.*, 385 y Verani: *op. cit.*, 117–119.
[280] Verani: *op. cit.*, 119.

Como afirma Dällenbach, la raíz de la *mise en abyme* es la reflectividad[281]: en *La cara* el narrador aparece como la imagen reflejada del autor del texto, tanto por su profesión como por su temor común a la falta de tema. Así la frase intercalada del narrador —"Pero —lo interrumpí— temo que nuestras conversaciones tengan que ser suspendidas por falta de tema"— se puede leer como la preocupación del autor. Mediante la autorreflexividad cae un acento muy marcado en las fronteras de la ficción, sin embargo parece que estas fronteras van atenuándose. Así el receptor "descubre y se ve a sí mismo en la obra artística como al Otro, y al Otro también como a sí mismo. El encuentro con la obra artística podrá iniciar y mantener justamente este infinito proceso (auto-r)reflexivo" — escribe Andrea Máthé.[282]

Ya se sabe que el narrador del relato interpreta un papel ambiguo: por un lado es emisor de su propia narración, por otro lado desempeña el papel del receptor en su relación con el desconocido, ya que trata de descifrar el enigma manifestado en la cara misteriosa. Mientras tanto, el desconocido aparece visualizado como el mensaje escondido, *reducido a la soledad de su casa, no saliendo de ella*. Por lo tanto, dilatando el círculo de sus imágenes reflejadas, el receptor también aparecerá como emisor y receptor a la vez: receptor ciego del "texto de silencio" y creador en el acto de la interpretación.

Como señala Marco Kunz, la repetición y la circularidad crea una sensación de infinitud en el texto.[283] Sin embargo, no solamente la circularidad es capaz de crear la infinitud, sino el acto de callar también: la narración de *La cara* —entendida literalmente— es infinita, es decir, el cierre parece caer en el silencio, trasladando sus marcos hacia el infinito. A través de la auto-aniquilación de la narración se eliminan los límites espacio-temporales también, mientras el final chocante ofrece un silencio activo al lector que anteriormente se reconoció a sí mismo en el narrador.

[281] Dällenbach, Lucien: "Mise en abyme y reflectividad"; "Las lecciones del espejo". En su libro: *El relato especular*. Madrid, Visor, 1991. 58.
[282] Máthé: *op. cit.*, 63.
[283] Cit. por Menczel Gabriella: "El lector como autor del crimen". *Análisis narratológico III.* Eds. Katalin Kulin y László Scholz. Budapest, Eötvös József Könyvkiadó, 1996. 24.

*5.8. El humor como mecanismo de ocultar*

"En las épocas cuando a nivel de la representación (apariencia, decoratividad, visualización perfeccionalizada) aparecen como modelo para imitar la estetización, la belleza exterior y la armoniosidad artificial, se trasvina estridentemente a la vez todo lo contrario que desea cubrir: que hay deformidad, desmesura, irregularidad, que existe lo torpe y lo feo."[284] La cita de Andrea Máthé se podría transformar de la manera siguiente: en las épocas cuando todo se convierte en objeto de burla, cuando todo se lee con la retórica distanciadora del humor, se revela marcadamente que existe el discurso serio también y la inversión de los valores no es necesaria y obligatoria; que los blancos de la risa en realidad son nuestros anhelos más profundos y el humor no es sino una capa protectora sobre nuestra vulnerabilidad. Así el humor, la ironía aparecen como mecanismos de ocultar lo que se diría en serio, pero por el miedo de ser ridículo queda omitido. Por lo tanto, analizando la omisión y el silencio en las obras de Piñera, parece imprescindible incorporar su humor también como máscara que cubre lo callado.

Aristóteles define la risa como "el producto del contraste entre algo que se nos presenta y la forma de presentarlo."[285] *La cara*, junto con otros relatos de Piñera[286], se basa en esta ambigüedad: se nos narra una historia, desarrollada en un crescendo de lo absurdo cada vez más fuerte, mientras la forma se caracteriza por el estilo más coloquial, más natural posible. Se perfila una línea ascendente, ya que de un episodio no más que extraño (recibir una llamada de un desconocido que escogió el número al azar), llegamos al final más absurdo posible: confiar en el desconocido, perder el sentido por él y quedar ciego para contemplarle libremente. Cuanto más se adelanta la historia, tanto más marcado se convierte el contraste entre el contenido absurdo y su forma natural de presentarlo.

Torres destaca la incongruencia como elemento clave del humor, afirmando que "el elemento cómico se produce como resultado de la indiferencia."[287] La incongruencia entre el suceso absurdo y el tono indiferente se manifiesta más extremamente en el final: "Una vez que estuve sentado en mi sillón le hice saber que me había saltado los ojos para que su

[284] Máthé: *op. cit.*, 25.
[285] Aristóteles: *Poética*. Trad. Valentín García Yebra. Madrid, Editorial Gredos, 1974. (Cit. por Torres: *op. cit.*, 22.)
[286] Véase también sus cuentos más bien grotescos, como *Cosas de cojos*, *El viaje*, *Natación*, etc., y los que se carácterizan por un modo de ver absurdo, empapados del humor negro, como *La caída*, *En el insomnio* o *Unos cuantos niños*.
[287] Torres: *op. cit.*, 15–16.

cara no separase nuestras almas, y añadí que como ya las tinieblas eran superfluas, bien podrían encenderse las *luces*" (*LC*, 96; énfasis mío).

Por otro lado, la incongruencia produce una "oscilación entre la risa y el horror, lo cual mantiene distanciado al lector"[288]; una risa impotente que sirve para crear el alejamiento, guardando las fronteras de la identidad del lector y evitando la identificación penosa con el narrador ciego, aparentemente loco. Según Camus, "el sentimiento del absurdo surge de la tensión que se produce cuando el hombre racional confronta con la irracionalidad del universo."[289]

Al mismo tiempo, el humor tendrá otro propósito, bien diferente del primero: encarar al lector con su propio carácter absurdo.[290] Como se ha revelado, el narrador no es sino una imagen reflejada del lector, así parece inevitable que se identifiquen por lo menos parcialmente. De esta manera el humor ayudará en el encaramiento, atenuando la cruel revelación de las condiciones absurdas.

De todas maneras, "el humor funciona como un mecanismo de defensa contra lo absurdo con que se confronta."[291] Esta fuerza de defender se realiza justamente por el efecto distanciador de la risa en la teoría ya mencionada de Bergson, una actitud de rechazar la proximidad, que ya se analizó anteriormente hablando del espacio vacío trasladado. Partiendo de su funcionamiento como mecanismo de defensa, el humor servirá para cubrir el discurso serio, omitiéndolo: por el miedo de quedarse en ridículo, uno se disfraza de la retórica irónica, mientras la verdadera intención queda oculta. De esta manera el humor se interpreta como la omisión del lenguaje serio y su sustitución por otro degradado, ridiculizado.

Cuanto más dominantes son la ironía, la burla y el humor, tanto más se revela todo lo contrario, es decir, que existe un discurso escondido caracterizado por justamente los afanes burlados. El tono juguetón y la ironía muchas veces alumbran un nivel interpretativo trascendental: en *La cara* lo absurdo de quedarse ciego para contemplar nos hace sospechar que la lectura irónica no es la única manera de interpretar el texto. Las luces encendidas al final del camino hacia la oscuridad voluntaria ofrecen tanto la lectura

[288] Torres: *op. cit.*, 39.
[289] Cit. por Torres: *op. cit.*, 42.
[290] Cfr. Gilgen: *op. cit.*, 354.
[291] *Ibid*.

irónica, como la interpretación que muestra hacia la dirección de lo trascendental. Además, se crea un ambiente teatral, donde las luces señalan el fin de la función.[292]

El ensayo de Torres presenta dos técnicas principales en la cuentística de Piñera: "la inversión grotesca del orden natural que sufrieron las cosas como resultado de la pérdida de la fe en Dios y en la jerarquía de los valores basados en la concepción metafísica de la divinidad y la inútil búsqueda del ser humano, despojado de fe, por revertir el orden existente."[293] La ambigüedad de *La cara* se constituye justamente por dos fuerzas contradictorias: por un lado —a través de la representación irónica y el chocante humor negro— se ve la inversión de valores, por otro lado, son justamente los objetos del anhelo que aparecen invertidos, y que ganan así una importancia notable.

En *La cara* se narra la imposibilidad de la comunión y del conocimiento, que precisamente por su carácter imposible se convertirá en absurdo y en blanco de la burla. Pero por otro lado se nota un afán muy fuerte, una abnegación absoluta por esta comunión, un acto que por fin integra este valor en el mundo ficticio. Como afirma Carmen L. Torres: "A la risa alegre, festiva y afirmativa se añade el elemento de burla, sarcasmo y de negación. Su naturaleza dualista le permite negar y afirmar simultáneamente."[294]

Todo esto significa que —a pesar de su validez innegable— la lectura irónica no es la única posible, el cuento no se lee solamente a través de los valores invertidos: existen otros niveles interpretativos, otras actitudes lectoras, diferentes de lo absurdo disuelta en el humor negro. Si en el centro de la posición lectora no se pone la negación, sino la afirmación, si la historia no se lee con la fuerza distanciadora del humor, sino como una alegoría de la abnegación y del sacrificio motivados por el afán de unirse con el ser querido, se perfilará un nivel interpretativo místico —fuertemente ambiguo por negar y afirmar a la vez—, donde la renuncia a los sentidos exteriores son condiciones y consecuencias naturales de la auto-entrega.

Resumiéndolo todo, parece verdad que la noción de silencio aparecido en *La cara* es bien diferente de la descripción de Pérez: [el silencio] "se asocia más frecuentemente con el sueño que con el despertarse, con la noche en vez del día, con la muerte en vez de la vida,

---

[292] Nótese que el teatro absurdo francés ejerció una gran influencia en la obra de Piñera. Cfr. Gilgen: *op. cit.*, 348 y Valerio-Holguín, Fernando: "Las estrategias narrativas de Virgilio Piñera durante la Revolución cubana". *Romance Quarterly* 45/2 (1998): 91.
[293] Torres: *op. cit.*, 78.
[294] *Ibid.*, 85.

con la soledad en vez de la compañía, con la tristeza en vez de la alegría, con la distancia en vez de la proximidad, con el final en vez del principio."[295] Parece que esta interpretación omite los aspectos más importantes del silencio, como la apertura, la proximidad y el acto de la recepción: unos aspectos que aparecen marcadamente en el cuento de Piñera, mostrando que "mediante la abnegación por el Otro la comunicación se convierte en comunión, el discurso en diálogo".[296] En *La cara* la comunión se realiza mediante la renuncia a la vista y a las palabras, que por otro lado —por los motivos antes desarrollados— conduce a la auto-eliminación del texto mismo.

El secreto por revelar se manifiesta en varios niveles narrativos: se nota una tensión en la estrategia narrativa, es decir en la retardación de las informaciones, que por fin quedan omitidas, engañando las espectativas lectoras. El silencio nos conduce al ámbito de lo inefable, como la descripción de la unión traspasa los marcos del discurso lingüístico. "El encuentro con la intuición situada fuera de los conceptos humanos se acompaña del estado del enmudecimiento", señala Nietzsche.[297] Nos enfrentamos con algo que va más allá de nuestra condición humana, que resiste a la percepción externa y a la pronunciación. La unión se realiza exclusivamente a través de la abnegación, justamente en el momento cuando el narrador ya no desea poseer al desconocido viendo su cara, sino simplemente contemplar a ciegas su verdadero yo, representado por el alma.

