

Desfamiliarización y tipología de la cultura en tres cuentos hispanoamericanos

Carlos-Urani Montiel

The University of Western Ontario
cmontiel@uwo.ca

Resumen: En este ensayo pretendo demostrar que los cuentos narrados por alguien o algo a quien no es posible atribuirle cualidades humanas, son producto de un sistema de cultura que está en contra de los elementos que tradicionalmente se usan como signo. En estas narraciones el lenguaje sufre

un proceso de extrañamiento al ser emitido desde otra perspectiva. La palabra, entonces, es enunciada por seres naturales, no inscritos en actividades culturales, pero que dentro de la ficción se apropian de un lenguaje para contar su historia, desde donde enuncian juicios y opiniones críticas que recaen en el mundo representado dentro de la ficción y en la cultura a la que pertenecen autor y lector. Los cuantos a analizar son “La noche de la gallina” (1943) de Francisco Tario, “La mujer parecida a mí” (1947) de Felisberto Hernández, y “Los sueños de Leopoldina” (1959) de Silvina Ocampo.

Palabras clave: formalismo - semiótica - cultura - desfamiliarización - Lotman

La escuela formalista rusa desarrolló una teoría crítica que buscaba encontrar lo literario en su propia estructura y se alejaba del historicismo, de la sociología y de la filosofía. Esta perspectiva, a manera de método científico, definía lo particular del lenguaje literario y hacía de él el objeto de estudio. El lenguaje poético, utilizado así por el grupo OPOYAZ [1], es un artificio que tiene la capacidad de crear, mediante ciertas técnicas, efectos específicos que desvían la percepción cotidiana de los objetos. Más adelante, las investigaciones del Círculo Lingüístico de Praga abrieron el campo de estudio y sugirieron que cualquier sistema sígnico está sujeto a leyes generales y opera como código en una cierta comunidad [2]. Por otro lado, la obra de Mijaíl Bajtín se adelanta a los formalistas en cuanto a su noción de texto (situado en la historia y en la sociedad que el escritor convierte a su vez en texto y en los que él se inserta para reescribirlos) y de diálogo, única esfera posible del lenguaje [3]. Estos tres acercamientos son la base de la semiótica de la cultura.

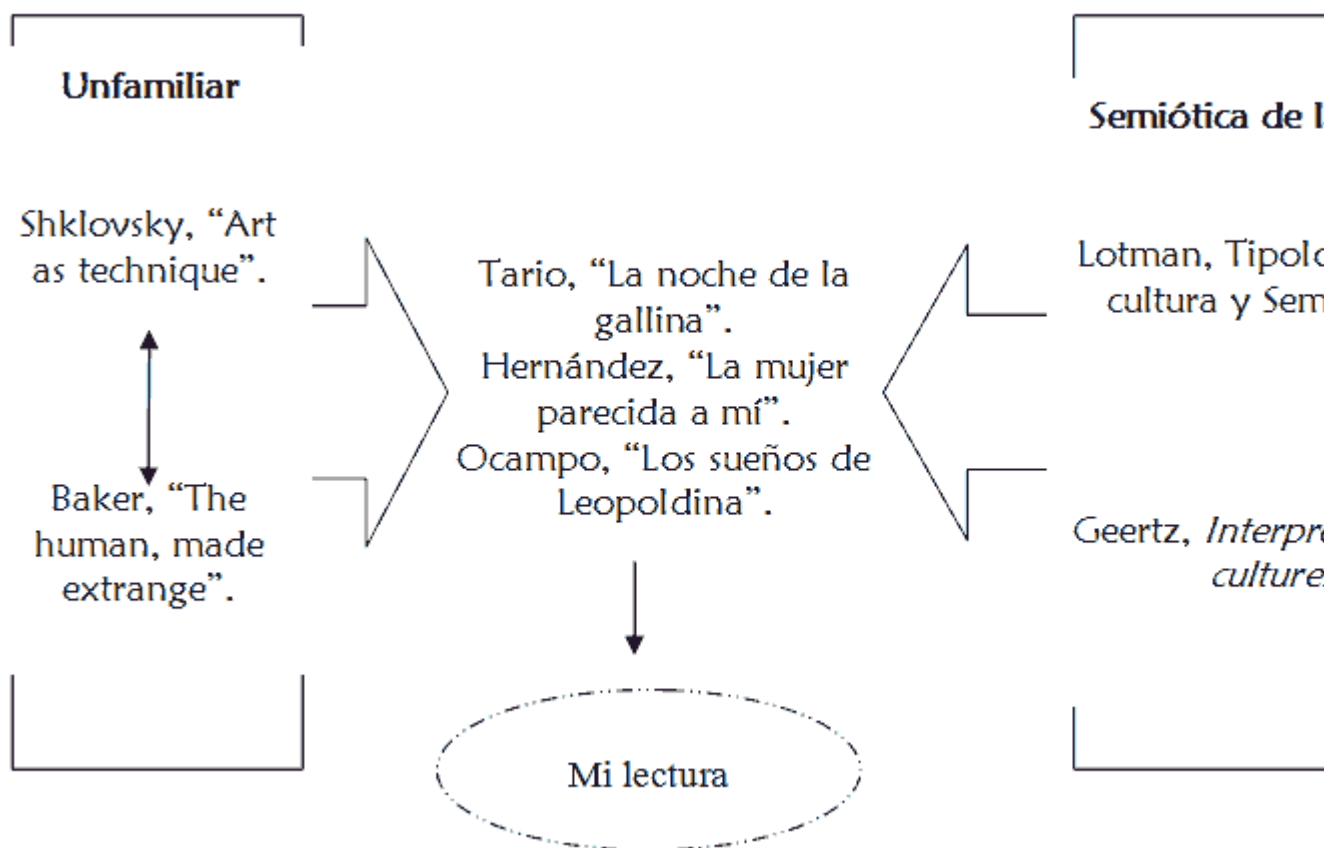
Iuri Lotman, portador teórico de la Escuela de Tartú, estudió la tipología de las culturas. Él entendía la cultura entendida como la información no hereditaria que la sociedad humana transmite. Lotman elabora un sistema común que identifica los principales códigos culturales y propiedades universales de las sociedades humanas (1979:41). Aquí, el término de ‘memoria’ remite a la teoría de la información y la cibernética y designa la facultad, de ciertos sistemas, de conservar y acumular información. Por su parte, el ‘signo’ funciona como el equivalente material de objetos, fenómenos y conceptos que se expresan dentro de un sistema o cultura, términos análogos para el teórico ruso.

Lotman también señala que “en los momentos de crisis históricas, cuando los institutos sociales están desacreditados y la misma idea de sociedad es entendida como sinónimo de opresión, nace un sistema de cultura que está caracterizado por la tendencia hacia la desemiotización” (1979: 57); en otras palabras, que está en contra de los elementos que habitualmente se usan como signos. Lo que busca este modelo de cultura es “conceder más valor a las cosas reales que no pueden usarse como signos: no el dinero, los uniformes, los niveles [sociales] o las reputaciones, sino el pan, el agua, la vida, el amor” (1979: 58). Mi hipótesis es que las narraciones, en donde el emisor del relato no coincide con un narrador tradicional, son producto de este tipo de cultura. Me refiero a historias contadas por alguien o algo a quien no es posible atribuirle cualidades humanas; es decir, en estas piezas el narrador no es una persona. De esta forma, por un lado, el lenguaje sufre un proceso de extrañamiento al ser emitido desde otra perspectiva; y por otro, la palabra es enunciada por seres naturales, seres que no están inscritos en actividades culturales, pero que dentro de la ficción se apropian de un lenguaje para contar su historia, desde donde enuncian juicios y opiniones críticas que recaen, primero, en el mundo representado dentro de la ficción, y posteriormente, en la cultura a la que pertenecen autor y lector, sin que ésta comparta tiempo y espacio.

