

Análisis estructural del relato: «Continuidad de los parques», de Julio Cortázar

por FRANCISCO J. DÍAZ DE CASTRO

O.— INTRODUCCION

Desde los comienzos del movimiento formalista ruso, la crítica literaria se ha venido inclinando de manera progresiva por el estudio de la *literalidad*¹ de la obra, esto es, lo que hace que el conjunto de elementos que compone la obra literaria y su ensamblaje interno supongan un metalenguaje, un código lingüístico diferente aceptado por el escritor y el lector al mismo tiempo.² La crítica estructuralista contemporánea propone, en general, la distinción de tres niveles narrativos diferentes. Dado que lo que busca es “hacer ver” la obra, se trata de *niveles de descripción*. Roland Barthes, en su “*Introducción al análisis estructural del relato*”, propone los siguientes: *Nivel de las Funciones*, *Nivel de las acciones*, y *Nivel de la narración*. Estos tres niveles de descripción recorren todo el análisis con sentido lógico de *integración progresiva*: en palabras de Barthes; “una función solo tiene sentido si se ubica en la acción general de un actante, y esta acción misma recibe su sentido último del hecho de que es narrada, confiada a un discurso que es su propio código”.³

La finalidad de una tal metodología es la de buscar una “gramática de la narración”, es decir, la repetibilidad estructural de unos modelos funcionales, actanciales y narrativos⁴. Dejando aparte un estudio de las estructuras lingüísticas,

¹ Vid. R. Barthes: “*Introducción al análisis estructural del relato*”, en “COMUNICACIONES”, n.º 8, ed. Tiempo Contemporáneo, 1970. Tb; Tzvetan Todorov: “*Las categorías del relato literario*”, en mismo libro, pág. 155.

² Vid. Barthes y Todorov, op. cit. Tb. “*Teoría de la expresión poética*”, de Carlos Bousoño, Vol II. Gredos, Madrid, 1967. Es interesante consultar el libro de Pierre Daix “*Nueva crítica y arte moderno*” Ed. Fundamentos, Madrid, 1971, pág. 51 y ss.

³ R. Barthes, op. cit. pág. 15

⁴ Vladimir Propp: “*Morphologie du Conte*” Ed. Seuil. Coll. Poétique Paris, 1970, 254 págs.

que está por hacer y cuya utilidad no parece excesiva, propongo la aplicación de una metodología basada en las líneas generales de los sistemas críticos estructuralistas, pretendiendo superar las dificultades a nivel interpretativo que supone la simple descripción. Teoría y praxis se necesitan mutuamente, y a la modelización de unos métodos añado estudio concreto de un relato de características adecuadas, por su brevedad y la complejidad de estructuración, que permitirá conocer de cerca los pasos de este ensayo.⁵

1.- TEORIA DE LAS FUNCIONES

Desde Tomachevski⁶ (1925), hasta el presente del estructuralismo, se parte metodológicamente de la concepción del relato como una estructura integrada por unidades mínimas, atómicas a nivel funcional, que posibilitan la descripción del relato en el primero de los niveles fundamentales, el de las funciones. Lo que para Tomachevski eran "motivos"⁷ con distinta importancia, para los estructuralistas⁸

⁵ La bibliografía que consideramos esencial para estos análisis es la siguiente:

- 1.- Tzvetan Todorov.- "*Gramática del Decamerón*" Taller Ediciones J.B., M. 1970, 187 págs.
- 2.- T. Todorov: "*Poétique de la prose*" Ed. de Seuil, Coll. Poétique, París, 1971, 252 págs.
- 3.- Roland Barthes: "*S/Z*" Ed. du Seuil Coll. Tel Quel, París, 1970, 278 págs.
- 4.- Claude Brémont: "*Logique du récit*" E. du Seuil Coll. Poétique, París 1973, 349 págs.
- 5.- A.J. Greimas: "*Semántica estructural*" Ed. Gredos, M. 1971, 398 págs.
- 6.- A.J. Greimas: "*En torno al sentido*" Ed. Fragua, M. 1973, 375 págs.
- 7.- Revista "*Communications*". Ed. du Seuil, París.
- 8.- Revista "*Poétique*". Ed. du Seuil, París.
- 9.- Revista "*Langages*", ed Didier/Larousse. París.
- 10.- Revista "*littérature*" Ed. Larousse, París.
- 11.- "*Sémiotique Narrative et textuelle*", volumen de conjunto de Ed. Larousse Université, de Alexandrescu, Barthes, Brémont, Chabrol, Greimas, Maranda, Schmidt y Van Dijk.
- 12.- "*Essais de sémiotique poétique*", de Larousse Université, con textos de Greimas, Arrivé, Coquet, Dumont, Geninasca, Gucunier, Houdebine, Kristeva, Rastier, Van Kijk y Zilbenger.

⁶ Vid. volumen de conjunto: "*Théorie de la littérature des formalistes russes*" seleccionada por Todorov, Ed. du Seuil, Coll. Tel Quel, París, 1965, 315 págs, donde se recopilan textos de O.M. Brik, V. Chkovski, B.M. Eikembaum, R. Jakobson, V. Propp, B.M. Tomachevski, J. Tynianov y V. Vivogradov. Citamos el de Tomachevski, págs. 263-308.

⁷ Tomachevski, op. cit., pág. 268: "A l'aide de cette décomposition de l'oeuvre en unités thématiques, nous arrivons enfin jusqu'aux parties indécomposables, jusqu'aux plus petites particules de matériau thématique: "Le soir est tombé" "Raskolnikov a tué la vieille", "Le héros est mort", etc... Le Thème de cette partie indécomposable de l'oeuvre, s'appelle un motif. Au fond, chaque proposition possède son propre motif".

⁸ Vid. todo el volumen colectivo "Análisis estructural del relato" cit.

son cuatro tipos de unidades que corresponden a dos niveles distintos dentro del funcional: *distribucional e integracional*.

1.1.- En primer lugar hay que observar que todos los motivos tienen una función que cumplir dentro de la narración. Resulta obvio que "hay muchos tipos de funciones pues hay muchos tipos de correlaciones"⁹.

La unidad funcional, la función, tiene siempre un matiz semántico por encima de otro valor cualquiera. La función es "*lo que quiere decir*"¹⁰. A nivel de expresión, que trasciende estas vías del estructuralismo, la función también puede ser observada en relación con todo el conjunto de funciones restante desde la perspectiva del "cómo" está dicho. Este es un nivel que integro en último lugar de esta descripción.

1.2.- Por otra parte se observa que la función no tiene por qué coincidir con las unidades lingüísticas de la frase o con las unidades en que tradicionalmente se ha venido dividiendo lo actancial (psicología, conducta, motivaciones, etc.) y lo narrativo (capítulos, párrafos, escenas, períodos, etc.). Las funciones por lo tanto, pueden o no coincidir con las unidades tradicionales señaladas.

1.3.- Estas funciones así definidas se constituyen en unidades mínimas de dos niveles de sentido diferentes. Unas tienen como correlato unidades del mismo nivel, otras se reflejan o se acumulan en unidades de nivel distinto. Las primeras son *distribucionales* y corresponden a las "funciones" de Propp y a los "motivos asociados" de Tomachevski. Las otras son *integradoras* y se pueden calificar de indiciarias, por su contribución a la elaboración de la complicada estructura entre los tres niveles. Entre ellas no existen básicamente o necesariamente relaciones de temporalidad o de causa a efecto, y mucho menos en la narrativa contemporánea.

Estos dos niveles ya tenían en Tomachevski una gran importancia para la clasificación de las obras: unas eran marcadamente funcionales si se presentaban despojadas de elementos metafóricos y planteaban acción —el relato popular—, y otros marcadamente indiciarias, como las narraciones psicológicas. Roland Barthes alude a esta primitiva clasificación¹¹.

1.4.- La segunda división de esas unidades, —*Funciones e Indicios*—, atiende a la distinta importancia¹² de las unidades distribucionales e integracionales. En el caso de las primeras, las funciones, hay unas que recogen en sí el germen de la acción y de la narración, y se relacionan directamente con otras iguales dentro del mismo

⁹ En palabras de Barthes: "Todo, en diverso grado significa algo en el (relato) No es una cuestión de arte, sino de estructura: en el orden del discurso todo lo que está anotado es por definición notable; aun cuando un detalle pareciera irreductiblemente insignificante, rebelde a toda función, no dejaría de tener, al menos, en última instancia, el sentido mismo del absurdo: todo tiene un sentido o nada lo tiene." R. Barthes, op. cit. pág. 16.

¹⁰ Barthes, op. cit., pág. 15

¹¹ Barthes, op. cit., pág. 21

¹² La importancia es relativa siempre al contenido de una función. Aquí no puede evitarse, por objetivo que se pretenda ser, una cierta intuición de la importancia respecto de la totalidad del relato.

nivel distribucional. Son los *nudos* o *núcleos* (noyaux). Las restantes sirven para complementar en mayor o menor medida a los nudos, y son de naturaleza secundaria por lo que respecta a la estructura de la acción, recibiendo el nombre de *catálisis*¹³. Los nudos son los momentos de riesgo del relato, las catálisis disponen momentos de seguridad, de lujo.¹⁴ En la frase: “Sin mirarse ya, atados rígidamente a la tarea que les esperaba, se separaron en la puerta de la cabaña. Ella debía seguir por el sendero que iba al norte.”, alrededor del *nudo* que indica SEPARACION (en este caso consecuente de uno anterior que indica ENCUENTRO FURTIVO), se han agrupado una serie de *catálisis* que no son sino notaciones subsidiarias que no modifican en absoluto la naturaleza del nudo, sino que se limitan a amplificarlo. Su funcionalidad, aunque es decisiva para el estudio del discurso, se manifiesta como débil respecto a la acción. “No es posible suprimir un nudo sin alterar la Historia, pero no es posible suprimir una catálisis sin alterar el Discurso.”¹⁵

A su vez, las unidades integracionales se subdividen en *indicios*, que remiten a la comprensión de aspectos necesarios del relato pero no importantes inmediatamente para la acción propiamente dicha, y en *informaciones*, que sirven para identificar o para situar en una estructura espacio-temporal. Los indicios tienen significados implícitos, las informaciones no: son datos que realizan su significación integracional paso a paso, no necesitando, como los indicios, actividades de desdramatización, y siendo menor su funcionalidad, pero nunca nula, puesto que, como se ha dicho, sitúan las percepciones de las otras funciones.¹⁶

Conviene aclarar, por último, que las funciones del nivel distribucional pueden ser —no suele suceder en los casos de los nudos— funciones a nivel integracional, particularmente en el relato breve, en el que las funciones se cargan de sentidos dobles a causa de la necesaria concentración.