Los enfoques que hasta ahora se han ocupado de la obra de Piñera, destacan una actitud sumamente irónica. Esta ironía realmente presente a nivel de la verbalidad no es gratuita en absoluto, ya que es precisamente la lengua la que intenta derribar para poder introducir el discurso del silencio. Aceptando la afirmación de Lledó, según la cual el concepto del texto se vincula con la *exterioridad*[298], parece que mediante la renuncia a la pronunciación se desenvuelve un ámbito interior de la comunicación intuitiva, una comunión íntima, que se asemeja mucho a la *vía unitiva* descrita por la literatura mística. Sin embargo, esta literatura tiene la fuerte intención de comunicar la experiencia vivida, así el enmudecimiento del narrador conduce a una interpretación inversa: como si un autor místico inverso callara sobre su encuentro con un dios grotesco. Encaramos entonces una

[295] Pérez: *op. cit.*, 111.
[296] Máthé: *op. cit.*, 118.
[297] Cit. por Zsadányi: *op. cit.*, 8.
[298] Lledó: *op. cit.*, 22.; cfr. también: Coulson: *op. cit.*, 120.

doble evaluación: mientras el nivel verbal aparece sumamente irónica, los ámbitos que van más allá de la verbalidad, ya carecen de toda ironía.

Poco nos queda relatar —podríamos decir con el narrador de *La cara*—, sin embargo, al ver que tanto el texto de Piñera como el de García Márquez están dotados de un carácter marcado de autorreflexividad que pasa la interpretación al nivel del acto de la lectura, en adelante intentamos desarrollar una posible lectura alegórica que perfila un estatus de lector especial.

# VI. LA PRESENCIA SILENCIOSA • UN ESTATUS NUEVO DEL LECTOR

Examinando los textos desde el punto de vista de la autorreflexividad, se revela que no son sino unas alegorías de la lectura: las anunciaciones elípticas, infiltradas por el silencio representarán las dificultades con las que el lector se encara al leer y crear la interpretación del texto. Los desafíos que encaran los personajes al intentar descifrar, o sea, leer el secreto metafóricamente representado en el texto, son los mismos desafíos del lector que intenta interpretar no solamente este secreto, sino el de todo el texto también. Nos encontramos entonces con una cadena de metáforas que por fin encajan en un sistema coherente, constituyendo una alegoría completa. Esta alegoría autorreflexiva que intentaré desarrollar en adelante, basándome en los resultados del análisis de los cuentos, corresponde de punto a punto al proceso de la lectura misma. Las historias se centran en la búsqueda de enigmas, manifestados físicamente en unos personajes convertidos en metáforas del texto, mientras las demás personas aparecen como lectores, cuyos esfuerzos se dirigen a la revelación.

## *6.1. La voz del lector en Salvador Elizondo*

Antes de desenvolver la alegoría compleja de los cuentos de García Márquez y Piñera, se necesita examinar el estatus del lector en Elizondo, ya que esta posición parece muy diferente de los estatus hasta entonces establecidos. Cortázar habla de "lector hembra" para designar el lector que lee y acepta lo leído tal como eso se muestra, mientras "el lector cómplice" actúa como co-autor de la obra, organizando, reconstruyendo y completando el texto que lee.[299] El "lector cómplice", entonces, es obviamente superior al "lector hembra", ya que aparece como compañero creativo del autor mismo. Otros teoréticos subrayan la importancia de la competencia del lector: estos puntos de vista ponen en el centro de la investigación un lector ideal, dotado de toda competencia necesaria para leer, explorar, conocer de la manera más completa posible el texto. Como hemos expuesto en la *Introducción*, Jonathan Culler le llama "lector ideal", Umberto Eco habla de "lector modelo", mientras que Riffaterre introduce el concepto de "super-lector", es decir, un lector naturalmente ficticio que es capaz de explotar la totalidad del texto.[300]

[299] Véase por ejemplo: Cortázar, Julio: *Rayuela*. Madrid, Alfaguara, 2013.
[300] Véase Imrei: *op. cit.*, 80.

Sin embargo parece que en este caso Elizondo no deja ningún papel a su lector. Los comentarios del texto ya realizan el acto de la lectura, así que el escritor del texto ocupa el lugar del lector también. La posición del lector parece a la de un cadáver, tal como Elizondo juega ingeniosamente con la figura de Sebastian Balfour, investigador de la literatura española y profesor emérito de estudios hispánicos contemporáneos.

> —¿No está allí el cadáver de Mr. Sebastian Baalfour?
> —No; Sólo está ese cadáver que se refleja en el espejo. (71)

A primera vista parece que nos encontramos con una eliminación completa del papel del lector, incluso vemos una fuerte ironía en cuanto la crítica literaria. El motivo del cadáver de un crítico es una seña de una burla cruel que le quita la validez tanto a la teoría literaria como al acto de la lectura. Encaramos una y otra vez con la imposibilidad de la lectura; como afirma Derrida, "leer consiste en experimentar que el sentido no es accesible; [...] todo texto resiste, no se deja apropiar".[301]

Este carácter imposible de leer el texto se muestra claramente en la duplicación del acto de la lectura. Cada versión va seguida de un comentario crítico, así que la práctica de la escritura se vincula íntimamente con la práctica de la lectura. Como tercer elemento constitutivo, el lector del texto también puede poner su interpretación al final de la cola, así se crea una lectura doble y, además, un círculo hermenéutico de tres elementos: la escritura, su comentario y la lectura de los dos. Se nos presenta una versión, seguida por un comentario que evalúa lo antes escrito, mientras al lector se le abre un espacio para evaluar ambos. Incluso, en las últimas dos versiones, Elizondo cede la posibilidad de leer el texto exclusivamente a su lector. Como a estas versiones les falta el comentario, el lector encara un silencio para llenar. Sin embargo, parece que no puede aprovechar la ocasión, así la elipsis permanece presente.

Para entender el porqué de este silencio no llenado, tenemos que volver otra vez a un tema central de las obras de Elizondo, o sea a la importancia del instante presente. Como hemos visto, Brian L. Price señala que en *Farabeuf* "no ocurre nada", así que el lector es invitado a contemplar el mismo instante desde diferentes ángulos.[302] De la misma manera, Dulce

[301] Derrida: "Leer...", s. p.
[302] Price: *op. cit.*, s. p.

Aguirre destaca también la visión de Elizondo sobre el tiempo.[303] Parece entonces, que estar presente en el momento dado, tal como recordar ese momento, es cuestión fundamental en la escritura de Elizondo.[304] Las repeticiones, amén de los aspectos antes tratados, sirven para mostrar el instante presente. Para ello, es necesario romper con la linealidad de la escritura y convertirla en un objeto (tejido) a través de las repeticiones y vueltas al punto de partida.

El afán de hacer eterno el momento se refleja en la repetición del motivo de la cámara fotográfica. La inmovilidad de la imagen captada sin embargo fracasa al luchar contra la muerte: aunque aparece inmóvil, eterno, por lo tanto inmortal, al mismo tiempo podemos darnos cuenta de que está muerta por falta de movimiento. La imagen inmóvil, eternizada carece de vida: es incapaz de morir, sin embargo esto significa que es incapaz de vivir a la vez. Las transformaciones constantes por un lado rompen la linealidad del texto y ponen énfasis en el momento presente, mientras por otro lado intentan darle cierta fugitividad. Las versiones desechas y retomadas visualizan una muerte y resurrección eterna: el texto en este punto cobra vida, nace, muere y renace, se mueve y se transforma, mientras busca su identidad.

En este caso parece, sin embargo, que el lector no es el cómplice del autor, o mejor dicho, no sólo es su cómplice. Vemos aquí más bien un estatus del lector que podríamos llamar "contemplador": el receptor medita sobre las transformaciones del texto-Próteo, mediante lo cual el acento cae en la tejedura de texto-tejido. Para captar lo mejor posible el instante presente, es necesario refinar la percepción. No es nada sorprendente entonces, que el texto desenvuelva una imagen compuesta, referida al acto de percibir. El "perro del olfato" a primera vista podrá referirse a una actitud atenta, sensible e instintiva que el lector debería asimilar. La figura del perro, a causa de sus sentidos que se usan incluso en la oscuridad, se vincula con el mundo del más allá y la muerte.[305] Es más curioso todavía que en algunas representaciones puede aparecer como acompañante de Asclepíades. Por esta razón, el

[303] "*Farabeuf o la crónica de un instante* (1965) es, quizá, la obra que mejor ejemplifica la visión de Elizondo sobre el tiempo: en ella se narra, desde distintas perspectivas y ángulos, la recreación de un mismo instante que, en la historia, contiene el significado de la vida de los protagonistas. Toda la novela transcurre en el esfuerzo mental de los personajes por recordar ese momento [...]. (Dulce Aguirre: *op cit*.)

[304] Véase también el ensayo de Enkratisz Révész: "La formulación de la verdad en «Puente de piedra» de Salvador Elizondo". *Lejana* 2 (Octubre de 2010) http://lejana.elte.hu/PDF_2/Revesz_Enkratisz.pdf, 3.

[305] Como símbolo del desvelo, su figura se vincula con el orco, como mediador entre dos mundos y animal guía de las almas muertas. En la mitología egipta Anubis, dios funerario en forma de perro, es el superior de los muertos. En la Grecia antigua era el vigilante del orco, mientras que en Goethe también aparece como un ser de los infiernos, siendo una manifestación de Mefistófeles. (Véase Hoppál–Jankovich*: op. cit*.)

perro de sentidos refinados y como compañero de un médico-retórico, podrá convertirse en un símbolo del lector, buscador e interpretador de huellas.

Sin embargo pronto se revela que las imágenes se asocian en un motivo mayor que perfila la estatua de Condillac, cuya obra —*Traité des sensations* [Tratado de las sensaciones][306]— atribuye todo lo esencial a las sensaciones. Imagina una estatua desde dentro, sin pensamientos e impresiones, y pone en acción los sentidos, uno tras otro, empezando por el olfato. En Elizondo ocurre lo mismo: "el perro del olfato", "el lince de los ojos", "el ganso del oído", "la serpiente del tacto", "el cerdo del gusto" son unas "pequeñas antonomasias zoológicas con las que se podría construir una figura semejante a la estatua de Condillac" (66). A los sentidos les sigue la memoria que trae consigo la capacidad de comparar y discernir: estas funciones básicas son como fuentes de las capacidades superiores. En este caso de Elizondo, lo que nos parece más importante es el papel primordial de los sentidos y la memoria: los sentidos para percibir el instante presente y la memoria para guardarlo.

Como Brian L. Price también señala que Elizondo describe al hombre como un "cuerpo-sujeto-que percibe".[307] La percepción entonces es una clave en la obra del autor mexicano, y no exclusivamente a nivel filosófico, sino en el desarrollo del estatus del lector también. Compartimos sólo parcialmente la opinión de Adolfo Castañón, quien afirma que "Salvador Elizondo no sólo es el autor de una obra literaria abierta y abismal sino el creador cómplice —junto con Borges y Arreola— de una literatura, de un conjunto de modos de descifrar y transcribir lo real y lo espectral".[308] En este caso parece más bien que —junto a la actitud cómplice del lector— se trata de la exaltación de la percepción, así el estatus del lector tiende cada vez más a la contemplación. Percepción y contemplación siempre van enlazadas. Las transfiguraciones interminables del texto son como el movimiento eterno y la decoración exagerada del barroco: en vez de dispersar la atención más bien la concentran y la dirigen hacia adentro.