En este estudio pretendo desarrollar las premisas anteriores en manifestaciones literarias específicas: tres cuentos hispanoamericanos de escritores contemporáneos entre sí. La primera narración es “La noche de la gallina”, publicada en 1943 en *La noche*, colección de relatos del mexicano Francisco Tario. En segundo lugar, “La mujer parecida a mí”, del uruguayo Felisberto Hernández que apareció en *Nadie encendía las lámparas* en 1947. Por último, de la escritora argentina Silvina Ocampo, “Los sueños de Leopoldina”, publicado en *La furia y otros cuentos* en 1959.

La metodología a seguir se desprende de dos ejes temáticos que propongo para el análisis. Primero, me ocupo de las diferentes técnicas narrativas que tienen la función de desfamiliarizar el lenguaje y que hacen posible que una gallina, un caballo y un perro, respectivamente, hagan uso de la palabra. Victor Shklovsky definió y propuso el concepto de ‘unfamiliar’, fundamento teórico del proceso artístico, en “Art as a technique” (1917), una especie de manifiesto del método formal. Posteriormente, presentaré el modelo donde Iuri Lotman categoriza los diferentes tipos de cultura en “El problema del signo y del sistema sógnico en la tipología de la cultura anterior al siglo XX” (1979). Planteo una lectura de los cuentos dentro de estas divisiones, sin afirmar que los textos pertenezcan estrictamente a una de sus cuatro categorías. La intención es practicar un diálogo entre los textos teóricos y los relatos seleccionados. El análisis propone conciliar las características que identifican a los relatos como textos artísticos con las relaciones entre los modelos de cultura desde donde pueden ser leídos, aportar nuevos significados e incluir a otros textos dentro de este método de análisis.

Asimismo, revisaré brevemente cómo estas teorías han evolucionado y se han relacionado con otros discursos críticos. El capítulo “The human, made strange”, del libro *The Postmodern Animal* de Steve Baker, es interesante en cuanto que incorpora el concepto de ‘estrangement’ dentro del posmodernismo. Lotman no fue el primero ni el último en plantear el estudio de la cultura como texto; sin embargo, su aportación e interés reside en el carácter políglota, no uniforme ni monolingüe del texto cultural que además se compone por un tejido de redes. Esto último permite ubicar conexiones con el trabajo de Clifford Geertz y su capítulo inicial a *The Interpretation of Cultures*. El esquema de mi metodología es el siguiente:



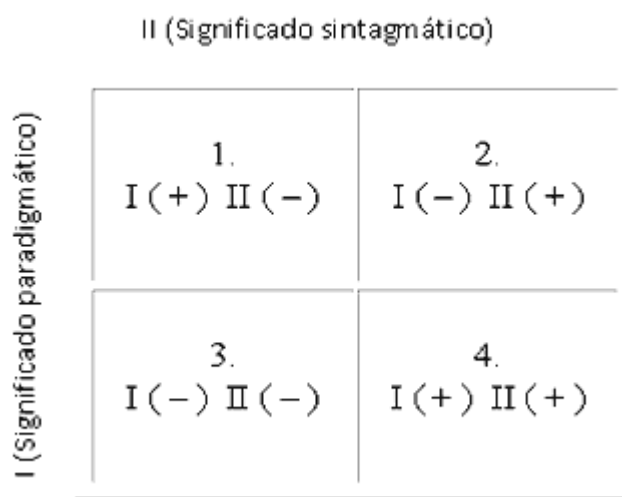
Shklovsky establece que "if we start to examine the general laws of perception, we see that as perception becomes habitual, it becomes automatic" (19). El propósito del arte, continúa, es transmitir cómo las cosas son percibidas y no cómo las conocemos o designamos habitualmente. La técnicas del arte consisten en desfamilarizar los objetos, incrementar la dificultad de su interpretación. Y dice: "Art is a way of experiencing the artfulness of an object; the object is not important" (20). Otro punto relevante es el concepto de 'paralelismo' que se desprende del de desfamilarización y que consiste en "the perception of disharmony in a harmonious context", con un claro propósito: "transfer the usual perception of an object into the sphere of a new perception" (27), mediante una única modificación semántica. Tras el estudio de estas técnicas y su identificación en poesía, cuento y novela, Shklovsky concluye que el lenguaje poético es un lenguaje creado ("formed speech"), un artificio que altera la percepción habitual de los objetos.

Shklovsky explica su teoría a través de la obra de Leo Tolstoy, en donde los personajes hacen que lo habitual resulte extraño al nombrar los objetos como si fueran vistos por primera vez. Un acto común es desfamilarizado no sólo en su descripción, sino también en propuestas, hechas por los personajes, que alterarían su forma, pero no su naturaleza. En el cuento "Kholstomer" [4], el narrador es un caballo; su punto de vista, y no el de un humano, permite una reflexión sobre la propiedad privada. Sus consideraciones hacen que el contenido de la historia se desfamilarice. El método de Tolstoy, según Shklovsky, es "seeing things out of their normal context", y de esta forma el novelista "described the dogmas and rituals he attacked as if they were unfamiliar" (24). En el cuento el narrador comenta la relación que ha tenido con las palabras: "The activity of men, at any rate of those I have had to do with, is guided by words, while ours is guided by deeds." (605). Y afirma que esa

es la diferencia esencial entre los humanos y los animales. Esta posición privilegiada por los animales sobre los humanos es retomada por la semiótica de la cultura.

Como ya mencioné, Iuri Lotman define la cultura como la información no genética que se conserva, información colectiva que se restringe a sociedades y con la cual es posible tener acceso a la totalidad de los textos. Texto entendido como cualquier mensaje registrado en un sistema con posibilidad de descodificarse. Dentro de la semiótica de la cultura un texto artístico (sea literario, visual o espectacular) es considerado una variedad más de los sistemas de signos. El análisis es útil para “describir los diversos tipos de cultura como tipos de lenguajes particulares” (1979, 41). Los textos, por tanto, necesitan no sólo de un código sino de un sistema complejo con organización jerárquica que ayude a descifrarlo. Sin embargo, este proceso crea, a su vez, un modelo de mundo que acentúa o elimina un elemento de la cultura. Dichos sistemas de modelización han sido creados por fuerzas sociales dominantes e impuestos en distintas fases históricas.

Lotman afirma que las culturas, como sistemas de comunicación, “se crean basándose en ese sistema semiótico universal que es el lenguaje natural” (1979, 42); en consecuencia, el código primario es el signo. Una historia que de cuenta de la sucesión de los códigos dominantes; es decir, de la relación entre una sociedad y el signo, servirá también para estudiar los principios estructurales de los sistemas sígnicos. Así, hay que distinguir entre un fenómeno que sea un hecho material y otro que, además, tenga un significado social. El margen entre éstos es flexible, debido a que un objeto o acontecimiento puede convertirse en signo, siempre y cuando forme parte de un sistema y entre en relación con algo que no lo es (un no-signo) o con otro signo. “La primera relación -de sustitución- genera el significado semántico [en un contexto], y la otra -de conjunción- el sintagmático” (1979, 43). Para categorizar un sistema de cultura a partir de la asimilación o ausencia de estos principios de clasificación, designada por Lotman “existencial-valorativa”, obtendríamos códigos culturales que se componen sólo de la organización semántica (1), otros con la sintagmática (2), otros más que se orientan hacia la negación del carácter sígnico (3) [5] y, por último, los que constituyen la síntesis de los primeros dos (4).



