

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

UNIDAD IZTAPALAPA.

**EL AUTOR Y EL LECTOR IMPLÍCITOS EN CUATRO CUENTOS DE
ADOLFO BIOY CASARES.**

POR: ERIKA SERRANO BELTRÁN.

MATRÍCULA: 201327025

ASESOR: HERNÁN SILVA

LECTORA: LAURA CÁZARES

MÉXICO D.F. 2006.

Dedicado a mis padres y a las personas
que me brindaron su
apoyo.
A todos ellos: Gracias.

ÍNDICE

	Páginas.
Introducción.....	5
 Capítulo I: Relación autor-lector.....	 18
A. El autor implícito en los cuentos.....	18
B. Adolfo Bioy Casares y su lector implícito.....	34
1. Consideraciones generales acerca del lector implícito.....	34
2. El lector ante cuatro cuentos de Bioy Casares.....	37
 Capítulo II: Niveles de lectura.....	 44
A. Primer nivel de lectura: La indeterminación (narradores, puntos de vista y títulos.....	44
B. Segundo nivel de lectura: los topics o hipótesis de lectura.....	66
1. Función y establecimiento de topics en los cuentos.....	67
2. “El lado de la sombra”:	
a) Leda y el eterno retorno.....	71
b) Veblen esquizofrénico.....	75
3. “Un viaje o el mago inmortal”:	
a) El suceso fantástico en busca del personaje narrador.....	80
b) El personaje narrador en busca del suceso fantástico.....	84
4. “Paradigma”:	
a) Paradigma del cuento de hadas.....	88
b) Paradigma del cuento realista.....	92

5. “Catón”:	
a) La perspectiva de Davel.....	96
b) La perspectiva y la modificación del horizonte de expectativas en el público de la obra de teatro <i>Catón</i>	100
Conclusión.....	105
Bibliografía.....	110

INTRODUCCIÓN.

El lado de la sombra y *Una muñeca rusa* son libros de cuentos que, según la crítica, presentan historias sencillas, propias de la cotidianidad humana, que poco a poco nos llevan a ámbitos fantásticos. *El lado de la sombra* se publica en 1962, y un año más tarde obtiene el Segundo Premio Nacional de Literatura en Argentina;¹ en él los temas fantásticos y de ciencia-ficción son los que dominan.

Una muñeca rusa fue publicado por primera vez en Barcelona en 1991; en este libro se reúnen una serie de cuentos que “habían aparecido en periódicos y revistas de manera aislada”.² Tal es el caso de “Margarita o el poder de la farmacopea”, que se publicó en *Feriado Nacional*, núm. 1, septiembre de 1983; “Encuentro en Rauch”, en *ABC*, Madrid, 16 de mayo de 1987; y “Catón”, en *ABC*, Madrid, 26 de diciembre de 1987”.³ En estos cuentos, lo fantástico y lo amoroso son sólo algunos de los temas que podemos encontrar, de manera que ambos libros contienen los temas típicos de la narrativa de Bioy Casares.

La diferencia temporal entre cada libro es de casi 30 años, sin embargo, para la realización de este trabajo elegí cuentos de *El lado de la sombra* y *Una muñeca rusa*. Del primer libro: “El lado de la sombra”, “Un viaje o el mago inmortal” y “Paradigma”; y del segundo: “Catón”.⁴ El objetivo será analizar las características del autor y lector implícitos que se encuentran dentro de estas obras.

“El lado de la sombra” y “Un viaje o el mago inmortal” son cuentos que se consideran como fantásticos, pero, debido a la ambigüedad del relato, sus personajes

¹ Teresita Mauro. “Adolfo Bioy Casares. Cronología”, p. 27.

² *Ibid.*, p. 29.

³ *Homenaje a Bioy*, p.37.

⁴ Para ambos libros, remito a la edición de las obras completas. *El lado de la sombra* lo he tomado de Adolfo Bioy Casares. *Obras completas. Cuentos I*. Y *Una muñeca rusa* pertenece al tomo *Obras completas. Cuentos II*.

pueden ser dominados por sus obsesiones o ser partícipes de un suceso fantástico. Por su lado, “Paradigma” y “Catón” plantean, en sus correspondientes tramas y de forma distinta, un problema de “horizonte de expectativas”. Es por esta razón que elegí “Catón”, aunque pertenece a otro libro.

Una vez mencionado el corpus con el que trabajaré, es necesario indicar que el objetivo principal es señalar las funciones que cumple el lector implícito, entendiendo éste como un conjunto de estrategias determinadas dentro de los mismos cuentos. También considero las siguientes estrategias textuales: narradores, puntos de vista y títulos. Éstas, a su vez, ayudan a determinar topics o hipótesis de lectura, que es otra estrategia. Dichos elementos ayudan a identificar algunos de los problemas fundamentales en las obras.

En cuanto a la crítica, ésta es prácticamente inexistente para ambas obras; lo poco que hay son estudios y comentarios insuficientes publicados en periódicos mexicanos⁵ con relación a los temas fantásticos o amorosos en algunos cuentos de estos dos libros, que no analizaré en este estudio. De manera que sólo considero la crítica que pone énfasis en los mecanismos de producción literaria en la narrativa de Bioy Casares.

María Isabel Tamargo analiza novelas como *La invención de Morel*, *Plan de evasión*, *Diario de la guerra del cerdo*, entre otras. En su investigación considera: narrador, personajes, trama y lector como partes indispensables de un proceso de producción narrativa en estas novelas. Para empezar, Tamargo considera que “lo único que se pone de manifiesto es el proceso de producción del discurso. Producción que se realiza en función de un espacio virtual que se presenta entre los textos, en el espacio creado por los textos, a la vez que ellos sólo existen en función de él [...] El texto se convierte en la presencia de la producción del texto, la realidad vista como

⁵ También existen algunos artículos en periódicos nacionales de Argentina y España dedicados a cuentos de *El lado de la sombra* y *Una muñeca rusa*, pero al realizar esta investigación no tuve acceso a este material.

producción”.⁶ La autora considera que Bioy abarca todos los elementos de la narración para hacerlos parte de una metodología rigurosa que está en función de la creación literaria.

Por otro lado, señala el término “vacío”. Éste indica la ausencia de un referente organizador lo que destruye la idea de un “discurso privilegiado”. Ella dice que al no precisarse un referente ocasiona que no haya privilegios para el narrador o el lector, ninguno es el organizador del discurso. Sin embargo considero que sí existe ese organizador, y es el autor implícito. Él coloca todo lo que el lector lee. Por lo tanto, el principio del vacío, en caso de que efectivamente se presente en los cuentos, no es más que una de las estrategias manejadas por el autor. Retomaré esta hipótesis de María Isabel Tamargo, porque considero que puedo demostrar que el referente organizador es el autor implícito.

Por otro lado, Noemí Ulla elabora una recopilación de entrevistas realizadas a Bioy. En un momento de la entrevista, el escritor declara que el lector es “el verdadero y único receptor de la narrativa”.⁷ También dice que uno de sus principales objetivos es realizar una escritura clara, que no proporcione demasiadas dificultades para el lector. De forma que el mismo Bioy Casares llegó a contemplar al lector como parte fundamental de la obra, concediéndole el papel de destinatario de los artificios de la escritura.

Mireya Camurati⁸ observa que dentro de las composiciones narrativas de Bioy, hay rasgos del relato policial. Entre estos rasgos tenemos: intrigas por resolver, disposición de pistas para resolver las intrigas y las ambigüedades que provocan diversas versiones del relato. Como bien señala Camuraty, las propiedades del cuento

⁶ María Isabel Tamargo. *El discurso de Adolfo Bioy Casares como producción: narrador, personajes, trama y lector*, pp. 47-48.

⁷ Noemí Ulla. *Aventuras de la imaginación. La vida y los libros de Adolfo Bioy Casares*, p.14.

⁸ Mireya Camurati. *Bioy Casares y el alegre trabajo de la inteligencia*.

policíaco están dadas en gran parte de la narrativa del escritor; pero entre ellas, la que más destaca es la ambigüedad.

Al igual que Camurati, otros críticos ven en la ambigüedad uno de los elementos más constantes en la obra de Bioy Casares. María Isabel Tamargo opina que, en general, los personajes creados por este escritor “se manifiestan en constante ambigüedad y negación”;⁹ mientras que Cristina Hernández observa que en la escritura de Bioy se presentan “diferentes puntos de vista, ambigüedad, relación entre lector y texto, mezcla de géneros [...] Lo más importante es el gradual descubrimiento del misterio, es decir, el preparado desconcierto del lector”.¹⁰

Así que la ambigüedad también forma parte, en mayor o menor medida, de los cuentos que aquí se analizarán. Hay que señalar que, en la mayoría de estos cuentos, la ambigüedad se da a partir del punto de vista de uno de los personajes, y como resultado es posible realizar nuevas y diferentes lecturas. Es por eso que la importancia de la ambigüedad será considerada en este análisis. Hasta aquí la crítica que considero conveniente utilizar.

Lo siguiente es indicar la metodología y los apoyos teóricos que utilizaré para alcanzar los objetivos de la investigación. Mi objetivo es mostrar que el lector implícito está determinado por los cuentos o, mejor dicho, por las técnicas dispuestas en ellos. De modo que, y según Umberto Eco, los textos contribuyen a crear una adecuada competencia del lector para que se aprovechen los recursos narrativos que ofrecen.

Por otro lado, es conveniente enfatizar que el lector es parte de un proceso comunicativo conformado por autor-obra-lector. Por consiguiente, el lector depende de

⁹ María Isabel Tamargo. *Op. cit.*, p.47.

¹⁰ Cristina Matilde Horsmann Hernández. *Enigmas y máquinas: la narrativa de Adolfo Bioy Casares*, p.50.

un “autor implícito”¹¹ que organiza, estructura y dispone de las técnicas narrativas que hace resaltar de forma implícita o explícita; por lo tanto, la lectura ayuda a construir los significados expuestos en la obra. Entonces, leer no deberá ser considerado como un proceso automático, sino como una actividad que de forma constante renueva el sentido de la obra, provocando que la lectura sea un proceso dinámico.

En los cuatro cuentos, mi propósito es analizar cómo el autor implícito dispone de las estrategias textuales. En “El lado de la sombra” y “Un viaje o el mago inmortal” hay ambigüedad en la narración de los personajes principales; “Paradigma” y “Catón” plantean un determinado horizonte de expectativas que se confronta con otro.

También considero la competencia enciclopédica que será indispensable manejar en los siguientes casos: en “El lado de la sombra”, Veblen menciona el eterno retorno que plantean filósofos como Nietzsche, quien desarrolla dicha conjetura en su libro *Así habló Zaratustra*. La importancia de este libro radica en que hay intertextualidad con el cuento. Para “Catón”, es necesario saber sobre Catón de Útica, un héroe de la historia romana; y es que en el cuento, sólo así podrá entenderse por qué el público de la obra de teatro se entusiasma con la actuación, inspirada en este personaje histórico, que realiza Davel. Lo importante en “Paradigma” es determinar el porqué del título del cuento y a qué paradigma se refiere. Para entonces decir que la lectura “se realiza como un proceso continuo de selección de la riqueza de los aspectos ofrecidos, para los que el respectivo mundo de ideas del lector provee los criterios de selección”.¹²

¹¹ Para Wayne C. Booth el autor implícito: “incluye no sólo los significados obtenibles sino también el contenido moral y emocional de cada fragmento de la acción y del sufrimiento de los personajes [...] incluye la aprehensión de un todo artístico completo, cuyo principal valor al que este autor implícito está comprometido, prescindiendo del partido al que pertenece su creador en la vida real, es el que queda expresado por la forma total”. A su vez, “el autor implícito elige [...] lo que leemos; le consideramos como una versión creada, literaria, ideal, del hombre real; es el resumen de sus propias elecciones.” Wayne C. Booth. *Retórica de la ficción*, pp.69-70.

¹² Wolfgang Iser. “La estructura apelativa de los textos”, p.116.

Como se ha visto, la obra ofrece los elementos necesarios para guiar la lectura, por lo que hay que establecer cómo se ofrecen estos elementos dentro de los cuentos seleccionados. Para este objetivo, es pertinente utilizar las teorías de la recepción estética de Jauss, Iser y Eco. De Hans Robert Jauss emplearé su concepto de “horizonte de expectativas”; de Iser, las condiciones que provocan la indeterminación del texto y sus ideas sobre el lector; y de Umberto Eco su concepto de Lector Modelo, así como las nociones de enciclopedia y topics.

La aplicación de estas teorías estará considerada dentro de los dos niveles de lectura que considero indispensables. El primer nivel consistirá en realizar el llenado de vacíos que provocan los grados de indeterminación; mientras que el segundo nivel estará enfocado a establecer y analizar los topics, también llamados hipótesis de lectura. Estos procedimientos conllevan a la creación de un “Lector Modelo”.¹³

Para el primer nivel hay que tomar en cuenta que para Iser existen elementos de indeterminación entremezclados en la obra, de manera que:

la objetividad proyectada por los textos de ficción no posee aquella determinación universal que corresponde a los objetos reales; tienen entremezclados elementos de indeterminación. Pero éstos no representan una carencia sino [que] encarnan condiciones elementales de la comunicación del texto, que posibilitan la participación del lector en la producción de la intención del texto [...] los elementos de indeterminación de los textos abren un cierto espectro de realización, pero esto no significa arbitrariedad en la comprensión, sino que concreta la condición central de la interacción entre el texto y el lector.¹⁴

Por consiguiente, la indeterminación moviliza al lector para realizar la búsqueda de sentido, misma que se lleva a cabo mediante el llenado de vacíos, que son “lo no dicho en escenas triviales en apariencia [...] [que] introducen al lector en la acción [...]

¹³ De manera general, los argumentos de la teoría de la recepción optan por establecer que el texto es una cadena de artificios que sólo son identificados por la actividad de la lectura. El autor refiere ciertas estrategias en su obra, y el lector debe tratar de analizarlas para que el texto se actualice.

¹⁴ Wolfgang Iser. *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, p.50.

[y] hacen revivir los múltiples aspectos de las situaciones diseñadas”.¹⁵ Todo esto es producto de las estrategias de la escritura que han sido creadas para promover nuevas lecturas y hacer más atractivo el texto.

Los vacíos no sólo pueden indicar lo no dicho, sino que también se producen por lo que se dice, por las precisiones extremas que hay en “El lado de la sombra” y la alusión al eterno retorno, o “Catón”, que se refiere a un personaje histórico; y es que la mención de estos datos precisos puede provocar un vacío enciclopédico en el lector, quien deberá estar dispuesto a llenar ese hueco intelectual.

En resumen, Eco da a entender que en la enciclopedia hay conocimientos comúnmente compartidos e indispensables que exige la lectura de un texto, es decir, que cada obra exige una enciclopedia. Si los conocimientos que requiere la obra no son los suficientes para comprenderla, entonces se busca generarlos para entender el texto.¹⁶

Por otro lado, los topics ayudarán a comprender nociones básicas y generales de los cuentos. Los topics indican “la realización de hipótesis que dependen de la iniciativa del lector, quien formula de un modo un poco rudimentario, en forma de pregunta (‘¿de qué se habla?’) que se traduce como propuesta de un título alternativo (‘probablemente habla de eso’).”¹⁷

Una vez completado el primer nivel de lectura, en el segundo nivel analizo los topics de lectura; éstos se determinan en los cuentos que conforman el corpus. De este modo, la siguiente lista presenta aquellas hipótesis que considero indispensables, así como un breve resumen de los cuentos:

a) “El lado de la sombra”. Leda es una mujer joven y está casada con un hombre millonario y mayor que ella, por lo que siempre busca oportunidades para ser infiel. Al

¹⁵ Wolfgang Iser. “El proceso de lectura”, p. 489.

¹⁶ Para una extensa definición de enciclopedia, véase Umberto Eco. *Tratado de semiótica general*, pp. 159-161.

¹⁷ Umberto Eco. *Lector in fabula*, p.131.

conocer a Veblen lo hace su amante, y juntos emprenden un largo viaje; pero al estar junto a ella, él se da cuenta de que también lo engaña. Entonces decide dejar a Leda y se marcha del hotel en donde ambos se hospedaban. Ese día el hotel sufre un incendio, en el que, al parecer, Leda y su gata Lavinia mueren.

Pasa el tiempo y Veblen, que aceptó un trabajo como director de una galería en África tras haber quedado en bancarrota, se entera de que Leda no murió en el incendio y que le escribió varias cartas. Pero él no prestó mucha atención a los mensajes de la mujer; entonces ella, al no recibir respuesta, cae en una desesperación que le provoca salir descuidadamente de la oficina de correos. Es atropellada por un auto y muere.

Al enterarse del suceso, Veblen cae en depresión, abandona su trabajo y busca otro en el que se dedica al mantenimiento de un vulgar restaurante. Posteriormente encuentra a Lavinia, la mascota de Leda, que había muerto en el incendio del hotel, pero que gracias al eterno retorno regresa al lado del amante de su dueña. Entonces cree que, al igual que la gata, Leda también regresará.

Por un lado, está la posibilidad de que Leda regrese al lado de Veblen, aceptando la idea del eterno retorno. El argumento para creer esto se basa en que Lavinia volvió después de resurgir de la muerte; por lo tanto, el personaje tiene razones para esperar a Leda y volver a ser feliz con ella. Es por eso que para esta parte del análisis recurriré a la obra *Así habló Zaratustra*, con el fin de realizar un análisis comparativo entre las condiciones que plantea Nietzsche para que se efectúe el eterno retorno y la manera como se desarrollan las ideas de este filósofo en el cuento de Bioy Casares.

La otra alternativa es evaluar un estado esquizofrénico en Veblen. Él perdió la noción de la realidad tras el engaño y la muerte de su amada Leda. Así, cree que ella puede volver a su lado gracias al “eterno retorno”¹⁸ de las cosas; por consecuencia, el

¹⁸ En la obra *Así habló Zaratustra*, Nietzsche propone las bases para considerar la posibilidad de un eterno retorno de las cosas. Los argumentos que expone Zaratustra están en la cuarta parte del libro.

personaje alucina que la gata es la prueba del retorno y vive aferrado a ella. Otra característica derivada de la esquizofrenia es la presencia del doble, la cual es detectable en Veblen. Para sustentar estas hipótesis utilizo, principalmente, textos de Freud y Ronald Laing.

b) “Un viaje o el mago inmortal”. El narrador personaje de esta historia se encuentra hospedado en un hotel después de tener un día de trabajo. Al poco rato, en el cuarto de al lado, escucha ruidos extraños ocasionados por aparentes relaciones sexuales entre una pareja, pero al investigar se da cuenta de que ahí nunca hubo una pareja hospedada, sólo un hombre llamado Merlín.

Pueden considerarse dos lecturas: una en donde al narrador le acontece un suceso fantástico, y la otra donde los sucesos ocurren en la imaginación de este personaje, ya que él llega a mencionar su intenso deseo por vivir algo sobrenatural, y quizá eso lo llevó a creer que vivió un hecho fantástico.

En “Un viaje o el mago inmortal”, al igual que en “El lado de la sombra”, se encuentra un tipo de doble determinado por la sombra. En ambos cuentos, los personajes pasan, simbólicamente, del lado de la luz al lado de la sombra, este último representa otro mundo, el cual es deseado por ellos. Existe un desdoblamiento de Veblen y del personaje narrador de “Un viaje...”. En su nuevo mundo está ese Otro, que en su mundo cotidiano reprimen, que puede hacer lo que más desea.

El cuento tiene características fantásticas, que, según Todorov, ofrecen al lector la posibilidad de:

percibir el acontecimiento [y] optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de la imaginación y las leyes siguen siendo lo que son, o bien el acercamiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos.¹⁹

¹⁹ Tzvetan Todorov. *Introducción a la literatura fantástica*, p.24.

Según la *Antología de la literatura fantástica*, el cuento fantástico contiene los siguientes argumentos: la inmortalidad y la petición intensa de deseos, este último se da en “Un viaje o el mago inmortal”. El prólogo de Bioy a la antología indica algunas clasificaciones del cuento fantástico, de modo que el cuento antes mencionado queda determinado como “los que se explican por intervención de un ser o un hecho sobrenatural, pero insinúa también la posibilidad de una explicación natural [...] los que admiten una explicativa alucinación”.²⁰

c) “Paradigma”. La anciana Eguren cita a un escritor para contarle una historia de amor clásica, ya que considera que los libros actuales sólo cuentan obscenidades. La anciana narra la historia de Angélica, una muchacha humilde que cuida de su madre; ella se enamora de Ricardo, protagonista de la historia y activista político. Sin embargo, su amor se ve obstaculizado por el padrastro de la chica que quiere casarla con otro hombre. Ante esta situación, la pareja decide huir a Uruguay en medio de un ambiente político hostil. Así, los jóvenes lo abandonan todo, sin que les importe la madre enferma o la lealtad a los opositores a la dictadura.

De forma que el cuento se narra desde el horizonte de expectativas de Eguren, que prefiere las historias de amor que hay en los cuentos de hadas. Pero el autor implícito sugiere un horizonte de expectativas opuesto al de Eguren, basado en las características del realismo que hay en la historia de Ricardo y Angélica. El autor implícito expone a un narrador que coloca la historia dentro del paradigma del cuento de hadas; no obstante, él mismo pone elementos que no se encuentran en los cuentos de ese tipo y que responden más a características realistas. Los sucesos se efectúan en medio

²⁰ Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo. *Antología de la literatura fantástica*, p. 13.

de un ambiente de dictaduras, propio de los países sudamericanos, pero Eguren pretende que los personajes encajen dentro del paradigma del cuento de hadas.

Para analizar el paradigma de cuento de hadas, utilizaré las funciones del cuento popular clásico establecidas por Propp²¹ (tales como el héroe, el antagonista, el donante, la prohibición, el alejamiento del hogar, etc.). Posteriormente, el cuento se estudia según las características del realismo.

d) “Catón”. Narra la historia de Davel, un actor que alcanza la fama tras la representación de la obra dramática *Catón*. El público que asiste a ver la obra, la considera como un desafío a la política dictatorial del país; de manera que tanto Davel como la obra son considerados como opositores radicales a la dictadura, lo que hace que el público se identifique con ellos y alabe su atrevimiento.

Este cuento se puede apreciar de dos formas: la primera es la postura de Davel que, en su papel de Catón, ve la posibilidad de salir del anonimato y tener comodidades, sin que le importe lo relacionado con el conflicto social del país. Para examinar a este personaje, utilizo *La paradoja del comediante*, de Diderot; este libro plantea que el verdadero artista es aquél que imita a la naturaleza y no se involucra sentimentalmente con el personaje que interpreta. Davel encaja perfectamente con el concepto del gran artista que maneja Diderot en su libro.

La segunda remite a la recepción que el público tiene de la obra, al considerarla como un desafío político; pero hay un grupo en especial, los principales activistas en contra de la dictadura, que se entusiasma mucho con *Catón*. Este grupo ve de buena manera que la gente considere al actor como un estandarte político; sin embargo, pasa el tiempo y, después de haber estado guardada por años, surge nuevamente la puesta en escena de la obra. El grupo que antes apoyaba a Davel ha establecido una nueva

²¹ Vladimir Propp. *Morfología del cuento*.

dictadura y ha modificado sus “expectativas” de la obra; ahora ya no la consideran una buena influencia para la gente, así que asesinan al actor y ponen fin a todo lo que significaba *Catón*.

Tanto “Paradigma” como “Catón” problematizan el llamado “horizonte de expectativas”. Al respecto, Jauss afirma:

En el campo de la ciencia literaria, un cambio de paradigma debe ser provocado por otro impulso. Este impulso es dado, entonces, cuando un paradigma ya no puede rendir con su axiomática metodológica lo que se debe exigir siempre de la ciencia literaria. Este rendimiento específico [...] es la habilidad de arrebatarse al pasado obras de arte, por medio de una interpretación siempre nueva, traducirlas en un presente nuevo, hacer nuevamente accesible la experiencia conservada en el arte pasado [...]²²

Así, Jauss considera que al leer un texto, el lector está influido por experiencias previas, y éstas pueden ser lecturas pasadas. De manera que al estar frente a la obra, emitiremos un juicio sobre ella basándonos en conocimientos ya adquiridos. En “Paradigma”, Eguren tiene preferencia por los cuentos de hadas, y se basa en su propia experiencia literaria para contar una historia. Mientras que en “Catón”, el público se deja llevar por el argumento de la obra, porque asocia el contexto de ésta con la experiencia social que vive.

En el instante en que aparece un texto, éste no es visto como una novedad, sino que trae consigo referencias ya manifestadas en obras anteriores. El lector se encuentra familiarizado con algunas de esas manifestaciones, y esto lleva a una predisposición hacia la obra. Entonces, en “Paradigma” y “Catón” se aplicará la teoría del horizonte de expectativas de Jauss como parte de una de las estrategias de lectura de estos cuentos.

Sólo analizaré lo más destacado en el corpus elegido, que son básicamente los narradores y sus puntos de vista, los títulos y los topics. Enfatizaré que estas

²² Hans Robert Jauss. “Cambio de paradigma en la ciencia literaria”, p. 69.

características son las más sobresalientes en los cuentos, mismas que servirán para mostrar que toda obra concibe a su lector, quien se adentra en el mundo de la información que arroja el texto para así seleccionar la que le sea más pertinente. Es por eso que la investigación, basada en algunas de las estrategias que hay en los cuentos de Bioy, se enfoca en señalar las características de un Autor y Lector Modelo.

Esta investigación está organizada en dos capítulos. El primero de ellos está centrado en los vínculos existentes entre autor y lector implícito, así como en mostrar la forma en que ambos se van desarrollando en cada cuento. Mientras que el segundo capítulo abarca el estudio de los niveles de lectura en el que el lector implícito forma hipótesis de lectura, apoyándose en elementos primordiales de las obras. El último nivel está dedicado a desarrollar y complementar con elementos teóricos las hipótesis antes propuestas.

CAPÍTULO I: RELACIÓN AUTOR-LECTOR.

Para que el lector analice correctamente la obra, es necesario que cuente con las herramientas necesarias para hacerlo, dichas herramientas son todas aquellas estrategias textuales que el autor implícito ha dispuesto en la obra. Es importante destacar la manera en que este autor presenta y desarrolla cada estrategia. Es por eso que a través de algunos cuadros temáticos coloco la estructura básica de cada cuento; de igual manera, el otro cuadro contiene análisis sobre los títulos de los cuentos. Ambos presentan datos relevantes que señalan la forma en que el autor dispone de los elementos fundamentales de sus obras.

A. El autor implícito en los cuentos.

Para las teorías de la recepción literaria, resulta indispensable explorar las relaciones que se establecen entre texto y lector a través de la lectura, dando como resultado que la interacción entre ambos sea un proceso dinámico. El acto de lectura es considerado como una actividad productiva que incluye la selección y organización de los aspectos que la obra ofrece, generando así potenciales interpretaciones. A su vez, la lectura forma parte del proceso de comunicación entre autor-obra-lector, de manera que el vínculo establecido entre autor y lector será indispensable para un mayor aprovechamiento de la obra. Y es que:

Con la rehabilitación del lector, la obra se entiende inmersa en un proceso dinámico, constituido por la confluencia simultánea de ella misma, el lector y el autor; un proceso comunicativo de mucha mayor amplitud, en el que, como en todo proceso de este tipo, se dan los tres elementos que lo configuran: el autor que emite la señal, la obra,

constituida por signos portadores de mensajes y el lector que recibe la información, la interpreta y, como consecuencia de lo cual, reacciona de una u otra manera.²³

Y según Iser, la obra literaria posee dos niveles, mismos que involucran al autor y al lector:

el polo artístico y el polo estético; el polo artístico designa al texto creado por el autor y el polo estético designa la concretización efectuada por el lector [...] Allí pues, donde el texto y el lector convergen, se halla el lugar de la obra literaria y éste tiene forzosamente un carácter virtual, ya que no puede ser reducido ni a la realidad del texto ni a las predisposiciones que caracterizan al lector.²⁴

Con la idea anterior, se entiende que dentro de un proceso comunicativo literario, representado por autor-lector, es donde la obra se concretiza como tal, por lo que la lectura resulta fundamental para darle sentido al texto.