1.5.— La aplicación práctica de este análisis requiere la división desde un punto de vista distribucional en *secuencias*, que marcan la sucesión temporal del texto y también la sucesión de los pasos de una *lógica de las acciones*, sea cual sea la relación de las acciones entre sí desde una lógica exterior a ese sólo texto. Termina cuando uno de los nudos que la componen no tiene consecuente lógico inmediato,

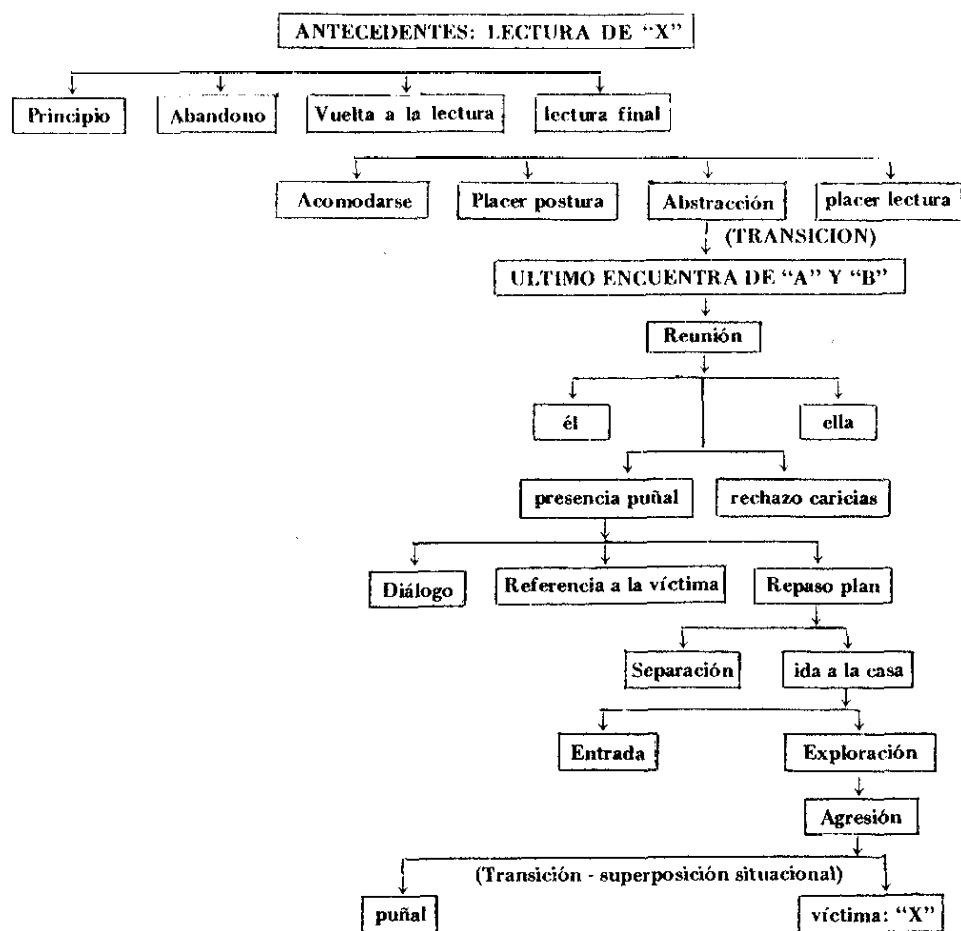
¹³ Para que se vea hasta qué punto la preocupación por dar a conocer problemas de técnica literaria antes pertenecientes sólo al escritor en el momento de la elaboración de su obra, incide en el contenido de la obra misma, Juan Benet, en uno de sus libros publica un relato cuyo nombre es “*Catálisis*”, y como epígrafe al título coloca las siguientes palabras: “Transformación química motivada por cuerpos que al finalizar la acción permanecen inalterados”. Cf. Juan Benet: “*Cinco narraciones y dos fábulas*” Ed. La Gaya Ciencia, B., 1973

¹⁴ R. Barthes, “*Introducción al análisis...*”, cit. pág. 19-23

¹⁵ R. Barthes, op. cit. *ibid.*

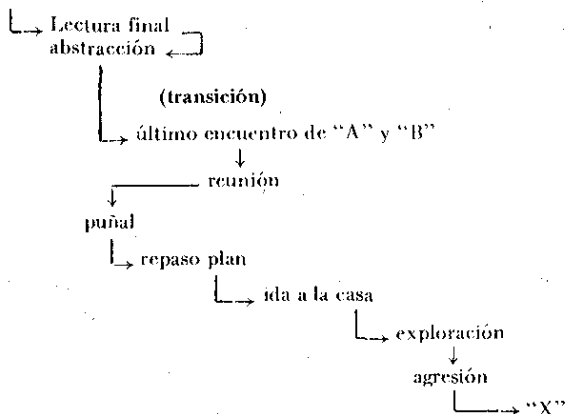
¹⁶ Evidentemente, un indicio puede servir a su vez de información, y tener una doble funcionalidad. El hecho de que resulte necesario dividir las funciones en distintas clases no quiere decir que no existan funciones que lo sean en dos o tres direcciones distintas y en mayor o menor grado.

y se inicia cuando no tiene antecedente. Son, pues, las unidades narrativas mínimas,¹⁷ y por serlo, a nivel de análisis práctico deben conceptualizarse, como ya desde el principio lo hicieron los formalistas de los años veinte, con "cover-words", simples conceptos que cubren gran variedad de sentidos y matices que explicitan luego las unidades mínimas, los nudos y las catálisis. Al encontrar el concepto que las nombra encontramos también la lógica interna que caracteriza a la secuencia nombrada en relación con las otras, y su enumeración sintáctica en un cuadro analítico permite ver, no sólo la sucesión lineal de las secuencias, sino también su estructura, su interrelación, y en todos los casos cuáles son los nudos que proporcional la posibilidad de continuación de las secuencias siguientes y cómo. Basándome en esta teoría, el esquema analítico del relato que estudio, que coloco aquí por motivos de claridad, es el siguiente:



Por el esquema de la sintaxis secuencial podemos observar que dentro de la división estructurada de las secuencias en nudos, hay algunos que ha ido posibilitando la continuidad de acciones y discurso. Todos los nudos, por serlo, tienen la posibilidad de *brindar continuaciones distintas a la historia modificando así estructura y contenido*, pero son unos pocos de la totalidad de los nudos lo que el autor ha elegido para ensamblar la historia. De esos nudos matrices nace la lógica interna del relato. Separándolos de los que forman su correlato a nivel de secuencia, obtenemos el esqueleto del relato, que es el siguiente:

LECTURA DE "X"



(Transición: superposición situacional)

Tal elección de nudos-matrices implica pensar que entre los nudos los hay de distinta importancia de cara a la lógica narrativa, y sólo un análisis objetivo de las funciones posibilita la abstracción realizada. He expuesto el resultado de una previa delimitación de las funciones, para lo cual propongo el método que seguirá a continuación. Colocar más arriba el resultado de esa delimitación de funciones ha tenido como misión aclarar los pasos que daré ahora.

1.6.— ANALISIS A NIVEL FUNCIONAL.— Doy el texto de cada secuencia con sus funciones delimitadas. Los NUDOS se indican escritos con letra normal. Las CATALISIS con negrita. Los indicios van entre corchetes. Las informaciones entre paréntesis.

¹⁷ Es éste uno de los puntos clave de las discusiones sobre la estructura narrativa, primero porque de allí es de donde pueden sacarse conclusiones a nivel general de las posibilidades transformacionales de las estructuras narrativas, segundo porque se puede deducir una muy distinta teoría según se adopte uno u otro de los criterios que señalaba Tomachevski como determinantes de la construcción de la Fábula, el lógico o el cronológico.

Para la economía del análisis, en la delimitación de las funciones se incluye el comentario que contribuye a lo que diré luego sobre cada secuencia a nivel de historia y de discurso. Se señala la estructura interna, el ritmo narrativo y las disgresiones catalíticas que proporcionan el material a analizar a nivel de discurso.

1.6.1.- Delimitación de las unidades funcionales.

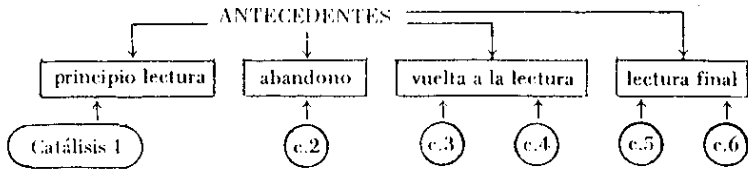
PRIMERA MACROSECUENCIA: LECTURA

SECUENCIA 1.1.- ANTECEDENTES DE LA LECTURA DE "X":

Texto: [CONTINUIDAD DE LOS PARQUES]

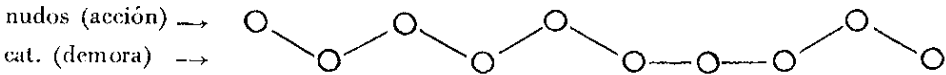
"Había empezado a leer la novela (unos días antes). La abandonó por [negocios urgentes], volvió a abrirla cuando regresaba en tren a la [finca]; [se dejaba interesar lentamente por la trama, por el dibujo de los personajes]. (Esa tarde), después de escribir una carta a su [apoderado] y discutir con el [mayordomo] [una cuestión de aparcerías], volvió al libro en la tranquilidad del estudio que miraba hacia el [parque de los robles]."

Nivel distribucional: Esquema



Pocas catálisis respecto a cada nudo. Nudos unidos intimamente entre sí por relación de causa a efecto. Por lo tanto, se trata de una secuencia expositiva, es decir, que sitúa al lector frente a la historia que se empieza a desarrollar en la secuencia siguiente, y que depende del último nudo de ésta.

El ritmo es rápido, disminuyendo esta rapidez al final de la secuencia, en que se acumulan cuatro catálisis para dos nudos. Veamos el esquema del ritmo:

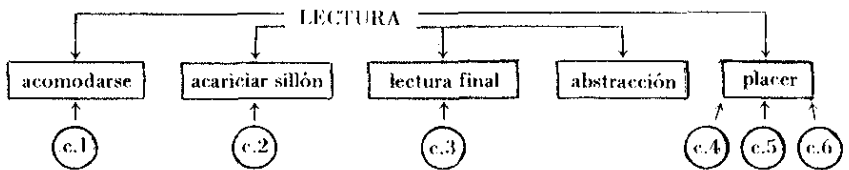


El papel de este esquema es importante, porque da una visión diacrónica de la marcha narrativa de cada secuencia, permitiendo apreciar la técnica del autor. Al final se ofrece el esquema de todo el ritmo del relato (en 3.3.)

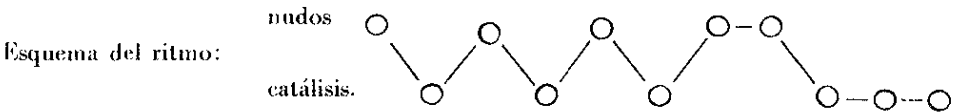
SECUENCIA L.2.— LECTURA. Texto:

“Arrellanado en su [sillón] favorito, [de espaldas a la puerta que lo hubiera molestado como una irritante posibilidad de intrusiones], dejó que su mano izquierda acariciara una y otra vez el [terciopelo verde] y se puso a leer los últimos capítulos. Su memoria retenía sin esfuerzo los nombres y las imágenes de los protagonistas; la ilusión novelesca lo ganó casi enseguida. Gozaba del placer perverso de [irse desgajando línea a línea de lo que le rodeaba y sentir a su vez que su cabeza descansaba cómodamente en el terciopelo del alto respaldo,] que los cigarrillos seguían al alcance de la mano, [que más allá de los ventanales] danzaba el aire del [atardecer] [bajo los robles.]”

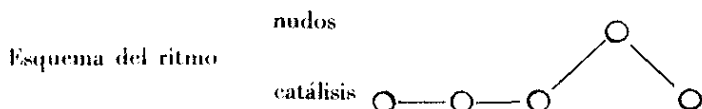
Nivel distribucional: Esquema



Acumulación de catálisis hacia el final de la secuencia. Estamos de lleno en la exposición. Después de exponernos el autor los antecedentes del lector“X”, nos encontramos en el momento en que da comienzo la verdadera acción.



Un sólo nudo para varias catálisis. Se trata claramente de una secuencia de transición. Aumentan las catálisis para economizar secuencias posteriores. Esta paradójica economía se comprende al ver que los tres indicios que aparecen son fundamentales en la significación de la historia, como veremos.

