



## La puerta como texto: (semiótica textual de los graffiti de universidad)

**Esther Forgas Berdet**

(Universidad «Rovira i Virgili»)

**Graffito o graffiti**, con el plural lexicalizado, es el término adoptado comúnmente, junto con el más castizo *pintada*<sup>(20)</sup>, para designar cualquier manifestación gráfico-icónica (escritura, anagrama, signo icónico o siglas) que se produzca en lugar público de manera espontánea. Su nacimiento se remonta al de la comunicación humana, y va ligado a la misma naturaleza del hombre, a su impulso creador y a su necesidad comunicativa.

El **graffiti** o pintada mural ha sido estudiado en las últimas décadas -a partir de la explosión poético-mural del 68 en Nanterre- desde distintos puntos de vista<sup>(21)</sup>, puesto que ha interesado a sociólogos, psicólogos, [58] antropólogos, historiadores del arte y a cuantos se preocupan por la lengua escrita o hablada en tanto que medio de expresión e intercomunicación del individuo y la comunidad. Su análisis desde la perspectiva semiótico-lingüística sirve para evidenciar un uso especial del lenguaje basado en las distorsiones fonético-morfológicas, la ambigüedad, la polisemia, los juegos irónicos, la iconografía social y toda la serie de usos retóricos de ambos códigos (verbal e icónico), mientras que un análisis pragmático de su contenido y de las intenciones de sus emisores nos informará detalladamente acerca del grupo social que los produce y de aquel al que van destinados.

Ocurre, sin embargo, que existe un especial tipo de **graffiti** que, si bien participa de todas las características del **graffiti** mural ciudadano, difiere sensiblemente de éste en algunos aspectos concretos, aspectos que son, precisamente, los que nos interesa resaltar. Nos referimos, concretamente, al grupo de **graffiti** que se producen en un lugar cerrado, ajeno a la participación

exterior y frecuentado por un grupo social de fácil delimitación. Pertenecen a este grupo especial, por ejemplo, las pintadas que se realizan en el interior de los muros de una fábrica, las que cubren las paredes de las celdas de las prisiones, las de los cuarteles, o las que, como las de nuestro corpus, son producidas por el colectivo estudiantil en los pasillos, aulas y lavabos de nuestras facultades universitarias.

Si el **graffiti** de ciudad tiene como especial característica la del anonimato, la de representar la voz airada de los sin voz, de cuantos no tienen otro foro que la calle, en cambio, las pintadas del interior de los muros universitarios y, especialmente, las de las puertas y paredes de los WC, representan la voz colectiva de un grupo perfectamente localizable y localizado. De ellos conocemos algo más que de los anónimos gritos urbanos, sabemos el grupo social que los ha codificado, su edad, su condición socio-cultural y sexo, y sabemos los referentes que los motivaron. Pero sabemos, sobre todo -y esto es lo que más nos interesa- que estos textos han sido generados colectivamente, que se han creado al ritmo de sus diferentes autores, y que, precisamente por eso, los mensajes que estos textos contengan, su tratamiento y las ideas en ellos vertidas nos aproximarán, inevitablemente, a los tópicos del colectivo que los generó. En este sentido, este espontáneo *buzón de sugerencias* de la puerta del WC se erige en portavoz de un colectivo no siempre escuchado y en tribuna de libre expresión de un grupo social muchas veces sometido a un silencio forzado.

A través de nuestro corpus, que recoge **graffiti** de las puertas de WC femeninos y masculinos de la Facultad de Filosofía y Letras de Tarragona, hemos intentado ofrecer una descripción tipológica de este subgénero textual, cuyas especiales características lo convierten, a nuestro entender, en un interesantísimo y peculiar objeto de estudio. Sin embargo, antes de referirnos especialmente a la tipología del que venimos llamando, a falta de una denominación menos escatológica, *graffiti de WC*, nos es necesario [59] señalar someramente las características estructurales que este tipo de producciones comparte con el mensaje mural ciudadano, de todos conocido.