La comunicación entre autor y lector real es difícil de establecer, por lo que se ha estipulado una relación implícita entre ellos a través del texto. La tarea fundamental del autor es preparar una estrategia textual, a la vez que constituirá un lector implícito, que puede o no concordar con el lector real. Para Wayne C. Booth, la función primordial del autor está dentro del desarrollo narrativo de la obra. Esto quiere decir que el autor implícito no está relacionado con la existencia de un autor fuera del texto; por lo que Booth ofrece el concepto de autor implícito, considerando que: “El autor crea una imagen de sí mismo y otra imagen de su lector; forma a su lector, forma a su segundo ego y la lectura más afortunada es aquella en donde los seres creados, autor y lector, pueden hallar un acuerdo completo”.²⁵

El autor implícito ejerce una influencia en la lectura del lector. Sin embargo, y como características propias de la obra abierta, existen vacíos, mismos que le ofrecen al lector la posibilidad de tener un papel activo en el que pueda esforzarse para cooperar en la creación de la obra. El vacío es aquel que:

²³ Luis A. Acosta Gómez. *El lector y la obra: teoría de la recepción literaria*, p. 17.

²⁴ Wolfgang, Iser. “La estructura apelativa de los textos”, p. 122.

²⁵ Wayne C. Booth. *Op. cit.*, p. 129.

se refiere a segmentos no temáticos dentro del campo referencial del punto de vista. Los vacíos, entonces, son importantes dispositivos que guían la construcción del objeto estético, porque condicionan la visión que el lector pueda tener de un nuevo tema que a su vez condiciona la visión respecto de temas precedentes. Estas modificaciones, sin embargo, no están formuladas en el texto— deben implementarse por medio de la actividad ideativa del lector. De esta manera los vacíos permiten al lector combinar segmentos formando un campo por medio de una modificación recíproca, tomar posiciones a partir de esos campos, y adaptar luego cada posición a la subsiguiente y su precedente en un proceso que en último término transforma las perspectivas textuales, mediante una gama de temas alternantes y relaciones de fondo, en el objeto estético del texto.²⁶

Uno de los aspectos para establecer un lector es precisamente el hecho de considerar la lectura como un “proceso dinámico”, y es dinámico puesto que la obra es abierta y, por consecuencia, está llena de espacios de indeterminación. Para Umberto Eco, el autor concibe su obra para ser entendida de cierta manera, sin embargo él no tiene control sobre el dominio de la comprensión ni de la aceptación de su creación. Esto da como resultado que:

Estas nuevas obras [...] consisten, en cambio, no en un mensaje concluso y definido, no en una forma organizada unívocamente, sino en la posibilidad de varias organizaciones confiadas a la iniciativa del intérprete, y se presentan, por consiguiente, no como obras terminadas que piden ser revividas y comprendidas en una dirección estructural dada, sino como obras “abiertas”, que son llevadas a su término por el intérprete en el mismo momento en que las goza estéticamente”.²⁷

Y más adelante menciona:

una obra de arte es un objeto producido por un autor que organiza una trama de efectos comunicativos de modo que cada posible gozador pueda comprender [...] la obra misma, la forma originaria imaginada por el autor. En tal sentido el autor produce una forma conclusa en sí misma con el deseo de que tal forma sea comprendida y gozada tal como él la ha producido; no obstante, en el acto de reacción a la trama de los estímulos y de comprensión de su relación, cada gozador tiene una concreta situación existencial, una sensibilidad particularmente condicionada, una determinada cultura, gustos, propensiones, prejuicios personales, de modo que la comprensión de la forma originaria se lleva a cabo según una determinada perspectiva individual.²⁸

Posteriormente dice que: “una obra de arte, forma completa y *cerrada* [...] es asimismo *abierta*, posibilidad de ser interpretada de mil modos diversos sin que su

²⁶ Wolfgang Iser. “La interacción texto-lector: algunos ejemplos hispánicos”, p. 360.

²⁷ Umberto Eco. *Obra abierta*, p. 28.

²⁸ *Ibid.*, p. 29.

irreproducible singularidad resulte por ello alterada”.²⁹ De los razonamientos anteriores, puede concluirse que la obra es cerrada en tanto que fue escrita para ser entendida de una forma determinada, sin embargo, el autor no tiene el control para dominar las lecturas que de ella se realicen. Así, el texto es susceptible de ser leído de varias formas según la perspectiva de un lector, sin que por ello se vea afectada su calidad. Entonces las diferentes formas de leer una obra son, según el propio Eco, “estéticamente válidas”.

De tal forma, el proceso de la lectura es un elemento de la estructura misma del texto. La lectura busca una significación que se encuentra condicionada por un autor implícito, pero a su vez el texto permite que sea el propio lector quien produzca dicha significación. Puede decirse que el lector está sujeto a una “lectura condicionada”, y esto se refiere directamente a la idea del autor implícito.

Para Booth, el autor implícito es el que dicta las reglas de la narración, mientras que el lector es el creador del significado de una obra, pero su interpretación estará basada en algunos códigos que organizan el texto: “Cada obra literaria de cierta influencia, tanto si su autor la compuso o no pensando en su auditorio, es en realidad un sistema elaborado de controles sobre la participación del lector y la separación a lo largo de varias zonas de interés. El autor está limitado tan sólo por la variedad de intereses humanos”.³⁰

De modo que es a partir de la imagen del texto que el lector selecciona y ordena los elementos que el autor le ofrece, con la finalidad de producir la (s) lectura (s), por lo que dichos elementos son colocados estratégicamente para crear interpretaciones pertinentes de la obra. Como consecuencia, la posibilidad de cometer errores es muy baja, y éstos pueden generarse por una lectura poco atenta, pero al realizar más de una

²⁹ *Ibid.*, p. 30.

³⁰ Wayne C. Booth. *Op. cit.*, p. 115.

lectura nos damos cuenta de datos importantes que habíamos dejado pasar inadvertidos en nuestros primeros acercamientos al texto.

Las estrategias textuales en los cuentos de Bioy no están colocadas de manera arbitraria, sino de una manera por demás simple y cuidadosa, así que en el caso de los cuentos que conforman el corpus de esta tesis, resulta aplicable que el lector sea capaz de observar y analizar las estructuras básicas que en la obra se presentan, para poder interpretarla adecuadamente.

Según Eco:

el lector del texto sabe que cada frase, cada figura, está abierta sobre una serie multiforme de significados que él debe descubrir; incluso, según su disposición de ánimo, escogerá la clave de lectura que más ejemplar le resulte, y *usará* la obra en el significado que quiera [...] “apertura” no significa en absoluto “indefinición” de la comunicación, [sino] “infinitas” posibilidades de la forma, la libertad de la fruición; se tiene sólo una rosa de resultados de goce rígidamente prefijados y condicionados, de modo que la reacción interpretativa del lector no escape nunca al control del autor.³¹

En un libro posterior, Eco advierte que “el autor modelo es una voz [...] y esta voz se manifiesta como una estrategia narrativa, como conjunto de instrucciones que se nos imparten a cada paso y a las que debemos obedecer cuando decidimos comportarnos como lector modelo”.³²

Pero ¿cómo el autor implícito organiza los cuatro cuentos que he seleccionado? Al hablar de esta organización tendría que establecer cada uno de los aspectos que los conforman, sin embargo, he optado por seleccionar aquellos que considero aportan más conflictos para la lectura. En el corpus establecido, señalo la importancia de narradores y destinatarios, pues ellos problematizan la tarea del lector implícito, es decir, el autor ha colocado estratégicamente narradores en primera persona, los cuales tienen el punto de vista dominante en comparación con otros personajes.

³¹ Umberto Eco. *Obra abierta*, p. 32.

³² Umberto Eco. *Seis paseos por los bosques narrativos*, pp. 22-23.

El resultado es que en las historias se generan ambigüedades, esto aunado a que los narradores tienen la necesidad de dar a conocer su narración, creando así un destinatario. De tal modo, he dispuesto un cuadro en el que se observan las condiciones en que funcionan narradores y destinatarios:

CUENTO	ESTRUCTURA FIJADA POR ETAPAS	PUNTO DE VISTA DOMINANTE	DESTINATARIO
“El lado de la sombra”	1ª El Personaje narrador está a cargo del relato marco en el que realiza, a manera de introducción, una extensa descripción de una ciudad africana 2ª Veblen asume la narración de la historia principal, la cual se basa en su historia de amor con Leda.	Primera etapa: el personaje narrador. Segunda etapa: Veblen.	El personaje narrador es el principal destinatario de la historia que narra Veblen.
“Un viaje o el mago inmortal”	1ª El personaje narrador realiza una introducción en la que ofrece consejos a los lectores. A su vez anticipa su deseo de vivir algo fuera de lo cotidiano. 2ª El mismo personaje narra la historia en la que al parecer cumplió su deseo al vivir un hecho fantástico.	El único punto de vista que hay en el cuento es del personaje narrador.	El personaje narrador crea a su propio lector.
“Paradigma”	1ª Un personaje identificado como un escritor de novelas amorosas. Su función es describir el espacio en donde se llevará a cabo la narración de la historia principal, la cual es contada por Eguren. Ella y el escritor son parte del relato marco. 2ª El relato enmarcado es la historia de amor entre Ricardo y Angélica, que narra Eguren.	El punto de vista dominante es el de Eguren, a pesar de que ella sólo fue testigo de la historia de Ricardo y Angélica.	El escritor es el destinatario del relato.
“Catón”	1ª Un escritor es el narrador que cuenta aspectos de su vida como escritor, y cómo a través de su trabajo se entera de la trayectoria teatral del actor Davel. Éste es el relato marco. 2ª La primera etapa pierde fuerza y el personaje central no es el escritor, sino Davel. Éste es el protagonista, y el cuento gira en torno a su historia como actor que interpreta a Catón, un personaje histórico, y cómo su papel repercute en la sociedad argentina que vive bajo un ambiente de dictadura.	El personaje escritor tiene el punto de vista dominante, mientras que el de Davel queda reducido a unos cuantos diálogos.	Al igual que “Un viaje o el mago inmortal”, el personaje escritor crea a su propio lector.

CUADRO 1.

Ahora reforzaré la explicación del cuadro con citas textuales de cada uno de los cuentos:

● “El lado de la sombra”. El personaje narrador desembarca de un buque para visitar la ciudad africana a la que llega de vacaciones. En un principio, el protagonista pareciera ser él, ya que leemos cómo llega al país africano: “Tan acostumbrado estaba a los crujidos de la navegación, que al despertar de la siesta oí el silencio del buque. Me asomé por un ojo de buey. Vi abajo el agua tranquila y a lo lejos, pródiga en vegetación verde, la costa, donde identifiqué palmeras y probablemente bananos. Me puse el traje de brin y subí a cubierta.” (p. 480),³³ así como los lugares que visita y lo que le parece la gente del lugar.

En algunos momentos de su narración recuerda, de manera repentina, a su amigo Veblen, y más avanzado el relato, el personaje narrador y Veblen se encuentran:

Había que vernos, dos hombres medio viejones, uno en brazos del otro, a punto de lagrimear. Cuando le dije la majadería de que él estaba muy bien, replicó sonriendo:
— Tienes razón, doy envidia, pero te aseguro que me preguntas, con los ojos redondos, qué me ha pasado.
— Y, no es para menos — respondí—. No esperaba encontrarte acá.
— Parece novela ¿no es cierto? ¿Quieres que te diga qué me pasó?
— Naturalmente, *Inglés*. (p. 486)

Entonces conocemos la historia de Veblen y Leda, y por qué Veblen, después de llevar una vida como *snob* en Europa, termina viviendo en la miseria en una ciudad africana. Por lo que la extensa narración que aparece al principio del cuento tiene el objetivo de describir el lugar en donde ha ido a parar Veblen, el cual nada tenía que ver con su vida anterior en Londres, en donde desarrollaba actividades de un hombre culto.

Por lo tanto, si nos guiamos por el título “El lado de la sombra”, notaremos que la ciudad de Londres, de donde proviene Veblen, representa al mundo civilizado, el mundo de la luz. Mientras que la ciudad africana es todo lo contrario de Londres, es el lado de la sombra, un mundo alejado de todas las comodidades a las que estaba acostumbrado el personaje.

³³ Las páginas de los cuentos “El lado de la sombra”, “Paradigma” y “Un viaje o el mago inmortal” corresponden al primer tomo de cuentos de las obras completas del autor.

- “Paradigma”. La narración en un primer momento corresponde a un hombre, un escritor de novelas románticas que llega a la casa de Eguren y al que le llama la atención la forma de ésta: “A lo lejos retumbó un vals criollo cuando llegué a la placita que daba al río. La casa era vieja, de madera, alta, angosta, quizás un poco ladeada, con una cúpula cónica, puntiaguda, más ladeada aún, con una puerta de hierro, con vidrios de colores que reflejaban tristemente la luz de aquel interminable atardecer de octubre.” (p. 600)

Sin embargo, la narración de la historia principal no la realizará él, sino Eguren, a quien el escritor visita porque ella lo citó para contarle una historia de amor:

— ¿El señor escribe? — preguntó la señorita Eguren —. Lo llamé para contarle una historia. Una historia real. Yo se la cuento y el señor en dos patadas la arregla para una revista o libro. Como quien dice, yo le doy la letra y el señor, que es poeta, le pone la música. Eso sí, le ruego que no se permita el menor cambio, para que la historia no pierda consistencia ¿me explico? Tía Carmen, que leyó su libro, asegura que usted toma en serio el amor. (p. 601)

En este cuento se observa que el punto de vista dominante de la historia es el de Eguren, porque nunca conocemos el de Angélica y Ricardo, los personajes principales de la historia amorosa. La narradora tiene el control del cuento, y los demás personajes se ven manipulados por su narración. Pero sabemos la reacción que el escritor tuvo al escuchar la historia que la mujer le cuenta, y es que Eguren le pidió dejar intactos los elementos del cuento de hadas de la historia para convertirla en un libro; sin embargo, el escritor incluye todo el proceso que tuvo que pasar para que la anciana le contara la historia, es decir, introduce su llegada a la casa de Eguren y las peticiones que ella le hace.

Como se observa, la aparición de los destinatarios surgirá porque ambos personajes, Veblen y Eguren, tienen que dar a conocer un suceso que para ellos ha sido importante. Entonces el lector no debe confundirse con el destinatario, ya que éste “es

uno de los elementos de la situación narrativa y se sitúa necesariamente al mismo nivel diegético; es decir, que *a priori* no se confunde más con el lector (ni siquiera virtual) de lo que se confunde necesariamente con el autor”.³⁴

Por lo que el autor implícito dispone de un tipo de destinatario (o narratario). Según Díaz-Migoyo, la presencia de esta entidad surge porque: “las necesidades de comprensión de este corresponsal ficticio obligan al narrador a dar una u otra forma a su narración o, si se quiere, las necesidades de comprensión del lector obligan al autor a crear un narratario cuyas necesidades de comprensión obliguen al narrador a dar una u otra forma a su narración”.³⁵

Es decir, se crea un destinatario, el cual “resulta así no ser más que un personaje ficticio cuya personalidad es la resultante de la ficción misma: sus acciones, pensamientos, conocimientos y creencias son exclusivamente los que el narrador dice que tiene — explícitamente— o supone que tiene —implícitamente”.³⁶

En estos dos casos, los destinatarios se mencionan explícitamente, son personajes que tienen un desarrollo suficiente como para identificarlos en función de las acciones que realizan. Para Oscar Tacca estaríamos ante un destinatario interno, el cual “es siempre conocido y preciso”.³⁷ Los personajes narradores de “El lado de la sombra” y “Paradigma” son destinatarios creados para los relatos de Veblen y Eguren respectivamente.

- “Catón”. La historia la cuenta un personaje narrador: “Durante años dije que Jorge Davel era un galán de segunda, imitador de John Gilbert, otro galán de segunda. A mi

³⁴ Gérard Genette. *Figuras III*, pp. 312-313.

³⁵ Gonzalo Díaz -Migoyo. *Estructura de la novela: Anatomía de El buscón*, p. 70.

³⁶ *Id.*

³⁷ Oscar Tacca. *Las voces de la novela*, p. 155.

entender, el hecho de que tuviera tantos admiradores probaba la arbitrariedad de la fama.” (p.488)³⁸

Después deja de lado la historia de Davel y nos cuenta un poco de su vida:

A mi vuelta a Buenos Aires publiqué la novela. Acaso porque tuvo algún éxito y porque fui un escritor conocido (mientras aparecieron críticas y el libro estuvo en las librerías), o porque la gente aún recordaba que yo había trabajado en la sección Espectáculos del diario, me nombraron miembro del jurado que debía premiar a los actores en el año. (p.489)

Al contrario de los dos cuentos anteriores, el personaje narrador intercala su historia con la de este personaje. Los elementos que nos brinda el narrador para identificar la historia de Davel se ofrecen poco a poco, y por lo regular se van conjuntando con los sucesos que le ocurren al personaje narrador. Las alusiones a un destinatario también son frecuentes: “A esta altura, es probable que el lector considere fuera de lugar mis reparos críticos.” (p.492)

Los tres primeros cuentos mencionados tienen una estructura en común. En algún momento de la narración se introducen, en mayor o menor medida, historias de los personajes narradores, los cuales no son los protagonistas de los cuentos, pero incluyen en su narración algún aspecto importante que nos permite identificarlos. En el caso de “El lado de la sombra” y “Paradigma”, es claro que las pequeñas historias de los personajes narradores desvían un poco la atención del lector, porque al comenzar a leer, pareciera que la historia está centrada en estos narradores y no en otros personajes.

Mientras que en “Catón”, el desvío de atención no resulta ser tan evidente porque la historia de Davel va narrada a la par que la del personaje narrador. Dos de los cuentos (“El lado de la sombra” y “Paradigma”) encierran en su estructura un juego en el que hay dos narradores, uno que introduce la historia y otro que la desarrolla, y el primer narrador termina por ser el destinatario. A su vez en “Paradigma” y “Catón” los personajes principales dependen del personaje narrador.

³⁸ Las páginas de “Catón” corresponden al segundo tomo de cuentos de las obras completas del autor.

- “Un viaje o el mago inmortal”. Es un caso aparte porque presenta una estructura más simple con una narración lineal. Sin embargo, al igual que en los otros cuentos, la historia nos lleva a dos lecturas ofrecidas por la ambigüedad del personaje narrador, la cual se debe a que sólo contamos con su punto de vista. Es conveniente señalar el principio del cuento: “Para alcanzar la muerte no hay un vehículo tan veloz como la costumbre, la dulce costumbre. En cambio, si usted quiere vida y recuerdos, viaje. Eso sí, viaje solo. Demasiado confiado juzgo a quien sale con su familia, en pos de la aventura”. (p. 554)

Al iniciar el cuento, el narrador envía un mensaje a otro personaje, que en este caso se debe identificar con el destinatario, un lector que se dispone a leer el relato de quien se dirige a él. De modo tal que el narrador predispone a un receptor para que acepte lo que va a contarle, ya que cuando el narrador hace un llamado a buscar “aventuras” anticipa lo que él hizo al viajar sin su esposa, es decir, que él, aburrido por la costumbre, viaja en busca de una de ellas.

“Catón” y “Un viaje o el mago inmortal” son casos en que “las obras tienen un destinatario *externo*, que igualmente condiciona el texto, proyectándolo a una nueva dimensión: la del lector, la del público”.³⁹ En ambos cuentos el autor implícito coloca destinatarios identificados como “lectores” a quienes van dirigidas las historias, entonces resulta que:

Cuando el narrador se dirige a estos últimos es cuando más se acerca a la posición del autor, casi saliéndose de la ficción, puesto que parece meter en ella a unos lectores no ficticios, equiparables por un confuso momento con esos ficticios narratarios [...] (y es que) está reducido a una simple cualidad, la de leer, y por ella parecen hermanarse con el lector no-ficticio, pero se distingue de él en un detalle importantísimo: ellos están leyendo una “verdadera” autobiografía,⁴⁰ los lectores no. Lo dicho a ellos no puede,

³⁹ Oscar Tacca. *Op. cit.*, p. 156.

⁴⁰ Díaz- Migoyo se refiere concretamente a la novela *El buscón*, de Francisco de Quevedo, en donde se narra una autobiografía ficticia. Mientras que en “Catón” y “Un viaje o el mago inmortal”, el narrador designa a lectores no ficticios que leen sucesos que en realidad acontecieron.

pues, estar dirigido a los lectores reales, aunque el intento esté inquietantemente cerca de conseguirlo.⁴¹

Los dos cuentos se dirigen a un destinatario externo, un lector. Éste acuerda aceptar aquello que le cuenten; su postura en ningún momento será cuestionar la historia. La participación de estos destinatarios se ve limitada a la función de ser receptores pasivos, sin autoridad de opinar o cuestionar los designios del narrador, y mucho menos los del autor implícito.

Ahora bien, en los cuatro cuentos el autor implícito dispone de narradores en primera persona con puntos de vista dominantes, y ni el destinatario ni algún otro personaje cuentan con este privilegio. Esta estrategia del autor tiene como consecuencia que en la estructura de las obras se fije una constante: la ambigüedad, y por lo tanto el lector sólo tiene la versión que estos narradores ofrecen a un destinatario.

Lo anterior es una ventaja concedida por el autor, y es que, como ya he mencionado, el lector tiene la posibilidad de encontrar interpretaciones variables a las historias que han contado los diferentes personajes de cada cuento. Por consecuencia surge la necesidad de analizar de manera cuidadosa las narraciones presentadas, encontrando que la ambigüedad del relato nos lleva a crear más posibilidades de lectura. Ésta es precisamente una de las virtudes que confiere la obra abierta.

Por otro lado Elena M. Martínez, en su estudio dedicado a Onetti, advierte que en obras como *La muerte y la niña* o en *Dejemos hablar al viento* estamos frente a dos agentes: uno visitante y otro visitado. Así, “el agente visitante es el que trae el conflicto y convierte al agente visitado en narratario principal de su historia [...] el visitante trae la historia principal y en torno a él se articulan (parentéticamente) su pasado a la historia básica del texto”.⁴² Este es el caso de “Un viaje o el mago inmortal”: el personaje

⁴¹ Gonzalo Díaz- Migoyo. *Op. cit.*, p. 71.

⁴² Elena M. Martínez. *Onetti: estrategias textuales y operaciones del lector*, p. 146.

principal desencadena los sucesos extraños y sólo en él reside la problemática de la historia. Él busca el conflicto y, de algún modo, provoca encontrarse con una situación novedosa en su vida. Su destinatario no se identificará con un agente visitado, sino con los lectores que tengan acceso a su relato.

Al contrario de algunas de las obras de Onetti, Bioy Casares utiliza, en dos de los cuatro cuentos (“El lado de la sombra” y “Paradigma”), el procedimiento a la inversa, ya que el agente visitante cumple dos funciones: introducirnos al ambiente en donde se encuentra el personaje principal y ser destinatario del relato. Y el agente visitado es el portador de la historia principal, la cual se basa en sucesos que acontecieron tiempo atrás.

A su vez, “Catón” presenta condiciones similares. El personaje narrador (agente visitante) consigue información sobre Davel, y se une al grupo político que siempre busca al actor para invitarlo a las asambleas que organizan cuando éste logra el éxito gracias a su personaje Catón. El agente visitado (Davel) proporciona su historia, pero no la cuenta, ésa es labor del narrador, al igual que en “Un viaje o el mago inmortal”, designa a un destinatario que serán los lectores.

Como he señalado, en el primer cuento se presenta un personaje que está de viaje, y la historia principal no trata de él, sino de Veblen; en el segundo cuento, Eguren cita al escritor para contarle una historia en la que ella no tiene otra función más que la de haber sido testigo del romance entre Angélica y Ricardo, el panadero; en “Catón”, sabemos del protagonista Davel por la intromisión de un personaje narrador, quien continuamente va a buscarlo y por eso está al día de los conflictos del actor.

Se observa que el agente visitante de tres de los cuentos sólo funciona como una especie de detonador para conocer al agente visitado, es decir que, sin la aparición del primero, jamás nos hubiéramos enterado de los sucesos que acontecieron a los

protagonistas. En gran medida no son los visitantes los que intervienen en el conflicto, sino que sirven de escaparate para que conozcamos las historias de los personajes relevantes.

Entonces nos podemos dar cuenta de que la propia cualidad de la obra reside en que puede leerse de forma que se le encuentren más sentidos, y, como se ha visto en los cuentos, “los signos de que están formados pueden ser interpretados y entendidos de múltiples maneras; de ellas el lector se decide, por lo general, solamente por una”.⁴³ En este caso, he optado por presentar una manera de interpretar los cuentos de Bioy Casares a través de su estructura, de cómo se inicia la presentación de los primeros datos relevantes de las historias que nos presenta el autor implícito.

Primordialmente, la misma estructura de los cuentos permite la participación del lector, pero dicha estructura se encuentra llena de espacios vacíos que provocan la indeterminación. Estos espacios “forman parte de la constitución de un texto y [...] han de ser llenados por la actividad del receptor, hasta el punto de que diferentes receptores pueden llenarlos de maneras igualmente distintas. La razón radica en el hecho de que el texto en su manifestación como *objeto estético* es tenido por una entidad polivalente”.⁴⁴

Estos vacíos que ocasionan la indeterminación son muchos, así que sólo tomo en cuenta los títulos de los cuentos, los narradores y el punto de vista. Hasta ahora sólo he mencionado la importancia de estos elementos. A continuación destaco el papel que juegan los títulos, por eso en el siguiente cuadro señalo, brevemente, cuál función ha dispuesto para ellos el autor implícito.

⁴³ Luis A. Acosta Gómez. *Op. cit.*, p. 22.

⁴⁴ *Id.*

TÍTULO:	1ER. ANÁLISIS :	2DO. ANÁLISIS:
“El lado de la sombra”	El lado de la luz. Es el Londres de Veblen y del personaje narrador, en donde el arte y la vida social son lo más importante. Representa el mundo racional.	El lado de la sombra. Está representado por la ciudad africana. Para los personajes es un mundo extraño en donde cualquier cosa puede suceder. Representa al mundo irracional.
“Un viaje o el mago inmortal”	El personaje narrador realiza un viaje de trabajo que se ve alterado por un suceso extraño. La justificación de dicho acontecimiento es explicada por un deseo intenso del personaje.	El suceso extraordinario es provocado por un mago.
“Paradigma”	Plantea una oposición entre paradigmas. Uno de ellos es el paradigma del cuento de hadas, basado en el horizonte de expectativas de Eguren.	El otro horizonte de expectativas es aquel que muestra al cuento como realista. Ambos horizontes se contraponen y crean un conflicto en la recepción de la lectura.
“Catón”	La referencia a un personaje histórico hace que la obra <i>Catón</i> se convierta en todo un éxito. Por lo que hay dos posturas por seguir: una primera en la que se analiza la perspectiva y la modificación del horizonte de expectativas en los activistas políticos con respecto a la obra de teatro.	La segunda postura por seguir es aquella que asume Davel, la cual es distinta a la de un grupo de opositores políticos. El fin es estudiar cómo una obra como <i>Catón</i> tiene un significado distinto para los diversos personajes de este cuento.

CUADRO 2.

Lo expuesto en los cuadros 1 y 2 lo analizaré en detalle en el segundo capítulo, pues forman parte de lo que llamo: primer nivel de lectura en los cuentos de Bioy. Puedo adelantar que uno de los objetivos del lector implícito es reconstruir los elementos que la obra ofrece, llenando así los vacíos que ésta tenga, y como indica Elena M. Martínez: “El trabajo del lector no es solamente el de recomponer o componer las historias sino también especular con las relaciones y tomar una actitud crítica. Las construcciones del lector tienen un papel creador: colaboran en la creación de sentidos y en la dirección del texto”.⁴⁵

⁴⁵ Elena M. Martínez. *Op. cit.*, p. 125.

A pesar de que la obra está estructurada de cierta manera, esto no imposibilita para nada el acto de lectura, y es que “el autor implícito puede estar más o menos distante del *lector* [...] Desde el punto de vista del autor, una lectura provechosa de su libro debe eliminar toda distancia entre las normas esenciales de su autor implícito y las normas del supuesto lector”.⁴⁶

Y es que, como se verá en una de las secciones del segundo capítulo, la propia estructura de los cuentos, a la vez que sus narraciones, nos llevan a estipular al menos dos lecturas para cada uno, y éstas se derivan de la propia composición de los relatos, es decir, gracias a los elementos dispuestos por el autor implícito.