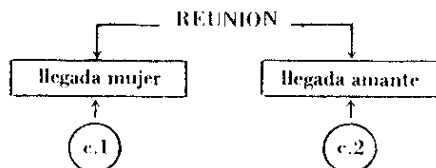


SEGUNDA MACROSECUENCIA: ENCUENTRO DE "A" Y "B"

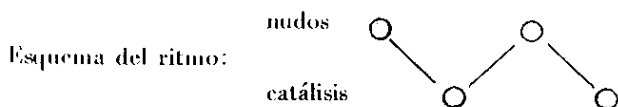
SECUENCIA E.1.- REUNION. Texto:

"Primero entraba la mujer. [recelosa]; ahora llegaba el [amante], [lastimada la cara por el chicotazo de una rana"]

Nivel distribucional: Esquema



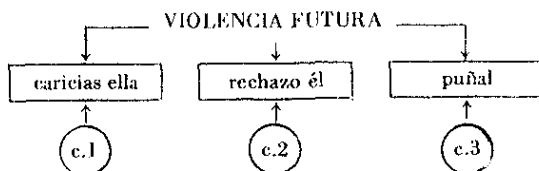
Secuencia breve, de la introducción al meollo de la historia. Una catálisis para cada nudo, y ambas importantes, entendidas como indicios, de cara a la historia y a la caracterización de cada actante.



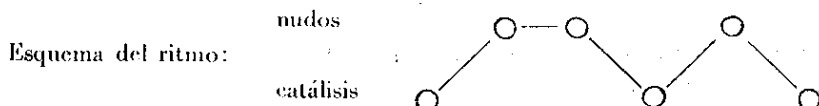
SECUENCIA E.2.- VIOLENCIA FUTURA Texto:

"[Admirablemente] restañaba ella la sangre con sus besos, pero él rechazaba las caricias, [no había venido para repetir las ceremonias de una pasión secreta], [protegida por un mundo de hocas secas y senderos furtivos.] [El puñal] se entibiaba contra su pecho, y [debajo latía la libertad agazapada]."

Nivel distribucional: Esquema



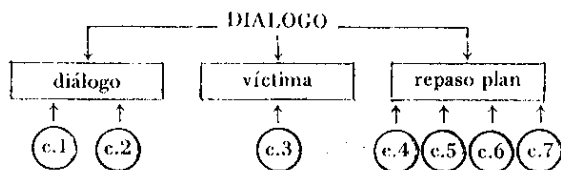
La sobriedad en el empleo de las catálisis se confirma como técnica de casi todo el relato. De hecho, vemos que sólo alrededor de unos nudos clave se ordenan numerosas catálisis, a la vez fuertemente indiciarias. Adelantando la conclusión a nivel de discurso, es conveniente hacer ver cómo Cortázar emplea la sugerencia, al mismo tiempo que un cierto tono poético se adueña de los momentos de catálisis, sobre todo. Véase como las catálisis de esta secuencia están presentadas desde el punto de vista del amante "A": "...no había venido para repetir..."



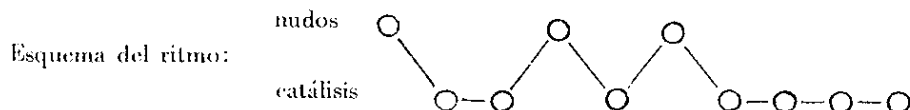
SECUENCIA E.3. DIALOGO Texto:

"Un diálogo anhelante [corría por las páginas como un arroyo de serpientes], y [se sentía que todo estaba decidido desde siempre]. Hasta esas caricias que enredaban el cuerpo del amante [como queriendo retenerlo y disuadirlo], dibujaban [abominablemente] la figura de [otro cuerpo que era necesario destruir]. Nada había sido olvidado: [coartadas, azares, posibles errores][A partir de esa hora cada instante tenía su empleo minuciosamente atribuido.] [el doble repaso despiadado se interrumpía apenas para que una mano acariciara una mejilla]. (Empezaba a anochecer)."

Nivel distribucional: Esquema



La acumulación de catálisis en el último nudo es significativa. Si observamos que ese nudo es el más importante de esta macrosecuencia, veremos que se completa su función con ampliaciones explicativas e indiciarias. Se trata, al mismo tiempo, de la última secuencia de esta macrosecuencia, y la mayor abundancia de catálisis completa la información para posibilitar el paso a la siguiente y última macrosecuencia.

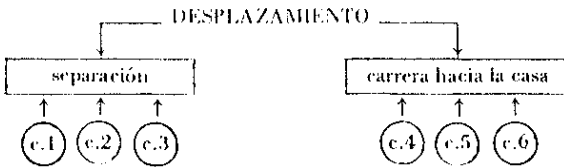


Como corroboración de lo anterior vemos cómo el ritmo se va deteniendo a medida que termina la secuencia (y macrosecuencia) E.3. A partir de ahora, el ritmo que había sido bastante rápido, va a irse ralentizando a lo largo de la última macrosecuencia. Acción es complementada por sugerencia de manera decisiva.

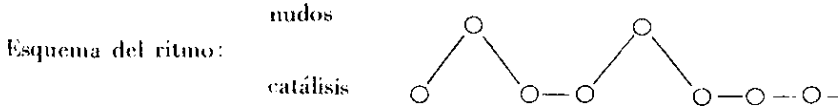
TERCERA MACROSECUENCIA: AGRESION DEL LECTOR
SECUENCIA A.1. - DESPLAZAMIENTO Texto:

“[Sin mirarse ya, atados rígidamente a la tarea que les esperaba] se separaron en la puerta de la cabaña. Ella debía seguir por la senda que iba al norte. Desde la senda opuesta [él se volvió un instante para verla correr con el pelo suelto.] Corrió a su vez, [parapetándose en los árboles y en los setos], hasta distinguir en (la bruma malva del crepúsculo) [la alameda que llevaba a la casa]

Nivel distribucional: Esquema



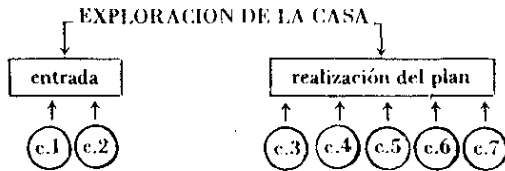
Predominio de las catálisis sobre los nudos. La acción que se narra en un breve espacio textual, ha de ser complementada con informaciones que completen su sentido, manteniéndose ese tono poético que se inició en la segunda macrosecuencia y que dura hasta el final del relato.



SECUENCIA A.2. - EXPLORACION DE LA CASA. Texto:

“[Los perros no debían ladrar y no ladraron]. [El mayordomo] [no estaría a esa hora, y no estaba.] Subió los tres peldaños del porche y entró. [Desde la sangre golpeando en sus oídos] le llegaban las palabras de la mujer: [primero una sala azul, después una galería, una escalera alfombrada. En lo alto, dos puertas. Nadie en la primera habitación, nadie en la segunda].”.

Nivel distribucional: Esquema



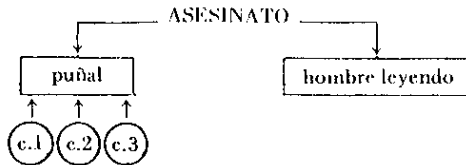
Resulta imprescindible hacer hincapié en la técnica cinematográfica empleada por Cortázar en las últimas cinco catálisis. Mientras la descripción en todas las secuencias del relato ha sido breve, apenas ha existido, ahora resalta la demora voluntaria que el escritor quiere hacer en el tiempo narrativo. Se consigue el efecto de “suspense” buscado. A la vista del poco espacio textual que queda por leer, nosotros, lectores, conozcamos o no las técnicas de Cortázar, nos sentimos intrigados por el desenlace del relato ante tanta demora en las últimas líneas.



SECUENCIA A.3. - AGRESION DEL LECTOR *Texto:*

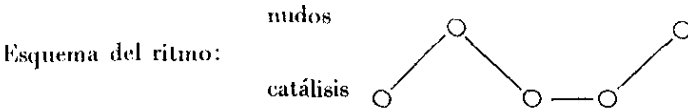
“[La puerta del salón] y entonces el puñal en la mano, [la luz de los ventanales] [el alto respaldo de un sillón de terciopelo verde], la cabeza del hombre en el [sillón] [leyendo una novela.]”

Nivel distribucional: Esquema



Dos nudos no verbales, que resaltan esa voluntad de sugerencia en que está basado el relato. La acción sigue estando ralentizada. En toda la secuencia no aparece ni un sólo verbo, a excepción del gerundio “leyendo”. Se puede decir, viendo el ritmo, que Cortázar deja la narración inacabada formalmente, aunque la sugerencia que encontramos en las catálisis indiciarias, que a lo largo del relato han ido presentándose de manera diseminativa y ahora se recogen súbita y brevemente, basta para aprehender el contenido intelectual del relato. El realismo mágico o

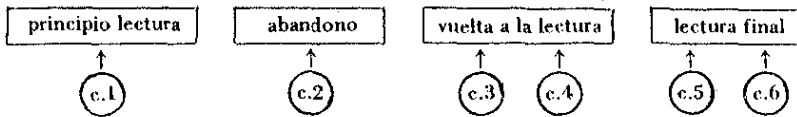
"irracional" de Cortázar encuentra su expresión a base de un recurso que podríamos caracterizar de "superposición situacional".



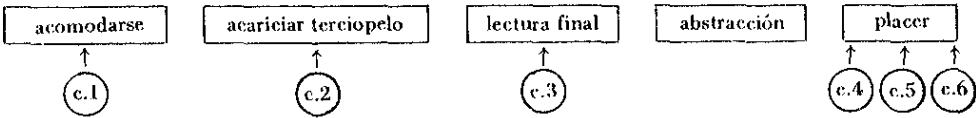
Haciendo abstracción del contenido, recapitulamos lo expuesto para poder pasar adelante en nuestro análisis y describir los niveles de acciones y de discurso. La historia narrada quedaría reflejada en este cuadro:

MACROSECUENCIA 1.^a.- LECTURA

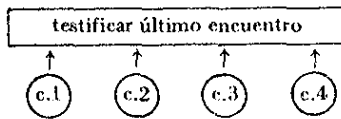
SECUENCIA L.1: ANTECEDENTES DE LA LECTURA DE "X"



SECUENCIA L.2: LECTURA

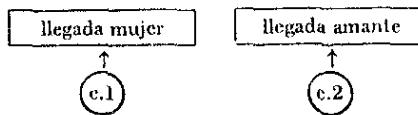


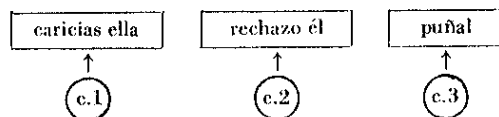
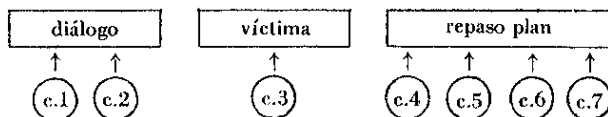
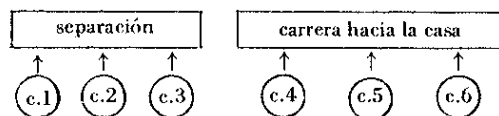
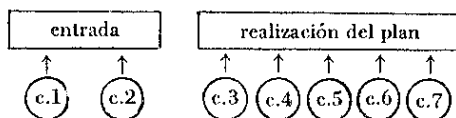
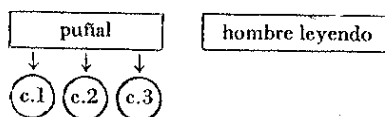
SECUENCIA L.3: INTEGRACION DE LA HISTORIA EN LA HISTORIA



MACROSECUENCIA 2.^a.- ENCUENTRO DE "A" Y "B"

SECUENCIA E.1.: REUNION



SECUENCIA E.2: VIOLENCIA FUTURA*SECUENCIA E.3: DIALOGO*MACROSECUENCIA 3.^a.— AGRESION DEL LECTOR*SECUENCIA A.1: DESPLAZAMIENTO**SECUENCIA A.2: EXPLORACION DE LA CASA**SECUENCIA A.3: AGRESION DEL LECTOR*

2.- LA HISTORIA

2.1.- Problemas previos.- El estructuralismo establece la división entre Historia y discurso para estudiarlos separadamente. Tras el análisis a nivel funcional se han puesto de manifiesto unos valores hacia la totalidad del sistema creado, y unas relaciones internas. Ahora, el análisis se podría orientar o hacia una descripción que buscase un sentido interno, o hacia una interpretación desde la perspectiva personal.¹⁸ Es obvio decir que ambas alternativas pueden conjugarse, dando un orden de prelación a la descripción para acceder más tarde a una interpretación objetiva.