Scott Page, crítico de los postulados teóricos, concluye que “simple models can be powerful drivers and clarifiers of intuition” (5). La siguiente figura muestra las posibilidades, que a nivel primario, representan las condiciones de tipologías posibles propuestas por Lotman:

Donde:

1. El código cultural constituye solamente la organización semántica. Lotman identifica al tipo semántico, también llamado simbólico, en la Edad Media donde el mundo se crea por la palabra. Las actividades colectivas adquieren valor social al transformarse en ritual. “La expresión siempre es material, el contenido siempre es ideal. [...] Entre contenido y expresión existe una relación de semejanza: el signo está constituido según el principio icónico. [...] Las relaciones entre expresión y contenido no son ni arbitrarias ni convencionales: son eternas y preestablecidas por Dios.” (1979, 50-3).

2. El código cultural constituye solamente la organización sintagmática. El tipo sintagmático corresponde a sistemas absolutistas. Se busca la esencia de las cosas, pero “el todo tiene valor no ya en cuanto que es símbolo de algo más profundo, sino por sí mismo, esto es, en cuanto es iglesia, estado, patria, casa.” (1979, 55).

3. El código cultural está orientado hacia la negación de ambos tipos de organización, es decir, hacia la negación del carácter sígnico. Este tipo de cultura, aparadigmático y asintagmático, surge en el discurso crítico del iluminismo y es parte del sistema en forma negativa. El hombre dominado por las palabras, ha perdido la sensación de realidad; modelos de cultura anteriores lo han apartado del sentimiento de liberación. Por un lado se valora lo ideal, pero no tiene independencia sígnica, y por otro, declara que sólo existe aquello que es individualmente, pero sin conexión a un todo. Este tipo de cultura niega los signos de las culturas anteriores y crea otros. Para Lotman, “el mundo de las cosas es real, el mundo de los signos, de las relaciones sociales es el traído por la falsa civilización” (1979, 58); por tanto, la palabra, tipo fundamental de signo, se convierte en “modelo de mentira” y queda al descubierto la arbitrariedad de la relación entre significado y significante.

4. El código cultural constituye la síntesis de ambos tipos de organización. Este tipo de cultura concierne al iluminismo europeo del siglo XVIII. Se busca un modelo provisto de sentido y de uso; una idea del mundo como sucesión de hechos reales que concilie los dos ejes: “semántico, como relación entre manifestaciones físicas de la vida y su contenido oculto, y sintagmático, como relación entre ellas y la totalidad histórica” (1979, 64). El riesgo que corrió la burguesía fue rehabilitar todo lo cotidiano, los hechos materiales y sucesos casuales dentro del sistema, dando así la impresión del absurdo y cuestionando los límites de la realidad individual en contacto con lo universal.

Lotman advierte, por último, que “la gama de posibilidades de cambio de los códigos de cultura se había agotado y el abandono de un sistema llevaba a la restauración de otro.” (1979, 65). Es por eso que estas tipologías no deben ser entendidas como cronológicas o absolutas dentro de un periodo histórico.

Regreso a la tercera tipología para advertir que la oposición natural-innatural, enunciada al principio, se extiende aquí a cosa-acción, realidad-palabra, norma-trasgresión. En consecuencia, en un sistema social, el contenido de cualquier condición se contrapone a símbolos y a instituciones. ¿Pero quién puede ofrecer esa perspectiva? Lotman sugiere que “el niño y el salvaje, seres fuera de la sociedad, no son los únicos portadores de la verdad, sino que también lo es el animal, que además está fuera del lenguaje” (1979, 58). En “Kholstomer”, los conceptos expresados por otros personajes no son entendidos por el narrador: “the words ‘my horse’ applied to me, a live horse, seemed to me as strange as to say ‘my land’, ‘my air’, or ‘my water’” (604). El concepto de propiedad se reduce a unas cuantas palabras que transcriben un falso mundo social. No obstante, es oportuno dejar en claro que lo que estamos leyendo es un sistema de modelización de mundo y no un lenguaje natural o la conciencia del caballo. Lo particular del discurso es el cambio de perspectiva conseguido por la desfamiliarización del lenguaje y que, a fin de cuentas, crea un sistema literario.

Según Lotman los sistemas sociales posteriores son el resultado de una mezcla de los códigos culturales existentes: “los intentos de sintetización de las estructuras 3 y 4 tuvieron un significado excepcional en la Rusia de mitad del siglo XIX” (1979, 66). Este lugar de intersección es denominado años después, por él mismo, como ‘semiosfera’. Cualquier cultura se autodenomina a partir de categorías espaciales. El espacio como concepto funciona como límite, como lugar donde se lleva a cabo la semiosis. La semiosfera describe una frontera semiótica; es un concepto espacial abstracto, una zona de contacto entre tipos de espacios cualitativamente distintos donde se filtra y traduce información de afuera hacia adentro o viceversa. Tolstoy, de origen noble, cuestiona en su narrativa los valores de la cultura occidental. La sociedad moderna, la aristocracia, el materialismo, entre otros, son tópicos frecuentes, exentos de juicio de valor, pero descritos por personajes fuera de contexto o de la norma social.

Las descripciones del antropólogo Clifford Geertz son cercanas a los postulados teóricos de Lotman. El punto de contacto es el ‘símbolo’, como unidad de información, y la semiótica, como herramienta de estudio. El hombre, según Geertz, es “an animal suspended in webs of significance he himself has spun”, la cultura son esas redes y su análisis debe ser “not an experimental science in search of law but an interpretive one in search of meaning” (5). El comportamiento humano es simbólico y opera en una cultura, entendida “as interworked system of construable signs [...]”; it is a context, something within which they can be intelligibly” (14). Su objetivo es “to look at the symbolic dimensions of social action: art, religion, ideology, science, law, morality, common sense”. Dicho ejercicio “is not to turn away from the existential dilemmas of live for some empyream realm of deemotionalized forms; it is to plunge into the midst of them” (30). El discurso literario encara dilemas existenciales por medio de procedimientos artísticos, por el préstamo de la voz hacia algo externo que no persigue un conocimiento total del “otro”, y que genera textos dinámicos con distintas perspectivas y lenguajes.

Las teorías posmodernistas se caracterizan por su escepticismo y antagonismo hacia el discurso racional. En este marco, como indica Steve Baker, el pensamiento posmoderno “is keen to distance itself from notions of expertise and, more particularly, from the effects of *expert-thinking*.” (39). La alternativa son discursos que exploran el dualismo a través de la relación y los roles del ser humano con la naturaleza, que se extiende a la perspectivas del “expert” contra la del filósofo. La mejor representación de la naturaleza es encarnada por los animales. Este recurso confronta y confunde las perspectivas del hombre y del animal con la intención de quebrantar la autosatisfacción y la certeza humana. La desfamiliarización o extrañamiento le ofrece al lector obstáculos en su entendimiento. Baker lo define como “a delegitimizing device employed specifically against ‘knowing’, because knowledge means imposing a blueprint on reality instead of learning from it” (49).