El lector, al leer los textos elizondianos, encara una serie de dificultades: la fragmentación, las elipsis, junto con las alusiones e imágenes no desarrolladas hacen imposible la lectura. Aunque el lector mismo podrá aparecer como un disector del texto, pronto se descubre que

[306] Condillac, Étienne Bonnot de: *Traité des sensations*. Londres, De Bure, l'aîne, 1754.
[307] Price: *op. cit.*, s. p.
[308] Castañón: "Introducción...", s. p.

no le sirven nada sus herramientas. La actitud varonil (de penetrar, explorar) fracasa, dando lugar a un estatus del lector más bien instintivo. El texto actúa como seductor (en palabras de Derrida), siempre promete algo pero no lo cumple, resiste a la lectura. La interpretación fallece, la sensación en todos los casos será que ha quedado algo oculto. El lector, entonces, no tiene otro remedio que cambiar de actitud. "El perro del olfato", como hemos visto, resalta la importancia de los sentidos y los instintos: el lector aparece como buscador de huellas, sin embargo, su actitud no consiste en analizar (disecar), sino en buscar algo fugitivo que nunca está presente, basándose en la pura percepción. Como afirma Castañón, esta vez muy acertadamente, "el lector de *El grafógrafo* sólo puede ser un logólogo — un catador de *logos*."[309]

Esta nueva manera de acercarse al texto se desenvuelve de modo ingenioso en las últimas partes de la obra. La versión X y XI se destacan por la falta del comentario interpretativo, así el lector parece haberse quedado solo. Para entender su actitud frente al texto, es necesario examinar la versión IX donde parece que se desenvuelve una alegoría de este estatus del lector. Curiosamente, la voz narrativa —o mejor dicho escritora— se bifurca. La forma dialogante quiebra el modelo monótono del texto, sin embargo no nos parece interesante exclusivamente por este énfasis formal. No es difícil reconocer en las figuras de los dos interlocutores (Sidney Greenstreet y Peter Lorre) a los dos discípulos, Pedro y Juan, quienes entran en la tumba de Jesús. "En este desarrollo los interlocutores son Sidney Greenstreet que ha quedado afuera y Peter Lorre que ha penetrado en el depósito de cadáveres" (70).[310] El diálogo es como una transmisión de lo visto para el interlocutor que ha quedado afuera. Peter Lorre entra y describe lo que *ve*.[311] Es una figura lectora que por primera vez entra en la tumba para acercarse al corpus-texto, hasta este punto es como un lector "explorador". Sin embargo, a partir de este momento se convierte en lector "contemplador" quien capta las informaciones a través de su percepción y no por el camino intelectual.

[309] Castañón: "Introducción...", s. p.
[310] Cfr. "[...] el otro discípulo [...] llegó primero al sepulcro. Se inclinó y vio los lienzos en el suelo; pero no entró. Llega también Simón Pedro siguiéndole, entra en el sepulcro y ve los lienzos en el suelo [...]" (Jn 20, 4–6)
[311] Nótese que el texto original de la Biblia en esta escena utiliza diferentes palabras para "ver", con diferentes matices de sentido.

— ¿Quién es el muerto?

— El muerto es ese que se ve allí, reflejado en el espejo.

— ¿Puede usted distinguirlo con claridad?

— No hay más que claridad aquí. (70)

Parece que se distinguen dos diferentes tipos de "lectores" de manera muy marcada: el que entra y "ve cara a cara", y el otro, quedado afuera que sólo "ve en un espejo, en enigma"[312], mientras que a través de los motivos de la *claridad / luces* podemos establecer algunos paralelos sutiles con la última escena del cuento de Piñera. Sidney Greenstreet evita el encuentro con el cuerpo, así se ve obligado a apoyarse en la interpretación del otro lector. El espejo como símbolo de la autorrefexividad del arte parece inferior a la otra manera de acerarse la realidad, o sea entrar y contemplar. La realidad y su reflejo están acentuadamente contrastados en este fragmento, mientras se pone énfasis en este contraste especialmente en el acto de la lectura. Parece que los obstáculos que pone el texto requiere un estatus del lector complejo: el lector ideal de Elizondo por un lado es "explorador", o sea entra, penetra en el texto hasta que ello se lo permite. Por otro lado, sin embargo se ve la necesidad del uso de los instintos para poder dar el paso final que es la contemplación muda del corpus-texto fragmentado.[313]

### *6.2. Lectores (ciegos) en* Rosas artificiales

La presencia multifacética del silencio en el texto dificulta la comunicación tanto entre los personajes, como entre la obra misma y su lector. Por la omisión las protagonistas tienen que descifrar una historia oculta, es decir realizan un proceso muy similar a la lectura. Sin embargo, mediante la multiplicación del motivo del texto este proceso presentado se extiende y cobra validez en el ámbito del lector también. Las anunciaciones de Mina, elípticas e infiltradas por el silencio, representarán las dificultades con las que el lector se encara al leer y crear la interpretación del texto. Es decir, los desafíos que encaran los personajes al "leer" el secreto de Mina, pueden ser los mismos desafíos del lector que intenta leer el cuento. La obra ofrece una cadena elaborada de metáforas, todas vinculadas con la noción del texto y la lectura, que por fin encajan en un sistema coherente, constituyendo una alegoría autorreflexiva.

[312] Cfr. 1 Co 13,12.
[313] Cfr. Lemus: *op. cit.*, s. p.

Ya hemos visto que mediante la técnica de *mise en abyme*, el motivo del texto aparece por lo menos en tres niveles diferentes. Así la historia se convierte en la imagen reflejada de la lectura: mientras leemos el texto de García Márquez, se nos desenvuelven unos actos paralelos al nuestro. El cuento se lee como una indagación en busca de una historia omitida, representada de una manera personificada por *Mina*. Si el texto oculto se ve simbolizado por la chica, las demás protagonistas parecen empeñar el papel de los lectores: cada una intenta descifrar a la muchacha, tomándola por un texto para leer. Pero como los caminos hacia el centro oculto son bien diferentes, se distinguen tres tipos de lectores, representados metafóricamente por la madre, Trinidad y la abuela ciega.[314]

La madre parece quedarse en el fondo: tiene un papel insignificante, no participará activamente en el desarrollo del texto. Sus preguntas son superficiales que no dejan sentir ningún efecto en el texto, ni entran en contacto profundo con las demás protagonistas:

> La madre de Mina salió del dormitorio.
> —¿Con quién hablas? —preguntó.
> —Con nadie —dijo la ciega—. Ya te he dicho que me estoy volviendo loca. [...]
> La madre de Mina venía por el corredor en sentido contrario, cargada de ramos espinosos.
> —¿Qué es lo que pasa? —preguntó.
> —Que estoy loca —dijo la ciega—. Pero por lo visto no piensan mandarme para el manicomio mientras no empiece a tirar piedras. (*RA*, 113. y 117.)

La madre aparece solamente dos veces en el texto, plantea unas preguntas irrelevantes, además, entra en contacto únicamente con la abuela, es decir, en vez de preguntar directamente a Mina (el texto mismo), acude con sus preguntas a otro lector, tal como Sindney Greenstreet de *Mnemothreptos* ha tenido que apoyarse en la interpretación de otro lector. De esta manera se convertirá en la metáfora de un lector que acepta pasivamente lo leído, sin ganas de participar activamente en la creación. Como queda fuera del mundo ficticio —recordemos la figura lectora de Elizondo que "ha quedado afuera"—, contemplando su desenvolvimiento con indiferencia, representa un tipo de lector que podríamos llamar "*ausente*", que no tiene contacto con el texto.

[314] Nótese que Rosalba Campra destaca la doble carácterización de los personajes: en varios cuentos los protagonistas son espectadores a la vez (Campra: *op. cit*., 941).

Por otra parte, la figura de Trinidad encarna otro tipo de lector, que justamente podríamos llamar "*cómplice*"[315], ya que aparece desde el primer momento como cofrade de Mina. Sus preguntas revelan las incongruencias de la retórica del texto, mientras por otro lado se ve capaz de entenderlo también basándose en sus silencios. La chica entonces representa un tipo de lector que es íntimo del texto, conociendo todas las capas suyas. Mina y Trinidad, el texto y su lector se vinculan tan notablemente, que el texto ya se ve insuficiente en sí sólo: sin la "ayuda" del lector no puede desenvolverse.

La abuela, como tercer tipo del lector, aunque parece ir en otros caminos, también llega a conocer el texto de una manera profunda, a pesar de su supuesta ignorancia inicial. En ella se manifiesta un tipo de "*lector intuitivo*", que se conforma con su propia ceguera y respeta los silencios del texto, pero está bastante alerta para evitar los engaños. Espera en la contemplación atenta y perseverante hasta que se le revelen todos los enigmas.

Las preguntas que surgen en las protagonistas-lectoras y su postura de buscadoras del sentido establecen un paralelo con la posición del lector del cuento. Como las preguntas de la abuela y Trinidad corresponden a las del lector (sea "*intuitivo*" o "*cómplice*"), su posición en el texto también equivaldrá a la del lector y al revés. Por lo tanto, el lector podrá infiltrarse en el texto, e interpretando el papel de la abuela (o de las dos otras lectoras) se convierte en su parte orgánica. Ocurre algo similar que Paul de Man expresa de la siguiente manera: "a través de la lectura, como se dice, nos metemos en el texto que en principio apareció para nosotros como algo ajeno".[316] Así la respuesta de Mina a la abuela se interpretará como una réplica al lector, una anunciación que ya sale de los marcos de la ficción:

> —¿Por qué no fuiste a misa?
> —Tú lo sabes mejor que nadie. (*RA*, 116.)

De esta manera el lector incorporado en el mundo del texto comparte la supuesta culpabilidad de la abuela: se convierte también en "delincuente", en "*autor del crimen*".[317] Por otra parte, el cuento desarrolla un sistema de tres generaciones, en el que el lector (la

[315] Aunque la terminología es la misma de Cortázar ("lector cómplice"), no la utilizo en el mismo sentido, tampoco quiero basarme en su dicotomía ("lector hembra" – "lector cómplice").
[316] de Man: *op. cit.*, 24.
[317] Para un acercamiento al papel reiterativo del lector como autor del crimen consúltese Menczel: "El lector...", 23–43.

abuela ciega) es ascendiente del texto (Mina) Así, a través de la identificación con la abuela, el lector también se convierte en engendrador del texto, mientras *completa* o *contempla* los espacios vacíos de la narración. Desde este punto de vista el lector no aparece como receptor, sino como creador del sentido del texto.

De esta manera, el texto deja espacio al lector para que entre en su mundo, es decir, el texto mismo se disfraza de un papel ambiguo, funcionando también como receptor, mientras acarrea al lector con sus propios silencios. Resumiendo, el cuento aparece como un espejo en el que se revelan las dificultades de leer un texto bordado de silencio: se trata de una alegoría autorreflexiva que corresponde de punta a punta al proceso de la lectura. En adelante, en base a la figura lectora de la abuela se desarrolla un estatus de lector diferente.

### *6.3. Otra variación de la alegoría* — La cara *de Piñera*

Siguiendo este hilo del papel polivalente del texto, aparecido una vez como emisor de un mensaje, otra vez como receptor del lector mismo, se revela que el narrador de *La cara* también tiene esta ambigüedad. Como engendrador de su narración, emite un texto para interpretar, mientras él mismo se dirige a la vez hacia la resolución de un enigma, o sea, hacia la interpretación del *Otro*, convirtiéndose en lector en este contexto.

Ya hemos analizado las etapas consecutivas en el proceso de la recepción: el rechazo inicial se cambia por la curiosidad, la proximidad emocional, que por fin desemboca en la abnegación absoluta, es decir, la dilatación o aniquilación de los marcos.

Parece que en este caso se desenvuelve la historia alegórica de la recepción de un texto especial. Barthes describe dos tipos de texto, el llamado "*texto de gozo*" y otro que sería el "*texto de placer*".[318] La primera satisface las espectativas lectoras, ofreciendo una lectura sin dificultad, llena de gozo; mientras la segunda se caracteriza por el regalo de un placer, causado por el esfuerzo intelectual realizado a lo largo de la lectura. Agudizando un poco más el contraste, se pueden ensanchar los marcos hacia un texto que se reduce hasta lo mínimo en su modo elíptico de existencia, un texto que resiste a la interpretación fácil, constituyendo un sistema ficticio muy diferente de lo que el lector espera. Estos tipos de

[318] Barthes: "El placer...", 15–23.

textos producirán la primera vez un fuerte rechazo en el receptor, ya que como primer paso tiene que encararse con su propia ignorancia. El acercamiento o la identificación con el texto sólo vendrán más tarde, una vez vencida o aceptada la ignorancia.