## 1. TIPOLOGÍA COMPARTIDA POR LOS GRAFFITI URBANOS Y DE WC

### 1.1. Nivel de enunciado

Dentro de su especial estructura verbo-icónica, ambos tipos de texto comparten:

i) Frases cortas, de estilo lapidario, carentes, en ocasiones, de recursos gramaticales y sintácticos adecuados

**OTAN, no**

**CRIDA, collonuts**

**Ni espanyols ni ianquis, catalans**

ii) Utilización semiótica de elementos no lingüísticos, perfectamente descodificables por pertenecer a la competencia interpretativa común:



flechas de referencia

**Viva la Generalitat de Catalunya ⇒ La mierda**

símbolos aritméticos

**ETA = asesinos**

y grafismos e iconografías de toda índole

 = 25 cm  
 = CRIDA [60]

iii) Recursos retóricos compartidos, tales como el uso abusivo de las metáforas verbales e icónicas, antítesis, hipérbole gráfica y verbal (omnipresente en los **graffiti**sexuales), metonimias gráficas y verbales (casi siempre, también, sexuales), imágenes y comparaciones, generalmente resueltas mediante el grafismo de igualdad (=).

iv) Uso abusivo de anagramas (♀) y siglas, en ocasiones modificadas (PESOEZ), así como el posible uso semiótico del color (negro o rojo, generalmente) y de la tipografía<sup>(22)</sup>.

## 1.2. Nivel de enunciación

i) Identidad entre el **emisor** y el **destinador**.

En la mayoría de las pintadas, tanto urbanas como de WC, a pesar de su estilo asertivo, escasamente modal, y del aparente distanciamiento que confiere el anonimato, aparecen frecuentemente marcas de **implicación** del

emisor, de manera que éste asume por completo la función semiótica del **destinador**, implicándose así totalmente en el enunciado:

### **No tirem quinquis a terra**

#### **Estoy bien dotado, 21, ¿qué te parece?**

ii) Autodestinación. Se produce cuando el emisor enuncia para sí mismo, y, en este sentido, se ha caracterizado precisamente la pintada como un grito de rebeldía válido por y para sí mismo, como enunciado que trueca su función apelativa propia por la puramente poética, y cuya sola existencia justifica el acto de su producción. Desde esta perspectiva debe entenderse precisamente el signo **ostensivo** (Eco, 1976) de un simple dibujo obsceno sin texto informativo, o la pura reproducción de siglas o anagramas, cuya sola presencia los convierte en enunciados.

iii) Degradación del emisor. Cabe señalar también, como nota común a ambos tipos textuales, la ausencia de emisor conocido, así como la degradación de éste a través de su propio mensaje. En nuestra galaxia Guttenberg la sacralización de lo escrito pasa por el reconocimiento de la autoría, y, en consecuencia, tanto el anonimato de los mensajes murales como las presuposiciones que éstos generan acerca de su autor (incultura, falta de respeto y educación, [61] etcétera) incidirán, necesariamente, en el **nivel perlocucionario** de la comunicación, modificando las expectativas del receptor:

#### **Si los burros bolasen, Franco sería el rey de la abiación**

IV) Carácter apócrifo. La existencia de textos firmados no acrecienta la credibilidad de su autor, ni le confiere categoría jerárquica, puesto que generalmente es interpretada como una contra-información, tendente a oscurecer la posible autoría. Un **graffiti** de nuestro corpus, firmado, precisamente, *anónimo*:

#### **Soy la más guapa de la Facultad de Filología. Anónimo**

muestra inequívocamente la paradoja de la no asunción del texto.

En cuanto a los mensajes de firma colectiva:

#### **Los contribuyentes**

**Ascó, hijos de puta. Firmado: Uno de tantos**

**5.º de Historia**

éstos no son interpretados como marca de discurso común, sino, al contrario, como medio de ocultación de la individualidad emisora del mensaje, amparada en un colectivo.

V) Ausencia de estructura argumentativa. En todo argumento se refleja inequívocamente la estructuración del texto, y ello exige, por lo tanto, estrategias propias del género, relacionadas con un espacio discursivo extenso, incompatible con la concisión lapidaria del **graffiti**, además de una predisposición conceptual a la serenidad discursiva, incompatible, a su vez, con el apremio de la pintada urbana y con el contexto situacional del **graffiti** de WC.