Es tiempo de ver cómo lo antes expuesto opera en los cuentos hispanoamericanos. En mi estudio aisló elementos temáticos o motivos, para analizar cómo éstos se combinan y funcionan dentro del todo.

En “La noche de la gallina”, de Francisco Tario [6], he podido identificar tres ejes temáticos. Primeramente, tenemos al narrador y sus características particulares que subordinan y permiten la intromisión del elemento sobrenatural. Si el cuento tiene algo de fantástico es, como sugiere Mario González, por la “asunción de la propia experiencia y del profundo escepticismo hacia los valores de la sociedad en que ha surgido” (17). Iliana Olmedo anota acertadamente que en las historias de Tario “la circunstancia es irreal en su naturaleza, pero los personajes la aceptan como si fuera un elemento más en su vida. [...] no provocan en el lector vacilación, sino extrañamiento.” (64). En segundo lugar, está el discurso crítico hacia el humano, en general, y a la burguesía y sus hábitos, en particular. Finalmente, el lector detecta

humor negro a través de lugares comunes, referencias literarias y elementos ridículos [7].

Al igual que en todos los cuentos de *La noche* [8], ésta representa la última, la definitiva del personaje que relata su muerte. El argumento de la historia seleccionada es el siguiente. Una gallina que ha servido a una familia a lo largo de su vida, será el plato principal. Es capturada y minutos antes de su sacrificio, consigue, tras una efímera fuga, el tiempo suficiente para planear y consagrar su venganza.

Un narrador, en primera persona, nos refiere un diálogo que sostuvo con otra gallina. Aquella empieza: “-Los hombres son vanos y crueles como no tienes idea”. Pero en ese tiempo la narradora era “joven y virgen, y habitaba un corral indescritiblemente suntuoso”, por lo cual defiende a los humanos y atribuye el comentario a la incompreensión y a los malos hábitos de su compañera: “corretear como una locuela detrás de tus cien maridos y empollar igual que una señora burguesa”. Aquí parece haber distinción entre esta clase y el resto de los hombres, “admirables, caritativos y sabios”. En ese tiempo, confiesa nuestra narradora: “me dejaba sorprender de las apariencias, rendía culto a los poetas” (71) y su amo la obsequiaba con las sobras de los banquetes.

En el párrafo siguiente la división es indistinguible. El relato avanza hasta un “hoy” donde la situación ha cambiado: “Heme aquí confinada en una celda tenebrosa, condenada a muerte” (72). A partir de este momento el cuento se desarrolla entre reflexiones: “Suspiro y prosigo, dejando que mis pensamientos fluyan, fluyan, como una bandada de canarios” (73), y narraciones de eventos pasados hasta que el cocinero abre la puerta.

En su monólogo la protagonista juzga al hombre que cree que por pequeñas y por “estar cubiertas de plumas, no tenemos las gallinas nuestro corazoncito” (72) y además “creo en Dios [...] ¡Y tengo mi alma -chiquita y débil- pero mi alma!” (77). La narradora no entiende por qué las asesinan si ha servido eficientemente con sus huevos, su canto, su limpieza y apariencia: “alas níveas, que un joven galante comparó alguna vez con las de un cisne.” Tras la exposición de sus argumentos se pregunta: “¿Qué culpa es, pues, la mía?” (74). Líneas adelante, al examinar por qué no matan al perro, al gato, al burro o al tigre, encuentra la respuesta: “Nos ven pequeños, indefensos, asequibles” (76). Consciente de su destino y desde su soledad “en tinieblas, sin un galán indómito que se aventure a rescatarme [...] con mi angustia loca” (73), la gallina ensaya la forma en que el cocinero efectuará el acto y cómo será presentada en la mesa.

La construcción de este par de eventos es equiparable a lo dicho sobre las técnicas de Tolstoy. La descripción detallada del sacrificio y la comida quedan totalmente desfamiliarizados y fuera del contexto habitual. Presento sólo unos ejemplos: “Me las arrancará [sus plumas], sí, con la avidez de un enamorado que deshoja una margarita”, “Mis piernas caerán por tierra como las ramas secas de un árbol” (74). El sadismo del hombre (“filósofo o canónigo”) es ilustrado en la forma en que será servida: “así enterita, sin plumas, en cueros, exhibiendo para deleite de todos mi inocente vergüenza”. La narradora adelanta la posibilidad de que el niño de la casa no quiera comerla y le pregunte a su mamá: “-¿Por qué me das esas cosas, si sabes que las gallinas comen caquita?” (75).

En las narraciones de eventos pasados podemos leer cómo fue capturada: “llegó el cocinero y me fue persiguiendo taimadamente [...]. Tan pronto llegamos a la tapia - ¡oh, perfumada muy lindamente por las enredaderas de Bécquer!- me atrapó con sus manazas de simio” (73). Aún en el cautiverio, detalla los pormenores de una plática entre dos hombres sobre la posibilidad de comer un gato. Lo que ellos juzgan como excentricidad, ella difiere y les grita: “-¡Mentira! [...] ¡Cuidáis vuestro queso!”. Sin

embargo, nos dice, “nuestro lenguaje resulta enteramente incomprensible para esa gente” (76) [9].

Llega la hora, la puerta se abre, “¿Es que no van a permitirme confesar siquiera?” La gallina logra escapar, se lanza hacia el patio y planea la venganza: “Puesto que así sois de villanos, la pagaréis bien cara” (77). Afuera, en el corral, “se produce un clamoreo”, todos los animales están desconcertados, “mi amiga sufre un soponcio”. El animal alcanza su meta, “una planta misteriosa, azafranada, de hojas muy ásperas, que, de niñas, nos prohibían frecuentar nuestras mamás”, de la cual come tallos, flores y raíces. Finalmente, “el verdugo empuñaba el cuchillo y me apoyaba su hoja en el pecho” (78). La señora de la casa, “esa verruga con faldas” (75), le pregunta sobre el alboroto. Él contesta: “-¡Nada!- prorrumpió el asesino, trozándome el cuello. -¡Esta maldita perra!” La narradora muere y con su último aliento ratifica: “-¡La pagaréis bien cara! Y en efecto treinta y seis horas más tarde, cinco ataúdes en fila bajaban por la arboleda rumbo al cementerio” (79).

La sensibilidad del hombre y sus costumbres son, en un principio, asimiladas y defendidas; pero después la protagonista es incapaz de descifrar los actos de sus amos, no encuentra las claves de las relaciones personales y toma distancia para calificar a la sociedad moderna y su apego a lo material. Una comida típica de familia, adquiere relevancia y se convierte en texto artístico cuando el lenguaje se desfamiliariza por completo y lo que se ofrece al lector es la percepción del platillo principal [10]. Tras la sencillez de “La noche de la gallina” hay un entramado crítico de la sociedad. El relato, lleno de humor e ironía, sugiere la imagen negativa de la sociedad burguesa y de sus estructuras, vistas y juzgadas desde fuera de la convención.

“La mujer parecida a mí” es el cuento más complejo de mi selección. José Miguel Oviedo coincide en la atipicidad de Felisberto Hernández y en lo inquietante de sus relatos (49). Para este análisis propongo, de nuevo, tres ejes temáticos. El motivo de la metamorfosis permite un juego entre un narrador hombre a uno animal y admite la semejanza de características humanas con animales [11]. Ambos saltos se pueden efectuar en dirección contraria. En segundo lugar, el motivo del viaje incorpora la búsqueda de la felicidad, la memoria [12] y la voz disociada del protagonista [13]. El tercer eje es la interrogante de qué es lo humano, qué es lo particular de esa condición.