Iser asegura que:

el texto literario, al menos potencialmente, ha preestructurado tales «resultados» de manera que puedan ser actualizados por el receptor en la fase de realización; y esto según la índole de las decisiones de selección que lleve a cabo. Vista la cosa así, los textos literarios más bien inician relaciones de sentido. Su cualidad estética reside en esta «estructura de realización», que solamente no puede ser idéntica con el producto porque únicamente la participación del lector es lo que posibilita la constitución del sentido.⁴⁷

Sin embargo, no debe olvidarse que el autor implícito suma diversas estrategias textuales para aportar una base indispensable que permita la comprensión del texto. La estrategia del autor ofrece al lector las indicaciones básicas para una guía de lectura, en donde:

El lector tiene que llevar a cabo conexiones, enmarcaciones, inserciones y montajes, para lograr la cohesión y coherencia de los componentes de la historia. Las historias se organizan en núcleos narrativos. Esta organización tiene que ver con los agentes que llevan a cabo las acciones y las motivaciones, así como las intenciones y resultados de las mismas.⁴⁸

La tarea del lector implícito es ardua, requiere de dos o más lecturas de la obra, en este caso se trata de cuatro de los cuentos de Bioy Casares. Hasta ahora he delimitado el vasto campo de estudio que hay en el corpus de este trabajo enfocándome

⁴⁶ Wayne C. Booth. *Op. cit.*, p. 149.

⁴⁷ Wolfgang Iser. *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, p. 54.

⁴⁸ Elena M. Martínez. *Op. cit.*, p. 144.

en tres aspectos que problematizan el proceso de recepción del lector, y que son algunos de los principales focos que causan la indeterminación.

B. Adolfo Bioy Casares y su lector implícito.

Una vez expuestas las estrategias del autor implícito, es necesario indicar la forma en que el lector implícito utiliza esas estrategias. Pero primero hay que mencionar algunas de las teorías que se han realizado con respecto al lector, con la finalidad de dejar en claro cuáles son los fundamentos teóricos que utilizo para analizar a este lector implícito.

1. Consideraciones generales acerca del lector implícito.

Como ya mencioné, la participación del lector es de vital importancia para ayudar a construir el sentido de la obra. Los críticos de la recepción establecen que el texto constituye a su propio lector implícito, y éste puede o no coincidir con un lector real. Resulta, pues, que un lector real no debe ser confundido con un lector implícito o modelo. El primero responde a una visión de mundo, una sensibilidad, un sistema de valores, etc., que influyen para que le guste y acepte o no el texto; su función se basa, entonces, en el criterio de su gusto estético. El segundo debe analizar según las normas estéticas, cosmogónicas, sentimentales, etc., que están dentro de la obra. Su labor será moverse según los parámetros establecidos por un autor implícito. Por consiguiente, un lector real varía sus opiniones acerca de la obra, el lector implícito no.

No obstante, muchas de las citas que se presentan en esta investigación hacen pensar, inevitablemente, que se está hablando de un lector real; pero resulta evidente que de la conciencia analítica de este lector real surge el lector modelo. En el caso de los cuatro cuentos de Bioy Casares, me apoyo en mi propia forma de analizar los cuentos, y

guiándome de las estrategias que éstos presentan, trato de acercarme lo más posible a un tipo de lector modelo⁴⁹ que estas obras exigen. Una vez señalado esto, comenzaré con la exposición de la teoría.

Wolfgang Iser propone su concepto de lector y nos dice que: “el lector implícito no posee ninguna existencia real; pues representa la totalidad de las orientaciones previas que ofrece un texto fictivo a sus posibles lectores como condiciones de recepción [...] El lector implícito no está fundado en un sustrato empírico, sino en la estructura misma del texto”.⁵⁰ Si una de las funciones del texto es producir a su lector implícito, éste tiene que ser competente y capaz de identificar las estrategias textuales de la obra. La competencia del lector llega a su máximo cuando éste logra realizar una lectura crítica.

Por otro lado, Umberto Eco estipula que un texto representa una cadena de artificios que un destinatario debe actualizar de forma correcta. No obstante, la competencia del destinatario no necesariamente coincide con la del autor. En consecuencia, es importante que este último garantice la cooperación textual:

Así, pues, el texto está plagado de espacios en blanco, de intersticios que hay que rellenar; quien lo emitió, preveía que se los rellenaría y los dejó en blanco por dos razones. Ante todo, porque un texto es un mecanismo perezoso (o económico) que vive de la plusvalía de sentido que el destinatario introduce en él y sólo en casos de extrema pedantería, de extrema preocupación didáctica o de extrema represión el texto se complica con redundancias y especificaciones ulteriores [...] En segundo lugar, porque, a medida que pasa de la función didáctica a la estética, un texto quiere dejar al lector la iniciativa interpretativa, aunque normalmente desea ser interpretado con un margen suficiente de univocidad. Un texto quiere que alguien lo ayude a funcionar.⁵¹

⁴⁹ Digo “un tipo de lector modelo”, porque en el desarrollo de la investigación no he considerado otros aspectos de la obra, tales como los temas sobre conflictos sociales, espacios, tiempo; además no analizo a profundidad todos los personajes (sólo me limito a los narradores). Estos otros recursos que hay en los cuentos de Bioy requieren de otro lector modelo que se enfoque en su estudio.

⁵⁰ Wolfgang Iser. “La estructura apelativa de los textos”, p. 139.

⁵¹ Umberto Eco. *Lector in fabula*, p. 76.

Y agrega: “un texto postula a su destinatario como condición indispensable no sólo de su propia capacidad comunicativa concreta, sino también de la propia potencialidad significativa. En otras palabras un texto se emite para que alguien lo actualice; incluso cuando no se espera (o no se desea) que ese alguien exista concreta y empíricamente”.⁵²

Así:

Para organizar su estrategia textual, un autor debe referirse a una serie de competencias [...] capaces de dar contenido a las expresiones que utiliza. Debe suponer que el conjunto de competencias a que se refiere es el mismo al que se refiere su lector. Por consiguiente, deberá prever un Lector Modelo capaz de cooperar en la actualización textual de la manera prevista por él y de moverse interpretativamente, igual que él se ha movido generativamente.⁵³

Todas las obras prefiguran a un lector modelo al que guían para que su cooperación actualice el texto. El proceso que él lleva a cabo, explota las estrategias textuales que el autor estableció en su obra. De manera que el lector utiliza las diversas perspectivas que el texto le ofrece, y pone en marcha un proceso interpretativo para comprender lo que lee. Por lo tanto, deberá ser capaz de reconocer, implícita o explícitamente, la inagotabilidad que posee la obra.

El lector será considerado como un elemento capaz de configurar sentido. El perfil intelectual de éste se determina por el tipo de operaciones interpretativas que la obra le exige realizar. Todo texto genera una estrategia que prevé los movimientos de su receptor. Uno de los medios que utiliza es la elección de elementos que lo ayuden a entender mejor lo que lee.

Hasta este momento identificamos el texto como un dispositivo que genera a su lector modelo, mismo que será capaz de realizar conjeturas sobre la obra, y, a su vez, éste es orientado a realizar la construcción de topics. Éstos se consideran como un esquema que propone el lector, y además son susceptibles de ser modificables. De aquí

⁵² *Ibid.*, p. 77.

⁵³ *Ibid.*, p. 80.

la importancia de considerar a la obra como abierta, porque quiere decir que se busca en todo momento la cooperación de un lector.

Según Eco, “esta apertura es un efecto provocado por una iniciativa externa, por un modo de usar el texto”,⁵⁴ y es que: “Estamos ante un texto abierto cuando el autor decide [...] hasta qué punto debe vigilar la cooperación del lector, así como dónde debe suscitarla, dónde hay que dirigirla y dónde hay que dejar que se convierta en una aventura interpretativa libre”.⁵⁵

Por lo que hay que suponer que cada autor considera la existencia de un lector modelo que está determinado por el texto. El autor elige a su posible lector, tal y como lo afirman Iser y Eco, el cual posee las características suficientes para comprender la obra que tiene ante él. La obra por sí sola exige un tipo de lector y le ofrece los medios suficientes para una comprensión profunda.

Los textos buscan la capacidad del lector y lo hacen a través de la estructura interna de la obra; ésta se encuentra ordenada y proporciona información. La obra no es una construcción terminada, sino que requiere la participación de un lector, aunque esta participación se encuentra condicionada por las reglas que un autor propone, y que el lector acepta. La función primordial de la obra es ofrecer información que se da a través de un autor implícito, y así producir una estructura destinada a la comprensión.

2. El lector ante cuatro cuentos de Bioy Casares.

Siguiendo con la importancia del lector, cabe preguntarse: ¿cómo debería ser el lector modelo de Bioy Casares?, ¿qué podemos esperar de sus cuentos? Al leer los cuentos de Bioy con mucho cuidado, y dejando de lado la atención centrada en la trama, nos encontramos con detalles que quizá en una primera lectura pasan inadvertidos.

⁵⁴ Umberto Eco. *Obra abierta*, p.83.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 84.

De una manera sutil y a la vez concisa, se observa que la presentación de las historias, el desarrollo, la complicación, la crisis y la resolución del conflicto están cuidadosamente diseñadas. La coherencia narrativa y el propósito del autor conducen a a un mínimo de dos interpretaciones de los cuentos.

El meollo radica en que las historias parten de personajes comunes: escritores, planchadoras, actores, panaderos, hombres cultos, editores, viajeros, etc.; y a la vez, estos personajes están inmersos en situaciones cotidianas: viajan, trabajan, miran los sucesos acontecidos a otras personas, cuentan historias de amigos, en fin, nada fuera de lo normal. Estos aspectos, propios de la cotidianidad, resultan ser la vía de autenticación de los cuentos. Las situaciones comunes, de un momento a otro y casi sin enterarnos, se convierten en un conflicto que provoca sucesos catastróficos en la vida de los personajes.

Hay que empezar por analizar los elementos que nos ofrecen estos cuatro cuentos de Bioy Casares. En “El lado de la sombra”, Bioy maximiza la descripción del paisaje de la ciudad africana. El personaje narrador nos introduce lentamente al ambiente del lugar a través de los recorridos que hace por las calles; así encontramos una ciudad en donde la pobreza y la marginación son lo primero que salta a la vista. La ciudad es representada por los pordioseros que rondan las iglesias en busca de turistas que les den limosnas, intentos fallidos de pabellones modernos que han terminado en el abandono, niñas ejerciendo la prostitución, etc.

El punto de vista del personaje narrador ofrece descripciones de la pobreza de la ciudad, pero a él no le conmueve en lo más mínimo lo que ve, no le causa efecto en sus emociones. Lo que él quiere es alejarse del lugar:

Desde un puente rústico, sobre un arroyo que serpenteaba entre rocas de mampostería, plantas y pasto, miré burbujas amarillentas en el agua verdosa y opaca. “Esto no es para mí”, reflexioné. Demasiadas víboras, demasiadas flores, demasiadas enfermedades. Qué miedo si algo lo agarra y uno se queda [...] Pensé: “Lo mejor es volver al barco y

tírame en un diván con la novelita de Rider Haggard que descubrí en el salón de lectura” (p. 483)

Al parecer, este personaje es un hombre culto y con una posición económica desahogada, ya que pertenecía al círculo de amigos de Veblen, un hombre considerado como *snob*. Las características *snobistas* del narrador se ven reflejadas en sus gustos; por ejemplo, su rechazo a las mentas que le sirven en el barco, así como a la botella de Silvaplana que bebe junto a su amigo, y su gusto por películas como *El gran juego*.

A su vez, la vida de Veblen giraba en torno a un estilo de vida elegante, lleno de bailes y viajes, además de ser juez de exposiciones de gatos. También era: “conocedor de la rama profana de la arquitectura y de las artes decorativas francesas del siglo XVIII, versado en las obras de Watteau, de Boucher y de Fragonard. Según quieren algunos, no carecía de discernimiento para la pintura moderna del mil novecientos veintitantos, que perduró hasta bien entrada la decena del sesenta”. (p. 485)

Sin embargo, esa vida se termina cuando descubre una aparente infidelidad de Leda, una mujer perteneciente al mismo círculo social de Veblen; según él, ella no tenía cultura, pero a pesar de eso era muy astuta, tanto, que Leda era capaz de engañar a Veblen y a su esposo: “un hombre culto, astuto y desconfiado, a quien engañaba con entera facilidad.” (p. 488) La gran ventaja de Leda sobre los hombres era su belleza y su facilidad para engañar, y es que ella tenía control sobre Veblen a tal grado que él no quería quedar mal ante ella: “El señor de la recepción me alargó el papel para firmar y me indicó el número del cuarto. ‘¿Del lado del lago?’, pregunté. ‘Del lado del lago’, contestó. ‘Ah, no’, dije. ‘Quiero del lado de la montaña. Mirando al sur’. ‘Qué maniático’, protestó Leda. ‘Mal signo’, me dije, ‘irritar a la persona querida’. Era la primera vez que esto me ocurría con Leda”. (p.491)

Caso similar presenta “Paradigma”, en donde lo importante es establecer primero una descripción del lugar: una casa de madera, ya vieja, rodeada de un jardín que tenía en el centro una estatua italiana del siglo XIX de cupido. Dentro de la casa vivía la señorita Eguren: “una anciana delgada y limpia, con un tul en el cuello.” (p.600) Tanto el exterior como el interior de la casa reflejan el estilo anticuado, conservador, pulcro y ordenado de la mujer.

Eguren, fiel a su estilo clásico y conservador, ama las historias de amor y critica a quienes han olvidado esas historias: “— Los que hacen libros ¿por qué se avergüenzan del amor? O lo echan a la chacota o lo cubren de verdaderas obscenidades, que francamente no tienen mucho que ver”. (p.601)

Otra de las características de este cuento es que, al igual que con el personaje de Leda en “El lado de la sombra”, no conocemos el punto de vista de Angélica y Ricardo, y mucho menos el de otros personajes de la historia, sólo tenemos acceso a ellos a través del relato de Eguren, quien, bajo el argumento de haber sido testigo, narra lo que a ella le parece una bella historia.

En “Un viaje o el mago inmortal” no hay una descripción inicial, lo que sí hay es una advertencia: no dejarse llevar por la costumbre. Después el personaje decide viajar en busca de un nuevo suceso en su vida, y adelanta: “Me apresuro a declarar que no creo en magos, con o sin bonete, pero sí en la magia del mundo”. (p.555) Esto es un anticipo de lo que le podría pasar al personaje, ya que, curiosamente, en el hotel donde se hospeda encuentra el suceso sobrenatural que pedía.

En el cuarto de junto, una pareja lo molesta con ruidos provocados por una relación sexual entre ellos; sin embargo, al investigar se da cuenta de que en ese cuarto nunca estuvo hospedada una pareja. La importancia de este cuento reside en saber si el

lector está ante un cuento fantástico o ante la invención de un narrador, provocada por la voluntad imperiosa de vivir algo diferente en su vida.

El cuento “Catón” presenta a un narrador con oficio de escritor; éste describe, de manera breve, la situación política de una etapa importante de su país: la dictadura. A través de él se conoce la influencia que tuvo la obra de teatro *Catón*, protagonizada por el actor Davel. A diferencia de un cuento como “El lado de la sombra”, observamos que el personaje narrador sí está comprometido con una causa: liberar al país de la dictadura, ya que pertenece a un grupo de opositores que ven a Davel como un estandarte contra la opresión política:

Quienes de un modo u otro estamos vinculados con el teatro, probablemente exageramos la influencia de las representaciones del Politeama en los acontecimientos ulteriores; pero la verdad es que también los conspiradores creyeron en esa influencia. Lo sé porque a mí me encargaron que hablara con Davel y lograra su adhesión a nuestra causa. Queríamos decir, a la hora del triunfo, que nuestro gran actor estuvo siempre con la revolución. (p.493)

Sin embargo, y a diferencia de “Paradigma”, no carecemos del todo del punto de vista de Davel. Sin embargo, no hay que dejar de lado el hecho de que este punto de vista se encuentra poco desarrollado, y que con las pocas intervenciones de Davel, a través de pequeños diálogos, determina una postura clara y concisa: “—Cuando convenimos en que esa época fue horrible, siento la tentación de agregar: “No para mí”. Fíjese: yo tenía un papel que me daba toda clase de satisfacciones, en una obra que me gustaba y que alcanzó gran éxito. No se lo diga a nadie: para mí esa época terrible fue maravillosa”. (p.496)

Estos cuatro cuentos tienen rasgos en común. Las similitudes en cuanto a estructura y personajes son perceptibles. Personajes como Leda, Angélica y Davel son condenados a quedarse casi mudos y a que sus descripciones y acciones sean manipuladas por un narrador. El caso del personaje narrador de “Un viaje o el mago inmortal” es la mejor prueba de que en algunos cuentos de Bioy podemos encontrar a

protagonistas que sí manejen su propia narración, sin interferencia de otro personaje; aunque esto no garantiza que sea capaz de entender por completo los sucesos que le ocurrieron, ya que este personaje no sabe si lo que vivió fue algo fantástico o no, pero la decisión ya no reside en él.

Por otro lado, tres estrategias del autor implícito apuntan hacia la posibilidad de establecer un mínimo de dos lecturas en cada cuento. Dichas estrategias obligan a reconstruir la historia analizando a los personajes y situaciones claves. Una vez identificados estos elementos, el lector deberá poner en evidencia aquello que no esté dicho explícitamente en la obra de Bioy.

El autor dispone narradores y destinatarios, la historia contada queda entre ellos; pero gracias a esto, el lector evalúa que las narraciones en primera persona existentes en los cuatro cuentos, sumadas a que el destinatario tiene una actividad pasiva, manifiestan su carácter ambiguo. Para el lector es fácil apreciar detalles de los sucesos narrados, es decir, detalles que pasan inadvertidos ante los ojos del narrador y los oídos del destinatario.

Los cuadros 1 y 2 muestran cuáles son los rasgos más sobresalientes de las obras. La presencia de los narradores y sus puntos de vista hacen que se desconfíe de sus respectivas versiones de los hechos, pues a pesar de que los cuentos tratan de convencer a su destinatario, no sucede lo mismo con el lector. En consecuencia se puede señalar:

- a. La versión de Veblen sobre el eterno retorno.
- b. El acontecimiento sucedido al personaje narrador de “Un viaje o el mago inmortal” sólo puede ser entendido a partir del concepto de lo fantástico, o también a partir del deseo intenso del personaje.

- c. En “Paradigma” hay dos posturas: el cuento de hadas, representado por Eguren, y las características realistas de la historia.
- d. “Catón” ofrece dos versiones: la de Davel y la del personaje narrador; ambas se refutan una a la otra; la tarea es señalar cómo se contraponen.

Por su parte, los títulos revelan que existe la posibilidad de escoger opciones:

- a.1. El lado de la sombra o el lado de la luz.
- b.1. Un simple viaje o la posibilidad de estar ante un hecho fantástico.
- c.1. Paradigma. Por un lado las creencias que forman la visión del mundo de Eguren en torno a las historias de amor, que corresponde a un determinado horizonte de expectativas. El cambio de paradigma que se manifiesta a través de la manipulación que realiza el autor implícito.
- d.1. La aparición en una obra de teatro del personaje histórico Catón ocasiona dos fenómenos de recepción opuestos: Davel vs. Público. ¿Qué significa para ellos Catón?

Todo lo antes expuesto es parte del trabajo que realiza un lector implícito al enfrentarse al análisis de la obra de Bioy Casares. Las distintas posibilidades que aquí manejo son sólo un primer acercamiento que se ve reducido a simples menciones de los aspectos que considero necesarios para argumentar la existencia de dos posibles interpretaciones de los cuentos. El siguiente capítulo está dedicado a un análisis más profundo para validar las hipótesis de las que hablo.

CAPÍTULO II: NIVELES DE LECTURA.

Un lector implícito fija etapas de lectura, mismas que le ayudarán a realizar una lectura crítica de la obra. En la primera etapa hay un reconocimiento de los espacios de indeterminación, es decir, de aquellos datos explícitos que están en el texto y que el lector desconoce; además de la identificación de los aspectos de la obra que le interesen al lector. El objetivo es que, una vez que el lector selecciona datos, pasa a formular hipótesis, las cuales se desarrollan en un segundo nivel de lectura, en donde se analizan las ideas y se complementan con algunos conceptos literarios.

A. Primer nivel de lectura: La indeterminación (narradores, puntos de vista y títulos).

Wolfgang Iser considera que la *indeterminación* es uno de los rasgos más importantes de una obra literaria. Es decir, en ella los fenómenos descritos y los referentes extratextuales provocan vacíos en la lectura. Estos vacíos no son ausencia de información, todo lo contrario, son espacios con contenido implícito que no se ofrecen a la luz, y el lector, si no sabe ese contenido, debe informarse para despejar cualquier duda acerca del significado de aquello que ignora.

El texto literario no se corresponde con el mundo real, sino que describe un mundo de ficción, así “el horizonte de sentido no reproduce ni un hecho del mundo ni un hecho del hábito del público pretendido, este horizonte debe ser imaginado. Lo no-dado es accesible sólo por medio de la imaginación, de manera tal que en la producción

de una secuencia de cosas imaginadas, la estructura del texto llega a la conciencia de recepción del lector”.⁵⁶

Al leer un texto literario debemos formar siempre imágenes mentales o representaciones, porque los «aspectos esquemáticos» del texto se limitan a hacernos saber en qué condiciones debe ser construido el objeto imaginario. Son las implicaciones no manifestadas lingüísticamente en el texto, así como sus indeterminaciones y vacíos, los que movilizan la imaginación para producir el objeto imaginario como correlato de la conciencia representativa.⁵⁷

Para Iser, el texto tiene perspectivas esquematizadas, “cada una de ellas quiere representar al objeto de una manera representativa y no de una manera causal o accidental”,⁵⁸ y añade:

entre las “perspectivas esquematizadas” surge un vacío que se produce por la determinación de las perspectivas que chocan una con la otra. Estos vacíos abren entonces un margen de exposición para la manera en que los aspectos presentados en las perspectivas puedan ser referidos uno a otro. Estos vacíos no se pueden eliminar en absoluto por medio del texto. Al contrario, entre más afine un texto su retículo de representación y esto significa: mientras más variadas sean las “perspectivas esquematizadas” que produce el objeto de arte, más aumentan los vacíos.⁵⁹

El lector introduce información valiosa que se suma a los demás recursos de la obra. Al llenar esos espacios realiza una concretización. De tal manera que este proceso es un elemento que garantiza la participación activa del lector; asimismo, también se contribuye con la actualización de la obra a través de varias lecturas, confirmando que la lectura y el texto son parte de un proceso de producción dinámico.

El lector imagina la continuación de los acontecimientos, introduce nuevas relaciones entre los personajes mediante sucesivos cortes, originando nuevas líneas de acción imprevisibles. El lector es motivado para producir hipótesis y sugerir soluciones. En consecuencia:

⁵⁶ Wolfgang Iser. “La estructura apelativa de los textos”, p. 143.

⁵⁷ Wolfgang Iser. “El proceso de lectura”, p. 497.

⁵⁸ Wolfgang Iser. “La estructura apelativa de los textos”, p. 104.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 106.

el lector suele ir más allá de lo que es meramente presentado por el texto (o proyectado por él) y en varios aspectos completa las objetividades representadas, con el resultado de que por lo menos algunos de los puntos de indeterminación sean eliminados y frecuentemente reemplazados por determinaciones que no solamente no son determinadas por el texto, sino que, lo que es más, no están de acuerdo con los momentos objetivos, positivamente determinados.⁶⁰

A partir de su imagen del mundo ficticio que ofrece el autor, el lector selecciona y ordena para producir una lectura consistente; esto no quiere decir que sea definitiva, sino que en la medida en que se efectúen más lecturas seguirán llenándose vacíos y encontrándose más características de la obra que en un principio no se tomaron en cuenta.

Así el propio texto garantiza que el lector siempre esté buscando sentido, ya que una obra difícilmente puede agotarse debido a su alto grado de indeterminación. De manera que el proceso de lectura es un elemento de la estructura misma del texto. La lectura busca una significación condicionada por el texto y permite que sea el lector mismo quien la produzca. Tanto Ingarden como Iser afirman que la indeterminación es un rasgo característico de todo texto literario, que no se hace presente siempre de igual forma. Y es que:

- La obra literaria de arte (como cualquier obra literaria en general) se distingue de sus concreciones que surgen de lecturas individuales de la obra (o, también, de su representación en el teatro y su visión por el espectador).
- En contraste con su concreción, la obra literaria misma es una formación esquemática. Es decir: algunos de sus estratos, especialmente el estrato de las objetividades representadas y el estrato de los aspectos contienen «lugares de indeterminación». Tales lugares se eliminan parcialmente en las concreciones. La concreción de la obra literaria es también esquemática, pero menos que la obra misma.
- Los lugares de indeterminación quedan eliminados en las concreciones individuales, de manera que una determinación mayor o menor ocupa su lugar y, por decirlo así, los «llena». Este «llenado», sin embargo, no está suficientemente determinado por los caracteres definitorios del objeto, y así las concreciones pueden ser en principio diferentes.⁶¹

⁶⁰ Roman Ingarden. *La obra de arte literaria*, pp. 297-298.

⁶¹ Roman Ingarden. “Concreción y reconstrucción”, p. 36.

La obra literaria contiene "lugares de indeterminación" debido a que no es posible ofrecer todos los elementos constitutivos de los personajes o de la historia. Es por eso que en esta investigación se consideran los narradores y los títulos de los cuentos como los principales puntos de indeterminación, ya que a partir del llenado de éstos surgen nuevas consideraciones sobre las obras.

Los tres aspectos que a continuación se presentan son analizados en función de las hipótesis de lectura establecidas para cada uno de los cuentos. Considerando que tanto el punto de vista de los narradores como los títulos son marcadores de texto que indican posibilidades para sugerir otras lecturas en las que se interpreta de una nueva forma cada cuento.

Todos los narradores de los cuentos están en primera persona porque:

El empleo de la «primera persona»[...] está más «naturalmente» autorizado a hablar en su propio nombre que el narrador de un relato en «tercera persona» por el hecho mismo de su identidad con el protagonista [...] El narrador autobiográfico no tiene razón alguna [...] para imponerse silencios, al no tener ningún deber de discreción para consigo mismo. La única focalización que debe respetar se define con relación a su información presente de narrador y no con relación a su información pasada de protagonista.⁶²

Ahora, “El lado de la sombra”, “Paradigma” y “Catón” son cuentos en los que “[el autor] prepara las condiciones (el marco) para que un personaje relate su historia (que es la ‘historia’ de la novela) [en este caso de los cuentos de Bioy Casares]”⁶³. Así: “El narrador participa en los acontecimientos narrados. Dicha participación puede asumir: a) un papel protagónico; b) un papel secundario; c) el papel de mero testigo presencial de los hechos. En estos casos, el narrador se identifica con un personaje. Es el relato en que el narrador *se sitúa*, habla de sí en primera persona”.⁶⁴

⁶² Gerard Genette. *Op. cit.*, p. 252.

⁶³ Oscar Tacca. *Op. cit.*, p. 43.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 65.

Dentro del relato marco, la narración del primer personaje deja entrever la miseria humana en la que está Veblen, por eso la focalización se centra en el ambiente visto por este primer narrador. De tal manera que “La forma en que se presenta un sujeto comunica información sobre el objeto mismo y sobre el focalizador. Estas dos descripciones ofrecen más información sobre los FP⁶⁵ («Yo») que sobre el objeto”.⁶⁶ Esta cita encierra la especificación que el autor realiza sobre dos ejemplos basados en obras de Jean Wolkers y J.M. Biescheuvel.

Sin embargo, la interpretación resulta por demás oportuna para el personaje narrador de “El lado de la sombra”, porque la focalización que este personaje realiza en el momento de describir la ciudad africana, no es algo que pueda llamarse una descripción objetiva, sino que se encuentra contaminada por la incompreensión y la visión despectiva que el personaje tiene sobre las calles, las personas, la pobreza, etc.