En *La cara* desenvuelve una historia muy similar: en el mundo del receptor (manifestado por el narrador mismo del cuento) a través del desconocido se infiltra un mundo nuevo e irracional desde su punto de vista cotidiano. Paralelamente al proceso de la recepción antes descrita, el acercamiento y la identificación sólo vienen después de aceptar la ignorancia, las tinieblas.

> A mi natural pregunta: "¿con quién tengo el gusto de hablar?", respondió que nunca nos habíamos visto y que nunca nos veríamos. ¿Qué se hace en esos casos? Pues decir al que llama que se ha equivocado de número; en seguida, colgar. [...] (*LC*, 87)
>
> Él no podía negarme nada, así como tampoco yo podía negarle nada. (*LC*, 92)

El rechazo definitivo inicial se convierte en la aceptación sin límites de la otredad, que por fin desemboca en la renuncia completa a la posibilidad de la interpretación. Parece que se creó un espacio de respeto por parte del lector que permite dejar los silencios del texto, no sacándolo de su modo de ser elíptico. Además, las quejas del protagonista desconocido se pueden leer como unas "advertencias" de un texto poco inteligible a sus lectores que prefieren abandonarlo más que esforzarse por su desciframiento, ensanchando sus propios límites.

> Todos, sin excepción, me toman por loco. Los hay que cuelgan diciendo frases destempladas; otros, me dejan hablar y el premio es una carcajada estentórea; hasta los hay que llaman a personas que están cerca del aparato para que también disfruten del triste loco. Y así, uno por uno, los voy perdiendo a todos para siempre. (*LC*, 88.)

Desplegando la alegoría, los reproches se refieren a unas actitudes frecuentes al leer un texto que requeriría dilatar nuestros marcos: tomarlo por loco el texto, mantener la distancia y perder el contacto con él, sin ejercer esfuerzos para conocerlo.

> Como no tenemos nada en común, ni amigos comunes, ni situaciones de dependencia, como, por otra parte, no es usted mujer (ya sabe que las mujeres gustan de ser enamoradas por teléfono), creo que vamos a bostezar de aburrimiento a los cinco minutos. (*LC*, 89.)

Las frases representarán la actitud de un lector que, no encontrando nada en común con el texto, lo abandona. Así, por la *poca fantasía* que tienen los lectores, el texto queda *reducido a la soledad de su casa, no saliendo* de ella.[319]

Resumiendo, el texto se puede leer como la alegoría de la recepción de una ficción absurda, contradictoria a nuestro mundo. El lector (o sea, en este caso el narrador-novelista) se ve desplazado de su cotidianeidad a través del texto (el desconocido), que se entromete en su vida como en un mundo nuevo, hasta entonces desconocido y aparentemente irracional. A pesar de intentar resistir hasta que sea posible, para guardar sus propios marcos dentro de la "normalidad", el lector más tarde va perdiendo sus límites, dejando espacio a lo desconocido y trasladándose en el sistema de la obra. Mientras tanto debe aceptar la renuncia a la "vista", es decir a su seguridad y conocimientos.

Al mismo tiempo, esta alegoría ofrece otra variante interpretativa, a nivel trascendental. El proceso se inicia también en este caso con la infiltración de un hilo irracional, que llamaremos trascendental. Al entrar en la vida del receptor lo trastorna todo, despertando el anhelo fuerte por el encuentro. Sin embargo, cuanto más intensos son los esfuerzos del receptor para "acorralar" al Desconocido que aparece en el cuento como un Dios grotesco y abandonado, tanto más intenta esconderse él, escurriéndose de la mirada posesiva.[320]

Como afirmó Lafont, "en realidad nos acercamos con un afán de muerte absoluto a Dios, al Otro, que sólo podemos contemplar y amar a precio de nuestra propia muerte".[321] Así, la afección inexplicable hacia el Desconocido enigmático, de cara horrible, será la alegoría del acudimiento a Dios, donde la relación requiere el grado cada vez mayor de la abnegación, y la comunión se realiza únicamente mediante la muerte del receptor, es decir, el desasimiento de los esfuerzos posesivos. El novelista, por tanto, se suicida como narrador y focalizador de su relato para poder dedicarse a la contemplación a ciegas, en la vacuidad perfecta: como ya hemos citado a Sontag, la contemplación significa olvidarse de sí mismo, a la vez, el objeto contemplado aniquila en efecto al percibidor.[322]

Este auto-olvido desemboca en el silencio, sin embargo, el enmudecimiento no es solamente la consecuencia de la aniquilación del narrador para ser contemplador de lo

[319] Cfr. Piñera: "La cara", 88.
[320] *Ibid*, 90.
[321] Lafont, cit. por Máthé: *op. cit.*, 117.
[322] Cfr. Sontag: *op. cit*, X.

trascendental. Procede también de la inautenticidad de la lengua en los campos que sobrepasan sus marcos: el término "*no narrable*" alude a tales estratos de la existencia que resisten al discurso lingüístico posesivo, dando lugar al silencio abnegado. Esta abnegación en el silencio no solamente hace resaltar la insuficiencia del lenguaje, sino alumbra su carácter irrelevante y superfluo también.

### *6.4. El estatus del lector*

"Traditional art invites a *look*. Art that's silent engenders a *stare*."[323] ¿Qué significa arte tradicional, y cómo es el arte que es silencio? Máthé introduce la categoría de "*textos de silencio*", el término refiere a las obras artísticas que intentan desenvolver las vivencias y experiencias humanas no pronunciables, es decir que se escurren del discurso lingüístico.[324] Sin embargo tenemos que encarar el carácter problemático del concepto, como el discurso literario *ab ovo* se diferencia del cotidiano por su intención de acercarse a tales experiencias. De esta manera muestra unos rasgos paradójicos, ya que intenta "acorralar" lo inefable, por lo tanto todos los textos literarios se considerarán "*textos de silencio*" a la vez.

Para poder perfilar el estatus del lector especial, tendremos que reducir el conjunto de los textos tomados en consideración. Parece obvio que los cuentos analizados antes, aunque queremos identificarlos como arte de silencio, no se difieren del arte "tradicional" por tratar experiencias humanas no pronunciables.

Podríamos invocar el concepto "*texto de gozo*" de Barthes, es decir, los textos que ofrecen una lectura fácil, satisfaciendo las espectativas lectoras. Por lo cual, el "*texto de silencio*" podría significar lo contrario, en un sentido más extremado: un texto que no solamente resiste a la pronunciación, sino a la lectura también. Son textos que se reducen a un modo de existencia marcadamente elíptico, silencioso. Este acto de esconderse excita la actividad del lector, que así se ve invitado a ser co-productor del texto: intenta establecer el orden cronológico de las partes fragmentadas, completar los huecos elípticos, es decir, "restaurar" el texto. Sin embargo, esta actividad lectora corresponde más bien a "*looking*":

---

[323] Sontag: *op. cit.*, IX. "El arte tradicional invita a mirar. El arte que es silencio engendra una contemplación." (Traducción y énfasis míos.) He dejado el texto original en inglés para poder utilizar su terminología.
[324] Máthé: *op. cit.*, 13.

se trata de un "*lector cómplice*" que observa, estructura, organiza. Esta actitud parece ser adecuada en los textos que ofrecen la posibilidad de completarlos explícitamente, es decir que funcionan como una adivinanza, con una resolución correcta. Sin embargo, hay textos, como los cuentos analizados, especialmente los dos últimos, que no hacen posible la restauración de una manera definitiva: solamente alumbran la existencia de un enigma, pero no la revelación. Estas son las obras que crean de verdad un silencio en el lector, ya que el receptor, agotando sus posibilidades de descifrar lo oculto, se mantiene en silencio, solamente contemplando el enigma.[325]

Como el análisis lo demostró, la figura de Trinidad representa el primer tipo de lector: hablando con ella el texto (Mina) revela sus secretos, mientras la chica como lectora completa los huecos. Parece que para ella el texto ofrece la solución de su enigma.

Sin embargo, para la abuela el mismo texto no hace posible la restauración: el lector debe conformarse con su ceguera y aceptar su propia ignorancia que sólo le permite contemplar lo desconocido oculto. Aunque Mina resultó ser un texto así para la abuela sólo en principio, sigue siéndolo para los lectores del cuento.

Parece entonces, que los verdaderos "*textos de silencio*" no ofrecen una resolución al problema planteado y requieren una actitud lectora diferente que se acerca más bien al "*staring*" de Sontag. La diferencia entre "*looking*" y "*staring*" se podría dibujar aparentemente a través de la dicotomía *actividad* y *pasividad*: el primero se caracteriza por los esfuerzos del lector, su búsqueda intensa de la resolución, mientras el segundo parece más bien pasivo, como si fuera una mirada sin intención. ¿Significará todo esto que el "*lector de silencio*" se destaca por su pasividad? En mi opinión la respuesta será *negativa.*

Podrían tomarse más bien como dos manifestaciones diferentes de la misma actividad: una emitiva y otra receptiva. El lector que llamamos *cómplice* y que se caracteriza por la actitud de "*looking*", es emisor del texto junto con el autor, por lo menos parcialmente, es decir, en la re-creación manifestada en su interpretación. "Las rupturas de la obra excitan la participación creativa del lector en la creación del sentido de la obra"[326] — afirma Zsadányi, junto con Verani quien también describe un lector similar, hablando sobre su

[325] Naturalmente la serie de los "textos de silencio" se puede ensanchar en una dirección más radical, con soluciones formales y estructurales más chocantes y enigmáticas.
[326] Zsadányi: *op. cit.*, 13.

papel co-productor en la literatura vanguardista.[327] Estas imágenes del lector se parecen mucho al "*super-lector*" de Riffaterre, al lector ideal (y naturalmente ficticio) que sea capaz de reconocer, estructurar e interpretar todas las señales (remisiones, códigos intertextuales) relevantes del texto. Así la lectura no es sino el logro del lector: cómo y en qué medida es capaz de hacer hablar la obra, adivinar sus enigmas.

El "*lector del silencio*", por lo contrario, se caracteriza por una actividad receptiva, aceptando las elipsis del texto, y su ceguera en el proceso de leer. Su lectura no es sino una atención muy activa, donde el mundo de las intuiciones y vislumbres gana cada vez mayor importancia. No tiende a aniquilar el silencio, sino acude a él con respeto, colocando su propio silencio interno junto al de la obra, que se convierte así en un pozo que resuena el silencio del receptor. En vez de violar el texto en su ocultamiento se convierte en "*co-callador*".

El lector en García Márquez se manifiesta multiplicadamente en las tres mujeres que intentan interpretar a Mina. Sin embargo, en este caso focalizaré exclusivamente al "*lector intuitivo*", es decir, a la *abuela ciega* quien llegó más allá en la interpretación con menos informaciones y quien se parece más al lector del cuento en su ignorancia inicial. Se desarrolla, como ya hemos mencionado, un acercamiento al enigma basado en la intuición, que requiere una atención más intensa y una percepción refinada. En esto le ayuda justamente su ceguera, ya que así sus sentidos son acordados a la realidad y no la disturba la apariencia. De esta manera es capaz de focalizar en las capas auténticas del discurso, sin tomar en consideración la retórica falsificante de las palabras. Parece que llega a la ciencia inmediata sin el medio de la vista y en las tinieblas de su ceguera lee los estratos auténticos de la comunicación.