Un narrador nos refiere su andar picaresco cuando fue caballo. Hambre, fatiga, sucesión de dueños esporádicos, palizas y huída-persecución son las constantes de su fortuna hasta que llega a un pueblo donde lo cuidan y es adoptado por una maestra. El buen tiempo termina con la aparición de su último amo quien se lo lleva, pero el tubiano logra escapar, regresa para darse cuenta de que le está causando problemas a la maestra y decide seguir su camino.

El cuento inicia así: “Hace algunos veranos empecé a tener la idea de que yo había sido caballo.” En la noche su pensamiento se acentúa: “Apenas yo acostaba mi cuerpo de hombre, ya empezaba a andar mi recuerdo de caballo.” Hay que recalcar que no es en sueños donde el personaje sufre la metamorfosis. La noche funciona como punto de contacto, “frontera incierta entre lo real y lo inasible [...] ni realista ni maravillosa” (Yurkievich 363). Ahí inicia el recorrido aún con características humanas: “A veces olvidaba la combinación de manos con mis patas traseras, daba un trapiés y estaba a punto de caerme” (91). Más allá de lo físico existen otros tipos de semejanzas: “Había encontrado en el caballo algo muy parecido a lo que había dejado hacía poco en el hombre: una gran pereza” (92). De repente y entre paréntesis el narrador recuerda: “pienso en lo que me pasó hace poco tiempo, cuando todavía era hombre”. El sonido de las pastillas de menta en su boca era similar al del maíz.

Los paréntesis se cierran y el equino define su tiempo y condición: “Ahora, de pronto, la realidad me trae a mi actual sentido de caballo” (93).

De sus primeros años nos cuenta su trabajo monótono con un panadero: “Fué él quien me dió la ilusión de que todavía podía ser feliz” (92). Más adelante nos narra que un joven le pegó en el hocico y él no pudo controlar su furia: “Me paré de manos y derribé al peón mientras le mordía la cabeza; después le trituré un muslo y alguien vió cómo me volaba la crin cuando me di vuelta y lo rematé con las patas de atrás”. Los hombres toman venganza: “Me mataron el potro y me dejaron hecho un caballo” (93). La consecuencia es la violenta transición a otra etapa y la huída que lo lleva a “vivir una libertad triste” (94) [14].

Desde el principio las condiciones del viaje en relación a su cuerpo son claras: “Yo iba arropado en mi carne cansada y me dolían las articulaciones” (91). A pesar de que en su andar se cuida de “las amenazas de los animales y los hombres”, él dice: “yo había descubierto que para que los recuerdos anduvieran, tenía que darles cuerda caminando” (92). Después de la primera paliza, declara que “mi cuerpo no sólo se había vuelto pesado sino que todas sus partes querían vivir una vida independiente” (94). El hambre y la persecución son las únicas motivaciones que lo impulsan a continuar. Su cuerpo parece dividido, fragmentado, incluso ajeno: “Yo ya no sabía cómo engañarlas [mis partes]” (95). En algún momento el caballo se arrepiente de lo sucedido con el peón, ya que éste no fue tan cruel como otro dueño al que “yo debía haber matado [...], cuando mis partes no estaban divididas, cuando yo, mi furia y mi voluntad éramos una sola cosa” (96).

El caballo nos narra cómo llega a un pueblo, sube “una escalerita [...] y de pronto aparecí en una salita iluminada que daba a un publico” (96). Su aparición en escena causa júbilo entre grandes y chicos. Todos piensan que era plan de la maestra, quien calma el alboroto. Una amiga se acerca y menciona un enojo de la niñez “y la maestra recordó a su vez que en aquella oportunidad la amiga le había dicho que tenía cara de caballo.” Esto sorprende al narrador, “pues la maestra se me parecía”. Aun así, se ofende; “era una falta de respeto para con los seres humildes” (97). Más adelante, en el establo, cuando ella lo acaricia, le provoca cosquillas desagradables; le toca “la parte de adelante de la cabeza, yo dije para mí: ‘¿Se habrá dado cuenta que ahí es donde nos parecemos?’” (101-2).

Al día siguiente, después de descansar y comer, el caballo cuenta: “Ese día no tuve deseos de recordar nada” (101) y en los días que vivió en el pueblo omitió esa actividad. Lo que le atrae es el rumor del pueblo: “Ahí va la maestra y el caballo” (105). La relación del caballo con los niños es más cordial. Hay uno que en un principio, es hostil: “me hizo un medio bozal, se me subió encima y empezó a pegarme con la punta de los talones” (99), pero gracias a Tomasa, la maestra, su actitud cambia y es él, Alejandro quien lo cuida, lo alimenta, está siempre cerca tocando la armónica y, al final, llora su partida. El binomio animal-humano o en su extensión realidad-palabra se presenta en las acciones de Alejandro. Su deseo por darle un nombre: “Ajetivo” (104) o por quererlo bautizar, así como el argumento que le da al padre sobre la estampa bendita de la virgen en burro, son el mejor ejemplo.

Otros personajes como el mozo de la confitería, o la vieja Candelaria, quien “parecía una mesa que se hubiera puesto a caminar” (102), saben que el dueño va a venir a reclamarlo. Cuando éste aparece y grita: “Ese caballo es mío” (107), hay una conexión con Tolstoy, sólo que en “Kholstomer” el narrador no entiende el significado de esas palabras; en cambio, aquí, hay cierta evolución, ya que el caballo lo sabe y comprende lo que le espera, por lo que planea deshacerse de él. Después de tirarlo en el río “corrí hacia él [...]. Alcancé a pisarlo [...] le mordí un pedazo de la garganta [...]. Apreté con toda mi locura” (108).

El novio de Tomasa cumple el rol de antagonista, aunque no es una persona con características negativas; de hecho, “me di cuenta, por la manera de darme golpecitos, que se trataba de un muchacho simpático” (101). Es antagonista en cuanto a sus celos por el tiempo y atención que Tomasa pasa con el animal. La fotografía que el novio toma de la maestra abrazada del caballo es un elemento vital en la historia. Materializa el recuerdo, no ya como acción, sino como objeto, como símbolo. Cuando Tomasa finge ante su novio que el tubiano se ha ido, el caballo descubre la foto al pie del espejo del cuarto de la maestra y se da cuenta del engaño [15]. El narrador lamenta haberse hecho ilusiones y se siente culpable. Cuando regresa Tomasa: “Me hizo las cosquillas desagradables; pero más daño me hacía su inocencia” (106).

Después de haber matado a su dueño, no sabe qué hacer con su libertad. Regresa a la casa donde Tomasa discute con su prometido, quien categóricamente dice: “O el caballo o yo” (109). El narrador opta por irse, para no convertirse en un caballo indeseable y para que ella no tuviera hacia él “momentos de vacilación”. El cuento termina con el deseo de ser humano. “No sé bien cómo es que me fuí. Pero por lo que más lamentaba no ser hombre era por no tener un bolsillo donde llevarme aquel retrato” (110). Lo humano queda reducido al vestido. Lo valioso, el saber de la comunidad, es sólo una fotografía.

En el último cuento, “Los sueños de Leopoldina”, también establecí tres ejes temáticos. Tenemos, primero, el deseo por racionalizar lo que por naturaleza no se puede controlar: sueños y milagros. Después, el materialismo y el deseo de suplantar lo natural por bienes materiales. Por último, el meta-texto que justifica lo particular del narrador y evalúa la obra artística [16].