### 1.3. Nivel semántico

i) Niveles temáticos similares, que hacen coincidir los **marcos referenciales** de los tres **tópicos de discurso** propios de la pintada de WC: política, sexo y contestación/frustración académica, con algunos de los diferentes **tópicos de proposición** que encontramos en las pintadas urbanas: política, sexo y contestación/frustración ciudadana. Así pues, si podemos hablar de **limitación autoselectiva** en el contenido temático de los mensajes de los mass-media, esta tematización limitada se extrema al máximo en el universo comunicacional de los graffiti de ambos tipos. [62]

En los últimos tiempos, a estos tres marcos señalados hay que añadir la invasión de frases y consignas en inglés, más o menos crípticas (**Hot Blood**), o de otras de mayor difusión extraídas de las letras de las canciones de los ídolos musicales:

**Don't worry, be happy.**

## 2. TIPOLOGÍA ESPECÍFICA DE LOS GRAFFITI DE WC

A pesar de las evidentes similitudes que hasta aquí hemos señalado entre el **graffiti** de ciudad y el de espacios cerrados, a nosotros nos interesa especialmente las características particulares de este último, al que denominamos **texto múltiple**, puesto que su estructura, como veremos, difiere sensiblemente de cualquier otra clase de pintada mural. Así pues, definiremos este especial entramado textual bajo los siguientes parámetros que servirán para oponer ambos subgéneros murales:

## 2.1. Discurso múltiple (frente a discurso único)

El texto-puerta de WC posee en su especial estructura elementos propios de una configuración macroestructural, tales como las presuposiciones, las correferencias, los tópicos de discurso, ligados al marco, y los conectores y otros elementos ligados a la cohesión textual. Posee, además, como característica diferenciadora, la diversidad del sujeto emisor, y, sobre todo, los juegos semióticos-textuales propios de la especificidad del género.

En este sentido, este **emisor múltiple**, cambiante en cada micro-texto (que equivale al **graffiti** único de ciudad), puede transformarse, mediante un proceso semiótico particular:

i) En objeto de referencia, a su vez, cuando otro **graffiti** enuncia algo sobre él:

**Viva ETA** ⇐ **Cabrón el que lo ha escrito**

ii) En sujeto receptor, cuando otro **graffiti** se suma al concepto u opinión vertido por él:

**Viva ETA** ⇐ **Gora Euskadi [63]**

iii) Puede transformarse en sujeto destinatario si otro **graffiti** responde al suyo de manera explícita:

**Viva ETA** ⇐ **Maricón, tendrían que caparte**

iv) Por otra parte, también el nivel del enunciado inicial (**Viva ETA**, en nuestro ejemplo), puede, a su vez, convertirse en objeto de referencia, si otro enunciado alude explícitamente a él:

**Viva ETA** ⇐ **No, muera ETA**

v) O en objeto enunciado, a su vez, si otro enunciado-respuesta lo toma, parcial o totalmente, como tal:

**Viva ETA** ⇐ **Ni Viva ETA ni pollas en vinagre**

vi) Pero aún hay más, ya que el primitivo nivel de enunciación de **Viva ETA** puede pasar a transformarse, por este proceso de semiosis en cadena, en objeto de referencia si otro **graffiti** enuncia algo acerca de la enunciación primitiva:

**Viva ETA** ⇐ **Decir esto es signo de incultura**

vii) Y, finalmente, el proceso puede completarse cuando el emisor primitivo, ante el efecto perlocucionario de su mensaje, decide -gracias a un proceso de *feed-back propio* solamente de este tipo de texto mural- reemprender su rol emisor, pero esta vez desde su perspectiva de destinatario de los contra-mensajes generados, logrando así encadenar otra vez el juego combinatorio:

**Viva ETA ← Muera ETA ← No me convencéis, sois una banda de capaos**

## **2.2. Retroalimentación discursiva (frente a imposibilidad de retroalimentación)**

Creemos importante señalar que la respuesta al **graffiti**, represente o no un contra-texto, no está generalmente relacionada con el ámbito del enunciador, puesto que éste no había planeado con anterioridad su existencia. A pesar de ello, esta respuesta puede haber sido suscitada, voluntaria o involuntariamente, por medio de **estrategias ilocucionarias** diversas, tales como la provocación:

**¿Catalanes? No, gracias [64]**

el desafío:

**Si eres hombre espérame mañana en el bar**

la sugerencia:

**Haz el amor con tías. Es lo mejor**

la orden:

**Rechaza a la hembra**

o el insulto:

**Felipe maricón y Guerra cabrón**

que pueden -y generalmente logran- funcionar como generadores del texto múltiple final.