Leyendo el texto autorreflexivamente, se muestran varios puntos paralelos: también el lector del cuento tiene que encarar su propia ceguera en el proceso de la lectura; los modos de expresarse de Mina, elípticos e irrelevantes, los silencios intercalados en la narración y la red de motivos le revelan la existencia de un enigma que queda oculto a lo largo de toda la narración. Al mismo tiempo, se ve una complicidad entre los personajes (primera vez entre Mina y Trinidad, más tarde entre la abuela y su nieta también), creando un círculo cerrado que excluye al lector. El diálogo elíptico entre las dos mujeres, ya muchas veces citado, advierte al lector sobre su propia ceguera: cuanto más se entienden las muchachas

[327] Verani: *op. cit.*, 119.

entre sí, tanto más notable parece la ignorancia del lector. Así el lector adelanta a tientas en las tinieblas, estableciendo hipótesis, eliminándolas luego y cambiándolas por otras, buscando la confirmación en las relecturas consecutivas. Como afirma Carlos: "a veces el lector tiene que volver a leer el cuento buscando en el texto alguna frase, alguna palabra, que delate las intenciones del narrador".[328] Una vez revelada la falsa retórica de las palabras de Mina, el lector comprende que las acusas de la chica se refieren a sí misma: ahora se pone su "ceguera" con intención y sigue leyendo, ya pasando por alto las rosas artificiales, o sea el discurso lingüístico inauténtico, y se concentrará más bien en los silencios habladores. Sin embargo, se basará solamente en sus intuiciones, su interpretación quedará hipotética en cuanto a la historia exacta de Mina, por otro lado ignorará también el papel y la supuesta culpabilidad de la abuela en el caso, por lo tanto —si tomamos otra vez autorreflexivamente la figura lectora de la abuela— su propio papel y culpabilidad también quedan discutibles.

Resumiendo, el texto de García Márquez desenvuelve tres diferentes caminos de la lectura, el de la ausencia, la complicidad y la intuición. El lector ausente y el cómplice podrá corresponder a la dicotomía establecida por Julio Cortázar (lector hembra, lector cómplice). Sin embargo, el cuento de García Márquez da un paso más, e introduce un estatus nuevo del lector, que hemos llamado intuitivo. Su actitud —basándose en sus intuiciones— se parece más bien a la contemplación que, curiosamente va vinculada con la carencia de los sentidos físicos, en este caso la vista.

En Elizondo vemos —junto con la extremada fragmentación del texto— una multiplicación notable de las figuras lectoras. Al ver el texto que ofrece innumerables versiones, alusiones culturales (filosóficas, mitológicas, de medicina y de otros ramos de las artes), todo esto completado con un tejido casi indescifrable de alusiones intertextuales, el lector encara la tentación de convertirse en un disecador para penetrar al fondo del texto. Sin embargo, pronto resulta que esta actitud no le sirve de nada. "Uno puede empeñarse en recorrer de principio a fin todas las obras de Elizondo y la sensación será siempre la misma: la de haber leído *mal*, pobremente, su escritura. El problema, he terminado por creer, es que las obras de Elizondo no precisan tanto ser leídas como *contempladas* —afirma Rafael Lemus.[329]

[328] Carlos: *op. cit.*, 216.
[329] Lemus: *op. cit.*, s. p. Énfasis mío.

Así, el lector de Elizondo deja sus afanes vanos para explotar por completo el texto y pone una actitud más bien instintiva y se convierte en buscador de huellas de algo ya no presente. En vez de andar por caminos dudosos de la intelectualización, opta por refinar los sentidos y percibir. Esta exaltación de la percepción se desarrolla también a través de la estatua de Condillac. En las últimas escenas las diferentes modalidades del estatus del lector culminan en la pura contemplación del cuerpo/corpus muerto, fragmentado, dejando la posibilidad de quedar afuera o entrar y contemplar de cara a cara.

En cuanto al estatus del lector en Piñera, se pueden descubrir algunas diferencias. Hemos visto, cómo el personaje-lector de *La cara* recorre su camino de recepción: se le introduce en la vida un mundo nuevo e irracional a través del desconocido de cara horrible. El proceso de aceptación abarca varias fases: el rechazo, la curiosidad, el acercamiento emocional, el fuerte afán hacia el encuentro y, por fin, la abnegación extrema por la unión perfecta. Sin embargo, la alegoría de la lectura puede trasladarse a nivel trascendental, por lo cual el novelista-lector se convierte en "*lector místico*", realizando la auto-entrega perfecta para la unión con el Otro no narrable: salió de sus marcos y se dejó transformar hasta lo absurdo —incluso si insistimos en la lectura irónica— para poder percibir algo que queda fuera de los marcos narrativos.

Paralelamente, el lector del cuento también se ve desplazado de su cotidianeidad por la intrusión de un mundo nuevo, irracional e inquietante, representado por el mismo texto absurdo. Parece lógico que el lector intente rechazarlo en el primer momento, guardando sus propios límites, los que le dan seguridad. Sin embargo, para poder acercarse al texto, debe deshacer paso a paso sus barreras. Aunque el efecto distanciador de lo absurdo es evidente, en el lector de la obra también se suscita una curiosidad cada vez mayor. Por la tardanza de las informaciones, los circunloquios irrelevantes sobre la cara, se le despierta un afán más fuerte por conocer lo omitido. Pero como los elementos retardados (el carácter horrible de la cara, el encuentro libre, sin límites y la abnegación incomprensible del narrador) quedan pendientes en el silencio —es decir, se colocan fuera de los marcos del discurso literario actual—, el lector del cuento también tiene que ejercer la abnegación máxima, renunciar a la revelación y soltar sus afanes orientados hacia el conocimiento, es decir, quedarse ciego. Si el texto logra desempeñar su papel seductor, el lector va perdiendo paulatinamente sus límites y, dejando espacio al texto en sí, saldrá de sus marcos. A través del desplazamiento acepta su ceguera, contemplando a ciegas el silencio del texto.

Como se ve, el concepto del sacrificio, abnegación, vacuidad, el respeto al silencio y la comunión aparecen como claves en el esquema de este estatus del lector, confirmando la opinión de Máthé, según la cual la recepción misma no es sino una experiencia mística.[330]

Resumiendo, el "*lector de silencio*", o sea el lector contemplador, tanto el "*intuitivo*", como el "*místico*", deben asimilar la virtud de callar para poder acercarse al texto, sin embargo, el proceso no es unilateral: el texto también tiene que mantener su silencio para dar espacio al lector. Así la elipsis en la obra artística es el receptor mismo, un factor imprevisible: los "huecos" del texto solamente dejan espacio libre a este factor para que los llene.

Al mismo tiempo, la elipsis se manifiesta como requisito del diálogo, si tomamos en consideración las palabras de Lledó: "La confianza en el hecho de que algo esté escrito servirá, únicamente, para silenciar el posible diálogo. La seguridad de lo ya escrito otorga una inerte consistencia que transforma el diálogo en monólogo."[331] Así la elipsis es elemento imprescindible de los "*textos de silencio*", la suspensión de la escritura podrá convertir el monólogo en diálogo: como el texto se desplaza así de la posición omnisciente, el silencio hace posible la expresión del otro también, creando el espacio del respeto mutuo.[332] El silencio aparece como una relación intersubjetiva donde se perfilan los límites del *yo* y del *otro*, o su disolución, y la (im)posibilidad de la creación de vínculos.

Los cuentos anteriormente analizados se desenvuelven alrededor de una semilla oculta, incorporando el silencio como fuerza motriz de la maquinaria narrativa. La elipsis aparece en varios niveles de la ficción: encontramos sus huellas tanto en el discurso lingüístico, en el carácter arquetípico de los personajes, como en la red de los motivos que pueden formar un subtexto apoyando el acto de ocultar motívicamente también.

Sin embargo, hay que tomar en consideración que el silencio se manifestará mediante su inversión, así los recursos lingüísticos de la redundancia, los eufemismos, circunloquios también formaron parte de la investigación. Tanto el discurso lingüístico de los personajes de la ficción, como el discurso literario de la obra alumbró la inautenticidad de la lengua, que en vez de unir, más bien separa, engañando al receptor. Paralelamente, la ironía y el

[330] Máthé: *op. cit.*, 56–57.
[331] Lledó: *op. cit.*, 30.
[332] Véase la noción del diálogo procedente del silencio en otros ámbitos también: como cada cuento garciamarquiano dibuja una porción del mundo, dejando a su alrededor un blanco, la fluctuación infinita entre los relatos engendra un diálogo interno entre las obras. (Cfr. Campra: *op. cit.*, 937 y 954.)

humor también son recursos en los que la omisión se manifiesta de una manera inversa: por el lenguaje irónico se utiliza una máscara, puesta por el miedo del discurso serio, así el humor justamente afirma los valores que a primera vista parece negar.

El silencio puede nacer por varias causas y desempeñará diferentes funciones: ofrece un amplio abanico de emociones humanas, dibujando dos ramas principales. El "*silencio de abajo*" procede del temor, de la vergüenza, representando así las barreras de la comunicación. Por otro lado, el "*silencio de arriba*" se caracteriza por el éxtasis de la adoración, una experiencia que va más allá de los límites humanos. Los dos últimos cuentos analizados, *Rosas artificiales* y *La cara* representan esta pareja dicotómica de Uribe Villegas, respectivamente.

Por otro lado, los cuentos encajan también en el paradigma "*no narrado / no narrable*" de Gerald Prince. La obra de Márquez representa lo "*no narrado*", escondiendo en el fondo una historia oculta, mientras la de Piñera ilustra lo "*no narrable*", trasladando el discurso a lo trascendente. Lo que se reduce, se convierte en atractivo, ganando una presencia notable así.

Ambos cuentos ofrecen una lectura alegórica que representa el mismo acto de leer. Los protagonistas-lectores intentan descifrar al otro que desempeña el papel del texto, su actividad de búsqueda paralela al acto creativo del lector en la interpretación.

Mediante la lectura alegórica se esbozan dos diferentes estatus del lector, un "*intuitivo*" y otro "*místico*" que tienen su punto común en la ceguera. Ambos lectores se caracterizan por la abnegación de la "vista" y la aceptación del silencio del texto.

Las palabras crean una realidad antropomorfa que se domestifica a través de la pronunciación. Sin embargo, existen contenidos que se resisten a la expresión lingüística, por lo tanto el silencio indicará la presencia de algo que rechaza la antropomorfización.[333] "Algo sagrado fuera de la recepción humana", en palabras de Janet Pérez, que no podemos poseer, ni dominar.[334] Algo que guarda su libertad y apertura en su existencia no articulada y silenciosa — que no se "acorrala" sino mediante la abnegación, sabiendo que "*toda palabra se resuelve en silencio*".

[333] Cfr. Zsadányi: *op. cit.*, 8.
[334] Cfr. Pérez: *op. cit.*, 111.

# VII. CONCLUSIONES

El propósito de la presente tesis ha sido investigar las diferentes formas y funciones de la elipsis literaria, una empresa algo contradictoria, ya que el objeto de la investigación ha sido un fenómeno que —estando ausente— siempre se manifiesta de manera inversa en el texto. Hemos emprendido la tarea con la fuerte esperanza de poder ofrecer una visión más amplia de la literatura del silencio hasta entonces desarrollada. Para ello, hemos partido de un concepto de la cultura judeo-cristiana, del *logos* divino, todopoderoso, con suma capacidad creadora.[335] Sin embargo, parecía que la *vox humana* era y sigue siendo sólo una repercusión débil de su modelo, el *verbum divino*.[336] La palabra perdió su fuerza creativa y llegó a ser una mera representación, mejor o peor de la realidad. Siempre había un vacío insuperable entre realidad, su idea y la representación de la misma. Esta carencia del lenguaje se acentúa cada vez más con la introducción de la escritura que en Platón aparece como *fármacon*: por un lado es remedio del olvido y parece devolverle a la palabra su constancia, sin embargo, por otro lado es veneno a la vez, que promueve el olvido y profundiza el abismo entre la realidad y su representación. La doble carencia de la escritura consiste en que es sólo una representación secundaria que agrava la deficiencia original de la lengua hablada.

Parece que esta insuficiencia de la verbalidad —y especialmente su forma escrita— es una cuestión ineludible en los ejemplos analizados de la narrativa hispanoamericana del siglo XX. Sin embargo, el silencio no se juzga exclusivamente como un defecto, ya que el fracaso de la verbalidad y la intención de hacer visible esta carencia condujo a varias innovaciones, tanto formales, como temáticas.