Posteriormente encontraremos que las reminiscencias del personaje narrador son anticipaciones que ofrecen información sobre Veblen: “Algo he de haber leído sobre un personaje que por paulatina muerte de la voluntad, contra el anhelo de su alma, va quedándose en un lugar así, en la Península Malaya, en Sumatra o en Java”. (p. 480) Y después dice: “Pensé: ‘Lo mejor es volver al barco y tirarme en un diván con la novelita de Rider Haggard que descubrí en el salón de lectura’. Fue entonces cuando me entró la duda de haber visto o haber recordado un rato antes a mi amigo Veblen [...] su presencia aquí sería absurda”. (p. 483)

Las anticipaciones “se reducen en su mayoría a una simple alusión (a menudo encubierta) al desenlace de la fábula — un desenlace que se debe conocer, para reconocer (retrospectivamente) las anticipaciones como tales. Pueden servir para

⁶⁵ FP indica que es un focalizador interno, y FE que es externo. Las abreviaturas se usan según como las establece Mieke Bal.

⁶⁶ Mieke Bal, *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*, p. 114.

generar tensión o para expresar una concepción fatalista de la vida”.⁶⁷ Así, la información que ofrece este personaje, que hasta ese momento desconoce la estancia de Veblen en ese lugar, se da en alternancia con la descripción de la ciudad africana.

Después, Veblen comienza su narración, y entonces el personaje narrador y el lector se encuentran en un nivel de información equivalente, ambos se enteran al mismo tiempo de lo acontecido al protagonista. Entonces el primer narrador queda ajeno a los hechos principales del cuento y no comunica su punto de vista. Mientras se desconoce la opinión de éste, el lector selecciona información a favor o en contra del argumento del eterno retorno.

Ya en el relato enmarcado, Veblen narra desde su punto de vista, y a través de él conocemos su historia con Leda. A pesar de eso, el punto de vista de Veblen y el del lector no coinciden. Veblen opina que Leda “Era muy alegre. No conocí mujer a quien la vida divirtiera tanto. Digo mal la vida: su vida, sus amores y engaños. No hay duda de que estaba notablemente centrada. No tenía paciencia con los libros, y de lo que se llama cultura no sabía una palabra; pero si te imaginas que era tonta, te equivocas.” (p. 487)

En el ejemplo, Veblen se contradice al decir que Leda no era precisamente una mujer muy inteligente, pero que eso no quería decir que fuera tonta. El lector, por otro lado, se da cuenta de que Leda es por demás astuta y tiene destreza para manipular a los hombres. A esas características Veblen no les da tanta importancia, porque su atención está centrada en las cualidades físicas y seductoras de la mujer. Y al no darles importancia, cae en un engaño:

Detuve los ojos en el balcón de Leda y a poco descubrí el reflejo de mi amiga en el vidrio de uno de los batientes. Otro reflejo surgió de la penumbra del cuarto; en el vidrio se juntaron ambos. Yo me dije: ‘Leda besa a la sobrina’. No sé cuándo pasé de estar divertido con el descubrimiento de un interesante fenómeno de óptica, por el que Leda y

⁶⁷ *Ibid.*, p. 71.

la sobrina aparecían, para un espectador colocado en mi ángulo, de igual estatura, a descubrir que Leda besaba a un hombre. (p. 494)

Ella le mintió a Veblen al decirle que no podían estar juntos en el mismo cuarto porque su prima y su sobrina la acompañaban en el viaje, pero él descubre la verdad: “Pregunté por la señora o señorita Brown-Sequard y por una niña que la acompañaba. Me contestaron que tales personas no figuraban entre los pasajeros del Royal.” (p. 494)

Curioso es que Leda resulte ser más astuta que su marido y Veblen juntos. A pesar de que ambos son descritos como hombres de mundo, cultos y por demás inteligentes, resulta que ninguno de ellos escapa a los engaños de la mujer. El *Inglés* es el único que la focaliza y, aún así, su percepción no es lo suficientemente contundente como para convencer al lector de que ella no carece de muchas otras virtudes que van más allá del aspecto físico. Por lo tanto, el punto de vista de Veblen no influye ni manipula para nada al del lector. No obstante que:

la focalización tiene un fuerte efecto manipulador. En este sentido es importante no perder de vista la diferencia entre las *palabras* habladas y no habladas de los personajes. Las habladas son audibles y por ello perceptibles cuando la focalización le corresponde a otras. Las no habladas — pensamientos, monólogos internos— sea cual fuere su extensión, no les son perceptibles a los demás personajes. Aquí hay también una posibilidad de manipulación que se usa a menudo. Se le ofrece al lector información elaborada sobre los pensamientos de un personaje, pensamientos que no oyen los demás personajes.⁶⁸

Por consiguiente, existe cierta “manipulación” sobre la información que el *Inglés* presenta sobre Leda, pero no es determinante para el lector. Otro aspecto importante es que el lector no cuenta con el punto de vista de un personaje que funcione como testigo, y el de Leda se ofrece por medio de raquíticos diálogos que son muy breves; quizá lo único sobresaliente es que ella se declara afortunada con los hombres. Como el carácter de este personaje femenino está poco desarrollado, el lector deduce, a través de las acciones que realiza, que ella es una mujer astuta, manipuladora, caprichosa, etc.

⁶⁸ *Ibid.*, pp. 115-116.

Otro relato enmarcado se presenta en “Catón”, en donde la historia del personaje narrador tiene un papel secundario. Su historia no trasciende porque la interrumpe cuando centra su atención en lo acontecido a Davel. Este narrador tiene un conocimiento parcial sobre el actor y, aún así, representa el punto de vista dominante del cuento.

El narrador, al igual que los espectadores, opta por ver la representación de la obra de teatro como una protesta política, por lo que “el relato a cargo de un personaje obliga a un ángulo de visión preciso, a una perspectiva constante, a una información limitada”.⁶⁹ Como tal, el narrador no ofrece una postura neutra, sino que está contagiado por el furor que desata la actuación de Davel: “Quienes de un modo u otro estamos vinculados con el teatro, *probablemente exageramos la influencia de las representaciones del Politeama*”. (p.493. El subrayado es mío)

Lo mismo sucede en “Paradigma”. Eguren prepara las condiciones en las que se da la historia que va a narrar. Antes que nada, deja en claro a su destinatario que no debe alterar por ningún motivo el argumento. El objetivo es mantener las cualidades románticas del relato, que involucran a un héroe, una heroína, un malvado antagonista y una situación adversa para los héroes que termina con un final feliz. Situando la historia dentro de los esquemas formales que establece el paradigma de los cuentos de hadas.

El relato enmarcado responde a los conocimientos y creencias que Eguren tiene sobre las historias de amor. Así, en la historia de Angélica se impone una cosmovisión que corresponde a los intereses de satisfacción literaria del agente dominante, el cual llevará a cabo la aplicación de un paradigma en la exposición de los hechos narrados.

Como se aprecia, los cuentos ofrecen una perspectiva a partir de un solo personaje (en el caso de “El lado de la sombra” el relato pasa del personaje narrador a

⁶⁹ Oscar Tacca. *Op. cit.*, p. 86.

Veblen, conservando la narración en primera persona y, por consiguiente, el punto de vista dominante) que es la llamada visión «con»:

[que] se caracteriza por la elección de «un solo personaje que será el centro de la narración» y a partir del cual «vemos a los otros»:

Es «con» él que vemos a los protagonistas, «con» él vivimos los hechos contados. Sin duda vemos lo que le sucede a él, pero sólo en la medida en que lo que le pasa a alguien se hace evidente a este alguien.⁷⁰

Por lo tanto, domina el “«ángulo subjetivo de un personaje preponderante», [...es] una manifestación del «credo relativista» de su autor: «encerrados en el *aquí-y-ahora* de nuestra evidencia sensible», estamos condenados a tener una visión fragmentaria de las cosas, «no podemos ver al mismo tiempo los dos lados de una naranja»”.⁷¹

Para Genette, la visión «con» determina que: “el personaje está «no en su interioridad», pues tendríamos que salir, cuando precisamente nos sumergimos, sino en la imagen que se hace de los demás, en cierto modo en transparencia de dicha imagen. En una palabra, lo captamos como nos captamos a nosotros mismos en nuestra conciencia inmediata de las cosas.”⁷² De manera que Veblen, Eguren y los personajes narradores de “Un viaje o el mago inmortal” y “Catón” narran según las condiciones determinadas por su visión del mundo. El primero se somete a una versión idealizada del eterno retorno; el segundo narra historias según el paradigma de cuentos de hadas; el tercero vive inmerso en su búsqueda de lo fantástico; el último percibe los hechos a través de una influencia histórica y política.

De tal modo, la visión «con» hace que veamos sólo lo que el personaje ve, considerando que en los cuentos no hay otro personaje que focalice los mismos hechos que el personaje principal. En consecuencia, desconocemos los verdaderos sentimientos

⁷⁰ Roland Bourneuf y Réal Ouellet. *La novela*, p. 100.

⁷¹ *Ibid.*, p. 111.

⁷² Gerard Genette. *Op. cit.*, p. 247.

de Leda; según Veblen ella está enamorada de él, pero sus engaños ponen en duda esta afirmación:

—era el hecho increíble, repetidamente probado, de que estaba enamorada de mí. Me contaba todo, no me ocultaba nada, como si estuviera segura — yo la respetaba, admitía la madurez de su criterio, no me permitía dudar (pero dudaba un poco) —, como si estuviera segura de que nunca emplearía contra mí aquella prodigiosa máquina de embustes. (p. 488)

Los sentimientos de Leda son expresados por Veblen (él cree que ella lo ama) y, en menor medida, por la prima Adelaida, quien los manifiesta en una carta:

El tono de la carta era de reproche, firme y caritativo. Si el amor propio no me hubiera cegado, afirmaba la prima, yo hubiera advertido el inmenso amor de Leda. Todos los hombres eran iguales; por el amor propio sacrificaban el amor. Después decía algo que me dolió, porque era cierto: si una vez Leda fue débil, para castigarla yo no tuve debilidad. La abandoné en Evian. No me inquietó la suerte corrida por ella en el incendio, no volví, volé a Londres. (p. 501)

Según la carta de la prima, Leda efectivamente engañó a Veblen; sin embargo, sí se enamoró de él. Por eso que cuando la prima se entera de que Veblen viajó a África, decide buscarlo a través de varias cartas que le escribe. Aunque podemos pensar que esta carta escrita por la prima Adelaida es otro engaño de Leda, quien con la carta pretende hacer sentir mal a su amante por haberla abandonado; además de hacerle creer que está muerta, ya que ella es muy hábil para mentir.

Entonces el lector nota que la focalización de los sentimientos de Leda se expresan a través del punto de vista del *Inglés* y de Adelaida, si es que ella escribió la carta. De no ser así, Leda ha confesado su amor por Veblen. Pero la imagen de ella se construye, de forma casi total, a partir de otro; por lo que la transparencia de sus sentimientos no es objetiva, ya que ella los expresa de manera imprecisa.

Siguiendo con la “visión fragmentaria” de los personajes, el protagonista de “Un viaje...” está convencido de que en el mundo hay otras cosas por conocer, que encierran un enigma, algo desconocido. El lector se deja guiar por la forma en que el

personaje percibe ese mundo extraño. Por ejemplo, el lector fija su atención no en el acto sexual, sino en la forma en que el personaje imagina dicha escena, de manera que:

cada variación focal [...] debilita la perspectiva objetiva e impone una tensión psicológica al lector que ha de valorar el suceso. El resultado es que el lector se concentra no en la escena misma, sino en los modos de verla. El objeto visto resulta ya menos importante que el *cómo* es visto este objeto y ambos no pueden explicarse los acontecimientos a los que se enfrentan.⁷³

También el personaje de este cuento focaliza despectivamente a su esposa, la llama *La Gorda*; de ella no se sabe nada, sólo que se preocupa porque su esposo lea: “Procuré leer. Entre mis petates encontré, amén de la falta de revistas, *El diablo cojuelo*. ¡Las tretas a que recurre la pobre *Gorda*, en el afán de educarme! No tardé una línea en comprender que con esa joya de la literatura nunca olvidaría la famosa polca que bailaban río y barco.” (p. 554)

Sin embargo, su apreciación sobre otras mujeres no es distinta, ya que personajes como la prostituta, las bailarinas, la mujer casada y hasta la peruana imaginaria tenían que hacerle caso, si no él no se sentía complacido; todas ellas eran una exhortación a la lujuria, y eso no podía evitarlo. De ahí que una de sus principales frustraciones es no tener a la peruana, con todo y el reconocimiento de que quizá ésta no era su tipo.

A su vez, los personajes principales de “Paradigma”, Ricardo y Angélica, tienen la misma suerte. No existe su punto de vista, ni siquiera un diálogo entre ellos, todo se narra a partir de la posición privilegiada de Eguren, quien participa en los hechos narrados como observadora de lo que ocurre a su alrededor. Por lo que “el narrador puede, en cambio, asimilándose a un personaje, contar la historia desde *dentro*, participando en ella en mayor o menor grado. Se trata del tradicional relato en primera persona: ‘yo’ en el discurso”.⁷⁴

⁷³ Oscar Tacca. *Op. cit.*, p. 98.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 85.

Personajes como la pareja imaginada por el personaje de “Un viaje...”, Ricardo, Angélica, la madre y el padrastro de ésta, no son focalizados por otros personajes; lo ideal es que “dentro de la fábula [...exista] otro personaje que pueda percibir también el objeto; si se trata de sueños, fantasías, o sentimientos de un personaje, entonces esos objetos pueden formar parte de la categoría de objetos «no perceptibles».”⁷⁵ La carencia de otro punto de vista en “El lado de la sombra”, “Un viaje...” y “Paradigma” no hace que los personajes ya señalados se consideren como «no perceptibles», simplemente es imposible encontrar en ellos rasgos profundos de sus características, pensamientos o sentimientos. Esta técnica genera ambigüedad —que es parte de la estructura del texto— y dificulta que el lector se cree otra imagen de los personajes que no sea aquella que le es impuesta.

Los cuentos manejan un FP (visión «con»). Pero “Paradigma” tiene tanto FP como FE, y es que Eguren focaliza en un segundo nivel, porque siendo un FP es, a la vez, un FE, al no participar en la historia que narra. En este cuento el relato queda a cargo de una narradora que ha sido testigo de los sucesos narrados; en estos casos “[se] conjuga la imparcialidad del testimonio objetivo con la visión comprometida, propia de todo relato en primera persona”.⁷⁶ Entonces, la responsabilidad de la narración queda asumida por este narrador testigo que está comprometido con su propia visión de los hechos. Por lo tanto, es FP en tanto que, como testigo, es un personaje que goza del privilegio de contar la historia de Ricardo y Angélica desde su visión de lectora de cuentos de hadas. Es FE porque, dentro del relato enmarcado, Eguren no tiene ninguna participación en los hechos, ella no tiene contacto con ninguno de los personajes.

No sucede así con el personaje narrador de “Catón”, que es un FP que domina en el cuento, pero no es el único, porque también hay que considerar a Luz Romano, actriz

⁷⁵ Mieke Bal. *Op. cit.*, p. 115.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 145.

amiga de Davel. Así, “la focalización vinculada a un personaje (FP) puede variar, puede pasar de un personaje a otro. En tales casos podremos recibir un buen cuadro de los orígenes de un conflicto. Se nos muestran las diferencias con las que diversos personajes contemplan los mismo hechos.”⁷⁷ En el cuento, tenemos el punto de vista de Luz:

- Lo están usando a Davel. Que los políticos lo hagan, no me extraña. Son naturalmente inescrupulosos. Pero usted es un escritor.
- Eso ¿qué tiene que ver?
- No solamente lo están usando: lo están exponiendo.
- Davel se expuso desde el momento del estreno de *Catón* — le repliqué sin faltar a la verdad.
- De acuerdo. Por culpa mía.
- No digo eso.
- No lo dice, pero es cierto. Sin embargo hay una diferencia. Yo lo mandé llamar para que trabajara en el teatro. Usted lo buscó para usarlo en la política. Un destino que Davel no eligió.
- Pero que no le parece impropio. Se ha identificado con su personaje. Quiere combatir la dictadura.
- Esa convicción, en él, no es igual a la suya, ni a la de un político, no se formó del mismo modo. Davel sigue actuando. (p. 495)

El personaje narrador y Luz Romano focalizan a Davel de distinta forma, porque “el FP («Yo») encaja el objeto en su propio campo de experiencias.”⁷⁸ Como se aprecia, el narrador tiene una visión parcial y deficiente que comparte con el resto de los espectadores de la obra de teatro. Por su lado, la actriz parece percibir mejor la situación de Davel; ella es la única que se da cuenta de que el actor no tiene intereses políticos, sino laborales. El tiempo le da la razón a Luz Romano, porque ella advierte que si Davel continúa con la obra corre el peligro de que algo malo le suceda. La predicción se cumple cuando, tras reponer *Catón* años después, el actor es asesinado.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 110.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 113.

Además, el personaje narrador “[falsifica] una imagen dejando fuera [...] ciertos elementos, ocultándoselos al lector”,⁷⁹ y esto se aprecia cuando él interpreta a su conveniencia las palabras de Davel:

Después de un rato me atreví a preguntarle si nos daba su adhesión.

— Es claro— contestó—. *Yo estoy contra la tiranía. ¿No recuerda lo que digo en el segundo acto?*

— ¿En el segundo acto de *Catón*?

— ¿Dónde va ser? Oiga bien. Yo digo:”Hasta que lleguen tiempos mejores, hay que tener la espada fuera de la vaina y bien afilada, para recibir a César”.

Primero la contestación me gustó. Interpreté lo que había en ella de fanfarronada, como una promesa de fidelidad y coraje. Después, por alguna razón que no entiendo, me sentí menos conforme. “De cualquier modo, la contestación es afirmativa” me dije. “Ya es algo”. (p. 494. El subrayado es mío)

Por otro lado, el personaje narrador de “Un viaje o el mago inmortal” ofrece una narración en donde tiene mayor control sobre los sucesos que presenta al lector, es decir, manipula la información. El único punto de vista que cuenta es el suyo, pero, hacia el final del cuento, pierde su posición de privilegio:

Se abrió la puerta. ¿Qué vieron mis ojos maravillados? Un anciano diminuto, flaco y gris, imberbe de puro viejo, que representaba mil años y estaba completamente solo.

— ¿Puedo hacer la pieza? — preguntó inopinadamente uno de esos criados que merodean [...]

— Como no — contestó el vejete, lo más garifo, y creí discernir, en sus ojos chispeantes, que por un segundo me miraron, *un dejo de burla*. (p. 560. El subrayado es mío.)

Aquí, el propósito del autor es que narrador y lector queden confundidos, que duden de lo que pasó, y así el relato se torna ambiguo. Por lo tanto, “los personajes también se manifiestan en constante ambigüedad y negación, misma que se realiza a través de la repetición, de la desintegración, de la pérdida de aquello que hace que una cosa sea lo que es y no otra cosa que a su vez se efectúa mediante la articulación del discurso.”⁸⁰ De modo tal que el narrador y el personaje quedan igualmente confundidos, porque lo acontecido escapa de las reglas de lo cotidiano.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 120.

⁸⁰ María Isabel Tamargo. *El discurso de Adolfo Bioy Casares como producción: narrador, personajes, trama y lector*, p. 47.

El punto de vista del personaje es lo que da el carácter incierto y ambiguo al cuento. A partir de que sólo narra un personaje, a través de los descuidos que el narrador comete y por la escena final del cuento, el lector intuye que hay algo más que un hecho presentado como fantástico. Expresiones como “no quiero morir sin entrever algo sobrenatural”, “imaginé”, “me pregunté si yo soñaba” y “estaba tan cansado”, dejan abierta una posibilidad para que el lector ponga en duda todo lo que cuenta este personaje.

En todos los cuentos, el autor implícito maneja focalizaciones en primera persona. El objetivo es que los personajes manipulen la historia de acuerdo a sus intereses y necesidades, que tengan dominio y que, a excepción de “Catón”, no permitan réplicas de lo que cuentan. He señalado que, a pesar de esta característica, el lector puede ver de manera diferente lo que le presenta el narrador, convirtiéndose así en un FE que tiene una visión «por fuera», que “percibe a la vez «la conducta en la medida en que es materialmente observable», «el aspecto físico del personaje» y «el ambiente en que vive». Esta visión por fuera se interesa por la conducta, por la apariencia física y por el ambiente sólo en tanto que son datos reveladores de un «dentro», es decir, de una psicología.”⁸¹

Sólo de esta manera no se le impide al lector adentrarse en el análisis de cada uno de los personajes, así como de sus situaciones, sin que se convierta en otro de los personajes manipulados por los argumentos del narrador. Por eso es conveniente que el lector encuentre en dónde están los aspectos a los que el narrador no les da mucha importancia, pues si se les presta atención a estos descuidos, entonces muchas de sus limitaciones saltarán a la vista.

⁸¹ Roland Bourneuf y Réal Ouellet. *Op. cit.*, p. 101.

Por otro lado, los títulos también causan indeterminación, por eso es importante considerarlos dentro de este estudio. Haciendo una relación entre los cuentos, encontraremos que hay vínculos entre ellos, y por eso los analizo de la siguiente manera:

a. “El lado de la sombra” y “Un viaje o el mago inmortal”.

Los personajes protagonistas de “El lado de la sombra” y “Un viaje o el mago inmortal” se encuentran entre dos mundos, el racional y el irracional. En el primer cuento Veblen pasa de un mundo a otro. El personaje desarrolla toda su vida social y laboral en Londres, zona que representa lo cotidiano y que no encierra ningún misterio. Por el contrario, la ciudad africana ofrece muchas incógnitas, es el lugar donde la razón no prevalece. Por eso Veblen espera en ese lugar a Leda, porque es un mundo en donde todo puede suceder.⁸²

Mientras que el protagonista de “Un viaje...” nos dice: “A todo esto iba del lado de la sombra” (p. 556), y también significa el paso a un mundo extraño. Por lo que el título de este cuento sugiere una oposición entre dos universos: la denominación de “un viaje”, en un primer momento, significa ir al hotel Cervantes, sitio que frecuentaba mucho; sin embargo, el “viaje” representa más que una visita común, porque su sentido resulta fuera de lo normal, si consideramos la intervención del mago.

Ambos personajes oscilan entre dos realidades “(lo conocido y lo desconocido) [...] salen de lo cotidiano donde reina la costumbre y el orden, y se internan en otra

⁸² Desde el epígrafe (“En cuanto cruzas la calle/ estás del lado de la sombra”), dice Horsmann, existe una advertencia de que “el relato nos va a internar en un mundo donde las leyes de la naturaleza se resquebrajan”. Cristina Matilde Horsmann Hernández. *Enigmas y máquinas: la narrativa de Adolfo Bioy Casares*, p.151.

realidad diferente, y casi siempre deletérea.”⁸³ Primero se desarrollan en lo cotidiano y todo se explica racionalmente, después terminan en el lado de la sombra, que es lo inexplorado, ese mundo que no se puede entender con razones lógicas. Ya en la sombra, desarrollan una personalidad que en circunstancias normales nunca hubieran dado a conocer, a la vez que tienen nuevas experiencias. Dentro del universo racional se da el buen comportamiento y los personajes desarrollan actividades comunes. Veblen es un hombre dedicado a la vida cultural, es experto en pintura y juez de exposiciones de gatos. El personaje de “Un viaje...” no dice a qué se dedica, pero sabemos que trabaja para una compañía.

En sus actividades cotidianas no tienen la posibilidad de experimentar las situaciones que sí viven en el momento en que viajan a otro lugar y que, simbólicamente, representan un viaje a la sombra y un desdoblamiento. Así, para Bargalló:

El desdoblamiento quizá no suponga más que una metáfora de esa antítesis o de esa oposición de contrarios, cada uno de los cuales encuentra en el otro su propio complemento; de lo que resultaría que el desdoblamiento (la aparición del Otro) no sería más que el reconocimiento de la propia indigencia, del vacío que experimenta el ser en el fondo de sí mismo y de la búsqueda del Otro para intentar llenarlo; en otras palabras, la aparición del Doble sería, en último término, la materialización del ansia de sobrevivir frente a la amenaza de la Muerte.⁸⁴

Ahí se desarrolla el “otro yo”, a éste se le permite hacer todo lo que el “otro” no hace en el mundo cotidiano porque está prohibido. Es la muerte del primer “yo” para darle paso a la otra forma. Por ejemplo, el Veblen de Londres es un *snobista* y su calidad intelectual se enfoca a cuestiones artísticas, nada tiene que ver con el Veblen de África que es descuidado en su aspecto físico y no le importa recibir humillaciones de personas culturalmente inferiores. El otro cuento presenta a un personaje que está harto de su vida cotidiana y de su esposa; debemos suponer que por eso no puede

⁸³ *Ibid.*, p.98.

⁸⁴ Juan Bargalló. “Hacia una tipología *del doble*: el doble por fusión, por fisión y por metamorfosis”, p. 11.

comportarse como quisiera, porque siempre está acompañado. Por eso el personaje viaja solo, para poder hacer y buscar lo que en su vida ordinaria no obtiene; cuando llega a su destino, cree que todas las mujeres se le insinúan y además espera que algún suceso cambie su aburrida rutina.

De manera que «la sombra» representa tanto un universo irracional como esa otra personalidad: “como compañera de toda la vida [...] la Sombra se forma y proyecta gradualmente y va cambiando a partir de un juicio de valor.”⁸⁵ Ella constituye una parte del inconsciente y presenta esas características que la parte consciente no desea reconocer o que simplemente reprime por no ser adecuadas dentro del sistema de normas de una sociedad. La sombra representa la parte de la personalidad que no debe ser expuesta ante los demás (de ahí que Veblen y el personaje de “Un viaje...” se aíslan de su vida cotidiana), pero que en su necesidad por expresarse buscan un lugar óptimo en donde pueda desarrollarse. Entonces la forma oculta del personaje y el mundo irracional están representados por la sombra.

b. “Paradigma”.⁸⁶

Los paradigmas son “relaciones científicas universalmente reconocidas que, durante cierto tiempo, proporcionan modelos de problemas y soluciones a una comunidad científica.”⁸⁷ El término designa la existencia de una serie de estatutos aceptados y compartidos por una comunidad, que servirán para la resolución de problemas. El paradigma es un modelo o ejemplo a seguir por una colectividad, sea o no

⁸⁵ *Ibid.*, p. 12.

⁸⁶ Jauss utiliza el término de Thomas S. Kuhn para caracterizar el cambio de paradigma en la literatura. Puntualiza que comparte la idea de que el paradigma designa un “método” que garantiza la solución de aquellos problemas que se presentan en la ciencia.

⁸⁷ Thomas S. Kuhn. *La estructura de las revoluciones científicas*, p. 13.

científica, ofrece un modelo establecido para entender y explicar un problema determinado. De manera que:

La existencia del paradigma establece el problema que debe resolverse; con frecuencia, la teoría del paradigma se encuentra implicada directamente en el diseño del aparato capaz de resolver el problema [...] Pocos de esos esfuerzos complejos hubieran sido concebidos y ninguno se habría llevado a cabo sin una teoría de paradigma que definiera el problema y garantizara la existencia de una solución estable.⁸⁸

La historia de amor en “Paradigma” se ofrece bajo los preceptos de los cuentos populares. Suponemos, porque no es evidente en la obra, que la narración de Eguren está influenciada por una serie de modelos adquiridos culturalmente; su formación literaria pudo ser concebida a través de los parámetros que establece un relato romántico, mismo que es indispensable en un cuento de hadas. Así:

Los científicos [hablemos en este caso de Eguren] trabajan a partir de los modelos adquiridos por medio de la educación y de la exposición subsiguiente a la literatura, con frecuencia sin conocer del todo o necesitar conocer qué características les han dado a esos modelos su *status* de paradigmas de la comunidad. Por ello, no necesitan un conjunto completo de reglas. La coherencia mostrada por la tradición de la investigación de la que participan [digamos una tradición popular literaria instaurada en “Paradigma”], puede no implicar siquiera la existencia de un cuerpo básico de reglas y suposiciones que pudiera descubrir una investigación filosófica o histórica adicional.⁸⁹

La cita anterior revela que para aplicar el paradigma no es indispensable someterse al soporte de reglas que éste ofrece. Además hay que considerar que dentro del cuento popular o cuento de hadas es tan variado como se quiera, porque “Como se trata de un género de extrema diversidad, y por consiguiente no es posible encararlo directamente en su conjunto, [...imper] la necesidad de comenzar a repartir los cuentos en diferentes grupos, es decir, clasificarlos”.⁹⁰ Los estudios realizados manejan categorías indispensables, como: el héroe, la heroína, el antagonista, la prohibición, el elemento mágico o sobrenatural, etc.