Para que este proceso pragmático se realice, delatando así la cualidad perlocucionaria del mismo texto, es necesaria la participación de alguna de las dos estrategias siguientes:

i) La fuerza **ilocucionaria** del mensaje ha sido reconocida y asumida por el receptor, provocando así en éste una reacción emanada **perlocucionariamente** que definirá el éxito o el fracaso de la estrategia, explicitándose en el texto mediante los mecanismos léxico-semióticos señalados:

**Ni espanyols ni ianquis, catalans! ⇐ ¡Pero qué hijos de puta, cobardes y separatistas sois!**

ii) La fuerza **ilocucionaria** del mensaje no ha sido reconocida como tal por el receptor, pero, a pesar de ello, el mensaje ha suscitado una respuesta - deseada o no por el emisor- que no puede ser entendida en términos **perlocucionarios**, pero que supone igualmente la manipulación del hacer del receptor, en tanto que provocadora de respuesta:

**Visca la CRIDA ⇐ NAZI-onalistas [65]**

### **2.3. Emisor/Receptor delimitado (frente a emisor y receptor no identificables)**

La especial configuración del **graffiti** de WC permite apreciar un fenómeno de imposible experimentación en la pintada mural: el de la delimitación de los actantes protagonistas del acto sémico. En el caso concreto que nos ocupa, la especificidad actancial queda perfectamente determinada gracias a que el corpus estudiado corresponde a las puertas de WC, lo que nos permite identificar el sexo (varones o hembras), la condición sociocultural (estudiantes universitarios) y la procedencia geográfico-lingüística (catalán o castellano) de sus responsables.

Todo ello permite tanto al emisor como al receptor de estos textos el uso de estrategias propias del género, tales como las **presuposiciones** ligadas al marco y las **correferencias** entre los distintos niveles textuales. Son precisamente estas estrategias las que nos permiten considerar **texto** a este complejo ensamblaje sígnico que nos ocupa, sin que la ausencia de características esenciales a todo texto, como el **planeamiento inicial** y la **clausura** (van Dijk, 1972) se oponga a tal consideración.

### **2.4. Unicidad tipológica (frente a tipología compartida)**

La pintada mural urbana comparte con otras estructuras textuales propias de la cultura de masas parecidos o idénticos componentes, ya que su tipología (ver epígrafe 1) se diferencia bien poco de la de cualquier mensaje conciso destinado a persuadir, dentro del universo masmediático. En este sentido, el *género* al que la pintada urbana pertenece engloba también otras estructuras



equivalentes desde el punto de vista formal y pragmático, dado que cualquier texto publicitario, desde el eslogan político a la valla urbana, pasando por la escueta pegatina, comparten con la mayoría de los **graffiti** ciudadanos igual contenido retórico, parecida función ilocucionaria e, incluso, resultados perlocucionarios semejantes. Se cumple así la tipificación del *género* como **instrucción de lectura**, condicionado no tanto por los resultados obtenidos como por el reconocimiento previo de su intención ilocucionaria: convencer, persuadir, manipular, en una palabra, el hacer del receptor hasta convertirlo en un **deber-hacer**, modalidad del poder, o bien en un **querer-hacer**, modalidad del saber.

La pintada del WC, al contrario, pertenece a una tipología textual única, ya que su estructura organizativa no es compartida por producto textual alguno, aunque pueda mantener concomitancias evidentes con los textos antes mencionados. Pretende, como ellos, objetivos de persuasión, disuasión, convencimiento, subversión o repulsión, y consigue, como quizá [66] ninguno, el éxito perlocucionario ligado al escándalo y a la provocación. Intenta, como ningún otro tipo de texto:

persuadir:

**Haz el amor con hombres. Es mejor, no hay embarazos**

subvertir:

**Harriva Hesphanha**

informar:

**Anarquía es libertad**

provocar:

**¿Catalanes?: una mierda**

ordenar:

**Quema tus apuntes**

suplicar:

**María Jesús, déjame follarte, por favor, te lo suplico**

o convencer:

**La castidad produce cáncer, vacúnate**

Para lograrlo, emplea estrategias léxico-pragmáticas que presuponen la competencia lingüístico-modal del emisor y del receptor, que van desde el uso del imperativo, propio de enunciados coercitivos:

### **Follad, follad, que el mundo se acaba**

al empleo de verbos o locuciones performativas:

### **Te acordarás de mí, Roberto, te lo juro [67]**

pasando por enunciados con estrategias léxicas provocadoras, basadas en el insulto y la palabra obscena:

### **Chúpate la tuya, maricón**

Por otra parte, una característica propia del mensaje del WC, poco usual en la pintada urbana, es el uso de la modalidad ilocucionaria de la excitación sexual. El WC, del que alguien (Gubern 1978:7) ha dicho que favorece la evacuación mental a la par que la física, contiene abundantes mensajes destinados a la excitación sexual del receptor, encaminados a manipular su **sentir**, que se traduce en un **hacer-sentir** del texto que se acomoda en lo psicosomático, y que alcanza su mayor sentido dada la situación personal y locativa del usuario receptor:

### **Cuando quieras te puedo masturbar, besar y penetrar en este lugar, ¿qué te parece?**

Con ello, la función ilocucionaria del mensaje, reflejada en sus estrategias lingüísticas, queda suficientemente explícita. Otra cosa es su eficacia, su éxito perlocucionario, cuyo análisis nos lleva al siguiente apartado.

## **2.5. Nivel pragmático comprobable (frente a nivel pragmático de difícil comprobación)**

En los **graffiti** de los muros ciudadanos rara vez se escriben respuestas al mensaje propuesto, y cuando esto sucede es altamente improbable que fuera ésa la intención del emisor del mensaje. La presencia de réplica en ese tipo de **graffiti** resulta fuertemente dificultada, por una parte, por la localización y dimensiones del mensaje (muros altos, vallas, letras gigantes en muros o calzadas) y, por otra parte, por la improbabilidad de que el presunto replicante se encuentre, en el momento de recibir el mensaje, en condiciones prácticas de contestar (necesita ir provisto de spray o bote de pintura, tener tiempo, estar solo y sin posibilidades de ser visto, etc.). En cambio, el usuario de WC de Universidad llegará a enfrentarse con esta **opera aperta** en proceso de generación provisto de lápiz, bolígrafo o cualquier otro útil de escritura, y disponiendo, a la vez, de tiempo y soledad suficientes para que su acto quede

impune. Tales condiciones son -por banales que parezcan- las que propician la existencia de estos escatológicos periódicos murales y los que permiten, en definitiva, su generación como textos. [68]

## 2.6. Componentes macroestructurales (frente a microestructura textual)

Finalmente, queremos señalar como característica específica del **graffiti** de WC la presencia de componentes macroestructurales y textuales. Si tomamos, como lo hemos hecho, la puerta del WC como un todo uniforme, encontraremos en él todos y cada uno de los requisitos que la teoría textual (van Dijk, 1980) exige para poder hablar de **texto**. En esta unidad textual encontraremos la **superestructura**, definida como un saber del receptor acerca del texto, que le permitirá descodificarlo convenientemente, revelándose, al igual que el género, como una **orden de lectura** dada al receptor y propiciando una especial predisposición receptiva.

Contendrá también este producto textual las respectivas **macroestructuras**, formadas, a su vez, por distintos bloques textuales con caracteres comunes:

1) **Tópicos de discurso**, ligados a los **marcos** y **submarcos** textuales. Si considerarnos el marco general del **graffiti** universitario, podría encuadrarse dentro del campo *Frustración juvenil*, que comprendería, a su vez, los submarcos académico, sexual y político, reflejados en los **tópicos de discurso** y sus correspondientes frases-tópico:

**La cultura es tortura**

**Aquí el Club de tías tortilleras**

**Una mierda: esto es la política**

ii) Pronominalizaciones, correferencias y referencias cruzadas:

**Això** (referido al enunciado anterior) **és incultura**

**Tú confundes la cultura con el fanatismo**

iii) El funcionamiento de los **marcos textuales** antes citados permite la generación de **presuposiciones** dentro del texto-puerta. Conceptos como **ellos**, **nosotroso aquí**:

**Nosotros aquí estudiando y ellos en su despacho rascándoselas**

son identificados en el texto como *estudiantes, Facultad y profesores*, gracias a las presuposiciones referenciales que genera el marco. [69]

iv) La **coherencia** textual se expresa por medio de la organización del texto, señalada generalmente por medio de **conectores de frase**, tanto léxicos (**esto**):

**Con Franco no había maricones - Esto es una burrada**

como gráficos

**¡Cómo os gusta ensuciar las paredes!**



**Lo mismo digo**

así como por las referencias pronominales:

**Castellanos, hijos de puta ← Vosotros sí que sois hijos de puta ←**

**← El padre del que lo haya escrito**

En este mismo sentido apuntan las referencias locativas resueltas, generalmente, por medio de adverbios:

**Aquí se viene a cagar y no a hacer demagogia**

## **2.7. Carencia de intención previa (frente a microtexto intencionado)**

El emisor del **graffiti** urbano, al tratarse de un individuo aislado, produce su texto intencionadamente, como un todo acabado y autosuficiente. Dicho en otras palabras, el **graffiti** urbano posee **planeamiento textual**, ligado siempre a la intención previa, cosa del todo ajena al texto mural de WC, cuya organización no puede en absoluto ser planificada. La carencia de **intención previa**, y, por tanto, de planeamiento, impide la presencia de los mecanismos de **inicio** y **clausura** propios de todo texto, y, sin embargo, ello no impide que el texto-puerta sea considerado como tal por los sucesivos usuarios del WC, a los que les presenta como un todo unitario dotado de coherencia.

Hasta aquí, pues, hemos intentado una tipologización lo más completa posible de este entramado sígnico «puerta de WC» tornado como un todo unitario. Para ello nos hemos fijado en distintas bases de tipologización

(Isenberg 1987), de las que nos parece importante entresacar las referentes al **dialogismo actancial** establecido entre los distintos niveles enunciativos [70] del texto, pues son éstos precisamente los que confieren un especial interés textual a estas producciones.

### Referencias Bibliográficas

- ARIAS, F. (1978). *Los graffiti, juego y subversión*. Valencia: Femado Arias.
- BORGOMANO, L. (1982). «ET VOUS?, lecture de graffiti dans la rue». *Le français dans le monde* 173, 94-103.
- BRAUDILLARD, J. (1974). «Kool killer. Les graffiti de New York ou l'insurrection par les signes». *Papers* 3. Barcelona: Ed. Barral.
- CASTLEMAN, C. (1982). *Los graffiti*. Madrid: Hermann Blume.
- COURANT, J.-Y. et al. (1985). «Les murs qui parlent». *Le français dans le monde* 191, 29-31.
- DIJK, T. A. van. (1972). *Some aspects of text grammars*. The Hague/Paris: Mouton.
- (1977). *Text and Context. Explorations in the semantics and pragmatics of discourse*. Londres: Longman. (trad. esp. *Texto y Contexto*. Madrid: Cátedra, 1980)
- ECO, U. (1977). *Tratado de Semiótica general*. Barcelona: Lumen.
- GAN BUSTOS, F. (1978). *La libertad en el WC*. Barcelona: Dopesa.
- GUBERN, R. (1978). Prólogo a GAN BUSTOS, F. (1978). *La libertad en el WC*. Barcelona: Dopesa.
- ISENBERG, H. (1987). «Cuestiones fundamentales de tipología textual». En *Lingüística del texto*, E. Bernárdez (comp.), 95-131. Madrid: Arco Libros.
- NILSEN, D. L. F. (1980). «The grammar of graffiti». *American Speech* 55, 3, 234-239.
- SEMPERE, P. (1977). *Los muros del posfranquismo*. Madrid: Castellote.
- PERRY, R. (1976). *The writing on the wall*. London: Elm Tree Books.
- UMBRAL, F. (1983). *Diccionario cheli*. Madrid: Grijalbo. [71]

## El retruécano léxico

(23)

**Mario García-Page**

(UNED, Madrid)

1. Denominamos convencionalmente *retruécano léxico* al tipo de juego verbal conseguido mediante la inversión de las partes conformantes de una palabra real o supuestamente compuesta, de forma tal que ésta resultaría de la recomposición de dichas partes adoptando su orden habitual (García-Page, 1992b). Se trata, pues, de un fenómeno complejo construido en dos tiempos: a) la repetición más o menos literal de una palabra simultáneamente a su segmentación en dos partes, y b) la inversión de dichas partes respecto del orden posicional que guardan en la palabra presuntamente compuesta, tal y como ilustra el siguiente ejemplo de Góngora (110)<sup>(24)</sup>:

(1) Yo soy aquel *gentilhombre*  
digo aquel hombre gentil

La pauta de formación podría representarse como sigue: Dada la unidad léxica A (ab), se consigue un retruécano léxico mediante la inversión [72] de las partes conformantes de A: A' (ba), o lo que es lo mismo:  $AB \rightarrow B + A$ , *v.gr.*

$$\begin{array}{ccc} A(\textit{gentilhombre}) & \rightarrow & A'(\textit{hombre gentil}) \\ a \quad b & & b \quad a \end{array}$$

esto es:

$$AB(\textit{gentitilhombre}) \rightarrow BA(\textit{hombre gentil})$$

Este análisis (repetición e inversión, con posible efecto de antítesis) es el que caracteriza precisamente a la figura sintáctico-semántica del *retruécano* (*antimetábole*, *conmutación* o *antimetátesis*, según los términos clásicos que recogen los manuales de poética y retórica al uso); de ahí que hayamos convenido en llamar, al fenómeno descrito arriba, *retruécano*; *v.gr.*:

- (2) son perras de muchas bodas  
y bodas de muchos perros (Góngora, 322).
- (3) ya entre lana sin ovejas  
y ya entre ovejas sin lana (Góngora, 339).

El que la repetición e inversión se lleve a cabo dentro de los límites de la categoría *palabra* justifica el apellido de léxico.

El aparente mero juego con el significante que representa la partición caprichosa de la palabra suele venir motivado por el deseo del autor de forjar un juego con el significado de una de las partes, o de todas ellas, estableciendo haces de connotaciones diversas. De hecho, una o las dos partes resultantes de la segmentación caprichosa suele coincidir con un signo preexistente en el sistema de la lengua; lo que provoca normalmente una colisión homonímica con claro valor lúdico. Este es justamente el efecto que suele perseguir el autor a través de la división de la palabra. En este sentido, tal división, aunque caprichosa, está semánticamente motivada.

El artificio retórico así descrito presenta diversas formas de manifestación, las dos variedades fundamentales se producen: a) cuando las partes conformantes de A se separan gráficamente dando lugar a dos palabras distintas, como en el ejemplo 1), variante más frecuente:  $A(ab) \rightarrow A'(a \neq b)$ ; b) cuando tan sólo aparece *in praesentia* en el discurso uno de los elementos (bien A, bien A'), aunque el otro esté connotado fónica o semánticamente por otros signos del contexto (relación *in absentia*); modalidad ésta menos frecuente. [73]

La siguiente sarta de ejemplos ilustra el fenómeno que es objeto de estudio en estas páginas:

- (4) Puesta en el brinco pequeño  
de *Altamira*, la *mira alta*  
hallaréis que él solo esmalta  
cuantas joyas os enseña (Góngora, 110).
- (5) *Camafeo* de la moza  
ser el necio pretendía  
y a la verdad que era feo,  
aunque *cama* no tenía (Góngora, 97).
- (6) más le quiero *Martingala*,  
que no sin *gala Martin* (Quevedo, 211).
- (7) y por el bravo le llama  
al dormir *león* sin *cama*  
y al comer *camaleón* (Quevedo, 215).

- (8) implican *malsín sin mal* (Salinas, 430).
- (9) con evidencias notorias,  
en sí dos contradictorias:  
*no dar mula y muladar* (Salinas, 377).
- (10) ¿Es posible que no temas  
matar a un alma cristiana?  
Fuertes son tus *temas*, *Ana*,  
para mí son *anatemas* (Salinas, 371),
- (11) de un canónigo *de Don*  
soy hija, *donde* me vienen  
músicas que me entretienen (Salinas, 504).
- (12) La casta Ninfa, y por la Ninfa el *Ponto*.  
Por *Heles* goza el nombre de *Helesponto* (Bocángel, 21).
- (13) El *ladino* Aladino Ah *ladino dino la* (Huidobro, 132).
- (14) Molino de *aspavientos* y del *viento* en *aspas* (Huidobro, 123).
- (15) ... cayendo en la gran sima de no tener des  
tino, *horadando* -es decir, *dando hora* a- unos túneles  
que van desmoronándose, escapando... (Murciano, 66).