Si se entiende como búsqueda de sentido establecer las relaciones entre las diversas funciones, la noción de interpretación queda relegada a un segundo plano, porque ésta no es ya la aplicación de un sistema objetivo, el textual, sino de uno subjetivo, el del crítico: "El sentido o la función de un elemento de la obra es su posibilidad de entrar en correlación con otros de esa obra y con ella en la totalidad. El sentido de una metáfora consiste en oponerse a una imagen o en ser más intensa que ésta en uno o varios grados. El sentido de un monólogo puede ser el de caracterizar a un personaje... No sucede lo mismo con la interpretación. La interpretación de un elemento de la obra es diferente según la personalidad del crítico y su posición ideológica, y según la época. Para ser interpretado, el elemento es incluido en un sistema que no es el de la obra, sino el del crítico"¹⁹.

No quiere decir esto que la interpretación de la obra sea inútil. Estamos convencidos de que el valorarla a partir de una ideología concreta es lo que vivifica a la literatura del pasado y hace útil a la del presente.²⁰ La obra tendrá o no valores invariables, pero tiene, sin duda, posibilidades de interpretación que varían con las épocas y con los lectores; y es una dimensión que, si se niega, limita el alcance de la literatura como parte de la cultura de un lugar y un tiempo humanos. La obra puede ser, de hecho, pluridimensional, y el mismo Todorov tiene que reconocerlo así: "Éstas interpretaciones pueden ser justificadas, y son, de todos modos, necesarias, no olvidemos que se trata de interpretaciones. La oposición entre sentido e interpretación de un elemento de la obra corresponde a la distinción clásica entre "*sinn*" y "*vorstellung*", de Frege"²¹.

¹⁸ El que vuelve a plantear este problema claramente es Todorov, basándose en la teoría de Tynianov expuesta en su artículo "*De l'évolution littéraire*", incluido en "Teoría de la Literatura de los formalistas rusos", col., págs 120-137 de la edición de Seuil.

¹⁹ T. Todorov, op. cit., págs 155-156.

²⁰ La crítica de Goldmann emplea la noción de "estructuralismo genético" para justificar la unión, muy interesante por muchos motivos, de descripción e interpretación. Vid. L. Goldmann: "Pour une sociologie du roman", ed. castellana de Ciencia Nueva, 1967.

²¹ Considero muy aclaradoras a este respecto las palabras de Todorov en otro lugar: "Ha sido posible acceder a los problemas de la significación de una forma que, si no afortunada, es al menos prometedora, tan pronto como la noción de *significado* se ha examinado más

Si la crítica no es sólo una lectura, sino la mejor lectura posible, resulta evidente que la interpretación —que, en último término, es lo que más interesa—, será lo más justa posible si el texto está analizado de la manera más objetiva posible. Para conseguirlo, es imprescindible establecer el nivel ya descrito en el punto anterior: la delimitación de funciones.

Todorov, en su deseo de responder a todas las interrogantes que le salgan al paso, plantea un problema de carácter más profundo que los hasta aquí mencionados. Se trata de lo siguiente: "...pero entonces, ¿qué sucede con la obra misma? Si el sentido de cada elemento reside en integrarse en un sistema que es la obra, ¿tendrá ésta última un sentido? Si se decide que la obra es la mayor unidad literaria, es evidente que la cuestión del sentido de la obra no tiene sentido. Para tenerlo, la obra debe estar incluida en un sistema superior. Si no se hace esto, hay que confesar que la obra carece de sentido: sólo entra en relación consigo misma, siendo así un *index sui*, se indica a sí misma sin remitir a nada fuera de ella. Pero es una ilusión creer que la obra tiene una existencia independiente. Aparece en un universo literario poblado de obras ya existentes, y en él se integra."²²

Un paso que no ofrece ningún problema en el método es el de dividir la obra estudiada en dos niveles, el de la historia y el del discurso. Tomachevski hablaba de lo mismo en otros términos: la *fábula* (fable), conjunto de acontecimientos ligados entre sí, que nos son comunicados a lo largo de la obra, y que se opone al *tema* (sujet), constituido por los mismos acontecimientos estudiados en su temporalidad textual.²³ En estos dos conceptos está el origen de los señalados por Todorov como Historia y Discurso. La integración posterior, lo que sirve para denominar las funciones en sus respectivas secuencias, estaba también previsto por Tomachevski: "La notion de thème est une notion sommaire et en même temps, chaque partie de l'oeuvre possède son thème. La décomposition de l'oeuvre consiste à isoler les parties de l'oeuvre caractérisées par une unité thématique spécifique"²⁴.

profundamente. La lingüística ha rechazado estos problemas durante mucho tiempo, por consiguiente, no es de la lingüística de donde obtenemos nuestras categorías sino de los lógicos. Podemos tomar como punto de partida la división en tres partes de Frege: un signo que tendría un valor, un sentido, y una representación. Solamente el sentido puede captarse con la ayuda de métodos lingüísticos rigurosos, porque sólo él depende exclusivamente del lenguaje, y está controlado por la autoridad del uso, por el hábito lingüístico. ¿Qué es el sentido? Según Benveniste, es la capacidad de una unidad lingüística para integrarse en una unidad de nivel superior. El sentido de una palabra está definido por las combinaciones en que puede realizar su función lingüística. El sentido de una palabra es el de sus posibles relaciones con otras palabras" T. Todorov: *Lenguaje y Literatura*, en "*Los lenguajes críticos y las ciencias del hombre (Controversia estructuralista)*" Ed. Barral, 1972, pág 147.

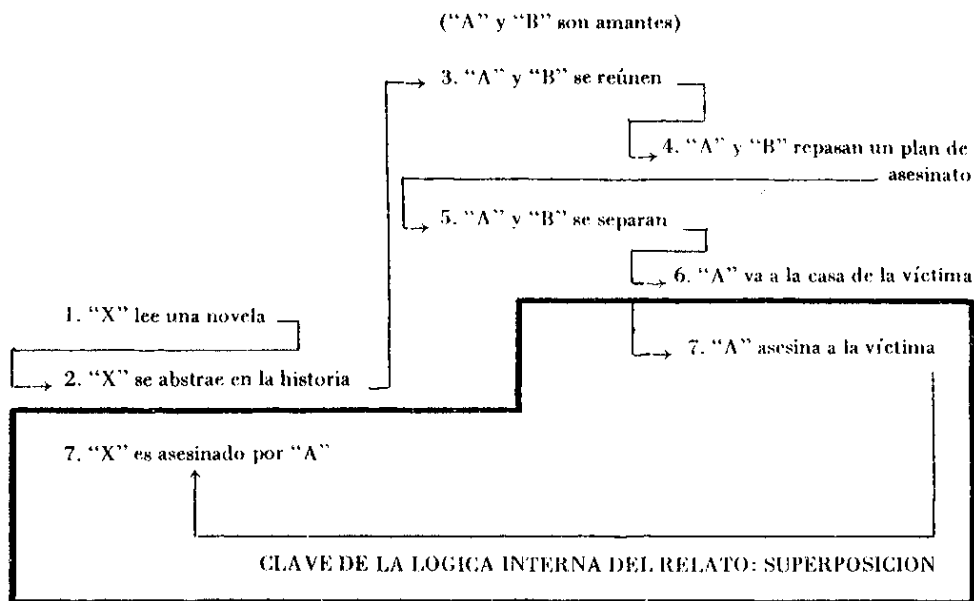
²² T. Todorov, "*Las categorías...*" cit., pág. 156-57.

²³ Tomachevski, op. cit. pág. 277 y ss.

²⁴ *Ibid*, pág 268

2.2.— Los dos aspectos de la historia: Lógica de las acciones. A nivel de historia el texto nos suministra dos materias de análisis: las acciones y los actantes. Estudios de conjunto remiten a un análisis, a nivel general, de grandes grupos de relatos. Es el caso de la *“Morfología del cuento”*, de Propp, de *“Gramática del Decamerón”*, de Todorov, y de *“Logique du récit”*, de Brémond, entre otros²⁵. A nivel individual me limito a estudiar las acciones de nuestro relato desde las relaciones que han estructurado la división en secuencias, es decir, según su lógica.

La acción de la historia de *“Continuidad de los parques”* se realiza de acuerdo con la siguiente lógica interna:



Observando este esquema, se puede apreciar claramente cómo la lógica con que suceden las acciones es total excepto en un momento determinado: cuando el asesino sale de la novela para asesinar al lector. Precisamente en ese momento en que se realiza una acción ilógica desde un punto de vista externo al relato, reside la clave de la historia. Se trata de una acción simbólica cuya interpretación se intuye, pero que no importa definir —alienación, pérdida de la identidad en unos estamentos sociales determinados, soledad, etc.—. Al cobrar sentido lógico interno

²⁵ Desde la *“Morfología del Cuento”* de Propp hasta *“Logique du récit”*, de Brémond, pasando por *“La gramática del Decamerón”*, de Todorov, se observa la similitud general de los métodos y las conclusiones a veces divergentes a que se llega. Todorov se refiere a este problema en op. cit. pág. 161 y ss.

el hecho irreal, se pasa a un código de dimensiones diferentes a las usuales que sirve para transmitir un mensaje simbólico que envía a una idea inexpressable de otro modo, que el lector puede interpretar en la dirección que indica el relato. O diversamente.

2.3.— Esferas de acción de los actantes.— Si la lógica de las acciones nos introducía en el sentido de la historia, el estudio de las acciones desde el punto de vista de los actantes servirá para establecer todas las relaciones dadas en la historia, y para comprender ésta en su totalidad.

El problema del estudio de los personajes reside en que desde un principio han sido considerados por los formalistas como elementos secundarios dentro de la obra, simples soportes de las acciones. Ya la poética aristotélica dejaba en un plano secundario al personaje, sometándolo a la noción de acción: “puede haber fábulas sin caracteres”²⁶, dice, “pero no podría haber caracteres sin fábula”. De la misma manera, Propp reduce el valor de los personajes al de las acciones que desempeñan en el relato porque el material estudiado se lo permite. Pero particularmente a partir de la narración en los siglos XVIII y XIX —novela de aventuras, novela realista, novela psicológica— se requiere una mayor atención hacia los actantes porque el mismo tratamiento del autor la reclama. Es por esto por lo que resulta extraño que también los estudiosos actuales partan de esa consideración de los personajes como elementos secundarios. Sigue siendo Tomachovski uno de los antecedentes de Todorov: “Le héros n'est guère nécessaire a la fable. La fable, comme système de motifs peut entièrement se passer du héros et de ses traits caractéristiques. Le héros résulte de la transformation du material en sujet et représente d'une part un moyen d'enchaînement de motifs et d'autre part une motivation personifiée du lien entre les motifs”²⁷.