El cuento nos refiere los sueños de Leopoldina y sus consecuencias. Cada vez que duerme, aparecen junto a ella cosas con las que la anciana soñó. Ludovica y Leonor, las más jóvenes, quieren que sueñe con cosas de valor. Unas hojas con una historia escrita son el resultado del penúltimo sueño de Leopoldina. Las niñas se impacientan y la fuerzan a dormir [17]. Al despertar, la anciana toma a su perro y sale de la casa para dirigirse a su encuentro final con la naturaleza.

En el cuento de Silvina Ocampo el narrador se separa de los demás personajes. No confiesa quién o qué es, simplemente dice su nombre. El cuento inicia: “Desde el nacimiento de Leopoldina, en la familia de Yapurra, las mujeres llevaban nombres que comienzan con la L., y a mí, por ser tan pequeño, me llamaban Changuito” (138). Además de la diferencia de género y de la letra ‘L’, la exclusión de la familia puede ser tomada, por extensión, como un alejamiento entre narrador y seres humanos.

El relato continúa en primera persona. Ludovica y Leonor buscaban todas las tardes, junto al arroyo, un milagro. “Alguien les había dicho, tal vez la curandera, que a esa hora brillaba una luz en un hueco de las piedras y que una sombra aparecía en la orillita del arroyo”. Lo que persiguen es salir en los diarios. Cuando imaginan la apariencia de la “Virgen de Chaquibil”, la verdadera cuestión es cómo estará vestida. Ludovica sugiere: “-Yo me contentaría si tuviera una falda como la nuestra y un pañuelo en la cabeza, siempre que nos hiciera regalos” (139). Ese mismo día, de regreso, hablan con un viejo quien les pregunta: “Para qué buscar milagros afuera de la casa, cuando tienen a Leopoldina, que hace milagro con los sueños” (140).

El espacio geográfico presenta peculiaridades. La referencias a Catamarca, Tafí del Valle, Amaicha y al viento zonda remiten a los andes del norte de Argentina. El lugar específico donde vive la familia Yapurra es “Chaquibil”. Sin embargo, en la provincia de Tucumán hay un pequeño poblado que se llama San José Chaquivil, el cual coincide perfectamente con el ambiente del relato, pero no con su ortografía. El espacio no pretende ser el mismo, está descrito y recreado desde fuera de la

convención lingüística por un personaje que se orina en la fuente mientras las niñas esperan el milagro.

La construcción de la protagonista la sitúan en un lugar intermedio entre la naturaleza y el ser humano: “Era tan vieja que parecía un garabato [...]. Olía a tierra, a hierba, a hoja seca; no a persona”. Se le compara con un barómetro por la precisión con que anunciaba tormentas o buen tiempo. También podía oler a las fieras y sabía exactamente dónde encontrar tal o cual fruto. Algunos animales se acercaban a comer de sus manos creyendo que era un arbusto. Desde su silla de mimbre soñaba. “A veces, al despertar, sobre su falda o al pie de la sillita, hallaba los objetos que aparecían en los sueños; pero los sueños eran tan modestos, tan pobres -sueños de espinas, sueños de piedras, sueños de ramas, sueños de plumitas-, que a nadie asombraba el milagro” (140). Su alcance reside en la profunda sabiduría sobre la naturaleza y en el aprecio hacia sus mínimos elementos.

Lo que realmente es un prodigio, al no tener un valor monetario se vuelve cotidiano y obsoleto para el resto de la comunidad. Ludovica y Leonor han encontrado el milagro, pero ellas solicitan más: “-Diga, Leopoldina ¿por qué no sueña con otras cosas? [...] Con piedras preciosas, con anillos, con collares, con esclavas. Con algo que sirva para algo. [...] Es tiempo de hacernos ricos. Usted puede traer la riqueza a esta casa”. Pero Leopoldina no sabe, no conoce esas cosas: “Tengo como ciento veinte años y he sido muy pobre” (141). Su edad es imprecisa, no vive bajo la norma del tiempo, ni la del dinero. Corina Mathieu subraya la distancia entre los personajes: “Leopoldina jamás podría satisfacer la codicia sencillamente porque sus poderes no tienen relación alguna con la acumulación de bienes materiales” (269).

Las niñas insisten hasta quitarle el sueño. “Resolvieron darle un guiso indigesto [y] vino caliente. Leopoldina bebió, pero no durmió.” Leonor va con la curandera por unas hierbas, que tampoco funcionan, y en el camino, el narrador nos cuenta: “Tuvimos que atravesar la Ciénaga y una de las mulas se hundió en un pantano”. Este evento adquiere relevancia cuando se sabe que el narrador es un animal. De esta forma, cuando van a Tafí del Valle en busca de un médico, se justifica la reiteración del lugar donde murió el animal: “Cruzamos muy lentamente, a caballo, la Ciénaga donde murió la mula” (142).

De regreso, “como si ella hubiera hecho el viaje, Leopoldina dijo que estaba cansada, y durmió por primera vez después de veinte días de insomnio”. Al despertar, Ludovica la interroga y la amenaza con la inyección. Leopoldina responde: “-Soñé que un perro escribía mi historia: aquí está [...]. ¿No las leerían ustedes, hijitas, para que yo la escuche?” Este juego meta-textual funciona en varios niveles [18]. En primera instancia, el cuento escrito en “unas hojas de papel arrugado y sucio” aparece dentro de la ficción, desde donde es valorado: “-¿No puede soñar con cosas más importantes? -dijo Leonor, indignada, tirando al suelo las hojas” (143) [19]. Por otro lado, y quizá más sugerente, es que la ficción intenta traspasar límites. El lector se encuentra, ya no ante la descripción de las ensoñaciones ni sus efectos, sino frente a uno de ellos, escrito por “su perro pila, llamado Changuito, que escribió esta historia en el penúltimo sueño de su patrona” (145). La realidad del relato es otro mundo textual hecho con palabras que depende de la imaginación del lector.

Las niñas le enseñan láminas, provenientes de un “libro enorme que olía a pis de gato” (143), con automóviles, pulseras, joyas y relojes. La descripción concuerda con la ingenuidad del narrador [20], pero también es posible identificar al libro como compendio del saber humano, como símbolo de conocimiento, portador de memoria colectiva, que en el relato se reduce a su tamaño, a su olor y, sobre todo, al uso dado por Leonor y Ludovica.

Changuito intenta, sin éxito, hablar con su ama, intenta salvarla: “-¿Te acuerdas de mis antepasados? Si los evocas panzones, ásperos, hirvientes y temblorosos como yo, recordarás los objetos más suntuosos que conociste”. Después viene una enumeración de bienes materiales (medallones, collares, carruajes y prendedores) que la mujer tuvo pero que ahora están lejanos. Las niñas la amenazan con la inyección y “Leopoldina aterrada volvió a dormir”. El narrador escucha un ruido extraño. Las jóvenes no lo oían, “porque sus voces retumbaban, desesperadas o tal vez esperanzadas”. Leopoldina despierta, sale de la casa y llama a su perro: “-Vamos, Changuito, es la hora” (144).

Los dos salen y el viento zonda llega. Existe otro distanciamiento entre la pareja de personajes: “Para *los cristianos* se había anunciado siempre con anticipación [...]. Pero esta vez llegó como un relámpago, barrió el piso del patio, amontonó hojas y ramas en los huecos de los cerros, degolló, entre las piedras, los animales, destruyó las mieses y en un remolino levantó en el aire a Leopoldina y a mí” (145). Los personajes no son afectados por el viento y al final se funden con él. Todo parece indicar que en el último sueño Leopoldina ha planeado su desenlace, aunque en realidad ya estaba escrito desde el penúltimo o bien, desde que se inició la lectura del relato.