⁸⁸ *Ibid.*, pp. 57-58.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 84.

⁹⁰ Vladimir Propp. *Op. cit.*, p. 18.

De manera que “Paradigma” se basa en algunas de las categorías antes mencionadas; sin embargo, y como se verá en el segundo nivel de lectura, no cumple con todas ellas. A pesar de este inconveniente, Eguren está convencida de que los personajes de su historia forman parte de dicho paradigma. Por lo tanto, debemos suponer dos cosas: que ella no conoce todos los elementos que exige un cuento de hadas, o que simplemente acomoda la historia narrada dentro de un modelo, cuando sabe que no se desempeña de acuerdo a las normas de dicho modelo. En conclusión, la historia de Eguren se encuentra determinada dentro del paradigma de los cuentos de hadas; pero podemos percatarnos de que los elementos que caracterizan a este tipo de cuentos no son precisamente los que hay en la historia que ella nos presenta.

Esto se debe a que “un paradigma, desarrollado para un conjunto de fenómenos, resulta ambiguo al aplicarse a otro estrechamente relacionado. Entonces son necesarios experimentos para escoger entre los métodos alternativos, a efecto de aplicar el paradigma al nuevo campo de interés”.⁹¹ Por consiguiente, la teoría difícilmente se aplica de manera ideal, ya que siempre surgen inconvenientes que no concuerdan con estos postulados. Kuhn denominó “enigmas” a estos resultados y problemas no previstos.

Asimismo, no puede dejar de aplicarse el paradigma porque sería modificar una tradición académica que ha basado sus investigaciones en conceptos establecidos. De manera que:

No pueden por sí mismos demostrar que esa teoría filosófica es falsa y no lo harán, puesto que sus partidarios harán lo que hemos visto ya que hacen los científicos cuando se enfrentan a las anomalías. Inventarán numerosas articulaciones *ad hoc* de su teoría para eliminar cualquier conflicto aparente. En realidad, muchas de las modificaciones y de las calificaciones pertinentes pueden hallarse ya en la literatura. Por consiguiente, si esos ejemplos en contrario epistemológicos llegan a constituir algo más que un ligero

⁹¹ Thomas S. Kuhn. *Op. cit.*, p. 60.

irritante, será debido a que contribuyen a permitir el surgimiento de un análisis nuevo y diferente de la ciencia, dentro del que ya no sean causa de dificultades.⁹²

Por eso, para analizar el cuento recurro a los conceptos que se manejan para la investigación de los cuentos de hadas; por lo tanto, el paradigma se ajusta para adaptar las necesidades que hay en el relato. La consecuencia es que se utilicen los postulados que establece Propp en su libro *Morfología del cuento*, estableciendo así las categorías del héroe, el antagonista, el donante, entre otras, para los personajes de la historia de amor que presenta la narradora; de modo que: “Siempre se presentan dificultades en alguna parte en el ajuste del paradigma con la naturaleza; la mayoría de ellas se resuelven tarde o temprano, frecuentemente por medio de procesos que no podían preverse [...] Los primeros intentos de resolución del problema seguirán de cerca las reglas establecidas por el paradigma”.⁹³

c. “Catón”.

En el cuento surge la necesidad de establecer una competencia enciclopédica basada en un conocimiento sobre la historia de Catón, “según la cual una lengua (sistema de códigos interconectados), en un determinado nivel ideal de institucionalización, permite (o debería permitir) prever todas sus posibles actualizaciones discursivas, todos sus usos posibles en contextos específicos.”⁹⁴ El uso específico en el caso de “Catón”, determina esa necesidad de un conocimiento histórico, requiere que el lector sepa quién es Catón.⁹⁵

⁹² *Ibid.*, p. 129.

⁹³ *Ibid.*, pp. 135-137.

⁹⁴ Umberto Eco. *Lector in fabula*, p. 24.

⁹⁵ Catón nació en el 95 a.C. en Roma, hijo de Marco Porcio Catón y su esposa Livia Drusa [...] En el año 67 a.C., con 28 años Catón fue enviado como tribuno militar a Macedonia y obtuvo el mando de una legión. Lideró a sus hombres desde el frente, compartiendo sus trabajos, su comida y sus tiendas. Fue un jefe estricto al aplicar la disciplina y los castigos, pero terminó siendo amado por sus legionarios. Mientras Catón se encontraba de servicio en Macedonia, recibió la noticia de que su querido hermanastro agonizaba en Tracia. Partió inmediatamente, y tuvo tiempo de ver morir a Caepio. Abruado por la pena, por primera vez en su vida no reparó en gastos para organizar las exequias de su hermano. Caepio dejó dividida su fortuna entre su hermana Servilia y Catón. [después] Al final de su mandato en Macedonia, Catón hizo un viaje privado por las provincias romanas de Oriente Medio. A su regreso a Roma en el 65 a.C., Catón fue elegido como cuestor. Como con todo lo demás en su vida, tuvo gran cuidado en estudiar todo lo necesario para este puesto, en especial las leyes relativas a los impuestos. Una de sus primeras

El dato necesario para entender el cuento “se basa sobre datos culturales aceptados socialmente debido a su ‘constancia’ estadística.”⁹⁶ Por lo tanto, el lector implícito debe adecuarse a las necesidades culturales que le exige el texto:

este tipo de representación enciclopédica puede integrarse mediante elementos de hipercodificación a través del registro de ‘cuadros’ comunes e intertextuales. De este modo se postula una descripción semántica basada en la estructura del código que se construye para alcanzar la comprensión de los textos; al mismo tiempo se postula una teoría del texto que no niega, sino que, por el contrario, engloba (a través de la noción

actividades fue la persecución de anteriores cuestores por apropiación ilegal de fondos y conducta deshonestas. Catón persiguió también a los informadores de Sila, los cuales habían actuado como «cazadores de cabezas» durante la tiranía de éste, a pesar de las conexiones políticas con el propio partido de Catón, y a pesar del poder de Pompeyo, conocido como «el joven carnicero» por sus servicios bajo el gobierno de Sila. Los informadores de Sila fueron acusados de apropiación ilegítima de dinero del tesoro, y posteriormente de homicidio. Hacia el final del año, Catón cesó en su puesto de cuestor, aunque nunca dejó de tener un ojo puesto sobre el tesoro, buscando siempre cualquier irregularidad.

En el 63 a.C. fue elegido tribuno de la plebe, y ayudó en su trabajo a Marco Tulio Cicerón, el cónsul menor de aquel año, especialmente en la lucha contra la conspiración de Catilina. Sergio Catilina, un noble patricio, estaba liderando una rebelión dentro de Roma, con el propósito de convertirse en rey. Cicerón y Catón aniquilaron el peligro y persiguieron a todos los hombres involucrados, sentenciándoles a muerte (pena muy inusual para un ciudadano romano). En el debate público al respecto, Julio César convino en que los conspiradores eran culpables, oponiéndose a un juicio público para ellos; a pesar de esto, César abogó por una sentencia al exilio de por vida para los conspiradores mientras sus camaradas aun estuvieran alzados en armas. De esta polémica datan las diferencias políticas y personales entre Catón y César [...] Tras la conspiración de Catilina, Catón empleó todas sus habilidades políticas para oponerse a los designios de César y sus aliados en el llamado Triunvirato (Pompeyo y Craso), los cuales ostentaban un quasi-monopolio del poder sobre los dominios del estado romano. Con César, Pompeyo y Craso tenían acceso a la asamblea popular [...] y a las legiones de Roma [...] así como] el apoyo de los recaudadores de impuestos y a la fortuna obtenida a expensas de las provincias.

Cuando César se convirtió en cónsul, Catón se opuso a cada una de las leyes que éste sugería, especialmente a las leyes agrarias que otorgaban tierras de cultivo a los veteranos de Pompeyo sobre terrenos públicos. César respondió arrestando a Catón cuando éste pronunció un discurso contra él en el «*rostra*». Muchos senadores protestaron entonces por este uso extraordinario y sin precedentes de la fuerza, amenazando con acompañar a Catón a la prisión [...] A pesar de su liberación, Catón no redujo su oposición a los trunviro, tratando sin éxito de impedir el nombramiento de César como gobernador de Iliria y la Galia Cisalpina durante cinco años, donde César podría escapar de nuevo a la persecución por su conducta en Hispania.

La guerra civil. El triunvirato de César, Pompeyo y Craso se rompió en el 54 a.C., al mismo tiempo que Catón era elegido pretor. Creyendo a sus enemigos en problemas, Catón y la facción de los optimates del senado intentaron durante los años siguientes forzar el regreso de César desde la Galia, donde éste había cruzado ilegalmente a Germania. Fueron tiempos de disturbios políticos, cuando demagogos patricios como Publio Clodius Pulcher intentaron hacer carrera política a través del apoyo de la muchedumbre y recurriendo a la violencia. Catón luchó contra todos ellos, y terminó como aliado y asesor político de Pompeyo (Pompeyo el Grande, cónsul de Roma y líder de la facción contraria a César durante la guerra civil). En el año 49 a.C., César cruzó el Rubicón acompañado de su decimotercera legión para obtener un segundo consulado mientras conservaba una fuerza militar que le permitiera protegerse de la persecución. César fue declarado formalmente enemigo del estado, y comenzó a perseguir al partido senatorial, ahora liderado por Pompeyo.

Tras haber reducido inicialmente a César en la batalla de Dirrahecium, el ejército liderado por Pompeyo fue finalmente derrotado por César en la Batalla de Farsalia (48 a.C.). A pesar de ello, Catón y Metelo Escipión no se rindieron y escaparon a la provincia de África para continuar con la resistencia desde Útica. Debido a su estancia en esta ciudad y al mando del puerto, Catón es conocido algunas veces como «Cato Uticensis» (*Catón de Útica*). César continuó la persecución de Catón y Metelo Escipión tras instaurar a Cleopatra en Egipto, y en febrero del año 46 a.C. derrotó al ejército de Catón y Escipión en la batalla de Tapsus. Estando en Útica, Catón no participó en la batalla y, negándose a vivir en un mundo gobernado por César y rehusando concederle a éste el poder del perdón, se suicidó. De acuerdo a la crónica de Plutarco, Catón trató de suicidarse arrojándose sobre su propia espada, pero falló en su intento al tener la mano herida. Uno de los esclavos de Catón le encontró en el suelo y llamó a un médico para que atendiera sus heridas. Catón esperó hasta que terminaron de atenderle y le dejaron, para posteriormente quitarse los vendajes y, con sus propias manos, extraerse los intestinos, completando de esta horrible forma su suicidio.

[Biografía de “Catón el joven”, en *Wikipedia. La enciclopedia libre* (en línea)]

⁹⁶ Umberto Eco. *Op. cit.*, p.30.

de enciclopedia o thesaurus, y también *frame*) los resultados de un análisis componencial ampliado.⁹⁷

Entonces, para que exista una comprensión óptima de la obra es ideal que el lector adquiera el conocimiento específico, en este caso de un personaje histórico, para construir una relación intertextual entre la obra y el dato cultural y vincularlos entre sí. Para “Catón”, encontraremos que Catón de Útica es un personaje que se caracterizó por ser uno de los mayores defensores de la República, estaba en contra de los malos manejos que hacían en ella. Cuando participa en la guerra es derrotado por Escipión en la batalla de Tapsusen; más tarde se suicida al no querer vivir bajo el dominio de César.

En el cuento la representación de *Catón* causa euforia, debido a que el personaje es el símbolo de los valores políticos y morales, está en contra de la corrupción y violación de los derechos de la República. El público se identifica con lo expuesto en la obra, por eso considera que Davel tiene las mismas ideas que Catón, y que estará de parte del grupo que se opone al régimen dictatorial instaurado en el país. Sin embargo, Davel es asesinado en escena por aquellos que alguna vez lo consideraron estandarte de lucha contra la dictadura.

B. Segundo nivel de lectura: Los topics o hipótesis de lectura.

Una correcta lectura deberá construirse a partir de varias hipótesis que se fundamentan por los contenidos de un texto y por los análisis que sobre él se realizan. Para una adecuada lectura del texto, no basta con proponer un sentido, sino que se deben considerar marcas textuales en la cuales es posible detectar el sentido que postulamos para él. Estos elementos (personajes, trama, narradores etc.) constituyen los argumentos que sostienen las hipótesis de interpretación propuestas por el lector. Por

⁹⁷ *Ibid.*, p.37.

ello, deben generarse una serie de ideas que apoyen las hipótesis de sentido con respecto a una obra.

1. Función y establecimiento de topics en los cuentos.

Un texto es abierto porque en él se generan varias interpretaciones sobre su contenido. Pero la obra está controlada por el autor implícito, este control reside en cuidar que las interpretaciones que se realicen sobre la obra sean pertinentes. El lector tiene libertad para leer, por lo que “debemos decidir de qué manera un texto potencialmente infinito puede generar sólo las interpretaciones que prevé su estrategia”.⁹⁸ La lectura pertinente es guiada por las disposiciones del autor; éstas permitirán las diferentes lecturas que se obtendrán del contexto de la obra, activándose así todo el potencial de su contenido.

Una de las maneras para establecer una posible lectura es a través de formular una serie de topics o hipótesis. Éstas son generadas gracias a que el lector realiza una selección de aquellos aspectos que son mencionados o insinuados en la obra. Umberto Eco utiliza el término “topics”,⁹⁹ que designa un instrumento del que se vale el lector para orientarse en medio de múltiples lecturas y elegir la que sea más viable. Cuando el lector reconoce un Topic, se debe a que la misma obra indica la existencia de éste, entonces se establece una hipótesis porque:

A menudo, la señal es explícita: el título o una expresión manifestada que dice precisamente de qué quiere ocuparse el texto. A veces, en cambio, hay que buscar el topic. Entonces, el texto lo establece, por ejemplo, mediante la reiteración muy evidente de una serie de sememas, también llamados *palabras clave*. Otras veces, en lugar de estar abundantemente repartidas, esas expresiones clave están colocadas en puntos

⁹⁸ *Ibid.*, p.125.

⁹⁹ Eco hace una diferencia entre los términos “topic” y “tema”, este último forma parte del contenido del texto, es parte de la estructura discursiva, mientras que el primero es un instrumento pragmático que se lleva a cabo mediante una hipótesis del lector. Para Eco, el topic “es un instrumento metatextual que el texto puede presuponer, o bien contener de modo explícito en forma de marcadores de topic, títulos, subtítulos, expresiones de guía”. *Ibid.*, p.131. Aunque el propio Eco a veces utiliza ambos términos en forma indistinta.

estratégicos. En tales casos, el lector debe olfatear, por decirlo así, algo excepcional en determinado tipo de *dispositio* y sobre esa base debe aventurar su hipótesis.¹⁰⁰

En los cuatro cuentos de Bioy, los topics no están determinados de manera explícita, ya que en el caso de títulos como “El lado de la sombra” o “Paradigma” resulta difícil identificar de qué puede tratar el cuento, mientras que “Un viaje o el mago inmortal” nos lleva a pensar en un tema fantástico; en “Catón”, si se tienen algunos conocimientos de historia, se notará que el cuento algo tiene que ver con el personaje histórico.

Los topics se basan en dos componentes: “la información que proporciona el autor y la que añade el Lector Modelo; [...] la primera determina y orienta a la segunda”.¹⁰¹ En cada uno de los cinco cuentos he establecido dos hipótesis, dando como resultado mi propuesta de dos lecturas para cada cuento. Los siguientes cuadros exponen puntos claves en los cuentos que servirán para, posteriormente, determinar cuáles son las hipótesis de lectura que propongo:

Cuento:	“El lado de la sombra”.
Primera hipótesis.	a) Leda y el eterno retorno: a.1 Años después de morir en el incendio de Evian, Lavinia retorna por haber salido con vida del incendio en Medio Mundo. La gata es la misma y no ha envejecido a pesar de los años. a.2 Veblen explica el suceso a partir de la teoría del eterno retorno. a.3 La aparición de Leto puede ser un signo del eterno retorno que Veblen no interpreta bien. a.4 Según Veblen, todas las personas que están a su alrededor “forman un dibujo en vaivén” que incluye a Leda
Segunda hipótesis.	b) Veblen esquizofrénico: b.1 En Londres, el <i>Inglés</i> era una persona que tenía gustos excéntricos. Él entendía de gatos. b.2 El engaño y la muerte de Leda, originan que Veblen caiga en la desesperación. b.3 Durante su trabajo en África como director del museo, el personaje declara que vivía en estado de delirio. b.4 La esquizofrenia hace que el personaje cree a su otro yo. El otro Veblen inventa una versión del eterno retorno que le sirve como argumento para aislarse de las personas, porque él prefiere convivir con la fantasía que ha creado.

CUADRO 3.

¹⁰⁰ *Ibid.*, pp. 129-130.

¹⁰¹ *Ibid.*, pp. 277-278.

Cuento:	“Un viaje o el mago inmortal”.
Primera hipótesis.	a) El suceso fantástico en busca del personaje narrador: a.1 La aparición de Merlín y la ausencia de una pareja hospedada en el cuarto de al lado, no están justificados de una manera lógica, no se fundan en los principios de causalidad que hay en la vida cotidiana. a.2 El lector renuncia a encontrar en el cuento cualquier forma de explicación lógica, y acepta las condiciones y las leyes que rigen ese mundo. Así, la pareja de aquel cuarto es la invención de Merlín. a.3 El personaje se encuentra en el mundo cotidiano. Sin embargo, cuando va caminando por una calle, pasa al lado de la sombra que, simbólicamente, representa la entrada a otro mundo.
Segunda hipótesis.	b) El personaje narrador en busca del suceso fantástico: b.1 El lector objeta cualquier indicio inexplicable, y asume que el personaje tiene una obsesión que lo lleva a creer que vivió un hecho increíble. b.2 Desde que se inicia el cuento, el personaje siempre manifiesta su aburrimiento por la vida cotidiana, porque está decidido a vivir algo diferente. b.3 Cuando el personaje sale de viaje, busca evadir el mundo cotidiano. b.4 El lado de la sombra significa un desdoblamiento. Significa que la sombra es la parte de la pulsión libidinal que no es asumida por el personaje, ya que su deseo por las mujeres es grande.

CUADRO 4.

Cuento:	“Paradigma”.
Primera hipótesis.	a) Paradigma del cuento de hadas: a.1 El horizonte de expectativas de Eguren es atribuible a los intereses que ve en las historias. A este personaje le gustan las historias de cuentos de hadas. a.2 Eguren coloca a los personajes para que encajen dentro del marco de un cuento de hadas. Así, para ella Ricardo y Angélica son héroes ; el ogro es el padrasto de la chica.
Segunda hipótesis.	b) Paradigma del cuento realista: b.1 La relación entre Ricardo y Angélica se da en medio de una dictadura política. En los cuentos de hadas no hay elementos históricos. b.2 Angélica no puede ser un personaje típico del cuento de hadas, porque una heroína no sería capaz de abandonar a la madre enferma con tal de seguir a su amante. b.3 Ricardo no encaja dentro de la denominación de príncipe por dos motivos: no pertenece a la realeza, es un panadero; el héroe de la historia nunca renuncia a la misión que le es encomendada, y Ricardo abandona su participación en la rebelión contra la dictadura.

CUADRO 5.

Cuento:	“Catón”.
Primera hipótesis.	a) La perspectiva de Davel. a.1 Davel no se ve influido por el contenido político del drama <i>Catón</i>. a.2 El actor en ningún momento se siente identificado con el personaje. a.3 Davel nunca toma en serio el papel que le otorgó el público, él busca un reconocimiento como actor, no como activista político, eso nunca le importó. a.4 La postura política del actor nunca queda clara.
Segunda hipótesis.	b) La perspectiva y la modificación del horizonte de expectativas en el público receptor de la obra de teatro <i>Catón</i>: b.1 El personaje narrador, los activistas políticos y el público en general creen que la actuación de Davel forma parte de la protesta en contra de la dictadura. b.2 El éxito de la obra se produjo porque el público asoció su contenido con la situación del país; y, según ellos, <i>Catón</i> reflejaba la “realidad” del país. b.3 El público le asignó a la obra una serie de características específicas que pertenecen a su horizonte de expectativas, el cual es explicable de acuerdo con el momento histórico de dicho público. b.4 El cambio de horizonte de expectativas se da en el grupo que se manifestaba en contra de la dictadura; una vez derrocada ésta, sube al poder político e instaura su poderío. Entonces no le conviene la reposición de <i>Catón</i>, porque influye en el público. Por eso matan a Davel.

CUADRO 6.

La significación de todo texto se da a través de las funciones que desempeñan sus elementos, en los cuales se inscriben las diferentes lecturas, algunas posibles y otras no, que el lector encuentra. Las condiciones de producción de lectura están facilitadas, justamente, por una relación de posiciones determinadas de dichos elementos. Así, los topics o hipótesis se estructuran a partir del contenido de la obra, por lo que el autor incita al lector a construir hipótesis con la información que hay en el texto. Sin embargo, las hipótesis formuladas se sostienen porque se determinan a partir de la estructura misma de la obra. Una vez establecidos los topics de cada cuento, lo siguiente es analizar e interpretar el texto de acuerdo con estos topics.

2. “El lado de la sombra”.

El protagonista de esta historia narra a partir de un punto de vista subjetivo, es un narrador no confiable; por ello, es necesario considerar que Veblen es quizá un esquizofrénico y que sus argumentos sobre el eterno retorno no son más que la consecuencia de la enfermedad. Sin embargo, también es posible considerar el eterno retorno como un tema del cuento con la ayuda de un análisis intertextual.

a) Leda y el eterno retorno.

Tras recibir la supuesta cata de Adelaida, que le notifica la muerte de Leda, Veblen abandona su empleo como director de un museo en África, ya que no soportaba la idea de no ver a Leda:

Creo que la carta cayó al suelo. Quedé perplejo. Las conjeturas de una muerte posible no me habían preparado para la muerte de Leda. Sin ironía me pregunté qué hacía yo en el África, si Leda estaba muerta. Me di a la vagancia y a la bebida. Quizás esperaba el camión que me trajera la muerte a mí también. O esperaba que los barrios bajos, o la selva, que está cerca, me tragarán.

Abandoné el cargo. Me buscaron, me encontraron, me llevaron al museo, me amonestaron, me amenazaron con un juicio (el negro es muy leguleyo). Se cansaron y me olvidaron. (p. 502.)

Después de eso, Veblen consigue trabajo en un cafetín, y no le interesa regresar a su vida anterior. Él experimentó los placeres de una vida cómoda; ahora quiere romper el vínculo que alguna vez tuvo con ese mundo, y su placer máximo consistirá en pensar que existe un eterno retorno de las cosas. Pese a vivir en un lugar mediocre, al *Inglés* no le molesta estar ahí, porque en ese lugar esperará a Leda.

El personaje manifiesta que está convencido de que las cosas y las personas forman parte de un círculo de vida que se repite. En la conversación que tiene con su amigo, Veblen le dice que, según filósofos como Nietzsche, hay posibilidades de que se efectúe el regreso de todo aquello que existe. Por eso analizo la relación intertextual con el libro *Así habló Zaratustra*. Según Genette, la intertextualidad es:

una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de la *cita* (con comillas, con o sin referencia precisa); en una forma menos explícita y menos canónica, el *plagio* [...] que es una forma no declarada pero literal; en forma todavía menos explícita y menos literal, la alusión, es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo.¹⁰²

Veblen concibe un tiempo circular; piensa que éste transcurrirá y que Leda volverá con él, al igual que lo ha hecho Lavinia. Su argumento se basa en una teoría del

¹⁰² Gérard Genette. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, p. 10.

eterno retorno como la de Nietzsche, la cual dice que las cosas están destinadas a regresar eternamente:

Desde este portón llamado Instante corre *hacia atrás* una calle larga, eterna: a nuestras espaldas yace una eternidad. Cada una de las cosas que *pueden* correr, ¿no tendrá que haber recorrido ya alguna vez esa calle? Cada una de las cosas que *pueden* ocurrir, ¿no tendrá que haber ocurrido, haber sido hecha, haber transcurrido ya alguna vez?
[...]
Pues cada una de las cosas *puede* correr: ¡también por esa larga calle *hacia delante* tiene que volver a correr una vez más!¹⁰³

En el cuento, la prueba del eterno retorno está representada por la gata Lavinia:

A la vuelta de los años, el último febrero, tras el incendio de un caserón conocido en el barrio por el Medio Mundo, apareció la gata *Lavinia*.
Para ti un gato será igual a otro. No entiendes de gatos [...] Será un poco absurdo, pero yo sé mirar un gato.¹⁰⁴
Por eso te aclaro que esta gata es Lavinia, no un animal parecido. No te afanes en cálculos para determinar la edad de la gata que, salvada del incendio de Evian, habría llegado quién sabe cómo, después de otro incendio, a este cafetín africano. Yo medité la cuestión, porque esa *Lavinia* sería vieja y ésta [...] es una gata joven, de dos años y medio: justamente la edad que alcanzó en la época de Evian. No concluyas que son dos gatas distintas. La de acá es *Lavinia*, te lo digo yo, que experimenté primero con Leto. Entre la cosa misma y la parecida hay una diferencia enorme. Si pides una explicación, te recuerdo el eterno retorno de que hablan Nietzsche y otros. Tendríamos un eterno retorno limitado, por ahora, a una gata. (pp. 503-504)

En el libro de Nietzsche, los animales también participan en la teoría enunciada por Zarathustra; cuando éste se encontraba convaleciente dentro de una cueva es visitado por los animales que estaban más próximos a la caverna. Durante los siete días que Zarathustra estuvo enfermo y tirado en el suelo, los animales nunca lo abandonaron, y cuando éste despertó pronunció las siguientes palabras:

Todo va, todo vuelve; eternamente rueda la rueda del ser. Todo muere, todo vuelve a florecer, eternamente corre el año del ser.
Todo se rompe, todo se recompone; eternamente la misma casa del ser se reconstruye a sí misma. Todo se despide, todo vuelve a saludarse; eternamente permanece fiel a sí el anillo del ser.
En cada instante comienza el ser; en torno a todo 'aquí' gira la esfera 'allá'. El centro está en todas partes. Curvo es el sendero de la eternidad.¹⁰⁵

Y los animales contestan: “Mira, nosotros sabemos lo que tú enseñas: *que todas las cosas retornan eternamente, y nosotros mismos con ellas, y que nosotros hemos*

¹⁰³ Friedrich Nietzsche. *Así habló Zarathustra*, p. 226.

¹⁰⁴ Hay que recordar que una de las actividades de Veblen era participar como juez en las Exposiciones Reales de Gatos, por lo que era un experto en estos animales.

¹⁰⁵ Friedrich Nietzsche. *Op. cit.*, p. 300.

existido ya infinitas veces, y todas las cosas con nosotros.”¹⁰⁶ El retorno de los animales también es posible. Sin embargo, y según E. Fink, este retorno no es igual al de las personas: “[los animales] se mueven en la corriente del tiempo, pero no tienen una meta. Cosa distinta ocurre con el hombre. Es verdad que también él, como todo lo demás que existe, se encuentra en el curso del tiempo. Pero adopta una actitud frente a él: tiene metas, proyectos, es una tarea para sí mismo.”¹⁰⁷

Tal como se aprecia en el cuento, Lavinia, efectivamente, no cumple con ninguna otra función que representar una prueba fehaciente de que el eterno retorno es probable; por lo tanto, Leda también puede regresar y, al contrario de la gata, ella sí cumpliría con un objetivo: estar al lado de Veblen y volver a enamorarse de él.