Resulta curioso señalar que, coincidiendo con este desprecio hacia el personaje por parte del estructuralismo, se ha desarrollado la escritura del “nouveau roman” que plantea de manera práctica este tratamiento del personaje, en aras de un objetivismo atemporal, “suprahumano”²⁸.

Establecemos en nuestro análisis unos cuadros de correspondencias de actantes y acciones que pueden resumirse así:

²⁶ R. Bathes, op. cit., pág. 28.

²⁷ Tomachevski, op. cit., pág. 296

²⁸ Es una de sus diferencias, traídas por la época, con la novela behaviorista, como señala Oscar Tacca en “*Las voces de la novela*”, M. Gredos, 1974, pág. 64 y ss.

	ACTANTE	FUNCION (ACCION)	PACIENTE
Esfera de acción de	“X” (lector-víctima)	-lectura -muerte	“A” y “B”
Esfera de acción de	“A” y “B” (Amantes)	-reunión -plan de asesinato -separación	“X”
Esfera de acción de	“A” (agresor)	-agresión { -desplazamiento -exploración -asesinato	“X”

Vemos como las esferas de las acciones se pueden abstraer del texto —manteniendo la diacronía, en este caso— para determinar de nuevo su lógica en relación con la atribución de cada una a uno o varios actantes. A este respecto se pueden tomar las variantes que propone Propp, y aplicarlas al cuadro anterior:

- a.— La esfera de acción se corresponde exactamente con un actante
- b.— Un sólo actante ocupa varias esferas de acción.
- c.— Varios actantes ocupan una esfera de acción.

La primera esfera, que se corresponde con la primera Macrosecuencia del relato, es del tipo A, esto es, corresponde a un solo personaje. El narrador nos sitúa desde el principio en condiciones de información suficiente²⁹ respecto al actante “X” (lector-víctima). La primera macrosecuencia está referida enteramente a ese actante. Las informaciones, como luego para “A” y “B”, son muy escasas³⁰, aunque sean útiles para el nivel interpretativo para determinar niveles de problemática: ideología, historia, existencia, sociedad, estética, etc. Ausencia de caracterización psicológica, por lo tanto, e información sólo suficiente para las acciones que realiza. Retomamos ahora los indicios señalados en el análisis funcional. “X”, en su esfera de acción, está indiciado por:

[“...se dejaba interesar lentamente por la trama, por el dibujo de los personajes”]

[“...Gozaba del placer perverso de irse desgajando línea a línea de lo que le rodeaba, y sentir a su vez que su cabeza descansaba cómodamente en el terciopelo del alto respaldo...”]

²⁹ Condiciones de información suficiente: entiendo por tales las caracterizaciones que el autor realiza respecto a un motivo de cara a la claridad de la función a representar en el sistema, pero insuficientes bajo los demás aspectos.

³⁰ Ni siquiera nombre. Tomachevski dice que el nombre simbólico es una caracterización elemental del héroe (op. cit., pág 293-296). Sucede con frecuencia en las novelas de la época realista, por ejemplo.

["Dejándose ir hacia las imágenes que se concertaban y adquirirían color y movimiento"].

Evidentemente, lo que se nos da a entender con estos indicios es la progresiva identificación con la historia leída —pérdida de su propia identidad—. La esfera de acción queda suficientemente explicada porque es gracias a esa característica de la lectura como cobrará sentido lógico la secuencia final en el sistema del relato.

La segunda esfera de acción, la de "A" y "B", se corresponde con la segunda Macrosecuencia. La relación de los actantes con su esfera de acción pertenece al tipo "C" en el esquema de Propp. En la economía técnica de Cortázar, esta segunda esfera de acción constituye el desarrollo de la historia y a la vez su explicación. El reparto de la acción entre "A" y "B" es lógico por ser explicativo e introducir la tercera Macrosecuencia. La función de esta esfera de acción en el relato es la de preparar la siguiente, la decisiva, al mismo tiempo que se nos explican las causas de la acción, lo que resulta necesario para la diacronía "antecedente-consecuente" de la historia. Se trata de un conflicto amoroso. Los amantes pretenden asesinar al marido engañado para lograr la libertad de sus relaciones. Los indicios que nos lo explican son:

- "...[la sórdida disyuntiva de los héroes]" (sec. E.3)
- [La mujer recelosa]... [el amante]... (sec. E.1)
- "...[debajo latía la libertad agazapada]..." (sec. E.2)
- "...[se sentía que todo estaba decidido desde siempre]..." (sec. E.3)
- "...[otro cuerpo que era necesario destruir]..." (sec. E.3)

Con sólo esos indicios, el lector reconstruye la historia. Cortázar hace ver "haciendo entrever".

Dentro de esta esfera de acción común hay varios momentos, caracterizados siempre todos ellos por indicios. El primero es el "encuentro" del que es testigo (ya paciente) el lector. Al mismo tiempo se nos da otro dato, éste sobre el lugar de la acción: "...[fue testigo del último encuentro en la cabaña del bosque]"

Uno de los indicios más claros a nivel de integración inmediata, porque hace producirse la secuencia siguiente es: ["...lastimada la cara por el chicotazo de una rama"] (sec. E.1). Inmediatamente se introduce el elemento esencial para el desarrollo de la secuencia siguiente: "...[admirablemente (presentado desde la visión con el actante "A")], restañaba ella la sangre con sus besos, pero él rechazaba las caricias, [no había venido para repetir las ceremonias de una pasión secreta...]" (sec. E.2). y luego: "...[el puñal] se entibiaba contra su pecho [y debajo latía la libertad agazapada]..." (sec. E.2)

Por otra parte, "B", además, está caracterizada en su acción por el adjetivo ["recelosa"] (sec. E.1)

La última esfera de acción de ambos, el repaso del plan, se indica con el indicio siguiente: "...Nada había sido olvidado [coartadas, azares, posibles errores]. [A partir de esa hora, cada instante tenía su empleo minuciosamente atribuído.] [El doble repaso despiadado se interrumpía apenas para que una mano acariciara una mejilla...]" (sec. E.3). Este momento de la historia se completa con indicios

que atienden al momento psicológico vivido por "A" y "B": ["Sin mirarse ya, atados rígidamente a la tarea que les esperaba]... [él se volvió un instante para verla correr con el pelo suelto...] Corrió a su vez, [parapetándose entre los árboles y los setos...]" (Sec. A.1)

Finalmente, el tercer grupo de esferas de acción, que son las decisivas, se corresponden con el tipo A de Propp - acción de "A" -. Lo extraño de las acciones, desde una lógica externa, está señalado ya por el primer indicio: el título: "CONTINUIDAD DE LOS PARQUES". Esa continuidad se refleja a lo largo del relato en una serie de indicios diseminados aquí y allá, que serán recogidos después: "...[El parque de los robles]..." (sec. 1.1); "...[de espaldas a la puerta]..." (sec. 1.2); "...[el terciopelo verde]..." (sec.1.2); "...[su cabeza descansaba cómodamente]... [del alto respaldo]..." (sec. 1.2). En la última secuencia se recogen: "la puerta del sillón, la luz de los ventanales, el alto respaldo de un sillón de terciopelo verde, la cabeza del hombre en el sillón leyendo una novela..." (sec. A.3).

Por lo que se refiere a la acción de "A" encontramos los siguientes indicios: -Furtividad: "...Corrió a su vez, [parapetándose en los árboles y los setos] (sec. A.1) - Exploración según el plan previsto (desde la subjetividad de "A") : ["Los perros no debían ladrar, y no ladraron: El mayordomo no estaría a esa hora y no estaba]... [Desde la sangre golpeando en los oídos le llegaban las palabras de la mujer: primero una sala azul, después una galería, una escalera alfombrada. En lo alto dos puertas. Nadie en la primera habitación, nadie en la segunda...]" (sec. A.2) Estos indicios nos dan una idea de lo elaborado del plan, y del progresivo y lento avance de él, expresado con perfecta técnica del film de suspense.

En el esquema introduzco también el concepto de paciente porque en algunos casos se trata de nociones transitivas. En la primera esfera, los pacientes del conocimiento, a través de la lectura, de "X", son "A" y "B", sujetos de la historia leída. Tras la transición, los verdaderos agentes son "A" y "B", siendo el lector "X" el paciente de un plan de asesinato y de la agresión mortal de "A".

2.3.1.— R. Barthes habla del problema del sujeto del relato. Es evidente que cada secuencia, igual que tiene su acción individual y se integra luego en la acción, puede tener un sujeto o varios que sean los protagonistas del relato: "La verdadera dificultad planteada por la clasificación de los personajes es la ubicación (y por lo tanto la existencia) del sujeto, en toda matriz actancial, cualquiera que sea su fórmula. ¿Quién es el sujeto (el héroe) de un relato? ¿Hay o no hay una clase privilegiada de actores? Nuestra novela nos ha habituado a acentuar de una u otra manera, a veces retorcida (negativa) a un personaje entre otros. Pero el privilegio está lejos de cubrir toda la literatura narrativa. Así, muchos relatos enfrentan alrededor de un objeto en disputa, a dos adversarios, cuyas acciones son así igualadas: el sujeto es entonces verdaderamente doble sin que se pueda reducir por sustitución..."³¹

³¹ R. Barthes, op. cit., pág. 31

Este planteamiento del problema se refleja en el siguiente esquema, en el que destacamos a los protagonistas de las secuencias y la posesión del papel principal, que a veces comparten "X" y "A", coincidiendo con las palabras de Barthes:

SECUENCIA	PROTAGONISTA
L.1; L.2; L.3	"X"
E.1; E.2; E.3.	"A" y "B"
A.1 y A.2	"A"
A.3	"A" y "X"

Dada la superposición situacional con la que juega Cortázar, el problema es doble. Por una parte, el protagonista, tanto desde el punto de vista cualitativo como de "acción", el protagonista es "A". A esto responde un esquema de oposiciones como éste:

"X" "A", "B"
 "A", "B" "X"
 "A" "X"

dada la oposición, en la última secuencia, "A" elimina a "X", por lo que en la oposición sale victorioso "A":

"A" /X/

con lo cual, "A" sería el protagonista

Por otra parte, si el problema que se plantea es el de la destrucción de "X" como personaje símbolo de una crítica, social o individual, resulta que el protagonista es el vencido, y lo que se narra es la historia mítica de su destrucción, siendo "A" un nudo portador de esa destrucción.

He preferido plantear aquí tal problema, porque su resolución, que me parece claramente que es la segunda, la proporciona la ayuda de un criterio interpretativo posterior. Una vez realizado todo el análisis descriptivo, los datos se suman para proporcionar una visión que supera la mera descripción, se llega al entendimiento del relato. De este entendimiento nace la solución que ofrezco, que sólo pretende ser la mía.