Si al principio el producto de sus sueños eran piedras, ramas o plumas de aves, y al final (podemos suponer) es el viento zonda, entonces tenemos en un punto intermedio a la historia soñada. ¿Cómo entender, entonces el acto de creación, la obra en sí? Su posición la equipara con los elementos naturales. El cuento tiene el mismo valor esencial que una hoja de árbol o una piedra, pero el mismo poder que una tempestad. Los elementos del mundo natural, ajenos a los bienes materiales y a sus símbolos, finalmente permanecen unidos.

El uso de diminutivos en los tres relatos está muy ligado a la noción de desfamiliarización. En los tres, su función es demostrar la ingenuidad de los narradores, que con sorpresa, naturalidad y pureza registran su entorno. Parecen entender menos; sin embargo, nos llevan a mirar más, a observar más de cerca y con profundidad lo que acontece en los relatos. Creo que los textos no buscan el asombro del lector al constatar que un animal es el que cuenta; sino apuntan al lugar de enunciación. Es en este espacio, semiosfera para Lotman, donde los escritores ceden la voz en un juego de matices y facetas donde el narrador, desde un plano diferente, ofrece una visión excepcional.

En conclusión, es posible trazar una línea donde el concepto de ‘unfamiliar’ evoluciona desde el formalismo hasta el posmodernismo. Steve Baker sugiere un recordo: “Lyotard’s memorable image of the systematically mad animal as a kina of artist, and as ‘on other estranged’, finds unexpected correspondences in an essay by Carlo Ginzburg which develops the Russian formalist critic Shklovsky’s notion of estrangement as the central purpose of radical art” (49). Shklovski cree que la creación de nuevas perspectivas en el arte puede devolver al lector la vivencia del mundo y rescatar el valor de los elementos de la naturaleza. El mismo formalismo, años después, usa la misma terminología para hacer extraños los cánones literarios consagrados. Para la Escuela de Tartú el ejercicio de incorporar el punto de vista del otro representa la posibilidad de una actitud que enfatiza la libertad del individuo dentro de una sociedad. El extrañamiento sería un procedimiento, un conjunto de estrategias cognitivas que el autor crea por medio de una mirada descontextualizada que reordena, clarifica el mundo e interpreta sus fenómenos. Es una técnica que le da a lo literario su inmanencia y presenta lo natural como extraño, lo familiar como desconocido.

En definitiva, tras la voz de los narradores que se declaran no humanos hay una voluntad por desacreditar los símbolos dominantes y las instituciones, por evidenciar

la arbitrariedad de las convenciones sociales y por denunciar su imposición. Cuando el signo es fijo, las manifestaciones culturales se automatizan y lo arbitrario se vuelve norma. El punto de vista desde la periferia, desde los márgenes sociales permite análisis y crítica. La cultura es, de esta forma, un compendio de subculturas que expanden visiones e incorporan otros discursos desde donde se observa la realidad. Quizá sea aventurado o tema de un trabajo posterior, plantear una poética de la insubordinación que porte la consigna de que la existencia de un acuerdo lleva consigo la posibilidad de su ruptura. No sólo animales, sino niños, salvajes, locos y cualquier acto comunicativo que sea marginal podría ser analizado y tendría cabida en este modelo.

Las convenciones sociales fijan el significado de los signos, pero en un acto de comunicación, siempre hay pérdida de información y creación de nuevos significados. No sólo “La noche de la gallina”, “La mujer parecida a mí” y “Los sueños de Leopoldina” pertenecerían a esta poética, sino muchos otros textos hispanoamericanos tendrían mucho que decir, otro tanto que criticar y, sobre todo, visiones que rescatar.

NOTAS:

- [1] Siglas rusas que denominan a la Sociedad para el Estudio del Lenguaje Poético, concentrados en San Petersburgo y cuya figura principal es Víctor Shklovsky.
- [2] Véase Jorge Lozano, “Introducción a Lotman y la Escuela de Tartu”.
- [3] Véase Domingo Sánchez Mesa, “Bajtín ante la semiótica de la cultura”.
- [4] Traducido al inglés como “Strider: The Story of a Horse”, escrito en 1861 y publicado hasta 1886. Utilizo la traducción de Louise y Aylmer Maude publicada en *Nine Stories* (1934) y reeditada en *Collected Shorter Fiction* (2001), de donde provienen las citas.
- [5] En esta categoría y en su contacto con la última, se centra mi análisis. Aún así, reviso brevemente las características de las otras. Para una descripción detallada de cada una véase el mismo ensayo de Lotman y el artículo “La semiótica de la cultura y la construcción del imaginario social”, de Manuel Ángel Vázquez.
- [6] Anderson Imbert le dedica unas líneas: “cuentista de lo grotesco, de la locura, de las obsesiones dolorosas, novelista de rica y terrible imaginación, cazador de aforismos” (210). Recientemente Guillermo Samperio ha insistido en “el ambiente nocturno, grotesco, disparatado, sensual, se acerca a la alucinación propia de lo maravilloso sombrío y al humor siniestro”. Quizá este tipo de comentarios han contribuido en poner a Tario al margen de las letras mexicanas.
- [7] Elemento constante en toda la obra de Tario, que permite, según Luz Elena Gutiérrez, “la ruptura de lo onírico y reúne en un texto dos tonalidades opuestas, una poética y otra irónica” (52).
- [8] “Catálogo de manías, obsesiones, fobias, terrores, pero también de asombros, hallazgos y extrañamientos” (Toledo 80).

- [9] José L. Martínez, uno de los primeros críticos de Tario, comenta que *La noche* es valioso por su “original perspectiva desde dentro del mismo personaje y, como en las viejas fábulas, asistimos a la intimidad de unas criaturas cuyo lenguaje solemos ignorar” (228).
- [10] Ignacio Ruiz dice que los problemas centrales de los cuentos de Tario son “la percepción y la mirada como búsquedas de un lenguaje y de un proyecto narrativo”.
- [11] Adela Penagos y Ana García Chichester han trabajado esta cuestión. No obstante, Chichester afirma que “is a story about sexual rites” (393), y encuentra conexiones sexuales, un tanto divertidas, entre el caballo y sus distintos dueños.
- [12] Para Jesús Roderó la memoria es el “elemento estructurador/desestructurador del relato” (60). Para él, “el cuento responde a la lógica de lo neo-fantástico”. Sin embargo, él acepta que la finalidad es “transgredir y cuestionar nuestras convenciones sobre lo que asumimos como realidad” (61).
- [13] Francisco Lasarte considera que los narradores de Hernández están fuera de la realidad cotidiana y la perciben como un conjunto irracional. La “sensación disociativa aparta al sujeto de su circunstancia y lo libra de la limitaciones que ésta ordinariamente impone” (62).
- [14] Se ha interpretado este episodio metafóricamente respecto al paso de niño/adulto. Enriqueta Morillas lo interpreta como una castración literal que convierte al caballo “desdichado y errante en busca de su nueva identidad” (51) y de ahí el parecido con la maestra. Toda lectura metafórica es siempre posible.
- [15] En este momento el caballo se ve frente al espejo, contempla su cabeza y reflexiona sobre su “propia idea de caballo cuando yo era ignorado por mis ojos” (105). A partir de estas líneas, Julio Rosario propone la explicación íntegra del texto mediante los términos lacanianos de lo imaginario y lo simbólico.
- [16] Los estudiosos que han propuesto modelos de lo fantástico para el análisis de la narrativa de Ocampo no mencionan este cuento. Véase, por ejemplo, el trabajo de Mónica Zapata.
- [17] Thomas C. Meehan estudia un tema recurrente en la narrativa de Silvia Ocampo: los niños perversos o sádicos. Él comenta que “en esta recopilación [*La furia...*] se aumenta la tensión entre mayores y niños. Éstos parecen estar comprometidos en una guerra a muerte contra los adultos” (36).
- [18] Lyotard formula que “al legitimar el saber por medio de un metarrelato que implica una filosofía de la historia, se está cuestionando la validez de las instituciones que rigen el lazo social” (9).
- [19] Similar a la postura de las niñas son los comentarios de Enrique Pezzoni sobre “el don inservible” sin beneficios (18) y de Daniel Balderston: “Leopoldina no sabe soñar con cosas valiosas o útiles” (751).