Cabe aclarar que si el eterno retorno es posible, entonces es ilógico que Veblen se encuentre viviendo en África en condiciones miserables y que no regrese a Londres o a Evian, que son los lugares en donde estuvo con Leda. Para Fink, en la teoría de Nietzsche no queda claro en qué circunstancias las cosas retornan, pero se deduce que no todo tiene que darse en iguales circunstancias, ya que entonces nos encontraríamos con que el destino del hombre sería comparable al de Sísifo. Así Fink ejemplifica:

¿Qué entendemos ordinariamente por una repetición de lo mismo? Nosotros repetimos, por ejemplo, la misma súplica. Esto significa que la expresamos varias veces. No son los mismos sonidos, sino cada vez, otros distintos. Pero los sonidos, que son distintos cada vez, tienen el mismo sentido; empleamos los mismos términos para expresar nuestras súplicas. Con todo, las varias súplicas, con el mismo sentido, son, sin embargo, diferentes entre sí.¹⁰⁸

Las cosas vuelven para repetirse, pero esto no quiere decir que sea una reproducción igual, sino que hay novedades o ligeras diferencias, mas el objetivo siempre será el mismo. Entonces Leda y Veblen volverán a reunirse y, aunque las condiciones en que se lleve a cabo ese reencuentro no sean las mismas, su propósito será estar juntos como antes.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 303. El subrayado es mío.

¹⁰⁷ Eugen Fink. *La filosofía de Nietzsche*, p. 118.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 119.

Existe otro aspecto importante para la teoría del eterno retorno: la voluntad de poder. Según Nietzsche el mundo es voluntad de poder y nada más, es:

la esencia de todo lo que existe [...] significa la *movilidad* de lo existente. Todo existente es voluntad de poder [...] Voluntad de poder es todo lo existente desde el momento que está en el tiempo. El Estar-en-el-tiempo, como lucha y como batalla por conseguir el poder [...] La voluntad de poder se encuentra proyectada hacia el futuro; quiere lo futuro, lo posible, lo que todavía está abierto.¹⁰⁹

El eterno retorno sólo es posible si existe la voluntad de poder. Se logra cuando se han transmutado todos los valores, sólo de esa forma se alcanza el devenir; para que se consiga esa transmutación se necesita una voluntad de poder, y con ella se logrará una nueva valorización de lo ya vivido. Dicha voluntad sólo se da en el hombre, porque eso le confirma que existe como ser humano.

Otro aspecto a que lleva la búsqueda de retorno es el placer. Lo que se experimenta es goce, así: “el placer del hombre no es un mero disfrute de sus sensaciones, no es una excitación de sus sentidos, sino que es la experiencia del ser corpóreo, corporal, de las cosas, experiencia del firme asentamiento de lo existente en la tierra”.¹¹⁰

El protagonista se alejó de todo lo que le recordaba su vida en Londres y se aísla en una ciudad donde impera la pobreza; el objetivo es precisamente ése, aislarse, porque “el carácter mundano de la existencia puede experimentar una perversión peculiar: un apartamiento del mundo, que sólo le es posible a un ser mundano”.¹¹¹ Sólo apartándose de todo podrá percibir la llegada de Leda: “Aunque estas mesas remedan cualquier cafetín de Europa o de los nuestros, recuerda que estamos al borde de la selva, un laboratorio que depara lo incalculable. Años atrás yo crucé un borde así y desde entonces me interno en tierra desconocida.” (p.504)

¹⁰⁹ Friedrich Nietzsche. *Op. cit.*, p. 99.

¹¹⁰ Eugen Fink. *Op. cit.*, p.131.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 114.

Entonces, si las cosas o personas que retornan no lo hacen siempre bajo las mismas circunstancias, quiere decir que Leda apareció como Leto, y Veblen no creyó que fuera ella, sino una simple “aproximación”:

Te aclaro que la mujer no era Leda. Por de pronto la ropa: ni compararla. Leda siempre se vistió siempre como una señora. La de aquí llevaba la vestimenta colorinche y barata que ves en esas infelices. Después el sobrenombre. No sé cómo se llamaba, pero le decían *Leto*, un sobrenombre ridículo. Otro tanto para lo demás. Era menos joven, menos fina, menos linda. Eso sí, al caer la tarde, ya bebida mi copa (yo todavía tenía alguna plata conmigo) era Leda. La ilusión me dominaba perfectamente. Dios me perdone, una tarde, mientras miraba esa cara, me pregunté si la cambiaría por la verdadera y qué ganaría en el cambio. La blasfemia duró un instante y después eché a temblar.

Tampoco duró la mujer. Se fue con un mozalbete de mirada estúpida. Ahora, si la recuerdo, ni con la mejor voluntad la confundo con Leda. (p. 503)

La gata no cambió porque ella no tenía que cumplir ninguna función, no así Leda. De modo que si Veblen ya no era el mismo, quiere decir que Leda tampoco tendría que ser la misma. Leto se fue con un hombre y nunca se volvió a saber de ella, mientras que Leda engaña a Veblen con un actor francés; ambos hombres reflejan en sus rostros un aire de estupidez. Sin imaginar que quizá Leto era el retorno de Leda, el *Inglés* seguirá esperando al ser amado: “no interpreto los regresos o apariciones como hechos naturales; los veo como signos. Primero *Leto*, una aproximación, después *Lavinia*, la gata misma, ahora tú. Perdóname si te incomoda o asusta que te complique con materia sobrenatural, pero todos ustedes forman un dibujo en vaivén, que acabará en Leda.” (p. 504)

b) Veblen esquizofrénico.

Laing presenta el caso de David, un jovencito que, como antesala de su estado esquizofrénico, en un inicio se caracterizaba por ser excéntrico tanto en su vestimenta como en su lenguaje y comportamiento. Por su parte, el personaje narrador describe a Veblen como alguien diferente:

De mis palabras nadie infiera que Veblen fuera un *snoob*, aunque algo de ello debía tener, pues fingía aborrecimiento; en broma desde luego [...] La verdad es que llevó siempre

una suerte de doble vida, una de cuyas mitades resulta, si no la atribuimos a un veleidoso *snobismo* relativamente inexplicable: mi amigo entendía de gatos y más de una vez lo vi, en increíbles fotografías periodísticas, rodeado de las viejas que lo secundaban en su tarea de Jurado de la Real Exposición de Gatos de tal o cual paraje. (p.485)

Después, la esquizofrenia hace que Veblen pierda noción de la realidad; sufre de una alteración en sus pensamientos. El mayor síntoma que el personaje manifiesta es creer que la gata murió en el incendio y luego regresó a él. Los delirios los sufre desde que llegó a trabajar a África, pero éstos sólo se mencionan y nunca se describen:

Te dije que desperté, pero aquello fue apenas un despertar dentro de un sueño. Antes de que las cosas tomaran aire de realidad pasó un tiempo considerable. No lo creerás: a mis habitaciones, que estaban en el ala derecha del museo, las imagino, cuando recuerdo los primeros días, en el ala izquierda. Aparentemente nadie lo advirtió, pero yo vivía en estado de delirio, esperando quién sabe qué. (p.500)

El personaje sitúa su habitación en un lugar para después recordar que era otro; entonces hay una incapacidad para distinguir la localización exacta de sus habitaciones. Otro síntoma que tiene es que evita el contacto social con las personas; Veblen vive en un mundo distorsionado por sus alucinaciones y delirios. Hay momentos en que el *Inglés* parece distante, indiferente al maltrato que sufre por parte de sus jefes, no le importa que le den sobras de comida ni el sucucho o rincón que le dieron para dormir: “La comida es infecta, pero siempre hay restos, de manera que no me quejo. Y a la noche, ya se sabe, para dormir dispongo de la leñera.” (p.502)

Sufre de trastornos en la percepción, crea ilusiones que no se basan en la realidad; él interpreta incorrectamente algo que ocurre en la realidad, como la presencia de una gata que cree que es Lavinia, y en la que basa la creencia sobre el eterno retorno, la cual no responde a una evidencia del mundo “real”. Laing considera como una característica de estos pacientes que “Todo su esfuerzo está más bien dirigido a preservar su yo”.¹¹²

¹¹² Ronald David Laing. *El yo dividido: Un estudio sobre la salud y la enfermedad*, p.72.

En consecuencia, “el individuo esquizoide teme una relación real, dialéctica, viva, con personas reales y vivas. Sólo puede relacionarse con personas despersonalizadas, con fantasmas de sus propias fantasías (imágenes), quizás con cosas, tal vez con animales”.¹¹³ En el caso de Veblen, la gata Lavinia representa su única relación con alguien, ya que en su trabajo se mantiene absorto de todo lo que sucede. A su vez, los individuos esquizofrénicos presentan una doble personalidad:

La palabra esquizoide designa a un individuo en el que la totalidad de su experiencia está dividida de dos maneras principales: en primer lugar, hay una brecha en su relación con el mundo y, en segundo lugar, hay una rotura de su relación consigo mismo. Tal persona no es capaz de experimentarse a sí misma “junto con” otras o “como” en su casa” en el mundo, sino que, por el contrario, no se experimenta a sí misma como una persona completa sino más bien como si estuviese “dividida” de varias maneras, quizá como una mente más o menos tenuemente ligada a un cuerpo, como dos o más yos, y así sucesivamente.¹¹⁴

Por lo tanto, la enfermedad mental se caracteriza por la escisión de la personalidad, generando a un doble. Asociando esto con el título “El lado de la sombra”, se comprende que “la *sombra* [...es] aquella otra vertiente de nosotros mismos que se encuentra en el inconsciente personal”;¹¹⁵ este tipo de doble es ominoso porque “no es efectivamente algo nuevo o ajeno, sino algo familiar de antiguo a la vida anímica, sólo enajenado de ella por el proceso de la represión”.¹¹⁶ La sombra significa el mundo en donde Veblen desarrolla a un segundo “yo”, que es opuesto al Veblen de Londres; pero el segundo siempre permaneció reprimido por el primero porque “responde a aquello que, debiendo estar en secreto y oculto, surge a la luz”.¹¹⁷

El caso del doble en Veblen revela que “en el interior de éste se forma a poco una instancia particular que puede contraponerse al resto del yo, que sirve a la observación de sí y a la autocrítica, desempeña el trabajo de la censura psíquica y se

¹¹³ *Ibid.*, p.73.

¹¹⁴ *Ibid.*, p.13.

¹¹⁵ Frieda Fordham. *Introducción a la psicología de Jung*, p.54.

¹¹⁶ Sigmund Freud. *Obras completas*, vol. 17, p. 241.

¹¹⁷ Octavio Chamizo Guerrero. “El doble y lo ominoso. Del rostro de la muerte al Rostro”, p. 26.

vuelve notoria para nuestra conciencia como «conciencia moral»¹¹⁸. Entonces supondríamos que el Veblen de Londres, snobista y refinado, mantenía reprimido a un segundo Veblen que salió una vez que se enfrentó a la pena de vivir sin dinero y sin Leda, y que encontró su espacio en África, en donde estaba conforme con su vida de aislamiento, ajena a la agitada vida social a la que se enfrentaba en Londres. El doble de este personaje se siente tranquilo al alejarse de todo lo que antes le rodeaba.

El efecto del doble ominoso ocurre “cuando se borran los límites entre fantasía y realidad, cuando aparece frente a nosotros como algo real lo que habíamos tenido por fantástico, cuando un símbolo asume la plena operación y el significado de lo simbolizado, y cosas por el estilo”.¹¹⁹ En este caso, es más importante vivir la obsesión por la teoría del eterno retorno en la que Leda regresará, que vivir en la realidad sin ella. La enfermedad del personaje hace que introduzca a una gata cualquiera dentro de su mundo de alucinaciones haciéndola pasar por Lavinia, la gata de Leda.

Veblen vive un proceso de negación al no aceptar la muerte de Leda, e inconscientemente, para reprimir su sufrimiento, crea un doble que fija sus esperanzas en el eterno retorno. Sólo de esa forma puede evadir la realidad e implantar un “regreso imaginario” del bien perdido, con la finalidad de que Leda pueda resurgir.

Veblen satisface sus necesidades a través del propósito de mantenerse con vida y protegerse del mundo exterior, ya que:

[Es] la tarea del yo, quien también tiene que hallar la manera más favorable y menos peligrosa de satisfacción con miramiento por el mundo exterior. Aunque el superyo pueda imponer necesidades nuevas, su principal operación sigue siendo limitar las satisfacciones.

Llamamos *pulsiones* a las fuerzas que suponemos tras las tensiones de necesidad del ello. Representan [...] los requerimientos que hace el cuerpo a la vida anímica. Aunque causa última de toda actividad, son de naturaleza conservadora; de todo estado alcanzado por un ser brota un afán por reproducir ese estado tan pronto se lo abandonó.¹²⁰

¹¹⁸ Sigmund Freud. *Op. cit.*, p. 235.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 244.

¹²⁰ *Ibid.*, vol. 23, p. 146.

La única manera de enfrentarse al mundo exterior es evadiéndolo a través de registrar un estado anímico un tanto optimista, que le ayude a sobrellevar las circunstancias en que vive. La técnica de este personaje es establecer un mecanismo de defensa por medio de la obsesión de volver a “reproducir” lo que alguna vez vivió con aquella mujer. De manera que estamos ante “el método de la negación — en el que se basa la fantasía de conversión de la realidad en lo contrario — se empleará en toda situación en que es imposible rehuir una impresión penosa procedente del mundo exterior”.¹²¹ El personaje está en búsqueda del placer y huye de su displacer, causado por su pretensión frustrada de estar con la mujer que amaba. Por ejemplo, cuando Veblen cree ver a Leda en una mujer llamada Leto.

Para evitar el displacer, Veblen utiliza los recursos a su disposición. Él “Interrumpe o abandona las actividades que conducen a la liberación del displacer o de la angustia y desiste del deseo de realizarlo. Retira su interés de sectores enteros de actividad para, luego de experiencias desagradables, reorientarlo en lo posible en direcciones completamente opuestas”.¹²² Es por eso que el *Inglés* se ha alejado de sus actividades como encargado del museo y, de manera repentina, se enfrasca en el vicio de la bebida y termina trabajando en el cafetín. A pesar de que su nueva vida no se asemeja a la anterior, Veblen se aleja de todo lo que le produce sufrimiento, “Se guarece contra el desarrollo de la angustia y se inflige modificaciones o deformaciones a fin de precaverse contra el dolor”.¹²³

A causa de la pérdida del objeto de su amor, Veblen sufre un cambio repentino en su vida, un cambio drástico que ha alterado su cotidianidad, y en vez de enfrentar su dolor, lo esquivo y reprime toda sensación de angustia. Por lo que al expediente clínico de Veblen tendría que agregársele una neurosis obsesiva, porque “los métodos

¹²¹ Anna Freud. *El yo y los mecanismos de defensa*, p. 105.

¹²² *Ibid.*, p. 114.

¹²³ *Id.*

defensivos empleados en la neurosis obsesiva son la regresión¹²⁴ y modificación reactiva del yo (formación reactiva), el aislamiento y la anulación”.¹²⁵

En consecuencia, la modalidad defensiva de Veblen es más enérgica, su frustración lo ha llevado a crearse una representación propia de la realidad. Según Freud, una de las causas para contraer neurosis reside en un factor externo que provoca la frustración. El resultado es que “el individuo permaneció sano mientras su requerimiento amoroso era satisfecho por un objeto real del mundo exterior; se volvió neurótico tan pronto como ese objeto le fue sustraído, sin que se le hallase un sustituto”.¹²⁶

3. “Un viaje o el mago inmortal”.

Este cuento posee las características del lo fantástico, y una de ellas es precisamente el instante de vacilación que hay en el relato, es decir, que existen dos posibilidades: aceptamos los hechos como fantásticos y que efectivamente fueron producidos por un mago llamado Merlín; o bien les podemos encontrar una razón lógica que nos habla de un personaje que tiene una obsesión por las mujeres y por lo extraordinario. Ambas son muy válidas, por eso existe la necesidad de analizarlas a detalle.

a) El suceso fantástico en busca del personaje narrador.

En una primera conjetura, encontraremos que en “Un viaje o el mago inmortal” se presenta un hecho fantástico ocurrido al personaje narrador de la historia. Para Todorov:

¹²⁴ El término *regresión* “deriva del modelo ontogenético freudiano del desarrollo, según el cual el individuo pasa por una serie de etapas. Idealmente, el progreso en este desarrollo requiere un equilibrio de gratificaciones y frustraciones; tanto la frustración como la gratificación excesivas llevan a la fijación. En realidad, el desarrollo normal entraña inevitablemente un equilibrio imperfecto, y las etapas tempranas dejan residuos en forma de fijaciones menores. La regresión representa el retorno a una etapa previa, por lo común una en la que se había experimentado gratificación. “Regresión”, en *Diccionario de Psicología social y de la personalidad*, p. 368.

¹²⁵ Ana Freud. *Op. cit.*, p.53.

¹²⁶ Sigmund Freud. *Op. cit.*, vol. 12, p. 239.

En un mundo que es el nuestro, el que conocemos [...] se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar. El que percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos [...] lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural.¹²⁷

Todorov argumenta que la significación de lo fantástico radica en el lector, quien decide si el suceso se rige o no según las leyes del mundo. Por lo tanto, existe lo fantástico mientras exista una duda. En el mundo “normal” hay leyes naturales, todo tiene una explicación racional; mientras que en el fantástico, las situaciones rompen con dichas leyes y no hay una explicación lógica.

El lector está predispuesto a leer historias en donde los personajes y sus situaciones no corresponden al mundo real. Además, no hay una intención de verificar los acontecimientos insólitos o el mundo donde ocurre la historia. Los elementos de este tipo de historias sobrenaturales no provocan en el lector implícito una reacción especial.

En el cuento, luego de haber estado en un bar, el personaje narrador regresa a su hotel, y es ahí donde comienza a sucederle algo fuera de lo normal: “A las doce y minutos me despertaron voces en el cuarto contiguo. Distinguí dos voces, una femenina y otra masculina: desde el principio escuché únicamente la femenina, que era muy suave. Imaginé a una mujer delicada y morena; una peruana quizá.” (p.557)

Casi una hora después, comienza a escuchar ruidos que se asemejan a los de una relación sexual:

La suavísima peruana se había vuelto más ronca; en una interminable frase, que no tenía pausas y que era un suspiro, repetía: “Te juro te juro te juro te juro”. Con una mueca sardónica murmuré: “Nunca juramento tan sentido será olvidado tan pronto. [...]”

¹²⁷ Tzvetan Todorov. *Op. cit.*, p. 24.

Ahora anotaré una circunstancia curiosa: la peruana gritaba, suspiraba, respiraba, resoplaba — sí, resoplaba, como la foca en el estanque del zoológico. (p. 558)

Según el personaje, todo lo que escuchó fue obra de Merlín, un mago. Él es responsable del suceso fantástico. Según Bioy, estos tipos de relatos “se explican por la intervención de un ser o de un hecho sobrenatural, pero insinúan, también, la posibilidad de una explicación natural; los que admiten una explicativa alucinación.”¹²⁸

A su vez, Todorov menciona que la presencia de un mago constituye una de las constantes de la literatura fantástica, es decir, “la existencia de seres sobrenaturales, más poderosos que los hombres.”¹²⁹ El personaje no sabe qué pensar, pero está seguro de que vivió algo fuera de lo cotidiano; por la curiosidad decide investigar para conocer a esa pareja que ocasionaba los ruidos: “Quise romper mi pasividad. ‘Si voy a actuar’, me dije, ‘actuaré con provecho’. Trabajé, pues, un plan, para despachar abajo al hombre y visitar, en el ínterin, a la mujer.” (p. 560)

Pero la respuesta que obtiene lo desconcierta, y es que ninguna pareja estuvo en la habitación de al lado. De modo que no basta estar ante un hecho fantástico, ni tampoco comprobarlo, sino que:

es necesario, además, preguntarse sobre su significado. Puede decirse, por cierto, que estos seres simbolizan un sueño de poder, pero hay algo más. De hecho, en términos generales, los seres sobrenaturales suplen una causalidad deficiente. Digamos que en la vida cotidiana, una parte de los acontecimientos se explican por causas que nos resultan conocidas, y otra, que nos parece debida al azar. En este último caso, no hay, en realidad, ausencia de causalidad, sino la intervención de una causalidad aislada que no está directamente relacionada con otras series causales que rigen nuestra vida. Sin embargo, si no aceptamos el azar, y postulamos una causalidad generalizada, una relación necesaria de todos los hechos entre sí, debemos admitir la intervención de fuerzas o seres sobrenaturales (hasta antes ignorados de nosotros).¹³⁰

¹²⁸ Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo. *Antología de la literatura fantástica*, p. 13.

En la antología se admite que en los cuentos con características fantásticas existe otra posibilidad de interpretación, la cual tiene que ver con un desajuste mental del personaje. Este es el caso del personaje narrador de “Un viaje o el mago inmortal”.

¹²⁹ Tzvetan Todorov. *Op. cit.*, p. 87.

¹³⁰ *Id.*

Efectivamente, al no encontrar la pareja que lo perturbó la noche anterior, aunada a la presencia de Merlín, queda la duda de que quizá el suceso fue provocado por la intervención de fuerzas que están más allá de lo cotidiano. En el cuento, cuando el personaje narrador y Merlín se encuentran frente a frente, este último asume una actitud burlona. Suponemos que los ruidos, que de modo aparente simulaban una relación sexual por parte de una pareja, son el resultado de una acción de Merlín con el propósito de desconcertar al huésped del cuarto contiguo; y lo desconciertan aún más al presentársele al personaje narrador en el cuarto donde en la noche anterior se habían escuchado los ruidos.

Además, en el registro del hotel aparece el nombre de Merlín, y después de lo acontecido éste desaparece y nunca más el protagonista del cuento vuelve a saber de él. De manera que el desconcierto del personaje y del lector se da casi al concluir el cuento, entonces: “Lo fantástico no dura más que el tiempo de una vacilación: una vacilación común al lector y al personaje, que deben decidir si lo que perciben proviene o no de la ‘realidad’, tal como existe para la opinión corriente. Al finalizar la historia, el lector, si el personaje no lo ha hecho, toma sin embargo una decisión: opta por una u otra solución, saliendo así de lo fantástico.”¹³¹

Asimismo, en lo fantástico “no se ignora el límite entre materia y espíritu sino que, por el contrario, está presente para proporcionar el pretexto de incesantes transgresiones”.¹³² Por ejemplo, el personaje siempre tiene claro que, en cualquier momento, “algo” puede suceder, de ahí su declaración de creer en la magia del mundo.

En ese instante deja abierta la posibilidad de que la barrera entre lo real y lo desconocido en cualquier momento se quebrante: “me agradaban los cuartos de La

¹³¹ *Ibid.*, p. 36.

¹³² *Ibid.*, p. 91.

Alhambra, amplios, con ese lujo de otro tiempo; diríase que en ellos puede ocurrir una aventura mágica [...] ¡En el viaje sucede todo!” (p. 555)

De modo que el propio personaje, de alguna forma, ya estaba preparándose para que le ocurriera algo fantástico, y es que ni siquiera se quedó hospedado en el hotel La Alhambra, porque éste se encontraba lleno debido al Congreso de Fabricantes de Marionetas, por lo que tiene que ir al hotel Nogaró, en donde, al igual que en el primer hotel, espera vivir algún acontecimiento que rompa con lo cotidiano de su vida.

b) El personaje narrador en busca del suceso fantástico.

El personaje “cree” vivir un hecho fantástico, pero lo que vivió es producto de un deseo intenso, casi una obsesión. Al iniciar el cuento, él narra que ya está harto de su vida junto a de su esposa, *La Gorda*, por eso es que, aprovechando un viaje de negocios, se ha propuesto vivir algo diferente: “Me apresuro a declarar que no creo en magos, con o sin bonete, pero sí en la magia del mundo. La encontramos a cada paso: al abrir una puerta o en medio de la noche, cuando salimos de un sueño para entrar, despiertos, en otro. Sin embargo, como la vida fluye y yo *no quiero morir sin entrever algo sobrenatural*, concurre a lugares propicios y viajo.” (p. 555. El subrayado es mío)

Digamos que este personaje, al igual que Veblen, tiene un estímulo pulsional que:

no proviene del mundo exterior, sino del interior mismo del organismo [...] La pulsión [...] no actúa como una *fuera de choque momentánea*, sino siempre como una *fuera constante*. Puesto que no ataca desde afuera, sino desde el interior del cuerpo, una huida que nada puede valer contra ella. Será mejor que llamemos «necesidad» al estímulo pulsional; lo que cancela esta necesidad es la «satisfacción». Esta sólo puede alcanzarse mediante una modificación, apropiada a la meta (adecuada), de la fuente interior de estímulo.¹³³

Así, el deseo del personaje es una constante durante su viaje, y hasta que no consiga su objetivo no verá satisfecha su necesidad, y para conseguir su propósito es

¹³³ Sigmund Freud. *Op. cit.*, vol. 14, p. 114.

necesario que se aleje de lo que rodea su vida. Con esto, el protagonista se impone una idea obsesiva.

Una de las respuestas posibles para lo que escuchó en el otro cuarto, se debe a que también tiene una obsesión hacia las mujeres. Por eso se refiere a las bailarinas: “Allí contemplé por primera y última vez en mi vida a dos altas muchachas del Berliner Ballet.” (p. 556) Y también a una prostituta: “A todo eso iba del lado de la sombra y volví a enfriarme; cambié de vereda, justamente a la altura de una negra apostada en un zaguán de azulejos verdes; como yo valoro mi salud y soy tímido, pasé de largo.” (p. 556). Después vuelve a buscar a esta mujer: “Me saqué a tomar aire por esas calles de Dios, las mismas que recorrí a la mañana. Por pura curiosidad quise rever el zaguán de los azulejos. No lo encontré al principio y cuando, al fin, di con él, faltaba la Eva de ébano, joven y bien modelada, que al pasar yo, horas antes, masculló su palabra: no lo digo por vanagloria.” (p. 557). Y más adelante se fija en una mujer casada: “En el hall [...] tuve ocasión de contemplar a un buen número de brasileiros [...] con el agregado de tres o cuatro señoritas con todo lo necesario para encabritar al prójimo. Una de ellas, casada con seguridad, mirando en mi dirección, propuso: — ¿Vamos a dormir la siesta?” (p. 556)

Para él, el contacto con las mujeres resulta necesario; es un llamado a la lujuria, justo como sucede con la peruana: “*Imaginé* a una mujer delicada y morena; una peruana, quizá. Las mujeres que prefiero corresponden a otro tipo, pero ésta me gustaba. Algunos me reputarán tonto, por hablar así de una mujer que yo no veía. Lo cierto es que me la representaba perfectamente.” (p. 557. El subrayado es mío)

El personaje declara que imaginó cómo sería esa mujer que se encontraba al otro lado de la pared, y aunque al principio no le interesaba, poco a poco esto va cambiando hasta convertirse en una obsesión por tenerla; y, a su vez, sentía repulsión por el

hombre, mismo que imaginaba viejo y decrepito: “y a ella brindaba yo mi benevolencia, jamás a su discreto compañero, que sólo de tarde en tarde se manifestaba, entonces, repugnantemente, como un gordo imbécil y moribundo, que agonizara babeando. La situación abundaba, quien lo duda, en ribetes aptos para turbar a un hombre profundamente humano.” (p. 558)

Es conveniente utilizar el término freudiano de libido, que representa el deseo sexual como fuente de los impulsos vitales que determinan la conducta humana, es la fuerza impulsiva que representa el instinto sexual, la energía relacionada con todas las emociones. La libido se desarrolla en la parte más profunda de la psique (el Ello), que es donde radican los impulsos instintivos y predomina el “principio del placer”. El Yo es el “principio de realidad”, es consciente y tiene la función de la comprobación de la realidad, así como la regulación y control de los deseos e impulsos provenientes del Ello.