2.4.— *Los predicados de base.* En el artículo citado, Todorov define estos "predicados de base" como la abstracción de las relaciones entre los personajes³². Estas relaciones pueden ser reducidas a un pequeño número que forma una trama básica, un punto de partida, que luego, mediante diferentes reglas de derivación da lugar al

³² Todorov, op. cit. pág. 166.

establecimiento de un sistema propio de la obra³³. Las relaciones entre los personajes son, en principio, las que se revelan en los predicados de base, pero debe anotarse que esas relaciones pueden sufrir modificación a lo largo del relato, por lo que se deben tener en cuenta las segundas o derivadas, que expresan el cambio sufrido en la de base a lo largo del relato³⁴. Además, resulta necesario buscar los predicados de base de manera clara para posibilitar luego el hallazgo de oposiciones posteriores (de “deseo” a “rechazo”, por ejemplo). Añade Todorov dos reglas posibles más; la del pasivo, aquella en que las relaciones entre dos personajes pueden derivar en sentimientos recíprocos, y la de oposición entre el “ser” y el “parecer” —si en el universo narrativo, las relaciones tienen o no la apariencia de lo que son en realidad:³⁵...

En el relato analizado, la relación primaria, los predicados de base entre los actantes, resultan así:

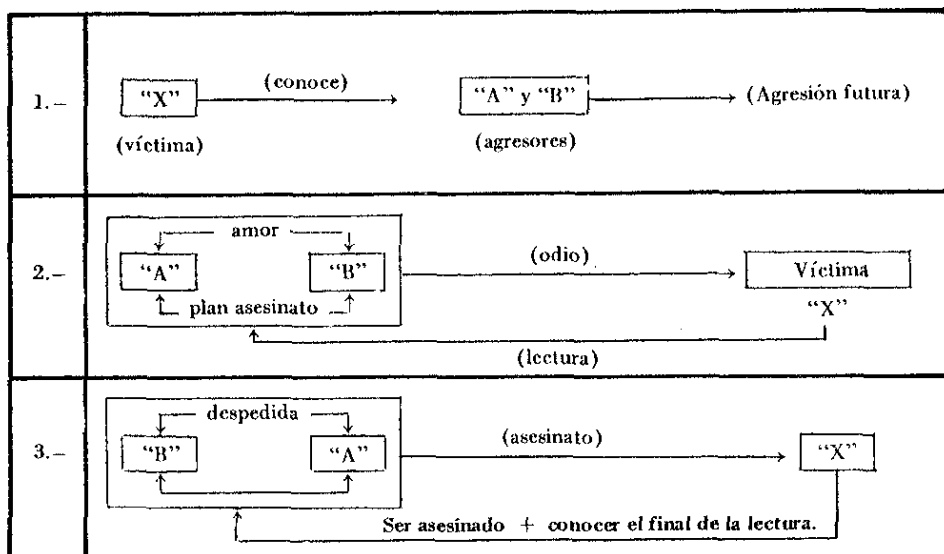
- 1) “X” *conoce* a “A” y “B” y sus planes por la lectura.
- 2) “A” y “B.. parten del predicado *amor*, que se revela obstaculizado, es decir, que entre ambos hay una relación recíproca, y que por parte de “alguien” existe un antagonismo. Luego el lector ve que ese alguien es “X”
- 3) “A” y “B” *odian* a (“X”) que dificulta su amor. A lo largo del relato hay una derivación de algunos de estos predicados:
- 4) “X” es asesinado por “A”; es decir, deja de ser un lector para convertirse en un actante pasivo de lo leído: “X” deja de “parecer” lector para “ser” la víctima.

Lo dinámico de estas relaciones de base se halla en el recurso decisivo del relato, que es la superposición situacional. Esta sería la descripción diacrónica de las relaciones entre los personajes:

³³ Dice Todorov, después de reducir las relaciones de “*Les liaisons dangereuses*” a deseo, comunicación y participación: “Estas tres relaciones poseen una enorme generalidad, puesto que ya están presentes en la formulación de este modelo, tal como lo propuso A.J. Greimas. No obstante, no queremos afirmar que haya que reducir todas las relaciones humanas, en todos los relatos, a estas tres. Sería una reducción excesiva que nos impediría caracterizar un tipo de relato precisamente por la presencia de estas tres relaciones. En cambio, creemos que las relaciones entre personajes, en todo relato, pueden siempre ser reducidas a un pequeño número, y que esta trama de relaciones tiene un papel fundamental en la estructura de la obra”. Op. cit., pag. 167.

³⁴ *ibid.*, op. cit. 166-167

³⁵ He aquí otro indicio de esta consideración secundaria de los actantes. Volvemos a citar las palabras de Todorov: “Esta descripción de las relaciones hacía abstracción de su encarnación en un personaje. Si las observamos desde este punto de vista, comprobaremos que en todas las relaciones enumeradas se presenta otra distinción. Cada acción, puede, en primer lugar, aparecer como amor, confianza, etc., pero enseguida puede revelarse como una relación completamente distinta: de odio, de oposición, etc. La apariencia no coincide con la esencia de la relación necesariamente, aunque se trate de la misma persona y del mismo momento. Podemos, pues, postular la existencia de dos niveles de relaciones, el del ser y el del parecer. (“No olvidemos que estos términos conciernen a la percepción de los personajes y no a la nuestra” (el subrayado es mío). Todorov, op. cit., pág. 168.



2.5.- *Caracterización de los personajes.*— A lo largo del punto 2 hemos ido viendo cómo la crítica estructuralista se suele ocupar del personaje. Aunque elemental, es importante lo que dice Tomachevski a este respecto. Partiendo de que éstos son “especies de soportes vivos” para los diferentes *motivos*, dice que la aplicación de un motivo a cierto personaje facilita la atención del lector. Para reconocer al personaje dentro de la obra, se le caracteriza: “On appelle *caractéristique* d’un personnage le système de motifs qui lui est indissolublement lié. Dans un sens plus restreint, on entend par *caractéristique* les motifs qui définissent la psyché d’un personnage, son caractère.”³⁶ Del simple simbolismo del nombre (héros abstract) a la caracterización directa e indirecta (por sus actos o por lo que se nos dice de él), el personaje puede ser rectilíneo o evolucionar según una temática —regla de derivación de Todorov—.

En el caso que nos ocupa, hemos de remitir al punto 2.3. (esferas de acción) para no repetir las caracterizaciones de los actantes. Como resumen podemos decir que su caracterización es muy leve —ni siquiera conocemos sus nombres o sus rostros—, que están presentes en el texto en función de lo que han de hacer y no de quienes son. El autor, gracias a la técnica de la visión “con” o “por detrás de”, nos va haciendo conocer algunos de los pensamientos de estos actantes, sólo los que sirven a la historia. Pero esos pensamientos no bastan para conocerlos psicológicamente.

³⁶ Tomachevski: “Le personnage joue le rôle d’un fil conducteur permettant de s’orienter dans l’amoncellement des motifs, d’un moyen auxiliaire destiné à classer et à ordonner les motifs particuliers” Op. cit., pág 293.

Los indicios — caricias, furtividad, nerviosismo, etc. — son más complementarios de la acción que de su retrato individual.

Respecto a "X" existe mayor complejidad. Hemos hablado de unos indicios que lo definen en su ubicación social (apoderado, parque, mayordomo) y es esto lo que nos invita a ampliar posteriormente la reflexión sobre este aspecto: Todos los indicios nos lo presentan como un personaje que se mueve en un medio ambiente elevado. Tiene mayordomo, negocios que le hacen viajar, una fibca en el campo, etc. Todo ello nos sitúa al personaje en el medio de que suele gustar Julio Cortázar para su crítica de la sociedad. No olvidemos que el fenómeno que se observa es el de la pérdida de la identidad. Podemos afirmar que este personaje, abstracto por ser individuo simbólico de un fenómeno colectivo también simbólico, está definido sobre todo por unas notas que envían a un estatus social: más que de la individualidad, como pasa en la mayoría de los relatos de Cortázar — desde "Bestiario" a "Todos los fuegos el fuego" —, de lo que se trata es del problema del hombre de nuestro tiempo.

3. NIVEL DEL DISCURSO. — Todorov propone como conclusión al análisis estructural el estudio de las formas lingüísticas y de los diferentes procedimientos narrativos: "Hasta ahora hemos tratado de hacer abstracción del hecho de que leemos un libro, de que la historia en cuestión no pertenece a la vida, sino a un universo imaginario que conocemos sólo a través del libro. Para analizar la segunda parte del problema, partiremos de una abstracción inversa: consideraremos el relato únicamente como discurso, palabra real dirigida por el narrador al lector. Separemos los procedimientos del discurso en tres grupos: el *tiempo* del relato, en el que se expresa la relación entre el tiempo de la historia y el del discurso; los *aspectos* del relato, o la manera en que la historia es dada a conocer al narrador, y los *modos* del relato, que dependen del tipo de discurso utilizado por el narrador para hacernos conocer la historia."³⁷

Voy a establecer mi análisis siguiendo en principio los pasos que sugiere Todorov, pero ampliando aquellos puntos que no parecen demasiado completos en la exposición de su análisis de "Les liaisons dangereuses": lo que definimos como la *expresión* del relato, que plantea diversos aspectos en el estudio del lenguaje empleado. R. Barthes hace en varias ocasiones análisis que nos parecen muy detallados e interesantes, y a ellos remitimos en nota³⁸.

3.1.—*El tiempo del relato.*

3.1.1.— *La historia.*— En los primeros puntos de este ensayo señalaba la divergencia metodológica entre los mismos estructuralistas en el momento de analizar las acciones. Si Propp seguía un método lineal lo hacía porque la naturaleza del relato por él estudiado (el cuento popular) se lo permitía, esto es, los relatos estaban

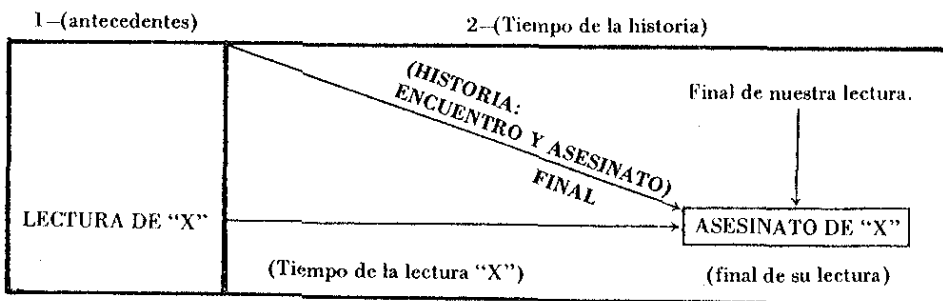
³⁷ Todorov, op. cit. pág. 174.

³⁸ R. Barthes: "S/Z", op. cit., y "Análisis textual..." op. cit.

formados por sucesiones enlazadas de manera lineal o continua en la mayoría de los casos³⁹. Sin embargo, en el relato contemporáneo, las acciones que se narran pueden ser múltiples en una misma unidad de tiempo, o una sólo en una pluralidad temporal. Esto es algo muy corriente a partir de la evolución del género⁴⁰. Todorov distingue tres maneras principales de unirse varias historias: El *encadenamiento*, esto es, la yuxtaposición de varias historias o de varias acciones: la *intercalación*, o inclusión de una historia en otra (El Decamerón, Las Mil y Una Noches, etc.)⁴¹, y por último, la *alternancia*, que consiste en contar dos o más historias simultáneamente, o una misma historia en varios tiempos a la vez, como es el caso de la novela de Pedrolo "La má contra l'horitzó" por ejemplo.⁴²

El caso que nos ocupa es particular en el sentido en que los procedimientos dejan de ser los tradicionales para pasar a ser totalmente distintos, lo que podríamos llamar la entrada de lo irracional en la lógica de la historia narrada, que no tiene más puntos de contacto con la irrealidad que su conclusión, puesto que todo el relato ha sido una exposición totalmente realista, a pesar incluso de las atrevidas figuras del lenguaje que en alguna ocasión emplea el autor.