[20] Sylvia Molloy dice que esta simplicidad es sólo aparente; es, en realidad, inquietante y permite que “lo que esperaríamos leer se da junto a lo que no esperaríamos leer” (244).

BIBLIOGRAFÍA

Anderson-Imbert, Enrique. *Historia de la literatura hispanoamericana. Época contemporánea*. México: FCE, 1961.

Baker, Steve. “The Human, Made Strange.” *The Postmodern Animal*. London: Reaktion, 2000. 39-78.

Balderston, Daniel. “Los cuentos crueles de Silvina Ocampo y Juan Rodolfo Wilcock.” *Revista Iberoamericana* 125.49 (1983): 743-52.

Chichester, Ana García. “Metamorphosis in Two Short Stories of the Fantastic by Virgilio Piñera and Felisberto Hernández.” *Studies in Short Fiction* 31.3 (1994): 385-95.

Geertz, Clifford. *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books, 1973.

González Suárez, Mario. “En compañía de un solitario.” Francisco Tario. *Cuentos completos*. Vol. 1. México: Lectorum, 2003. 9-29.

Gutiérrez de Velasco, Luz Elena. “Francisco Tario, ese desconocido.” *Ni cuento que los aguante. La ficción en México*. Ed. Alfredo Pavón. México: Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1997. 41-53.

Hernández, Felisberto. “La mujer parecida a mí.” *Nadie encendía las lámparas*. Buenos Aires: Sudamericana, 1947. 91-110.

Lasarte, Francisco. “Función de ‘misterio’ y ‘memoria’ en la obra de Felisberto Hernández.” *NRFH* 27.1 (1978): 57-79.

Lotman, Iuri. “El problema del signo y del sistema sígnico en la tipología de la cultura anterior al siglo XX.” *Semiótica de la cultura*. Ed. Jorge Lozano. Madrid: Cátedra, 1979. 41-66.

———. “Acerca de la semiosfera.” *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Ed. Desiderio Navarro. Madrid: Cátedra; Universidad de Valencia, 1996. 21-42.

Lozano, Jorge. “Introducción a Lotman y a la Escuela de Tartu.” *Semiótica de la cultura*. Madrid: Cátedra, 1979. 9-37.

Lyotard, Jean-François. *La condición posmoderna*. Tr. Mariano Antolín Rato. Madrid: Cátedra, 1987.

Martínez, José Luis. “Dos notas sobre Francisco Tario.” *Literatura mexicana siglo XX, 1910-1949*. México: Antigua Librería Robredo, 1950. 227-32.

Mathieu, Corina S. "La subversión del orden en *La furia y otros cuentos* de Silvina Ocampo." *Alba de América* 20; 21.11 (1993): 263-71.

Meehan, Thomas C. "Los niños perversos en los cuentos de Silvina Ocampo." *Essays on Argentine Narrators*. Valencia: Albatros Hispanofila, 1982. 31-44.

Molloy, Sylvia. "Simplicidad inquietante en los relatos de Silvina Ocampo." *Lexis* 2.2 (1978): 241-51.

Morillas Ventura, Enriqueta. *La narrativa de Felisberto Hernández*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1983.

Ocampo, Silvina. "Lo sueños de Leopoldina." *La furia y otros cuentos*. Buenos Aires: Sur, 1959. 138-45.

Olmedo, Iliana. "La realidad dual de Francisco Tario." *Casa del tiempo* 23; 24.2 (2000; 2001): 62-65.

Oviedo, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Vol. 4. Madrid: Alianza, 1997.

Page, Scott. *The Difference: How the Power of Diversity Creates Better Groups, Firms, Schools, and Societies*. Princeton; Oxford: Princeton UP, 2007.

Penagos, Adela. "Las metamorfosis en la cuentística de Kafka, Hernández y Cortázar: Un análisis de la alteridad." *Tropos* 24.1 (1998): 12-21.

Pezzoni, Enrique. "Silvina Ocampo: la nostalgia del orden." Silvina Ocampo. *La furia y otros cuentos*. Madrid: Alianza, 1982. 9-23.

Rodero, Jesús. "Felisberto Hernández y la conciencia: el sujeto disociado." *La edad de la incertidumbre. Un estudio del cuento fantástico del s. XX en Latinoamérica*. New York: Peter Lang, 2006. 59-67.

Rosario Andújar, Julio. "Análisis de la construcción de tres relatos mayores: "La mujer parecida a mí"." *Felisberto Hernández y el pensamiento filosófico*. New York: Peter Lang, 1999. 96-119.

Ruiz Pérez, Ignacio. "Avatares de un itinerario fantástico: los cuentos de Felisberto Hernández y Francisco Tario." *Espéculo* 28 (nov. 2004-feb. 2005): n. p. Online. 6 Abr. 2007 <http://www.ucm.es/info/especulo/numero28/felista.html>.

Sameperio, Guillermo. "Tario: el corrosivo eterno." *Archipiélago* (abr.-jun. 2005): n. p. Online. 6 Abr. 2007 http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m0RUD/is_48/ai_n15979656.

Sánchez Mesa, Domingo. "Bajtín ante la semiótica de la cultura." *Entretexos* 3 (2004): n. p.

Shklovski, Victor. "Art as a Technique." *Modern Criticism and Theory. A Reader*. Ed. David Lodge. Londres; New York: Longman, 1988. 15-30.

Tario, Francisco. "La noche de la gallina." *La noche*. México: Antigua Librería Robredo, 1943. 69-79.

Toledo, Alejandro. "Francisco Tario: el fantasma en el espejo." *Casa del tiempo* 23; 24.2 (2000; 2001): 78-94.

Tolstoy, Leo "Strider: The Story of a Horse." *Collected Shorter Fiction*. Vol. 1. Tr. Louise y Aylmer Maude. New York; Toronto: Knopf, 2001. 583-625.

Vázquez Medel, Manuel Ángel. "La semiótica de la cultura y la construcción del imaginario social." *GITTCUS* 4 (1998): n. p.

Yurkievich, Saúl. "Mundo moroso y sentido errático en Felisberto Hernández." *Del arte verbal*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2002. 277-94.

Zapata, Mónica. "Modalidades de lo fantástico en *La furia y otros cuentos*, de Silvina Ocampo." *CoTextes; Poétique du fantastique* 33 (1997): 91-106.

© Carlos-Urani Montiel 2009

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario



editorial del cardo