Por lo tanto, el personaje narrador, movido por el Yo, tiene la necesidad de establecer y evidenciar la relación sexual que tiene la pareja. Sin embargo, él no desea reprimir sus impulsos sexuales, en todo caso su plan es deshacerse del hombre que está con la peruana, y después él mismo tener relaciones con ella. Lo que deriva entonces en una representación sexual reprimida; según Freud:

la representación obsesiva obsesiva figura un sustituto o un subrogado de la representación sexual inconciliable y la ha revaluado dentro de la conciencia. Entre el empeño voluntario del paciente, que logra reprimir la representación sexual desagradable, y la emergencia de la representación obsesiva, que, poco intensa en sí misma, está dotada [...] ahora con un efecto inconcebiblemente intenso.¹³⁴

La obsesión del personaje nace a partir de aquello que no puede tener. En el caso de las otras mujeres, éstas le habían hecho insinuaciones, así que él estaba tranquilo porque era atractivo para ellas. Pero la peruana es una mujer con la que resulta casi imposible

¹³⁴ *Ibid.*, vol. 3, p. 54.

tener una relación. Además no existe una representación de la relación sexual explícita, y tampoco la describe el personaje, lo único que se manifiesta son los ruidos, los cuales hacen que se incremente aún más su obsesión.

Anteriormente establecí que la presencia del lado de la sombra debe atribuirse a un tipo de doble en el personaje. Para Jung:

La sombra es el ser inferior que habita en nosotros, aquel que desea hacer todas las cosas que no nos está permitido hacer, el que es todo lo que nosotros no somos. [...] La sombra es el inconsciente personal. El conjunto de todos aquellos deseos y emociones incivilizados que son incompatibles con las normas sociales y con nuestra personalidad ideal, todo aquello que nos avergüenza, todo lo que no queremos saber de nosotros mismos [...] La sombra es inevitable, y sin ella el hombre está acabado.¹³⁵

La sombra en este personaje narrador representa la posibilidad de vivir lo que en su mundo cotidiano no vive, de ahí la necesidad imperiosa que tiene de alejarse de la *Gorda*. Entonces se comprende que en la introducción hecha por el personaje, en donde aconseja que si se quiere salir de la rutina de la vida diaria hay que viajar sólo para buscar aventuras, prevalece el llamado por liberar a ese otro yo, ese que, estando en su vida habitual, no puede salir porque se ve atado a la familia, al trabajo, a los amigos, etc.

Cuando el personaje viaja solo es porque de esta forma podrá encontrar lo sobrenatural que tanto desea, podrá estar con las mujeres que quiera sin que nadie lo vigile ni lo cuestione. El imaginarse una mujer peruana significa el deseo sexual reprimido del personaje, y su odio por el hombre que estaba con ella se reduce a que él quería ocupar ese lugar. Este hombre representa lo que él no puede pero quiere hacer. Hay que considerar que desde que sube al barco hasta su llegada al hotel, sólo pone atención en las mujeres, todas ellas son bellas pero a ninguna puede tener porque, por lo regular, están acompañadas por un hombre. La peruana imaginaria es la salida de escape de energía libidinal del inconsciente de este personaje. La mujer personifica todos

¹³⁵ Frieda Fordham. *Op cit.*, pp. 54-55.

aquellos deseos que el hombre produjo en los anteriores encuentros con las demás mujeres, y que tuvo que reprimir porque no tenía acceso a ellas.

4. “Paradigma”.

Lo más sobresaliente de este cuento es que presenta dos paradigmas: uno manifestado por el horizonte de expectativas de la narradora; el otro es el del cuento realista, que está sugerido por el autor implícito, y que el lector debe ser capaz de reconocer. Para contraponerlos es necesario detenernos en el análisis de cada paradigma expuesto en el cuento.

a) Paradigma del cuento de hadas:

Dentro del análisis de las hipótesis de los cuentos “Paradigma” y “Catón” me basaré en el concepto de horizonte de expectativas que formula Jauss. Una de las medidas para que se dé la construcción de un horizonte de expectativas es la necesidad de un valor histórico, es decir, la concepción de un lector de hace veinte años no puede ser la misma que la de uno actual. Esta brecha de tiempo hace que la recepción entre los lectores no sea siempre la misma, debido a que el conocimiento de ellos aportará siempre formas nuevas de valorar una obra literaria.

Debo indicar que los horizontes de expectativas que considero en “Paradigma” y “Catón” están determinados como las estrategias textuales de los cuentos, como elementos internos de las obras y no como un estudio donde se establecen las expectativas de un grupo social que en un tiempo y momento determinado leyó estos cuentos, y es que:

En el análisis de la experiencia del lector o de la «comunidad de lectores» de una época histórica determinada, las dos partes de la relación texto-lector (es decir, el *efecto*, como momento de la concretización del sentido, condicionada por el texto, y la *recepción*, como momento condicionado por el destinatario) tienen que ser diferenciadas, organizadas e interpretadas como dos horizontes diferentes: el literario interno, implicado por la obra, y el entornal, aportado por el lector de una sociedad determinada [...] La organización de un horizonte de expectativas literario interno, al ser deducible del propio texto, es mucho menos problemática que la de un horizonte de

expectativas social, ya que éste no está tematizado como contexto de un entorno histórico.¹³⁶

Por otra parte, encontraremos que en “Paradigma”, el horizonte de expectativas de Eguren corresponde al de los cuentos de hadas. Según J.C. Cooper, las cualidades que tiene este tipo de cuentos hacen que “resulten de fácil comprensión para distintas edades (en ambos sentidos de la palabra) y que culturas diferentes tiendan puentes y modos de aproximación entre los diversos niveles del entendimiento, no sólo en el ámbito cultural colectivo, sino en el individuo humano”.¹³⁷ Podríamos suponer que la narradora sitúa la historia dentro de su nivel de conocimiento; sólo así, y no de otra forma entiende, o quiere entender, la realidad. De ahí que sus personajes los incluya en un paradigma literario cuando éstos tienen un carácter histórico; porque se supone que la historia sí sucedió.

La experiencia estética del personaje se basa en la noción popular del amor, por lo que no quiere que se tergiverse su historia: “le ruego no se permita el menor cambio, para que la historia no pierda consistencia, ¿me explico?” (p. 601) A esto hay que añadir que sus conocimientos previos sobre este tipo de relatos es el que influye para configurar su horizonte de expectativas: “— Los que hacen libros ¿por qué se avergüenzan del amor? O lo echan a la chacota o lo cubren de verdaderas obscenidades, que francamente no tiene mucho que ver.” (p. 601) Eguren es una mujer solterona y vieja, por lo que su gusto por los cuentos de hadas con historias de amor es explicable; ese gusto literario (esto no pasa de ser una suposición, ya que en el cuento la historia personal de la narradora no se conoce) no logra adaptarse a la nueva forma en que se concibe el amor.

¹³⁶ Hans Robert Jauss. *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*, p. 17.

¹³⁷ J.C. Cooper. *Cuentos de hadas. Alegorías de los mundos internos*, p. 13.

Eguren aplica el paradigma de los cuentos de hadas para entender la historia de los amantes, porque “es un género inflexible y moralista, ya sea blanco o negro. En él no cabe la ambigüedad: hay que tomar la decisión adecuada para después vivir feliz por siempre jamás o, en caso contrario, fracasar y recibir el castigo.”¹³⁸ Entonces, esta visión que hay en estos cuentos se ajusta a la suya (recordemos que critica la nueva forma en que se escribe sobre el amor); para ella no hay duda de que los enamorados tienen que terminar juntos, ésa es la única solución.

Este personaje encuentra una identificación entre la moral de estos cuentos y la suya. En ambos casos, el amor debe triunfar y el mal debe ser castigado, ése es el sentido de la vida. Así: “se sabe que triunfará la buena voluntad y que, aunque haya fuerzas peligrosas o amenazadoras a las que enfrentarse o evitar [...] El héroe y la heroína terminarán por encontrarse, se casarán y vivirán felices por siempre jamás.”¹³⁹

Según ella, intenta relatar una historia propia de los cuentos de hadas:

—En 1951 ocurrió el episodio: bien narrado logrará su página de bronce entre las leyendas de la patria. Los protagonistas descollaban como verdaderos héroes. Ambos eran bien parecidos, muy jóvenes, virtuosos y de condición humilde. En esto último, señor ¿no ve la mano de la Providencia, que los modeló queribles para todo el mundo? Angélica trabajaba en el taller de abajo. Usted la tomaba por una reina entre esas chicas vulgares y alocadas. Yo se lo digo: la única seria, la única linda, la única silenciosa. ¡Y de qué hogar venía! No puedo menos que espantarme, pues *los hechos son reales y confirman, señor, los cuentos de hadas*, donde a la novia predestinada la descubría en la casa más miserable del pueblo el príncipe, en este caso un panadero. (p.602. El subrayado es mío)

En la historia narrada por Eguren, encontramos diversos elementos de los cuentos de hadas:

a.1. La descripción de la situación inicial: “se enumeran los miembros de la familia, o bien introduce el futuro del héroe [...] dando simplemente su nombre e indicando su condición”.¹⁴⁰

¹³⁸ *Ibid.*, p. 73.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 16.

¹⁴⁰ Vladimir Propp. *Op. cit.*, p. 50.

La madre de Angélica era la pobre Margarita, usted sabe, paralítica en los últimos años, tonta siempre, sin más conducta que una oveja. ¿Hace cuánto hubiera muerto, sino fuera por su Angélica, tan buena hija, tan abnegada, el báculo para cualquier necesidad? ¡Le daba de comer en la boca, note bien mis palabras, como a un pichón! De inanición hubiera muerto la pobre Margarita, sobre quien corren cuentos de una sordidez que pone los pelos de punta. ¡De mi boca no los oír! (p. 602)

a.2. Al héroe le es impuesta una prohibición: “De pronto, en la trama del cuento, ocurre súbitamente una desgracia [...] la misma está vinculada con una situación inicial seguramente feliz”.¹⁴¹ Angélica y Ricardo vivían su amor clandestinamente, hasta que ella se entera de que su padrastro la quiere casar con Luis Chico, por lo que sus planes de huir con Ricardo se tienen que adelantar.

a.3. El antagonista: “Su papel es turbar la paz de la familia feliz, provocar alguna desgracia, perjudicar o causar daño”;¹⁴² además, “actúa por medios de persuasión [...] recurre a otros procedimientos de perfidia o de violencia”.¹⁴³ El “ogro del cuento” es el padrastro de Angélica: “tratábase de un paraguayo corpudo, oscuro como si en el infierno lo hubieran chamuscado, de una violencia y una vivacidad admirables, que no dejaba títere con cabeza”. (p. 602)

Este padrastro causa daño a la protagonista “[la] amenaza con un matrimonio forzado”¹⁴⁴: “La chica restañaba las heridas y secaba las lágrimas cuando el *Negro Cafetón* partía en el buque, pero el retorno era en fecha cierta. No sólo por las tundas lo aguardaba con pavor: bajo amenazas de malos tratos quería casarla con Luis Chico, pelele que el fogonero manejaba con mano de hierro.” (p. 603)

a.4. El momento de mediación: “Su papel consiste en provocar la partida del héroe [...] *El héroe es enviado directamente en una expedición*. Este envío le es comunicado en forma de orden, o de ruego. En el primer caso suele ir acompañado de amenazas, en el

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 51.

¹⁴² *Ibid.*, p. 52.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 55.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 60.

segundo de promesas; algunas veces de ambas manifestaciones.”¹⁴⁵ Diremos que en el caso de Ricardo, no se trata de una expedición, sino de una misión que le es impuesta: “como le dije, Ricardo intervenía en la conjuración de la dictadura. Nadie sospechaba que el repartidor, con los panes en su canasta, repartía puntualmente parte y órdenes entre los confabulados.” (p. 604)

a.5. Entra el donante en acción: “Habitualmente se lo encuentra por casualidad en el bosque, en un camino, etc. [...] El héroe (tanto buscador como víctima), recibe de dicho personaje un medio (generalmente mágico) que le permitirá luego vencer a la desdicha”.¹⁴⁶ En esta ocasión el donante está representado por el lanchero, quien facilita una lancha para que la pareja de enamorados pueda ir a Uruguay.

Éstos son los rasgos más generales en los que coinciden la historia de Angélica y Ricardo y las clasificaciones de las partes constitutivas que realiza Propp en los cuentos populares. Como se ha podido observar, Eguren ha presentado un relato que podríamos llamar “tradicional”; eso según sus parámetros. Sin embargo, hay características dentro de su narración que permiten agregarle a la historia otras funciones que no sean precisamente las de la historia romántica que se encuentra en los cuentos de hadas.

b) Paradigma del cuento realista.

El horizonte de expectativas de Eguren se crea a partir de su percepción de las historias amorosas. La historia que narra sucedió en el tiempo histórico de 1951, y se emociona cuando escucha que existe un escritor capaz de escribir historias de amor como a ella le gustan; así, “la fascinación a través de un imaginario mundo heroico tiene que ser percibida por el público de una forma especialmente fuerte, que pueda

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 64.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 67.

hacerles salir [...] fuera del horizonte cerrado [...] La apertura a otro mundo — más allá de la realidad cotidiana—”.¹⁴⁷

Sin embargo, existe otro horizonte de expectativas, representado por las características realistas que hay en el cuento, aunque no podemos decir que éste sea propiamente realista. Para empezar, el relato se desarrolla dentro de una dictadura, lo que, según Jorge Enrique Adoum, es propio del realismo elaborado en países como Argentina: “el realismo redujo aún más su concepción de la realidad: ya no se trató de todo lo visible [...] sino sólo de la realidad grande, de lo real pavoroso de América Latina.”¹⁴⁸

El realismo plantea acciones de la vida cotidiana, parte de la observación directa del mundo y trata de plasmarlo objetivamente en el relato. Hay un intento de proyectar la realidad visible, pues el autor propone una idea “verdadera” del mundo que lo rodea. Entonces, “Paradigma” refleja aspectos como: la moral, representada por la manera en que los enamorados huyen dejando de lado sus obligaciones; y el ambiente político en donde se desarrolla la historia de Ricardo y los Varela, un grupo dedicado a preparar una estrategia para deponer a la dictadura. Por lo que la descripción del medio en el que estos personajes se desarrollan como seres sociales, es la materia literaria del cuento.

Otra característica es que los personajes se presentan como seres reales y sencillos, con un trabajo y una vida común. Ricardo es un panadero, no un príncipe, y es activista político; aprovecha su oficio para poder repartir información secreta entre los opositores a la dictadura, y así pasar inadvertido:

Un panadero, ya se sabe, el amor de Angélica. Mozo gallardo, era un gusto verlo con la canasta repleta, cumpliendo como un reloj el reparto alrededor de la plaza; no dejaba a nadie sin pan, no digamos a los Varela, buenos pagadores, pero tampoco a la comisaría, que nunca pagó un cobre, aunque reclamaban tortitas de azúcar quemada para el mate, ni al sin piernas Américo, cliente de cuatro felipes. [...] La vida corre por tantas

¹⁴⁷ Hans Robert Jauss. *Op. cit.*, p. 33.

¹⁴⁸ Jorge Enrique Adoum. “El realismo de la otra realidad”, p. 205.

rueditas, que este idilio, rayano a su final trágico, no era el único suceso importante que ocupaba a los muchachos por aquel entonces. Como le dije, Ricardo intervenía en la conjuración contra la dictadura. Nadie sospechaba que el repartidor, con los panes de su canasta, repartía puntualmente partes y órdenes entre los confabulados. (pp. 603-604)

Mientras que Angélica trabaja en un taller de planchado. Ninguno de ellos pertenece a una clase social alta, sino que representan a la clase trabajadora. Tampoco está presente un elemento sobrenatural, un factor indispensable que pone obstáculos a la relación de los enamorados; ya que el único obstáculo resulta ser el padrastro de Angélica, es decir, un elemento humano.

J.C. Cooper dice que “Los héroes y las heroínas tienen virtudes, pero no vicios (estos últimos se dejan para los villanos o anti- héroes)”.¹⁴⁹ Además, el héroe, Ricardo el panadero, pasa por pruebas que “se ajustan al patrón de las pruebas rituales de la ceremonia de iniciación y son esencialmente masculinas: el héroe tiene que demostrar su masculinidad, como en las costumbres tribales.”¹⁵⁰ Ninguna de estas condiciones se da en la historia. Angélica abandona a su madre enferma (además ella sabía que su padrastro la cuidaría: “Todo lo habían previsto nuestros enamorados. Margarita sólo pasaría un rato desamparada, pues el *Negro Cafetón*, aunque inferior a Angélica en firmeza de atención y demás miramientos, no la dejaría morir de hambre ni de sed. Una ternura extraña profesaba el crápula por su compañera, simple reliquia de un ayer de loqueos.” (p.605)

Aun así, él no puede evitar que ella muera de hambre al ser abandonada por su hija:

En la mañana del primero de octubre cruzó esta calle un entierro ¡Tan debilitada estaba Margarita que le faltó aguante y, sin amparo, en pocos días murió de hambre y de sed! Me aseguraron que el fogonero, cuando llegó, gimió como un pobre negro sobre la tumba de su mujer y juró destripar con las manos a los chiquilines, aunque tuviera que buscarlos en la vecina orilla: amenazas de borracho, que valen como de quien viene. (p.606)

¹⁴⁹ J.C. Cooper. *Op. cit.*, p. 89.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p.92.

A su vez, Ricardo abandona sus ideas revolucionarias para huir con Angélica:

Yo los vi: se encaminaron con lentitud los pobres chicos al banco de sus coloquios. Eran patriotas, de modo que la inminencia de la rebelión — esté seguro, señor — los alegró; pero abandonar el proyecto de fuga, encarar otra vez al padrastro, ahora sin más escapatoria que un suicidio doble ¡en qué tribulaciones los habrá sumido! Un arrebato, un impulso momentáneo de la esperanza o de la desesperación, vaya a saber, los llevó al borde del agua. Ahí, junto a la escalera, encontraron al patrón de La Liebre [...] y el hombre por fin los confundió con la propuesta de cruzarlos al Uruguay inmediatamente. [...] Usted que leyó tanto ¿encontró una historia de amor más perfecta? Vea con la imaginación a esos dos jóvenes, unos niños todavía, no lejos de la estatua del prócer, resolviendo entre ellos un dilema que abrumba al corazón. En un platillo de la balanza está la vida de una madre adorada, la lealtad o el perjurio a la patria y a los correligionarios; en el otro, el amor de sus corazones. Mi Ricardo y mi Angélica no vacilaron. (pp. 605-607)

Además, en los cuentos de hadas todo crimen tiene su castigo, y en “Paradigma”, Angélica, por seguir a Ricardo, provoca la muerte de su madre porque la abandona y ella no recibe los cuidados suficientes. En el cuento se dice que el padrastro de la chica quiere vengarse de ella; y aunque ignoramos si el padrastro efectuó su venganza.

En este caso, la forma de recepción propone que una obra es creada para un cierto tipo de público literario. Así, la recepción de la obra influye en la formación del horizonte de expectativas del sujeto activo, es decir, de Eguren como lectora de cuento de hadas, y del cuento realista que percibe el lector. Las formas en que ellos estructuran los datos de la historia son relevantes porque ambos se basan en las formas artísticas de la producción textual; éstas inciden en la organización de los géneros en que cada uno coloca a la narración, llámese cuento de hadas o cuento realista.

El lector implícito entenderá que dentro de la narración se ofrecen condiciones para determinar que, efectivamente, la narradora ajusta la historia según su horizonte de expectativas. Esto no lo percibe Eguren, ya que ella sólo ve el amor tradicional y no las condiciones en las que se desarrolla dicha historia, minimizando así los aspectos políticos y crueles que hay.

Cualquier lector tiene una gama de expectativas cuando recibe un texto, y, en su caso, el lector implícito no puede esperar quedarse con el punto de vista de la narradora, porque es obvio que este lector no se ve influido por el horizonte de expectativas de Eguren, y percibe, dentro de la misma narración, otra forma de leer el cuento, localizando otras características del mismo. Por consiguiente, el lector reconstruye este otro horizonte de expectativas ofrecido por el autor implícito, y obtiene el resultado de que éste se opone al horizonte de expectativas de Eguren.

El lector posee una postura privilegiada, más que la de Eguren, ya que puede darse cuenta de los detalles que la narradora deja de lado por no parecerle necesarios; no así el lector, quien percibe que existe una oposición de horizontes de expectativas. Además, el concepto sobre las historias de amor que hay en los cuentos de hadas responde al gusto literario de Eguren.

5. “Catón”.

La apreciación del cuento se da de dos maneras: una a través del punto de vista de Davel, que es un actor que está consciente de la forma en que debe desempeñarse dentro de un escenario, y además no deja que sus personajes influyan en su manera de pensar; la otra, es la forma en que el público de *Catón* responde ante la obra, a la cual le dan un contenido político que no tiene.

a) La perspectiva de Davel.

El narrador de “Catón” se caracteriza por tener limitaciones en la historia, a pesar de que posee privilegios que ningún otro personaje tiene. Como tal, el narrador cuenta los sucesos dependiendo del lugar que ocupa en el mundo que se narra, es decir, según su punto de vista. El foco, el ángulo de visión, del narrador con respecto a Davel es deficiente, es una focalización externa que se caracteriza porque “el héroe [en este caso Davel] actúa ante nosotros sin que en ningún momento se nos permita conocer sus

pensamientos ni sus sentimientos”;¹⁵¹ y es que el narrador registra únicamente lo que ve y escucha sobre el actor, y no penetra en la mente del personaje, además de que incluye cierta subjetividad en su narración.

Por lo tanto, este narrador es un testigo de los hechos que acontecen en la narración. Sin embargo, el cuento ofrece dos enfoques narrativos que, aunque son poco desarrollados, sirven para establecer la posición de Davel respecto al conflicto político en el que se ve inmiscuido. Así, dos grupos de personajes se refieren a los mismos hechos, pero desde distintos puntos de vista, por lo que “la fórmula de focalización no se aplica siempre a una obra narrativa entera, sino más bien a un segmento narrativo determinado, que puede ser muy breve. Por otra parte, la distinción entre los diferentes puntos de vista no siempre es tan clara como podríamos creer”.¹⁵²

El narrador elige narrar de forma subjetiva, sin adentrarse en la mente del personaje principal; pero, a pesar de eso, abre espacios para que el lector distinga leves esbozos de la perspectiva de Davel. De tal modo, logra percatarse de la postura que toma el actor ante la situación en que se ve involucrado, y esto gracias a los diálogos de otros personajes, incluso de aquellos que escasamente participan. Por ejemplo, el diálogo que sostiene el personaje narrador con Grinberg:

— Es una historia triste. Primero vendió el coche; después el departamento. Vive en la miseria. Otro actor, que está en situación parecida, me contó que hicieron una gira por el interior del país. Paraban, prácticamente, en la sala de espera de las estaciones y se alimentaba de café con leche y felipes. Ese actor me aseguró que las privaciones no afectaban el buen ánimo de Davel. *Si trabajaba, estaba contento.* (p. 490. El subrayado es mío)

Pero en Davel también se encuentran las siguientes manifestaciones:

Después de un rato me atreví a preguntarle si nos daba su adhesión.

— Es claro—contestó— Yo estoy contra la tiranía. ¿No recuerda lo que digo en el segundo acto?

— ¿En el segundo acto de *Catón*?

— ¿Dónde va a ser? (p. 494)

¹⁵¹ Gérard Genette. *Figuras III*, p. 245.

¹⁵² *Ibid.*, p. 246.

Puede apreciarse que el único personaje que quiere darse cuenta de que Davel no piensa en el país sino en su trabajo, es Luz Romano:

- ... Yo lo mandé llamar para que trabajara en el teatro. Usted lo buscó para usarlo en la política. Un destino que Davel no eligió.
- Pero que no le parece impropio. Se ha identificado con su personaje. Quiere combatir la dictadura.
- Esa convicción, en él, no es igual a la suya, ni a la de un político, no se formó del mismo modo. Davel sigue actuando.
- Para defenderme dije:
- Todos actuamos. (p. 495)

Estos indicadores revelan momentos en los que se aprecia el punto de vista de Davel, manifestado por su participación directa o indirecta en los diálogos que presenta el relato. La única intención del actor, tal como indican Luz Romano y el propio Davel, es tener trabajo para ganarse la vida; realmente él no parece estar consciente del papel tan importante que le han adjudicado otros. Tal y como el público crea su propia visión con respecto a la obra, Davel crea la suya, y ésta es que su representación lo provea de ganancias que le son útiles para su manutención.

Para Davel lo más importante es hacer bien su trabajo. Según *La paradoja del comediante*, estamos ante un intérprete de la realidad que sabe diferenciar entre el mundo real y el mundo del arte. Para Diderot, el buen actor es aquél que no se deja llevar por los sentimientos que el personaje provoca, y que puede interpretar de manera metódica. Así:

El comediante imitador puede llegar a expresarlo todo pasablemente; nada hay que alabar ni corregir en su ejecución. [...] El comediante de temperamento es muchas veces detestable; algunas, excelente. En un género u otro, desconfiad siempre de una mediocridad sostenida. Por mucho rigor con que se trate a un principiante, es fácil presentir sus éxitos futuros. Las rechiflas no matan más que a los ineptos. Y ¿cómo podría la Naturaleza sin el arte formar a un gran comediante, desde el momento que nada pasa en la escena exactamente igual que en la realidad y los poemas dramáticos están todos compuestos con arreglo a un sistema determinado de principios? Y ¿cómo podría un papel ser representado de la misma manera por dos actores distintos, ya que en el escritor más claro, más preciso, más enérgico, las palabras no son, ni pueden ser, otra cosa que signos aproximados de un pensamiento, un sentimiento, una idea; signos

cuyo valor completan el movimiento, el gesto, la entonación, el rostro, los ojos, la circunstancia?¹⁵³

Según Diderot, ¿qué es lo que se necesita para ser un buen actor?:

Yo reclamo mucho discernimiento. Necesito en este hombre un espectador frío y tranquilo. Exijo, por tanto, comprensión y ninguna sensibilidad; el arte de imitar, o, lo que viene a ser lo mismo, una igual aptitud para toda suerte de caracteres y de papeles. [...]

Si el actor fuese sensible, de buena fe, ¿podría acaso representar dos veces consecutivas un mismo papel con igual calor e igual éxito? [...] En cambio, si la primera vez que se presentase en escena [...] es imitador atento y reflexivo de la Naturaleza, copista riguroso de sí mismo o de sus estudios y observador continuo de nuestras sensaciones, su arte, lejos de flaquear, se fortificará con las nuevas reflexiones que haya recogido, se exaltará o atemperará, y cada vez quedaréis más satisfecho. [...] el actor que represente por reflexión, por un estudio de la naturaleza humana, por constante imitación de un modelo ideal, por imaginación, por memoria, será siempre uno y el mismo en todas las representaciones, siempre igualmente perfecto. Todo ha sido medido, combinado, aprendido, ordenado en su cabeza; no hay en su declamación ni monotonía, ni disonancias. El entusiasmo tiene su desenvolvimiento, sus ímpetus, sus remisiones, su comienzo, su medio, su extremo. Son los mismos acentos, las mismas actitudes, los mismos gestos. Si hay alguna diferencia de una representación a otra, es generalmente en ventaja de la última. No será nunca voltario: es un espejo siempre dispuesto a mostrar los objetos y a mostrarlos con la misma precisión, la misma fuerza y la misma verdad. Como el poeta, va siempre a buscar al fondo inagotable de la Naturaleza, en lugar de acudir a su propia riqueza, cuyo término no tardaría en ver.¹⁵⁴

Entonces, la habilidad de Davel como actor, supera la opinión del narrador que lo considera como “un actor de segunda clase”. El trabajo de Davel encierra todos los aspectos que debe tener un buen actor: no hay un compromiso emocional ni una identificación con Catón, tampoco se siente obligado a pertenecer al grupo de opositores políticos; él asiste a sus reuniones porque siempre lo tratan como el invitado de honor. Además, no siente deseos de luchar en contra de la dictadura. El objetivo de Davel es muy claro, y sólo lo entienden él y la actriz Luz Romano: imitar de forma perfecta a Catón, imitar los discursos y las acciones de este personaje, pero éste nunca influye en él. Las ideas de Catón como defensor de la República, no alteran el modo de pensar de Davel, él siempre manifiesta que tanto la obra como el personaje son una fuente de trabajo que le genera remuneraciones económicas. Además de que su labor en el teatro es convencer al espectador con su actuación.

¹⁵³ Denis Diderot. *La paradoja del comediante*, pp. 17-18.

¹⁵⁴ *Ibid.*, pp. 20-22.