Por lo que respecta al tiempo de esta historia, el sistema expositivo estaría relacionado con la intercalación: Son dos acciones paralelas que se van narrando a la vez, aunque aparentemente sólo se nos cuenta una. Apreciamos la doble narración al final del relato. En realidad, la lectura es una acción inicial que no termina con la transición narrativa, y que continúa cuando el personaje de la historia asesina a su lector. Podríamos esquematizarlo así:



³⁹ Todorov, op. cit., pág. 175

⁴⁰ Cf. Jean Pouillon, "Tiempo y novela", ed. Paidós, 1972

⁴¹ Dice Todorov: "Vemos aquí que estos dos tipos de combinación representan una proyección rigurosa de las dos relaciones sintácticas fundamentales: la coordinación y la subordinación", op. cit., pág. 176

⁴² Estas formas, según el mismo Todorov, caracterizan evidentemente los géneros literarios que han perdido todo nexo con la literatura oral: ésta no puede admitir la alternancia. Op. cit., pág. 176

El espacio comprendido en (1.-) representa los antecedentes de la lectura, al espacio narrativo que emplea Cortázar para ponernos en situación durante la primera macrosecuencia. El comprendido en (2.-) es la lectura final y el desenlace de la historia leída, a la vez que es también el final de nuestra propia lectura: Un mismo final para la lectura de "X" y la historia de "A" y "B": *el asesinato de "X"*; A comprender esto nos ayudan las informaciones temporales señaladas en el texto:

	1- (antecedentes)	2- (tiempo de la historia)
Lector "X"	(Unos días antes) (Sec. L.1)	(Esa tarde) (Sec. L.1) (El aire del atardecer) (Sec. L.2)
"A" y "B"	_____	(Empezaba a anochecer) (Sec. E.3) (La bruma malva del crepúsculo) (Sec. A.1) (La luz de los ventanales) (Sec. A.3)

Esas informaciones nos dicen que todo la historia ha sucedido en un mismo tiempo, en lo que tarda "X" y el lector real en llegar al desenlace. Tenemos, por lo tanto, varias conclusiones: *El tiempo de la lectura de "X" es muy corto*, porque es poco lo que lee y porque las informaciones nos dicen que cuando empieza la lectura atardece, y que cuando el agresor penetra en el salón aún había luz en los ventanales. La acción de "A" y "B" transcurre simultánea a la de "X" -anochecer, la bruma malva del crepúsculo-. La información de 1.- Antecedentes: "unos días antes", remite al pasado, y de la historia que vemos terminar *no aparece más que en su culminación*, lo que quiere decir que hay unos hechos anteriores que no interesan a la historia, y por lo tanto, tampoco interesan al tiempo del relato.

3.1.2.- *El discurso*.— Se trata de un tiempo diferente, que Todorov define como el tiempo de la escritura y de la lectura. Se refiere a la conversión en fenómeno literario del primero cuando el autor lo introduce en la historia⁴³ y a la fijación de *datos cronológicos* a lo largo del texto para captar su temporalidad a lo largo de la lectura: "El tiempo de la lectura es un tiempo irreversible que determina nuestra percepción del conjunto; pero también puede tornarse un elemento literario a condición de que el autor lo tenga en cuenta en la historia. Por ejemplo, al comienzo de la página se dice que son las diez, y en la página siguiente se dice que son las diez y cinco. Esta introducción ingenua del tiempo de la lectura en la

⁴³ Es el caso de "*Tropic of Cancer*", de Henry Miller, en que tiempo de la historia y tiempo del discurso se superponen a veces dando una impresión de inmediatez, frente a otros momentos en que ambos están claramente diferenciados.

estructura del relato no es la única posible: existen otras,⁴⁴ y todas ellas afectan al problema de la significación estética de la obra literaria. En el caso de nuestro relato poco hay que decir: la introducción del tiempo de la lectura nuestra es ficticia. Se apunta sólo al tiempo de lo que sucede en la historia de X, que coincide con el de la historia de "A" y "B", si bien el texto es tan breve que se lee en unos momentos y hay una semejanza --lograda por la extensión del relato-- entre la brevedad del tiempo que tiene "X" para leer y ser paciente del desenlace, y la que tenemos nosotros para enterarnos del contenido del relato.

3.2.-- *Los aspectos del relato.*-- Reflejan la relación del autor con el relato, y a la vez hacen cobrar importancia al lector⁴⁵. El estudio de los aspectos del relato se refiere a los distintos tipos de percepción, por parte del lector, que se pueden reconocer en él. El comportamiento variable del narrador con respecto a su obra está unido de manera muy directa a los dos niveles del relato, historia y discurso, aunque sea en este último nivel en el que se integre, ya que cualquier técnica que el narrador emplee trasciende de manera directa al lector. En la novela tradicional el autor suele mostrarse presente de una manera voluntariamente clara dentro de la obra, y su presencia puede adoptar las formas de la *omnisciencia* (saber lo que ocurre y lo que va a pasar de manera extrínseca, diciéndolo --porque es evidente que el autor es el único que puede saberlo--) y de la *omnipresencia* (típica de la novela mítica en que se pretende relatar una realidad claramente subjetivada).

Desde finales del siglo pasado se observa una voluntad del escritor por renovar sus técnicas. La insuficiencia del autor omnisciente es la primera consecuencia de esa renovación. Se buscan recursos nuevos: Joyce, por ejemplo, con el monólogo interior sustituye la técnica de descripción psicológica de una persona en tercera persona por su autocaracterización indirecta (recuérdense los inefables pensamientos de Mr. Bloom). El behaviorismo propugna el estudio de las normas que rigen el comportamiento del individuo en una sociedad evitando el estudio psicológico tradicional. El narrador debe "ver para contar"⁴⁶. En los últimos años hemos asistido a un acercarse al total objetivismo en novelas como "La *jaalousie*" o "Les *gommés*", de Robbe-Grillet, y en general la mayoría de los productos del "nouveau roman" francés⁴⁷. También la narrativa latinoamericana contemporánea ha aportado nuevas técnicas de narración, entre las que se encuentra la de Julio Cortázar como una de las más interesantes.

A nivel general, se podría apuntar dos aspectos fundamentales en la técnica del "saber" y del "contar" que puede emplear el narrador: o bien éste se pone

⁴⁴ Todorov, op. cit., pág. 177. Tb Cf. Jean Pouillon, op. cit.

⁴⁵ R. Barthes: "Introducción al análisis estructural..." cit. pág. 32.

⁴⁶ O. Tacea, op. cit. Vid. parte II, "La Voz del narrador".

⁴⁷ Vid. presupuestos teóricos en A. Robbe-Grillet: "Pour un nouveau roman", ed. española de Seix Barral.

fuera de los acontecimientos narrados, informándonos de ellos (el clásico relato omnisciente en tercera persona), o bien participa en distintos grados de la historia, ya como protagonista, ya como testigo. En este último caso se suele emplear la primera persona, aunque bien puede darse el caso de la tercera, y en menor grado, de la segunda, como lo hace M. Butor en "La **modification**".

De cualquier modo, la voz del narrador es esencial en el modo de enterarnos del relato. Así, podemos afirmar que los aspectos del relato registran el cómo supuesto de la captación del relato por el narrador. El cuadro siguiente⁴⁸ resume las posibilidades de opción:

<p>NARRADOR FUERA DE LA HISTORIA (3ª persona)</p>	<p>A. - Omnisciente ($N > P$) (La mayoría) B. - Equisciente ($N = P$) Pr (Perspectivismo, novela-documento) C. - Deficiente ($N < P$) (Nouveau Roman)</p>
<p>NARRADOR DENTRO DE LA HISTORIA (1ª persona) (a veces 3ª ó 2ª)</p>	<p>A. - Omnisciente ($N > P$) Memoria, autobiografía (H. Miller) B. - Equisciente (N. P) (la mayoría) C. - Deficiente ($N < P$) (Escaso. A veces, Proust)</p>

Las dos visiones más corrientes son las que responden a las fórmulas $N > P$ y $N = P$. La primera, la más tradicional, ofrece la "visión por detrás" del personaje manifestándose el narrador como eje omnisciente de la narración. La segunda puede presentarse como un relato en primera persona, en que el narrador adopta una postura de equisciencia respecto al personaje principal, porque suele identificarse con él. A veces, el narrador en tercera persona se puede representar con la misma fórmula como testigo de un hecho que relata y del cual "demuestra" poseer una información no superior a la que tienen los personajes.⁴⁹

Esta cuestión, en nuestro relato, se presenta desde varios aspectos distintos, manifestando así que la mezcla de posibilidades aspectuales dentro de la misma obra es una técnica muy usada hoy en día. Releyendo el texto percibimos que el narrador va situándose detrás del personaje que más le interesa destacar según los acontecimientos que cuenta. Concretamente, se sitúa dentro de la conciencia de los dos personajes clave del relato, "X" y "A", alternando ambas visiones con la suya propia en lo que se refiere al empleo de artificios estilísticos.

El estudio de los aspectos de "Continuidad de los parques" nos da lo siguiente:

⁴⁸ O. Tacca, op. cit.

⁴⁹ Todorov, op. cit., pág. 178

a) En las tres primeras secuencias el narrador capta la historia a través de la óptica de "X", pero, naturalmente, desde detrás de él, conociendo más datos de los que dice, que, como vimos, forman nada más que una información suficiente. Sabe lo que hace "X" y lo que éste experimenta. El espacio narrativo de las tres primeras secuencias podría ser narrado en primera persona sin que variase en absoluto la historia ni el discurso. Lo hemos comprobado sustituyendo el "él", por el "yo", y nada ha cambiado. Pero no pasaría lo mismo si esta subjetividad se presentase en la última secuencia del relato, porque variaría totalmente la historia y el discurso. Tal aspecto, la tercera persona en las tres secuencias, como elemento de una estructura dada, no puede variar, pues si varía un elemento varía toda la estructura. Durante esas tres secuencias, el narrador omnisciente sabe los pensamientos y los gustos de "X" relacionados con su lectura, y los dice. Es evidente que si se tratase de un informador extraño a la subjetividad de "X" no podría decir apenas ninguno de los indicios siguientes:

- "...[de espaldas a la puerta que lo hubiera molestado como una irritante posibilidad de intrusiones]..." (Sec. L.2)
- "...[su memoria retenía sin esfuerzo los nombres]..." (Sec. L.2)
- "...[la ilusión novelesca lo ganó casi enseguida]..." (Sec. L.2)
- "...[gozaba del placer perverso de irse desgajando línea a línea]... etc." (Sec. L.2).

b) A esta primera postura sucede la de enfocar el resto de la narración desde el punto de vista de "A". Hay una derivación aspectual de "X" a "A" a lo largo del resto del relato, y concretamente a partir de la transición señalada antes. Podemos darnos cuenta de que Cortázar adopta la visión por detrás del actante principal de cada Macrosecuencia. Se observa un momento muy interesante en la transición de "X" a "A" cuando dice: ["Un diálogo anhelante corría por las páginas como un arroyo de serpientes"] (Sec. E.1). Dejando aparte la comparación visionaria, de la que nos ocuparemos a continuación, vemos que lo "extraño" de la frase consiste en la superposición de las subjetividades de "X", "A" y narrador.