Hemos propuesto que la impotencia de la lengua conduce a una enorme flexibilidad de la expresión verbal, como hemos visto en Elizondo: la fragmentación exagerada, la construcción y destrucción constante de las variaciones crean un texto proteico donde —a través de una técnica de palimpsesto— se desenvuelve una materia flexible, en movimiento siempre cambiante. El desarrollo del texto muestra una búsqueda eterna de una manifestación perfecta, sin embargo, los comentarios que vienen seguidos siempre

[335] Focalizamos en el mundo judeo-cristiano, sin embargo hay que señalar que la palabra como fuerza creadora de la realidad aparece en otras culturas también, especialmente en los mitos de la creación.
[336] Ricoeur: *op. cit.*, 69.

aparecen como una fuerza destructora, mostrando un espejo torcido a la práctica de la crítica también. A través de los motivos repetitivos en el texto se desenvuelven unos paralelos de pluma-bisturí y escritura-disecación, mediante los que se refuerza el papel de la escritura como instrumento de la penetración hasta las entrañas de uno, que interpretamos como símbolo fuerte del autoconocimiento. Este proceso corresponde al planteamiento junguiano de la individuación como aceptación e integración de las partes ocultas de la psique, intentando relacionar un acto de redención. Sin embargo, este intento parece haber fracasado, el texto apareció ante nuestros ojos como un *corpus* muerto, sin la posibilidad de resucitar. De esta manera, la fuerte decepción en cuanto a la fuerza salvadora de la escritura nos invitó hacia unos caminos alternativos.

Al buscar los posibles canales de la expresión auténtica, se abre la posibilidad de la sustitución de la verbalidad. Tanto Felisberto Hernández, como Alejo Carpentier optaron por unos discursos alternativos. En sus obras también se pone en relieve la insuficiencia de la expresión verbal, mientras paralelamente se desenvuelven unas alternativas para vencer esta carencia, por las cuales la materia textual muestra una extraordinaria riqueza. En Carpentier hemos visto un ejemplo magnífico para dilatar la expresión verbal hacia la musicalidad, mientras Felisberto asimiló su texto a una pieza de bellas artes. Aunque hemos partido de una carencia evidente de la representación mimética, podemos observar una transformación inversa: los esfuerzos para poder sobrepasar la impotencia de la expresión verbal han portado unas innovaciones que ensanchan las fronteras de la textualidad. Felisberto crea un mundo de objetos, elevados a nivel de persona, que curiosamente muestran un modo de existencia silencioso, mucho más auténtico que el mundo de las personas. Al mismo tiempo hemos visto un proceso de cosificación en cuanto a la elaboración textual, a través de lo que se convierte en un tejido meticulosamente elaborado, reflectando al mundo material. Carpentier por otro lado emplea unas brillantes soluciones de ritmo, repetición y redacción simétrica para acercar el texto verbal a la expresión musical. Tanto en su obra, como en la de los otros autores examinados —si prestamos atención a la red motívica llamada “subtexto” por Riffaterre— la verbalidad aparece como una materia corrompida, incluso fuerza destructora, que se vincula con la ausencia y la muerte.

Sin embargo, por creativas que sean estas innovaciones antes expuestas, para sacar el texto de sus marcos estrechos determinados por la verbalidad, pareció inevitable dar el paso definitivo y llegar al discurso del silencio como la única posible comunicación auténtica.

Los análisis de los cuentos de García Márquez y Piñera verifican claramente la hipótesis según la cual el discurso del silencio no se evalúa exclusivamente de manera negativa. Tanto en *Rosas artificiales* de García Márquez, como en *La cara* de Piñera encontramos una omisión en el centro de la narración, sin embargo, mientras que el texto garciamarquiano pertenece al ámbito de "lo no narrado", en Piñera damos un paso más hacia "lo no narrable", de esta manera parece que el silencio aparece como la única forma de representar algo no comunicable.

*Rosas artificiales* de García Márquez se desenvuelve alrededor de una semilla oculta, incorporando el silencio como fuerza motriz de la maquinaria narrativa. La elipsis aparece en varios niveles de la ficción: encontramos sus huellas tanto en el discurso lingüístico y en el carácter arquetípico de los personajes, como en la red de los motivos que pueden formar un subtexto apoyando también el acto de ocultar motívicamente. Esta elaboración subtextual nos llamó especialmente la atención, ya que el cuento garciamarquiano se destaca también por su representación alegórica de la creación artística: las rosas artificiales son como metáforas de las palabras falsificadoras, mientras el acto de prepararlas forma paralelo con el proceso de la ficcionalización. Así, el cuento apenas tratado por la crítica se vincula fuertemente con las preocupaciones teoréticas de la novelística de García Márquez, mientras encaja perfectamente en los planteamientos estéticos de la literatura del boom en cuanto al carácter destructor y dañino de la ficción.

En el cuento de Piñera —que hasta ahora ha sido tratado por la crítica de manera bastante unilateral, destacando su relación con la escenografía y la obra teatral del autor cubano; y poniendo énfasis en una lectura irónica[337]— hemos podido señalar la ambivalencia que se manifiesta entre los ámbitos verbales y los silencios del texto. La ironía y el humor absurdo cobra validez exclusivamente en el nivel de la expresión verbal, mientras la presencia marcada de la elipsis, especialmente al final del texto desplaza la lectura irónica y, en su enmudecimiento, muestra algunos rasgos comunes con la literatura de la mística. Mientras la retórica altanera de la autoexpresión se resuelve en las elipsis del texto, se observa que las palabras se vinculan con la comunicación, mientras el silencio ofrece un ámbito adecuado para la comunión. El acto absurdo del narrador —prescindir de la vista—, agravado por el hecho de que en función de narrador es el focalizador a la vez de su propio

[337] Como contraejemplo excelente véase la tesis doctoral de Mercédesz Kutasy, quien establece algunos vínculos entre el texto y el género de la écfrasis, señalando las posibles alusiones mitológicas a la historia de Narciso.

texto, por un lado continúa la extensa serie de automutilaciones en la obra piñeriana, sin embargo, por otro lado nos indica algunas aportaciones imprescindibles a la hora de describir el estatus del lector.

Hemos visto entonces, que el silencio no se interpreta como mera restricción, sino más bien como una apertura que ofrece un amplio abanico de interpretaciones. De esta manera —y como hemos visto en los textos— el silencio no es, no puede ser una noción unilateral, por lo contrario, requiere la respuesta del receptor. Sin embargo, como los análisis han demostrado, esta actitud lectora es sumamente diferente del lector cómplice (ideal o modelo en otras terminologías) que se caracteriza por su actividad analizadora y organizadora.

En el caso del texto elizondiano, la figura del lector a primera vista pareció ser aniquilada por completo: el autor no le dejó la mínima posibilidad para realizar esta actividad, puesto que él mismo era quien se encargaba de esta tarea. Las transformaciones repetitivas pusieron énfasis en el momento presente, así el lector no era organizador, sino más bien contemplador de las modificaciones. La contemplación requiere una percepción refinada: en ese punto las constantes alusiones a la estatua de Condillac cobraron sentido, poniendo énfasis una vez más en el proceso de conocimiento a través de la percepción en vez del pensamiento. La oscilación eterna de la construcción y destrucción visualiza a nivel textual una muerte y resurrección sin cesar, mientras el lector —siendo testigo de este círculo infinito— puede actuar de maneras diferente: penetrando en la cámara mortuoria podrá contemplar el texto / *corpus* tendido o, quedándose fuera, se basará exclusivamente en el relato de otro lector. La figura lectora en Elizondo entonces es de carácter ambiguo: muestra rasgos tanto exploradores, como contempladores. De esta manera la actividad y la pasividad lectora están en equilibrio, mientras la dicotomía de las distintas actitudes —personificadas por las figuras de los discípulos ante el sepulcro— nos conduce a las figuras lectoras de García Márquez.

Examinando la figura del lector en García Márquez se ha puesto de manifiesto que esta vez encaramos un lector triplicado, representado por tres mujeres quienes intentan acercarse al texto personificado por Mina de maneras muy diferentes. Analizando la actitud de la madre, la amiga y la abuela hemos distinguido respectivamente un lector ausente, cómplice e intuitivo, de los cuales este último va más allá de los estatus hasta ahora establecidos. La madre como lector ausente y Trinidad como lector cómplice podrán corresponder a la

dicotomía establecida por Julio Cortázar (lector hembra / lector cómplice), mientras la abuela encarna un estatus de lector nuevo donde la intuición junto con la ceguera desempeña un papel elemental.

En el cuento de Piñera, de modo muy semejante a García Márquez, hemos observado una historia alegórica de la lectura. Sobrepasando la lectura irónica del texto se ha desenvuelto una historia mística inversa, con elementos puramente grotescos. En la versión piñeriana el narrador —como lector místico— tiene que renunciar voluntariamente a su vista para poder contemplar al Otro.

Es notable que tanto en García Márquez como en Piñera el motivo de la ceguera ha ganado una extraordinaria importancia en el proceso de la lectura. Siguiendo estos pasos hemos llegado a la dicotomía de Susan Sontag refiriéndose a la actitud receptora (*looking* / *staring*) y hemos constatado que los textos de silencio requieren más bien una actividad contempladora. Así la figura del lector que se perfila en estos textos contempla leyendo, respetando los huecos del texto-tejido y entregándose por completo al acto de la lectura. El ámbito falsificador de la representación verbal —visualizado por las rosas artificiales— no puede despistar al lector ciego que pasa por alto este nivel mimético; tal como el lector de Piñera tampoco se detiene ante la apariencia representada por la cara, sino da el paso decisivo para poder contemplar la realidad presente detrás de su representación.

Mediante los análisis hemos ofrecido una visión más completa del silencio, poniendo énfasis en su aspecto positivo. Se han mostrado diferentes maneras para superar la defectuosidad de la lengua: empezando por la fragmentación y siguiendo con el análisis de las diferentes formas de la sustitución hemos llegado al discurso del silencio. En este punto hemos podido observar por un lado el máximo fracaso de la verbalidad a través de unos textos que pusieron en evidencia y acentuaron el hueco entre la realidad, su idea y su representación, mientras por otro lado sobrepasaron el problema introduciendo el discurso del silencio que aparece como la única representación auténtica de algo no expresable.

El silencio aparece entonces como la única respuesta a la decepción marcada ante la insuficiencia de la lengua. El texto torturado, fragmentado y cortado en pedazos en una repetición infinita de muertes y resurrecciones no ha podido cumplir su tarea de redentor, es decir, acercarnos a su origen, al *logos* creador. Tampoco lo salvaron las diferentes formas de la sustitución —aunque hayan atenuado su carácter falsificador—, ya que el

texto siguió relacionándose con la ausencia y la muerte, sin poder sobrepasar la mera representación mimética de la realidad. El silencio, en cambio parece ser una vuelta al punto de partida, a la fuerza creadora y a la autenticidad de la palabra divina que —siendo la realidad misma y no su representación— basta en sí, mientras por otro lado aparece como una fuente y medio eficaz del conocimiento. La renuncia al habla —como si quitásemos el lienzo de la pintura de delante de su modelo original— nos permite contemplar lo que / el que está presente detrás de toda representación.

Creación y redención: eran los actos intrínsecos del *logos* divino que la lengua del silencio de esta manera intenta asimilar, a sabiendas de que

"*de lo que no se puede hablar hay que callar*."[338]

[338] Wittgenstein, Ludwig: *op. cit*., 137, §7.

## BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA


ABÁDI NAGY, Zoltán: *Az amerikai minimalista próza [La prosa minimalista de América]*. Budapest, Argumentum Kiadó, 1994.

ACOSTA, Leonardo: *Música y épica en la novela de Alejo Carpentier*. La Habana, Letras Cubanas, 1981.