Como se ha podido apreciar, las únicas señales que se brindan sobre el punto de vista de Davel son escasas, ya que éstas se manifiestan a través de los diálogos de otros personajes y en los casi inexistentes comentarios que pronuncia el actor. Tampoco hay ningún momento en la narración en donde exista un acercamiento a los sentimientos o pensamientos profundos de éste; sus expresiones, al parecer, son muy mecánicas, su mundo se reduce a trabajar y ganar dinero para sobrevivir.

La única manera que tiene el lector para acercarse a la perspectiva de Davel es a través de observar desde fuera cómo manifiestan sus opiniones personajes como Luz Romano. Así, el lector depende, en gran medida, de la focalización del narrador, los comentarios de Caviglia o de Luz Romano, y sólo por medio de ellos puede formarse una imagen del actor. Pero no por ello pasan inadvertidos los detalles que, a través de diálogos, manifiesta Davel, es decir, su sólo compromiso con el trabajo y nada más, de modo que:

en la «visión con», el personaje está visto no en su interioridad, pues tendríamos que salir, cuando precisamente nos sumergimos, sino en la imagen que se hace de los demás [...] En una palabra, lo captamos como nos captamos a nosotros mismos en nuestra conciencia inmediata de las cosas [...] Por consiguiente, podemos concluir: la visión en imagen de los demás no es una consecuencia de la visión «con» del personaje central, es esa visión «con» ella misma”.¹⁵⁵

b) La perspectiva y la modificación del horizonte de expectativas en el público de la obra de teatro *Catón*.

Según Elena M. Martínez, existen tres niveles en donde personajes y lector establecen una relación: “1. Supremacía del personaje sobre el lector. 2. Equivalencia del personaje y lector. 3. Supremacía del lector sobre el personaje”.¹⁵⁶ En “*Catón*” encontraremos la supremacía del lector sobre el personaje; porque “el personaje no entiende su contexto, aparece desubicado, se propone lograr su equilibrio: entender lo hechos y la situación. Las tareas de visualización del personaje son superiores a las que

¹⁵⁵ Gérard Genette. *Figuras III*, p. 247.

¹⁵⁶ Elena M. Martínez. *Onetti: estrategias textuales y operaciones del lector*, p. 41.

tiene que realizar el lector. Este último tiene conocimiento de las motivaciones y acciones del personaje que el primero no posee”.¹⁵⁷

Las evidencias de la cita anterior están en que el lector entiende lo que el autor implícito y el personaje narrador ignoran, pues hay una percepción distinta de la obra entre Davel y la mayoría de los personajes. Existen tres personajes en los que podemos apreciar un punto de vista subjetivo sobre los hechos narrados: el personaje narrador, los comentarios de Caviglia, que sabemos a través de Grinberg, y el público fiel de la actuación de Davel. En uno de los momentos del cuento, el personaje narrador y Grinberg se encuentran en un café; este último cuenta sobre la impresión que tuvo Caviglia sobre uno de los trabajos del actor:

“Me sorprendí pensando que Enrique iba a engañar a su prima”. ¿Se da cuenta? Pensó que el hombre que tenía ante los ojos era Enrique, uno de los personajes de la comedia, no Davel. Dijo que nunca le sucedió algo parecido. Que él era un profesional, que si veía teatro estaba atento al oficio y que además conocía de memoria la pieza de Laferrère. Sin embargo, en aquel instante, la ilusión dramática lo dominó por completo. Pensaba que sólo Davel era capaz de ejercerla tan eficazmente. (p. 490)

El personaje narrador también se contagia de la euforia que causa la obra de teatro, es decir, se convierte en un fanático más:

Es curioso, mientras reflexionaba: “Ya que Davel tuvo la suerte de conseguir trabajo, debió tener más suerte con la obra”, miraba a Catón, quiero decir a Davel en el papel de Catón y hubiera dado cualquier cosa porque venciera a César y salvara a Utica. Sí, hasta por la suerte de la ciudad de Utica yo estaba ansioso, y en esos momentos llegué a desear el poder, que no tuvieron los dioses, de cambiar el pasado. En la cara de Davel (alguna vez la calificué de trivial), una de esas caras que la vejez mejora, vi claramente expresada la nobleza del héroe dispuesto a morir por la libertad republicana.

[...]

A esta altura, es probable que el lector considere fuera de lugar mis reparos críticos. El éxito, la repercusión de la obra, aparentemente le dan la razón. (p. 492)

Por supuesto, el público que asiste a la obra interpreta que la obra está concebida como una manifestación más en contra de la dictadura:

Otro hecho insólito: los espectadores unánimemente interpretaron las invectivas contra César, como invectivas contra nuestro dictador y el clamor por la libertad de Roma como clamor por nuestra libertad perdida. Estoy seguro de que llegaron a esa interpretación por el solo hecho de desearla. Si como alguien sostuvo, en cualquier libro

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 58.

el lector lee el libro que quiere leer, estas funciones del Politeama prueban que podemos decir lo mismo del público y de las obras de teatro. No supongan que al hablar del público me excluyo. De nuevo sentí lágrimas en los ojos cuando Catón dijo: “Ya no hay Roma. ¡Oh libertad! ¡Oh virtud! ¡Oh mi país!” (pp. 492-493)

Todos ellos tienen algo en común: interpretan erróneamente la actuación de Davel, ninguno ve al actor, sino al activista político, de hecho el mismo narrador lo reconoce. El lector puede distinguir que estos personajes tienen un punto de vista subjetivo, y, a pesar de lo que parezca, están conscientes de que veían una actuación; pero, como dice el narrador, el público ve la obra que quiere ver, así “el mundo en el que parecemos vivir lo debemos sólo a nosotros mismos [...] el mundo que experimentamos lo construimos automáticamente nosotros mismos porque no reparamos [...] en cómo realizamos ese acto de construcción. Tal ignorancia en modo alguno es necesaria”.¹⁵⁸

Pasa el tiempo y la mayoría del público no ha cambiado su manera de pensar sobre *Catón*. Los que cambian son aquellos que en su tiempo fueron activistas y ahora son parte de una nueva dictadura que reemplazó la anterior. La reposición de la obra ya no se ve como una buena influencia, al contrario, va en contra de los intereses del nuevo gobierno:

Noche a noche el público se mostraba más entusiasta y amenazador. Confieso que al principio me costó entender que aplaudía contra nosotros. Parecía imposible que se valieran de esa tragedia para atacar a un gobierno cuyo mérito principal era el establecimiento de las libertades.

En una reunión en casa de amigos comunes, Luz me dio la explicación. La gente que aplaudía en el Apolo, eran funcionarios y partidarios de la dictadura. Reclamaban su libertad perdida. (p.499)

Ejemplo de ello es Walter Pérez, un activista involucrado en todo lo que tenía que ver con política y es uno de los opositores al gobierno dictatorial, una vez derrocada ésta se integró al grupo político que formó una nueva dictadura:

- Felicitaciones por el amiguito.
- ¿Por quién lo dice?
- Por quién va a ser. Por Walter.

¹⁵⁸ Ernest von Glasersfeld. “Introducción al constructivismo radical”, pp. 20-21.

- Un elemento útil – argumenté, repitiendo la expresión de correligionarios— que siente la causa de la libertad.
- La siente demasiado. Cree en las ideas y no le importa la gente.
- Un filósofo, entonces.
- Un fanático. (p. 498)

Incluso entre sus compañeros, Pérez es conocido como un extremista; con el tiempo, y ya afiliado a la nueva dictadura, deja de lado al joven que defendía la libertad para volverse represor de ella. Él, junto con dos hombres más, se encarga de asesinar a Davel, porque éste se ha convertido en un peligro para la nación, ahora lo consideran un traidor.

Para Jauss, estaríamos en un cambio de horizonte de expectativas:

El análisis de la experiencia literaria del lector [...] describe la recepción y el efecto de una obra en el sistema referencial, objetivable, de las expectativas, que surge para cada obra en el momento histórico de su aparición [...] El horizonte de expectativas de una obra [...] permite determinar su carácter artístico por medio de la forma y el grado, de su efecto en un público determinado. Si se designa la distancia entre el horizonte de expectativas dado de antemano y la aparición — cuya recepción puede tener como consecuencia un «cambio de horizonte», debido a la negación de experiencias familiares o debido a la concretización de experiencias manifiestas por primera vez — como una distancia estética, ésta se puede concretizar históricamente en el espectro de las reacciones del público y del juicio de la crítica (éxito espontáneo, rechazo o escandalización; asentamiento aislado, comprensión paulatina o retardada).¹⁵⁹

En el caso del cuento, no hablaríamos de un lector, sino de un cierto tipo de público. Así, el horizonte de expectativas de estos activistas políticos cambia, no así la del público en general. Ellos siguen pensando que *Catón* es una buena influencia política, porque es pertinente históricamente, y sobresale por ser considerada una obra que incomoda al gobierno, es una muestra de la más alta traición.

Entonces, cuando la obra es puesta en escena por primera vez, cierto público la ve como algo grandioso. Y es que, contaminados por el ambiente político, encuentran en la obra un aliciente para su actividad libertadora; la consideran una novedad que les ayuda. Sin embargo, el panorama histórico cambia, los dominados ahora son los dominantes,

¹⁵⁹ Hans Robert Jauss. “Historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria”, pp. 291-292.

por ese motivo no reciben la obra de la misma forma que años atrás, la valoran de distinto modo, la consideran un peligro para ellos.

Todas las hipótesis de lectura que se presentaron en esta investigación están basadas en algunos elementos claves de la obra, principalmente en los narradores —también en su carácter de narrador no confiable— y en los títulos. Los cuales proporcionaron las estrategias que desembocaron en una doble lectura en cada cuento. Esto lleva a concluir dos cosas: la primera, que los cuentos son “un juego calculado sobre la base de diferentes versiones de los sucesos de la historia.”¹⁶⁰ Estas versiones no podemos encontrarlas dentro de la visión de los diferentes personajes que hay en los relatos, sino que, más bien, se encuentran en la capacidad analítica del lector implícito. Y la segunda, que sólo a través de este lector surgen posibilidades nuevas de interpretación.¹⁶¹

¹⁶⁰ Mireya Camurati. *Bioy Casares y el alegre trabajo de la inteligencia*, p. 123.

¹⁶¹ Al respecto, Mireya Camurati señala que en las obras policíacas de Bioy surge “[la] importancia del lector quien, a manera de un detective, debe “interpretar” el texto.” (*Id.*). Sin embargo, la tarea de interpretación, a través de las pistas dispuestas en el texto, concierne, en general, al lector implícito, sea éste de novelas o cuentos policíacos o no.

CONCLUSIÓN.

En una entrevista que Noemí Ulla realiza a Bioy Casares, él declara lo siguiente:

Creo que una de las primeras cosas que hay que hacer, es escribir para los lectores. Escribo para los lectores. El libro es una máquina, tiene un texto y un lector. El autor desaparece, no importa, porque el libro más allá de la vida del autor, tiene que valerse por sí mismo. Entonces, escribo para los lectores y pienso que en el efecto que va a tener en el lector lo que estoy diciendo. [Después añade] Siempre estoy pensando en la comprensión y en el lector [...] A veces prefiero que el lector tenga una pequeña dificultad, que piense un minuto, sin llegar al extremo de que la dificultad sea tan grande que se confunda constantemente [...]¹⁶²

Esta cita revela que Bioy, de alguna manera, siempre consideró la importancia del lector de sus obras. Aunque no dice abiertamente si en él hay una influencia de la teoría de la recepción literaria — la cual surge con fuerza en la década de 1960, y los cuentos de *El lado de la sombra* son de 1962, mientras que “Catón” ya se había publicado en 1982— en ocasiones pareciera que sí. Con esto no quiero decir que el autor implícito y el autor real sean equivalentes; todo lo contrario, el primero va más allá de las intenciones del segundo. Es decir, de nada sirve que Bioy intente facilitar la comprensión de los lectores sobre la obra, ya que las interpretaciones que se realicen sobre ésta no se verán determinadas por dicha intención. En cambio, el autor implícito siempre será una categoría interna de la obra; su lugar está dentro del discurso, participando en la estructura del texto. Su labor es transmitir contenidos.

Por otro lado, el objetivo de esta investigación fue utilizar algunos de los recursos narrativos que ofrece cada cuento, para así señalar las características de un lector implícito. Éste se crea a partir de las cadenas de significaciones que un autor implícito coloca en la obra. También se comprobó que las interpretaciones obtenidas son el resultado, en gran medida, de la disposición de narradores de primera persona y

¹⁶² Noemí Ulla. *Aventuras de la imaginación. La vida y los libros de Adolfo Bioy Casares*, pp. 37 y 40.

el punto de vista dominante de éstos; y, en consecuencia, presentan una versión de los hechos basada en su visión del mundo. El resultado es la presencia de narradores no fidedignos.

La consecuencia es que el lector se ve en la necesidad de encontrar otros aspectos que hay en la historia, considerar a todos los personajes, y no fiarse del narrador. Contrario a este argumento, Isabel Tamargo considera que el narrador y el lector, además de depender uno del otro, no poseen privilegios en la obra, lo cual provoca un vacío:

Se elabora en una conspiración entre “narrador” y “lector”, de forma que se definan uno en función de otro, que existan sólo en esa relación. La lectura es una trampa, el resultado de una complicidad que articula la ficción que la produce integrando al “narrador” y al “lector” como “personajes”. Un “narrador” que se define en función de un “lector” que a su vez se define en función de un “narrador”; ninguno, ni la escritura, ni la lectura, se presentan como ente privilegiado [...] El “yo” de gran parte de los cuentos y las novelas de Bioy no es un “yo” sujeto ni productor del texto. En un discurso en el cual no hay una voz que lo organice, en el que no se recorta claramente una voz individual, se destruye toda noción de un discurso privilegiado y, en cambio, se produce un discurso autocrítico y homogéneo, en que los “narradores” no son más que una necesidad gramatical de toda escritura.¹⁶³

Ciertamente no generaliza sobre toda la obra de Bioy, pero es evidente que el narrador no depende del lector ni viceversa. Durante el análisis de los cuatro cuentos, se ha observado que los narradores sí tienen una posición de privilegio; ellos están en el centro del relato. Así, Veblen, Eguren y los personajes narradores de “Un viaje...” y “Catón”, cuentan una historia que se rige de acuerdo a sus conveniencias y necesidades. El primero argumenta que el eterno retorno le devolverá a su amante. La segunda intenta ordenar la historia de dos enamorados dentro de un paradigma de cuentos de hadas. La razón es que este tipo de relatos se adecua a su horizonte de expectativas. El tercero, al igual que el lector, queda en incertidumbre al enfrentarse con un acontecimiento que no se puede explicar racionalmente. Hay que recordar que el

¹⁶³María Isabel Tamargo. *Op. cit.*, pp. 66-67.

personaje quería vivir una situación así. Y el cuarto se ve influenciado por el furor que causa una obra de teatro.

Como se observa, el lector tiene que tomar en cuenta las voces narradoras, porque de ellas es el discurso privilegiado. De manera que: “La última realidad de la novela [en este caso de los cuentos] reside en la manera en que el narrador representa objetivamente su mundo. Esta realidad puede o no corresponder a la del lector, pero es muy real para los personajes.”¹⁶⁴ Además, sí existe un elemento organizador, éste es el autor implícito, quien ordena los elementos de la obra para que el lector los identifique y los analice. Siendo así, el resultado es que también el lector posee privilegios que ni los personajes de los cuentos, ni el autor tienen; pues puede disponer de los aspectos de la obra para interpretarlos, darles un nuevo sentido, y así lograr la actualización del texto.

Entonces, la idea del vacío que propone Tamargo es difícil de sustentar, porque las categorías autor, narrador — ambos como proporcionadores de una visión de mundo— y lector, son agentes activos que desempeñan su labor en función de la comprensión de los cuentos. El autor impone una estructura y los elementos narrativos de la obra; y el narrador aporta su propia versión de hechos —hablando del caso específico de los cuatro cuentos que se estudian en esta investigación—; mientras que el lector selecciona información y luego la analiza.

A su vez, la ambigüedad es otro rasgo característico de los cuentos. Ésta es propiciada porque los narradores, al contar desde su microcosmos, intentan convencer al lector de que los hechos sucedieron tal y como ellos los presentan. Sin embargo, la ambigüedad implica que no se puede conocer al mundo. En el caso de los cuentos “El

¹⁶⁴ Paul Ilie. *La novelística de Camilo José Cela*, p. 214.

lado de la sombra” y “Un viaje o el mago inmortal”, los personajes descubren otro mundo, el cual no se rige por las leyes de lo cotidiano ni de lo razonable:

“El mundo es inacabable, está hecho de infinitos mundos, a la manera de las muñecas rusas.” Lo interesante radica en que la idea del infinito no implica su explicación ni su justificación, sino su aceptación como apertura para lo humano; posibilidades de realización del destino. De este modo la teoría de la multiplicidad de los mundos supone una forma de simbolizar la libertad del hombre, capaz de interpretar, de ordenar, de mantener una conciencia lúcida entre cuyas potencias están el razonar y el imaginar.¹⁶⁵

Por otra parte, en el segundo capítulo se desarrollaron las hipótesis de lectura propuestas en un principio. Cada una de ellas sugiere un lector implícito que realizará un tipo de lectura. Es decir, para el caso de “El lado de la sombra” y “Un viaje...”, existirá un lector que identifique los rasgos de literatura fantástica del cuento, así: “El papel estético de lo sobrenatural en la realidad novelística [en este caso de los cuentos] viene determinado por el hecho de que, mientras el lector pueda atribuir un suceso a causas sobrenaturales, este acontecimiento es realmente causado por lo sobrenatural en tanto se refiere a la propia realidad de la novela”;¹⁶⁶ y además encuentre que los hechos también son explicables por medio de la razón: “Si alguno de los personajes estuviese contando la historia; el lector podría explicarse el suceso como una alucinación.”¹⁶⁷

En “Paradigma” y “Catón” el lector participa en la reconstrucción de los horizontes de expectativas, los cuales, dentro del contexto de los cuentos, son de carácter histórico. De manera que los contenidos llegan al lector y éste opta por no aceptar el cuento de hadas que intenta narrar Eguren o la forma en que Davel es asesinado, porque “históricamente” la obra de teatro en la que participaba ya no les convenía a sus antiguos amigos. En estos casos, el lector analiza y confronta los horizontes de expectativas que hay en los cuentos.

¹⁶⁵ Ofelia Kovacci. *Adolfo Bioy Casares*, p. 15.

¹⁶⁶ Paul Ilie. *Op. cit.*, p. 214.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 215.

El lector implícito de los cuentos debe considerar que la ambigüedad en las historias de “El lado de la sombra” y “Un viaje o el mago inmortal” son un rasgo que las caracteriza. Por eso no es necesario que el lector se incline a favor de una u otra de las lecturas que se plantearon en esta investigación— ya que ninguna domina sobre la otra— sino que acepte la ambigüedad como uno de los principios fundamentales de los cuentos. Mientras que en “Paradigma” y “Catón” sí encontraremos una lectura predominante. En el primer caso, el paradigma del cuento realista es el más viable para comprender la historia. Y en el segundo cuento sobresale brevemente el punto de vista de Davel.

La concreción de un lector implícito se da a partir de que éste acepta participar en el proceso de análisis. El lector está presupuesto en cada uno de los cuentos y se determina por la perspectiva desde la que lee la obra. Entonces, se considera la existencia del lector implícito, cuando éste se adapta a uno o varios aspectos que encuentra en la obra, y los análisis que realice siempre estarán en función de las estrategias que hay en una obra literaria. Además, hay que recordar que cada texto concibe a su propio lector modelo y también las estrategias adecuadas para comunicarse con su lector correspondiente. El autor implícito fija una postura, una visión de mundo, la disposición de estrategias narrativas, y el lector implícito debe aceptarlas; por lo cual, el texto es creado a partir de una intención de su autor. De esta forma se logra la conexión comunicativa entre autor-obra-lector.

BIBLIOGRAFÍA.

- Acosta Gómez, Luis A. *El lector y la obra: teoría de la recepción literaria*, Gredos, Madrid, 1989.
- Adoum, Jorge Enrique. “El realismo de la otra realidad”, en César Fernández Moreno (comp.), *América Latina en su literatura*, Siglo XXI, México, 1987, pp. 204-216.
- Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*, trad. de Javier Franco, Cátedra, Madrid, 1990.
- Bargalló Carraté, Juan. “Hacia una tipología del doble: el doble por fusión, por fisión y por metamorfosis”, en J. B. C (comp.), *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*, Alfar, Sevilla, 1994, pp. 11-26.
- Bioy Casares, Adolfo. “El lado de la sombra”, “Un viaje o el mago inmortal” y “Paradigma”, en *Obras completas. Cuentos I*, Norma, Bogotá, 1998, pp. 480-505, 554-561 y 600-607.
- , “Catón”, en *Obras completas. Cuentos II*, Norma, Bogotá, 1998, pp. 488-501.
- Biografía de “Catón el joven”, en *Wikipedia. La enciclopedia libre* (en línea). 15 de Mayo de 2006. < http://www.es.wikipedia.org/wiki/Catón_el_Joven > [Consulta: 7 de junio de 2006.]
- Booth, Wayne C. *Retórica de la ficción*, trad., notas y bibliografía de Santiago Gurben, Bosch, Barcelona, 1974.
- Borges, Jorge Luis, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo. *Antología de la literatura fantástica*, Sudamericana, Buenos Aires, 1999.
- Bourneuf, Roland y Réal Ouellet. *La novela*, trad. y notas complementarias de Enric Sullá, Ariel, Barcelona, 1975.
- Camurati, Mireya. *Bioy Casares y el alegre trabajo de la inteligencia*, Corregidor, Buenos Aires, 1990.
- Chamizo Guerrero, Octavio. “El doble y lo ominoso. Del rostro de la muerte al Rostro”, *Espectros del psicoanálisis*, núm. 1, 1997, pp. 25-33.
- Cooper, J.C. *Cuentos de hadas. Alegorías de los mundos internos*, trad. de Xóchitl Huasi, Sirio, Málaga, 1986.
- Diderot, Denis. *La paradoja del comediante*, trad. de Ricardo Baeza, Editora del Gobierno del Estado de Veracruz, Xalapa, Ver., 2001.

- Eco, Umberto. *Obra abierta*, trad. de Francisca Perujo, Seix Barral, Barcelona, 1965.
- . *Lector in fabula. La cooperación interpretativa del texto narrativo*, trad. de Ricardo Pochtar, 2da. ed., Lumen, Barcelona, 1987.
- . *Seis paseos por los bosques narrativos*, trad. de Helena Lozano Miralles, Lumen, Barcelona, 1997.
- . *Tratado de semiótica general*, trad. de Carlos Manzano, Debolsillo México, 2005.
- Fink, Eugen. *La filosofía de Nietzsche*, trad. de Andrés Sánchez Pascual, Alianza, Madrid, 1989.
- Freud, Anna. *El yo y los mecanismos de defensa*, trad. de Y.P. de Cárcamo y C.E. Cárcamo, Paidós, Buenos Aires, 1974
- Freud, Sigmund. *Obras completas*, introd. y notas de James Strachey, trad. de José L. Etcheverry, Amorrortu, Buenos Aires, 1976, vols. 3, 12, 14, 17, 23.
- Fordham, Frieda. *Introducción a la psicología de Jung*, trad. de Luis Izquierdo, Morata, Madrid, 1953.
- Genette, Gérard. *Figuras III*, trad. de Carlos Manzano, Lumen, Barcelona, 1989.
- . *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, trad. de Celia Fernández Prieto, Taurus, Madrid, 1989.
- Harré, Rom y Roger Lamb. *Diccionario de psicología social y de la personalidad*, trad. de Jorge Piatigorsky, Paidós, Barcelona, 1992.
- Horsmann Hernández, Cristina Matilde. *Enigmas y máquinas: La narrativa de Adolfo Bioy Casares*, University Microfilms International, Michigan, 1993.
- Ilie, Paul. *La novelística de Camilo José Cela*, pról. de Julián Marías, Gredos, Madrid, 1971.
- Ingarden, Roman. “Concreción y reconstrucción”, en Rainer Warning (ed.), *Estética de la recepción*, trad. de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, Visor, Madrid, 1989, pp. 35- 53.
- . *La obra de arte literaria*, trad. de Gerald Nyenhuis, Taurus – Univ. Iberoamericana, México, 1998.
- Iser, Wolfgang. *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, trad. de Manuel Barbeito, Taurus, Madrid, 1987.
- . “La estructura apelativa de los textos” y “La interacción texto-lector: algunos ejemplos hispánicos”, en Dietrich Rall (comp.), *En busca del*

texto: *teoría de la recepción literaria*, trad. De Sandra Franco, UNAM, México, 1987, pp. 99- 160 y 351-364.

-----“El proceso de lectura”, en Nara Araújo y Teresa Delgado (comps.), *Textos de teorías y crítica literarias (Del formalismo a los estudios postcoloniales)*, Universidad de la Habana y UAM-I, México, 2003, pp. 485-513.

Jauss, Hans Robert. *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*, trad. de Jaime Siles y Ela María Fernández-Palacios, Taurus, Madrid, 1986.

-----“Cambio de paradigma en la ciencia literaria”, en Dietrich Rall (comp.), *En busca del texto: teoría de la recepción literaria*, trad. de Sandra Franco, UNAM, México, 1987, pp. 59-71.

-----“Historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria”, en Nara Araújo y Teresa Delgado (comps.), *Textos de teorías y crítica literarias (Del formalismo a los estudios postcoloniales)*, Universidad de la Habana y UAM- I, México, 2003, pp. 287-293.

Kovacci, Ofelia. *Adolfo Bioy Casares*, Culturales Argentinas, Buenos Aires, 1983.

Kuhn, Thomas S. *La estructura de las revoluciones científicas*, trad. de Agustín Contin, FCE, México, 2002.

Laing, Ronald David. *El yo dividido: un estudio sobre la salud y la enfermedad*, trad. de Francisco González Aramburu, FCE, México, 1964.

Martínez, Elena M. *Onetti: estrategias textuales y operaciones del lector*, Verbum, Madrid, 1992.

Mauro, Teresita. “Adolfo Bioy Casares. Cronología”, en *Adolfo Bioy Casares. Una poética de la pasión narrativa*, Anthropos, Barcelona, 1992.

Migoyo-Díaz, Gonzalo. *La estructura de la novela. Anatomía de El Buscón*, Fundamentos, Madrid, 1978.

Nietzsche, Frederich. *Así habló Zaratustra. Un libro para todos y para nadie*, trad. y notas de Andrés Sánchez Pascual, Alianza, Madrid, 1989.

Propp, Vladimir. *Morfología del cuento*, trad. de Bertha de Tabbush, Juan Goyanarte, Buenos Aires, 1992.

Ranieri, Sergio, Daniel Riera y Miguel Russo. *Homenaje a Bioy, La maga*, núm. 19, 1996.

Tacca, Oscar. *Las voces de la novela*, Gredos, Madrid, 1985.

Tamargo, María Isabel. *El discurso de Adolfo Bioy Casares como producción: narrador, personajes, trama y lector*, University Microfilms International, Michigan, 1975.

Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*, Premia, México, 1980.

Ulla, Noemí. *Aventuras de la imaginación. La vida y los libros de Adolfo Bioy Casares*, Corregidor, Buenos Aires, 1990.

Von Glasersfeld, Ernst. “Introducción al constructivismo radical”, en Paul Watzlawick (comp.), *La realidad inventada. ¿Cómo sabemos lo que creemos saber?*, trad. de Nélica M. de Machain, Gedisa, Barcelona, 2000, pp. 20-37.



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTONOMA METROPOLITANA

UNIDAD IZTAPALAPA

EL AUTOR Y EL LECTOR IMPLICITOS EN CUATRO CUENTOS
DE ADOLFO BIOY CASARES.

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE

LICENCIADA EN LETRAS HISPANICAS

P R E S E N T A

ERIKA SERRANO BELTRAN

NOV 8 2006

ASESOR: MAESTRO. HERNAN SILVA BAHAMONDE

LECTORA: MAESTRA. LAURA CAZARES HERNANDEZ

MEXICO, D. F.

2006