A partir de la segunda macrosecuencia, la visión ha pasado a "A", con el fin de animar, de dar más realidad a lo que ocurre en la historia. A Cortázar le gusta la técnica de elegir un personaje para contar desde detrás de él lo que sucede en su relato, y no es de extrañar en ningún momento dicha transición. Uno de los indicios más interesantes respecto a la técnica empleada para "A" es el que aparece en la secuencia A.2, en que a los ojos de "A" son empleados como cámara cinematográfica o como único punto de vista del narrador, para conseguir el ralentizamiento de la acción: ["primero una sala azul, después una galería, una escalera alfombrada. En lo alto, dos puertas. Nadie en la primera habitación, nadie en la segunda..."⁶ y también en A.3: "...[La puerta del salón], y entonces el [puñal] en la mano, [la luz de los ventanales, el alto respaldo de un sillón de terciopelo verde], la cabeza del hombre en el [sillón] [leyendo una novela].

destaquemos el empleo de un adjetivo de color: verde, para intensificar el sentido de lo visual.

3.3. *Los modos del relato.*— La voz del narrador se ve reflejada también en el relato a través del lenguaje empleado. Su estudio concierne a los *modos* del relato. Estos modos se suelen dividir en dos clases principales; la *narración* y la *representación*. Esta consiste en la transposición directa de obras y palabras de los personajes. La obra dramática y la novela dialogada son los ejemplos extremos de la técnica. En la narración se unen la descripción y la narración propiamente dicha. En este segundo modo, el narrador puede hablar indistintamente en su propio nombre o en el de los personajes. Esto depende de cada texto. En “Continuidad de los parques”, Cortázar emplea la narración como modo único: tan pronto habla él mismo, cuando crea sus imágenes, como lo hace desde dentro del personaje cuando hace ver sus pensamientos en una especie de narración interior. Al mismo tiempo, la descripción es empleada a lo largo del relato, y con carácter destacado en la última Macrosecuencia, en que la técnica de descripción visual es imprescindible. La voz del narrador aparece, pues, en el uso especial del lenguaje, tanto en la elección de determinadas palabras, en el poco empleo de formas verbales —cf. A.1, A.2 y A.3—, o en la creación de imágenes. Ya en el título las palabras se combinan de manera que produzcan un cierto efecto irreal en el ánimo del lector. Más adelante vamos encontrando imágenes visionarias como “De espaldas a la puerta que lo hubiera molestado como una irritante posibilidad de intrusiones”. (L.2), “Gozaba del placer perverso de irse desgajando línea a línea de lo que le rodeaba...” (sec. L.2), “Dejándose ir hacia las imágenes que se concertaban y adquirían color y movimiento” (L.3). No sólo es necesario mencionar las imágenes concretas, sino también, en este nivel de la expresión, es de señalar lo elaborado del estilo. Un ejemplo concreto lo encontramos en la frase: “No había venido para repetir las ceremonias de una pasión secreta protegida por un mundo de hojas secas y de senderos furtivos” La palabra “ceremonia”, tan cara a Cortázar, que da una cierta idea de la repetición, de la duración, es esencial aquí. También lo es el desplazamiento calificativo que se observa al final: “senderos furtivos”. En realidad los senderos no *son*, sino que *están* para que los personajes se desplacen por ellos “furtivamente”.

El empleo del símbolo es también corriente. Un símbolo disémico es el que aparece en la secuencia E.2: “El puñal se entibiaba contra su pecho, y debajo latía la libertad agazapada”, donde el puñal es símbolo de muerte y a la vez de libertad futura.

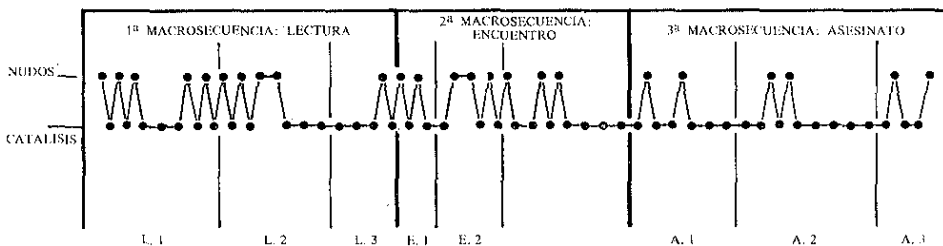
La imagen más brillante del texto es la que encontramos en la secuencia A.1: “Un diálogo anhelante corría por las páginas como un arroyo de serpientes.” En esta imagen se unen dos recursos: uno, el desplazamiento calificativo, ya que el diálogo no corre anhelante, sino que son los ojos del lector los que leen deprisa y las palabras de los protagonistas las que expresan anhelo con su entonación y su rapidez. El segundo recurso, en el que se integra el primero, es una imagen

visionaria: las serpientes sigieren la idea de malignidad que corre rápida como un arroyo en las palabras que se cruzan "A" y "B" apresuradamente.

En la secuencia A.2 aparece una visión basada en la ruptura del sistema lógico: "Desde la sangre golpeando en los oídos le llegaban las palabras de la mujer...", es de destacar también la perfecta gradación hacia un clímax que se va elaborando a lo largo de la tercera Macrosecuencia.

Podríamos resumir esta breve exposición diciendo que la palabra del narrador no es voluntariamente objetiva en ningún caso, y que esto se demuestra al describir el espacio textual de la narración. Destaca, como hemos visto, el tono poético alcanzado gracias al empleo de imágenes irracionales, que se encuentran, como es lógico, en la mayoría de los casos, en momentos de distensión, en catálisis. Debo señalar también la economía expresiva de Cortázar sobre la que se hizo hincapié en las páginas dedicadas a la delimitación de las unidades funcionales.

Otro punto del que quiero hablar en este apartado es el ritmo narrativo. Ante todo, veamos cuál es el esquema del ritmo:



Tras la lectura del esquema rítmico, podemos sacar algunas conclusiones que son necesarias para la mejor descripción de la técnica narrativa. Las más importantes son las siguientes:

Ante todo, la economía de catálisis en la mayoría de los casos. Tenemos 45 catálisis para 24 nudos, lo que nos da una media absoluta de menos de dos catálisis por nudo. El ritmo general del relato es muy rápido. Se procura al máximo economizar espacio textual —de la relación entre "A" y "B" nos enteramos por la palabra "amante"—.

Respecto a cómo las catálisis se reparten entre esos nudos, lo vamos a ver cuantitativamente y diacrónicamente. El primer método nos lleva a la predominancia de catálisis por nudo. El segundo muestra las partes en que las catálisis cumplen una función importante en la estructura formal del relato.

El primer esquema es éste:

NUDOS	CATALISIS	PORCENTAJE
2	0	8'34 %/o
11	1	45'84 %/o
4	2	16'66 %/o
4	3	16'66 %/o
2	4	8'34 %/o
1	5	4'16 %/o

Observamos que el mayor porcentaje corresponde a los nudos que tienen una catálisis, y el menor a los que tienen cinco. Ahora bien, si observamos cuáles son los nudos que no tienen catálisis, vemos que son dos, uno en la mitad de la segunda secuencia, la más extensa en nudos, la que nos introduce ampliamente en los antecedentes, y otra muy importante, la última, cuyo último nudo implica el clímax ascendente con que termina bruscamente la narración. Por lo que respecta a los nudos con una catálisis y dos, en la mayoría de los casos están colocados al principio de las secuencias, excepto en L.1, E.1 y E.2, en cuyo caso, todos los nudos son de una o dos catálisis. Es de destacar que ninguna de estas secuencias está al final de una Macrosecuencia, no son "secuencias terminales", sino "iniciales".

La mayoría de los núcleos que abarcan tres, cuatro, o cinco catálisis suelen ser terminales de secuencia (L.2, E.3 y A.2). Algunos casos son especiales. En la secuencia L.3, que ya habíamos definido como secuencia de transición al no tener más que un nudo, todas las catálisis se agrupan a su alrededor, y si hay abundancia de ellas es porque se trata de secuencias de transición en el caso de Lectura a Encuentro. En el caso de A.1, la secuencia es la inicial también de una Macrosecuencia, la última. La acción que sigue es expresada brevemente. El narrador ha querido ampliar lo más posible los nudos en ese punto, momento de introducción al desenlace.

Finalmente, la secuencia A.3, la última, consta de un primer nudo al que pertenecen no sólo todas las demás catálisis, sino además lo que he considerado como último nudo, que casi podría haberse considerado como una catálisis, a no ser por la relación de causalidad con el nudo anterior, y por la gradación climática que llega a su vértice con ese nudo.

Como conclusión general, podemos decir que el ritmo tiende a demorarse en los finales de macrosecuencia, como se ve en el esquema general, pues se suelen enlazar las catálisis terminales de una con las iniciales de la siguiente.

Con este estudio del ritmo, esencial para describir la técnica narrativa a lo largo del texto, doy por finalizado el comentario, no sin antes señalar que, a nivel de expresión, sería éste el lugar de los estudios analíticos de vocabulario y estructuras ligüísticas. Las características de este trabajo y su extensión no permi-

ten extenderse sobre un punto, que, por lo demás, ha sido señalado en sus aspectos más significativos.

4.- CONCLUSION

He pretendido a lo largo de estas páginas resumir las directrices generales de las técnicas estructuralistas en lo que se refiere al análisis del relato, y aplicar aquellas que objetivamente me han parecido más sugerentes y positivas. Los resultados pueden muy bien ser útiles para enriquecer la metodología de la crítica que se hace ahora y aquí, y sólo queda señalar el papel que en último lugar debe ocupar la interpretación objetiva del texto. Hasta aquí se ha buscado su sentido interno, partiendo de la idea de que el texto "es lo dado"⁵⁰. Se plantea ahora una posibilidad que debe dejarse abierta: la interpretación. Ciertamente, a lo largo de la descripción se han ido hallando factores que resultarán significativos al aplicárseles juicios de valor estético e ideológico. Las ideas fundamentales de esa interpretación serán, entre otras, integrar el texto en el conjunto del libro al que pertenecen, éste en el total de la obra del autor, destacar los valores que en la totalidad de la obra coinciden con los de éste relato que ya se han ido señalando. La ampliación histórica se referirá a la expresión en la obra de una problemática en un lugar y un tiempo concretos, como he indicado dentro de las escasas posibilidades que brinda este reducido texto. Pocas son las conclusiones a nivel socio-histórico que se pueden desprender de él. Hay que hacer notar que esto ocurre en muchos de sus relatos breves, y que es en sus novelas, desde "Los Premios" hasta "El libro de Manuel", o en sus libros de miscelánea, donde, o por la extensión o por el carácter de lo que se dice, resaltan de manera más inmediata y más amplia los puntos de su ideología.

Concretamente, en el "Libro de Manuel" lo sociohistórico toma la palabra en forma de recortes de prensa, de declaraciones expresas del autor, de mezcla de la ficción con la historia real. Aquí, de lo que se puede hablar es tan sólo de una escritura que aplica su descripción crítica al extenso mundo de la clase media y a su obsesiones y sus conflictos internos. Alienación, pérdida de identidad, obsesiones irracionales, tabús y mitos. Los indicios como "mayordomo", "apoderado", "viaje de negocios", "finca con parque", el "desgajarse", el "ser asesinado por los personajes de una lectura que es la propia historia", expresado de una manera sencilla, sin gestos por parte del autor, nos remiten a una escritura de clase, a una moral que se ve allí planteada con los problemas del adulterio y del crimen, una moral ante la que la única postura de Cortázar es la frialdad irónica de la exposición en la que si se toma partido se hace de una manera más indirecta a la que encontramos en obras como "El libro de Manuel" o "Ultimo round"

⁵⁰ Narciso Pizarro: "Análisis estructural de la novela", op. cit., y Goldmann, op. cit.