ADORNO, Theodor W.: "Klasszicizmus, romantika, új zene" [Clasicismo, romanticismo, música nueva]. Trad. Henrik Horváth. *Zene, filozófia, társadalom: esszék* [Música, filosofía, sociedad: ensayos]. Ed. Dénes Zoltai. Budapest, Gondolat, 1970. 202–226.

AGUIRRE, Dulce: "El erotismo en Farabeuf o la crónica de un instante (1965), de Salvador Elizondo". Disponible en Internet: http://critica.cl/literatura/el-erotismo-en-farabeuf-o-la-cronica-de-un-instante-1965-de-salvador-elizondo

ANDERSON IMBERT, Enrique: *Historia de la literatura hispanoamericana II. Época contemporánea*. México, Fondo de Cultura Económica, 1954.

APONTE, Barbara B.: "El rito de la iniciación en el cuento hispanoamericano". *Hispanic Review* 51/2 (1983): 129–146.

ARISTÓTELES: *Poética*. Trad. Valentín García Yebra. Madrid, Editorial Gredos, 1974.

BAL, Mieke: *La teoría de la narrativa – Una introducción a la narratología*. Trad. Javier Franco. Madrid, Ed. Cátedra, 1987.

BARAJAS GARCÍA, José Miguel: "La escritura de Salvador Elizondo y su deuda con Mallarmé". *Semiosis*, n$^{o}$. 13, Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Universidad Veracruzana, 116.

BARRENECHEA, Ana María: "Ex-centridad, di-vergencias y con-vergencias en Felisberto Hernández". *Hispanic Issue* 91/2 (1976); The Johns Hopkins University Press, 1976.

BARTHES, Roland: "A műtől a szöveg felé" [De la obra al texto]. Trad. Sándor Kovács. En su libro: *A szöveg öröme [El placer del texto]*. Budapest, Osiris, 2001. 67–74.

BARTHES, Roland: “El placer del texto”. Trad. Nicolás Rosa. *El placer del texto; Lección inaugural de la cátedra de semiología lingüística de Collège de France*. Madrid, Siglo Veintiuno Editores, 1993. 7–107.

BASULTO, Hilda: “La fenomenología del silencio. Apuntes para una temática por investigar”. *Revista Mexicana de Sociología* 36/4 (1974): 877–885.

BENJAMIN,Walter: “La tarea del traductor”. *Teorías de la traducción*. Ed. Dámaso López García. Universidad de Castilla la Mancha, Servicio de Publicaciones, 1996. 335–347.

BERGSON, Henri: *La risa. Ensayo sobre el significado de la comicidad*. Trad. Rafael Blanco. Buenos Aires, Ediciones Godot, 2011.

*Biblia.* Edición crítica de Nueva Biblia de Jerusalén. Bilbao, Editorial Desclée De Brouwer, 1999.

BIKFALVY, Péter: “Az *El acoso* két magyar változata (fordítása?)” [Dos variedades (¿traducciones?) húngaras de *El acoso*]. *Palimpszeszt* 8 (1997). Disponible en Internet: http://magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/08_szam/21.htm

BIKFALVY, Péter: “Carpentier kilencvenedik születésnapjára” [Para el 90 cumpleaños de Carpentier], *Nagyvilág* 4 (1995): 367–381.

BLOOM, Harold: *Gabriel García Márquez*. New York, Chelsea House Publishers, 1999.

BOMBAL, María Luisa: “El árbol”. *Antología del cuento hispanoamericano del siglo XX*. Ed. László Scholz. Budapest, Eötvös József Kiadó, 1996. 28–35. (En húngaro: María Luisa Bombal: “A fa”. Trad. László Scholz. *Nagyvilág* 7–10 (1997): 362–370.)

BORGES, Jorge Luis: “La casa de Asterión”. *Antología del cuento hispanoamericano del siglo XX*. Ed. László Scholz. Budapest, Eötvös József Kiadó, 1996. 36–37.

BORGES, Jorge Luis: “La rosa”. *Obra poética I.* Madrid, Alianza Editorial, 2005. 30.

BORGES, Jorge Luis: “Una rosa y Milton”. *Obra poética II.,* Madrid, Alianza Editorial, 2005. 118.

BORGES, Jorge Luis: "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius." *Obras completas 1*. (1940): 431–443.

CAMPRA, Rosalba: “Las técnicas del sentido en los cuentos de Gabriel García Márquez”. *Revista Iberoamericana* L/128–129 (Julio–Diciembre 1984): 937–955.

CARLOS, Alberto J.: “Aproximaciones a los cuentos de Gabriel García Márquez”. *Homenaje a Gabriel García Márquez. Variaciones interpretativas en torno a su obra*. Ed. Helmy F. Giacoman. New York, Las Américas Publishing Company, 1972. 213–235.

CARPENTIER, Alejo: “Problemática de la actual novela latinoamericana”. En su libro: *Tientos y diferencias*. La Habana, Contemporáneos, 1966.

CARPENTIER, Alejo: “El acoso”. En su libro: *Dos novelas – El reino de este mundo – El acoso*. La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1976. 155–261.

CARPENTIER, Alejo: “Embervadászat” [El acoso]. Trad. Péter Lengyel. *Az üldöző. Latin-amerikai kisregények*. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1973. 5–77.

CARRILLO, German Dario: *La narrativa de Gabriel García Márquez*. Madrid, Ediciones de Arte y Bibliofilia, 1975.

CARRILLO CARLOS, Selene: “Tradición recuperada en Camera Lucida de Salvador Elizondo”. XII Jornadas de Investigación. *Revista Investigación Científica* 4/2 (Mayo–Agosto 2008): 1–9.

CASTAÑÓN, Adolfo: “Introducción al método de Salvador Elizondo”. Disponible en Internet: http://www.literalmagazine.com/es/archiveL05castanon.php?section=hive &lang=arces

CASTAÑÓN, Adolfo: “Las ficciones de Salvador Elizondo”. *Vuelta* 176 (1991): 52–53.

CASTAÑÓN, Adolfo: “Los secretos de la escritura”. *Revista de la Universidad de México* 30 (Agosto 2006): 58–66. Disponible en Internet: http://www.revistadelauniversidad. unam.mx/2606/pdfs/58-66.pdf

CORTÁZAR, Julio: “Algunos aspectos del cuento”. *Diez años de la revista “Casa de las Américas”* (La Habana) 60 (1970). Disponible en Internet: http://www.literatura.us/cortazar/aspectos.html.

CORTÁZAR, Julio: “Del cuento breve y sus alrededores”. *Último round*. México, Siglo Veintiuno Editores, 1969. 35–45. Disponible en Internet: http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/cortaz6.htm.

CORTÁZAR, Julio: *Rayuela*. Madrid, Alfaguara, 2013.

COULSON, Graciela: “El texto ausente. Notas a propósito de algunos relatos hispanoamericanos”. *Cuadernos Americanos* 213 (1979): 111–121.

CUEVAS VELASCO, Norma Angélica: *El espacio poético en la narrativa. De los aportes de Maurice Blanchot a la teoría literaria y de algunas afinidades con la escritura de Salvador Elizondo*. Tesis doctoral. México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2004.

DÄLLENBACH, Lucien: “Intertextus és autotextus” [Intertexto y autotexto]. Trad. Tibor Bónus. *Helikon* 1–2 (1996): 51–66.

DÄLLENBACH, Lucien: “Mise en abyme y reflectividad”; “Las lecciones del espejo”. En su libro: *El relato especular*. Madrid, Visor, 1991.

DERRIDA, Jacques: “La farmacia de Platón”. Trad. José Martín Arancibia. *La diseminación*. Madrid, Editorial Fundamentos, 1975. 91–260.

DERRIDA, Jacques: “La mitología blanca”. En su libro: *Márgenes de la filosofía*. Trad. Carmen González Marín. Madrid, Cátedra, 2008. 247–311.

DERRIDA, Jacques: “Leer lo ilegible”. Entrevista con Carmen González-Marín. *Revista de Occidente* 62–63 (1986): 160–182. Edición digital de *Derrida en castellano*. Disponible en Internet: http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/ilegible.htm

ELIZONDO, Salvador: “Mnemothreptos”. *Prosas de mareo*. Ed. László Scholz. Budapest, Eötvös József Kiadó, 2000. 64–72.

FOUCAULT, Michel: “Lenguaje y literatura”. Trad. I. Herrera. *Teorías literarias del siglo XX. Una antología*. Eds. José Manuel Cuesta Abad y Julián Jiménez Heffernan. Madrid, Ediciones Akal, 2005. 435–449.

FREUD, Sigmund: *Mózes. Michelangelo Mózese [Moisés. Moisés de Miguel Ángel]*. Budapest, Európa, 1987.

FREUD, Sigmund*: Mózes és az egyistenhit [Moisés y el monoteismo]*. Bibliotheca, 1946.

FRYE, Northrop: *Kettős tükör. A Biblia és az irodalom.* Trad. Péter Pásztor. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1996. 34–38. Edición española: *El gran código. Una lectura mitológica y literaria de la Biblia*. Trad. Elizabeth Casals. Barcelona, Gedisa, 1988.

FUENTES, Andrea: “Salvador Elizondo: la redención infinita”. *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica* 368 (Agosto 2001): 10–13.

GADAMER, Hans-Georg: “Az «eminens» szöveg és igazsága” [El texto “eminente” y su verdad]. Trad. Ferenc Tallár. *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása* [La formación de la ciencia literaria posmoderna] Eds. Antal Bókay, Béla Vilcsek, Gertrud Szamosi y László Sári. Budapest, Osiris, 2002. 229–234.

GARCÍA CHICHESTER, Ana: “Metamorphosis in Two Short Stories of the Fantastic by Virgilio Piñera and Felisberto Hernández” [Metamorfosis en dos cuentos breves fantásticos de Virgilio Piñera y Felisberto Hernández]. *Studies in Short Fiction* 31/3 (1994): 385. Disponible en Internet: http://www.questia.com/read/5000248164?title=Metamorphosis%20in%20Two%20Short%20Stories%20of%20the%20Fantastic%20by%20Virgilio%20Pinera%20and%20Felisberto%20Hernandez.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel: “Rosas artificiales”. En su libro: *Los funerales de la Mamá Grande*. Barcelona, Plaza & Janés, 1975. 111–117.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel: *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada*. Madrid, Aguilar, 1994.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel: *La mala hora*. Barcelona, Plaza & Janés Editores, 2000.

GENETTE, Gérard: *Figuras III.* Trad. Carlos Manzano. Barcelona, Editorial Lumen, 1989.

GENETTE, Gérard: *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Trad. Celia Fernández Prieto. Madrid, Taurus, 1989.

GENETTE, Gérard: "Transztextualitás" [Transtextualidad]. Trad. Monika Burján. *Helikon* 1–2 (1996): 82–90. 2

GIACOMAN, Helmy F.: "La relación músico-literaria entre la Tercera Sinfonía «Eroica» de Beethoven y la novela «El acoso» de Alejo Carpentier". *Cuadernos Americanos* 3 (Mayo–Junio 1968): 113–19.

GILGEN, Read G.: "Virgilio Piñera and the Short Story of the Absurd" [Virgilio Piñera y la historia breve del absurdo]. *Hispania* 63/2 (1980): 348–355.

GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto: *Alejo Carpentier: The Pilgrim at Home [Alejo Carpentier: El peregrino en casa]*. Ithaca and London, 1977.

HAMVAS, Béla: *Scientia Sacra*. Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1988.

HANSLICK, Eduard: *A zenei szép [De lo bello en la música]*. Budapest, Typotex, 2007.

HEIDEGGER, Martin: "Mit jelent gondolkodni?" [¿Qué significa pensar?] Trad. Tibor Pongrácz. *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*. [La formación de la ciencia literaria posmoderna] Eds. Antal Bókay, Béla Vilcsek, Gertrud Szamosi, László Sári. Budapest, Osiris Kiadó, 2002. 169–176.

HERNÁNDEZ, Felisberto: "Las hortensias". En su libro: *Las hortensias*. Montevideo, Ed. Arca, 1967. 9–59.

HERNÁNDEZ, Felisberto: "Menos Julia". En su libro: *Nadie encendía las lámparas*. Montevideo, Ed. Arca, 1967. 42–59.

HERNÁNDEZ, Felisberto: "El balcón". En su libro: *Nadie encendía las lámparas*. Montevideo, Ed. Arca, 1967. 13–27.

HOPPÁL, Mihály–JANKOVICH, Marcell: *Jelképtár [Simbología]*. Budapest, Helikon, 1994.

IMREI, Andrea: *Álomfejtés: Julio Cortázar novelláinak szimbólumelemzése [Oniromancia: Análisis de símbolos en los cuentos de Julio Cortázar]*. Budapest, L'Harmatan, 2003.

JAUSS, Hans Robert: „Az esztétikai élvezet és a poeszisz, aisztheszisz és katharszisz alaptapasztalatai" [Las experiencias básicas del gozo estético, la poiesis, la aistheisis y la catharsis]. (Ford.: Kulcsár-Szabó Zoltán) In Bókay Antal, Vilcsek Béla, Szamosi Gertrud, Sári László (szerk.): *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*. Budapest, Osiris Kiadó, 2002, 218–228.

JUNG, Carl Gustav: *El hombre y sus símbolos*. Trad. Luis Escolar Bareño. Barcelona, Paidós, 1997.

KLAUDY, Kinga: *Bevezetés a fordítás elméletébe [Introducción en la teoría de la tradcción]*. Budapest, Scholastica, 2006.

KRISTEVA, Julia: "A szövegstrukturálás problémája" [El problema de la estructuración del texto]. Trad. Tímea Kovács. *Helikon* 1–2 (1996): 14–22.

KULIN, Katalin: *Creación mítica en la obra de García Márquez*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1980.

KULIN, Katalin: *Mítosz és valóság. Gabriel García Márquez [Mito y realidad. Gabriel García Márquez]*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1977.

KUTASY, Mercédesz: *Perspectivas de lo visual en la narrativa de Virgilio Piñera y Guillermo Cabrera Infante*. Tesis doctoral. Budapest, Universidad Eötvös Loránd, 2010.

LLEDÓ, Emilio: *El silencio de la escritura*. Madrid, Colección Austral, Editorial Espasa Calpe, S. A., 1998.

LEMUS, Rafael: "El lectógrafo". Disponible en Internet: http://www.letraslibres.com/ blogs/blog-de-la-redaccion/el-lectografo

MAN, Paul de: *Az olvasás allegóriái [Las alegorías de la lectura]*. Trad. György Fogarasi. Budapest, Magvető, 2006.

MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, Alexis: *La obra narrativa de Alejo Carpentier*. Caracas, Ediciones de la Biblioteca Universidad Central de Venezuela, 1970. 76-86.

MÁTHÉ, Andrea: *Útvesztőben [En el laberinto]*. Budapest, Vigilia Kiadó, 2006.

MENCZEL, Gabriella: “El lector como autor del crimen”. *Análisis narratológico III.* Eds. Katalin Kulin y László Scholz. Budapest, Eötvös József Könyvkiadó, 1996. 23–43.

MEZA GORDILLO, Leticia–RUIZ PÉREZ, Ignacio: “El material de los sueños: hacia una poética de lo fantástico en Felisberto Hernández y Francisco Tario”. Coloquio en homenaje a Felisberto Hernández en el centenario de su nacimiento – Universidad Nacional Autónoma de México, Embajada del Uruguay en México, Fondo de Cultura Económica, Siglo Veintiuno Editores, 2002. Disponible en Internet: http://www.felisberto.org.uy/critica.html

MONTIEL FIGUEIRAS, Mauricio: “Fabricante de espejos”. Disponible en Internet: http://www.letraslibres.com/revista/letrillas/fabricante-de-espejos

MORALES, Ana María: “Las fantásticas hortensias de Felisberto”. Disponible en Internet: http://www.felisberto.org.uy/critica.html

NEUMAN, Andrés: “Callar a tiempo: El microcuento y sus problemas”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 27/53 (2001): 143–152.

OLEA FRANCO, Rafael: “Una muy singular literatura: Felisberto Hernández”. Disponible en Internet: http://www.felisberto.org.uy/critica.html.

OVIEDO, José Miguel: *Antología crítica del cuento hispanoamericano del siglo XX (1920 – 1980) 1. Fundadores e innovadores*. Madrid, Alianza Editorial, 1992, 2002.

OVIEDO, José Miguel: *Historia de la literatura hispanoamericana, 4. De Borges al presente*. Madrid, Alianza Editorial, 2001.

PÁL, Ágnes: “La función de la descripción en el cuento *Menos Julia* de Felisberto Hernández”. *Análisis narratológico III*. Eds. Katalin Kulin y László Scholz. Budapest, Eötvös József Könyvkiadó, 2002. 54–61.

PALENCIA-ROTH, Michael: *Gabriel García Márquez. La línea, el círculo y las metamorfosis del mito*. Madrid, Editorial Gredos, 1983.

PERERA SAN MARTÍN, Nicasio: “Felisberto y la exploración del lenguaje del inconsciente”. Disponible en Internet: http://www.felisberto.org.uy/critica.html

PÉREZ, Janet: “Functions of the Rhetoric of Silence in Contemporary Spanish Literature” [Funciones de la retórica del silencio en la literatura española contemporánea]. *South Central Review* 1/1–2 (1984): 108–130.

PIÑERA, Virgilio: “El señor Ministro”. En su libro: *Cuentos*. Madrid, Ediciones Alfaguara, 1990. 173–176.

PIÑERA, Virgilio: “La caída”. En su libro*: Cuentos*. Madrid, Ediciones Alfaguara, 1990. 13–17.

PIÑERA, Virgilio: “La cara”. En su libro: *Cuentos*. Madrid, Ediciones Alfaguara, 1990. 87–97.

PLATÓN: “Cratilo”. *Obras completas*. Ed. Patricio de Azcárate. Tomo 4. Madrid, 1871. 347–472.

PLATÓN: “Fedro”. *Obras completas*. Ed. Patricio de Azcárate. Tomo 2. Madrid, 1871. 255–349.

PLATÓN: “República”. *Diálogos. Obra completa en 9 volúmenes. Volumen IV: República*. Madrid, Editorial Gredos, 2003.

PRICE, Brian L.: “A Portrait of a Mexican Artist: Elizondo and Joyce”. Ponencia de conferencia en North American James Joyce Conference. Buffalo, New York, 2009. Disponible en Internet: http://mexlit.wordpress.com/2009/07/07/a-portrait-of-the-mexican-artist-elizondo-and-joyce/

PRIETO, Julio: “La singulareidad sin lugar: Felisberto Hernández y la retórica de la vanguardia”. Disponible en Internet: http://www.felisberto.org.uy/critica.html

QUIROGA, Horacio: “Ante el Tribunal”. *Cuentos*. Ed. Oscar Rodríguez Ortiz. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 2004.

RÉVÉSZ, Enkratisz. “Al borde del universo hueco ─ Salvador Elizondo: «En la playa»”. *Verbum Analecta Neolatina* XII/1 (2010): 117.

RICOEUR, Paul: *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. Trad. Augustín Neira. México, Siglo Veintiuno Editores, 1995.

RIFFATERRE, Michael. “Szimbolikus rendszerek a narratívában” [Sistemas simbólicos en la narrativa]. *Narratívák 2. Történet és fikció*. Ed. Thomka Beáta. Budapest, Kijárat Kiadó, 1998.

RIFFATERRE, Michael. *Fictional Truth [La verdad ficcional]*. Baltimore (Md.), The Johns Hopkins University Press, 1990.

RIFFATERRE, Michael: “Az intertextus nyoma” [La huella del intertexto]. Trad. Enikő Sepsi. *Helikon* 1–2. (1996): 67–81.

RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, Antonio. “La estructura narrativa de Alejo Carpentier”. En su libro: *La estructura de la novela burguesa*. Madrid, Josefina Betancor, 1976.

SACERIO-GARÍ, Enrique: “Las flores de Borges en García Márquez”. *Hispania* 70/1 (1987): 62–66.

SADA, Daniel: “La escritura obsesiva de Salvador Elizondo”. *Revista de la Universidad de México* 66 (Agosto 2009): 59-64. Disponible en Internet: http://www. revistadelauniversidad.unam.mx/6609/pdf/66sada.pdf

SÁNCHEZ MEJÍAS, Rolando: “Crónica de un instante”. Disponible en Internet: http://www.letraslibres.com/revista/entrevista/cronica-de-un-instante

SÁNCHEZ ROLÓN, Elba M.: “El teatro de espejos en Farabeuf, de Salvador Elizondo”. *Escritos, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje* 27 (Enero–Junio 2003): 153–169.

SCHNELLE, Kurt: “Acosos a una conciencia”. *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*. Eds. Salvador Arias, Dominica Diez y Ana María Muñoz. La Habana, Casa de las Américas, 1977. 353–360.

SHAW, Donald L.: *Nueva narrativa hispanoamericana*. Madrid, Cátedra, 1981.

SONTAG, Susan: “The Aesthetics of Silence” [La estética del silencio]. Disponible en Internet: http://www.ubu.com/aspen/aspen5and6/threeEssays.html#sontag.

STEINER, George: “The Retreat from the Word” [Retiro de las palabras]. *Language and Silence*. London, Faber and Faber, 1990. 30–55.

SZABÓ Árpád: Notas explicativas para el diálogo Crátilo. *Platón összes művei [Obras completas de Platón]*. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1984. 1143–1145.

TORRES, Carmen L.: *La cuentística de Virgilio Piñera: estrategias humorísticas*. Madrid, Editorial Pliegos, 1989.

VALERIO-HOLGUÍN, Fernando: "Las estrategias narrativas de Virgilio Piñera durante la Revolución cubana". *Romance Quarterly* 45/2 (1998): 89–97.

VARGAS LLOSA, Mario: "«Rosas artificiales»: ceguera y clarividencia". En su libro: *Gabriel García Márquez: historia de un deicidio*. Barcelona, Barral Editores, 1971. 394–398.

VERANI, Hugo J.: "La heterogeneidad de la narrativa vanguardista hispanoamericana". *Revista de la Crítica Literaria Latinoamericana* 24/48 (1998): 117–127.

VOLEK, Emil: "Análisis del sistema de estructuras musicales e interpretación de *El acoso* de Alejo Carpentier". *Homenaje a Alejo Carpentier*. Eds. Fernando Alegría y Helmy F. Giacoman. New York, Las Américas Publishing Co., 1970. 385–438.

VOLKENING, Ernesto: "Gabriel García Márquez o el trópico desembrujado". *Gabriel García Márquez*. Ed. Peter G. Earle. Madrid, Taurus Ediciones, 1981. 19–30.

WILLIAMS, Raymond L.: "García Márquez y Gardeazábal ante *Cien años de soledad*: un desafío a la interpretación crítica". *Revista Iberoamericana* XLVII/116–117 (1981): 165–174.

WITTGENSTEIN, Ludwig: "Tractatus logico-philosophicus". Trad. Jacobo Muños Veiga e Isidoro Reguera Pérez. *Tractatus logico-philosophicus; Investigaciones filosóficas; Sobre la certeza*. Madrid, Editorial Gredos, 2009.

ZOLNAY, Vilmos: *A művészetek eredete [El origen de las artes]*. Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1983.

ZSADÁNYI, Edit: A *csend retorikája – Kihagyásalakzatok vizsgálata huszadik századi regényekben [La retórica del silencio. Análisis de las formas de la elipsis en novelas del siglo XX]*. Pozsony, Kalligram, 2002.