V.gr.:

	gentilhombre	hombre	gentil
	Altamira	mira	alta
	camafeo	feo	cama
	Martingala	gala	Martín
	camaleón	león	cama
AB	muladar	B dar	A mula
	anatemas	temas	Ana
	donde	de	Don
	Helesponto	Ponto	Heles
	ladino	dino	la
	aspavientos	vientos	aspas
	horadando	dando	hora [74]

Algunos autores (Llano, 1984: 127, 67-70, 128-9; Arellano, 1984: 302-3, n. 277, y 1987: 32) se refieren a este tipo de juego verbal con el término *disociación*; pero tal término, en extremo vago, sirve a dichos autores (cfr. también Gracián, *Agudeza*, II, 37) para dar cuenta de otros procedimientos -aunque afines- formalmente distintos, como el *calambur*, la *dilogía*, el reanálisis de una palabra compuesta o derivada (García-Page, 1992b: § 8.1). Frente a estos autores, Coll y Vehí (1885:352) y Sánchez (1961:110), entre otros, coinciden con nosotros en describir nuestro



ejemplo 1) *-gentilhombre = hombre gentil-* como un retruécano, aunque no reparan en su distinción (retruécano léxico), respecto de otras formas que cabría analizar como retruécanos *sintácticos*.

2. A veces, una o las dos partes diferenciadas del compuesto varían fónicamente de la secuencia (palabra) en que aparecen gráficamente soldadas; *v.gr.:*

- (16) las taimadas, *trampantojo*  
de sus *antojos* y *trampas* (Quevedo, 259).
- (17) son los *vizcondes* unos *condes bizcos*,  
que no saben hacia qué parte conden (Quevedo, 396).
- (18) La *Escarapela* me llamas,  
y débeslo de fundar  
en que en mí *pela* la *cara* (Quevedo, 292).
- (19) No te fíes en tu hielo,  
que no es un *velo* de *monja* un *Monjibelo* (Salinas, 321).
- (20) Te doy mi *rota mano manirroto* Manuel (Ory, 130).
- (21) Aquí yace *Rosario río* de *rosas* hasta el infinito (Huidobro, 108).
- (22) hija de la *panadera*;  
la que siempre *eras de pan* (Alberti, 71).

Las alteraciones se deben generalmente a la adición o supresión de algún segmento fónico, aunque puede darse el caso de una permutación o metátesis, como ocurre con el fonema /s/ en 14): *aspaS + viento = aspavientoS* (no *\*aspaSviento*). La contracción o solapamiento de algunos sonidos es el fenómeno que se produce en *trampantojo* (= *trampA + Antojo*) y *vizcondes* (= *hizCO + COndes*); aunque la asimilación fónica también va acompañada de la elisión de algún sonido: *trampa(s)*, *bizco(s)*. Respecto de *vizcondes*, puede hablarse de un caso de aparente composición acronímica (Casado, 1979) por haplografía. En (18) y (22), la variación fónica es menos leve, pues supone la sustracción de una sílaba en (*Es*) + *cara* + *pela*, y la sustitución, sustracción, contracción y recomposición *enpan + (a) + dE + Era(s)*. *Rosario* deriva de la combinación de *rosa(s) + río* (por supresión de /s/ y diptongación del hiato/ío/). *Monjibelo* y *manirroto* sólo alteran la [75] vocal final del primer elemento del compuesto, como sucede con tantas otras formas compuestas del español (*rojiblanco*, *boquiabierto*, etc.).

Aunque estos últimos ejemplos varíen con respecto a aquellos primeros, lo cierto es que siguen el mismo esquema de formación. Incluso, se ciñe a tal esquema este otro texto, donde las alteraciones fónicas son más notables:

- (23) Aquí yace *Alejandro antro alejado* ala adentro (Huidobro, 108).

v. gr.: *Alejandro* = *alej(a)d(o)* + *an(t)ro*. La presencia del fonema dental sordo quiebra automáticamente el solapamiento acronímico perfecto: *alej(ado)* + *anDro*.

3. El fenómeno de repetición característico del retruécano tiene, evidentemente, una gran semejanza con los procesos de formación de palabras por composición; sólo que el retruécano léxico funciona de modo inverso como un mecanismo de «descomposición»; *comp.*:

retruécano:  $AB \rightarrow B + A$

composición:  $A + B \rightarrow AB$

Pero, además de los fenómenos de creatividad léxica por composición, existe una variedad de juego verbal basado en la composición, o «falsa» composición, que consiste en la conmutación de una de las partes conformantes del presunto compuesto por otro término, con el que guarda, generalmente, una relación de antítesis, tal como ponen de manifiesto los siguientes ejemplos:

- (24) Tenedme, aunque es otoño, *ruiseñores*,  
que no puedo llevar *ruicriados* (Góngora, 581.)
- (25) Y viendo que mi desgracia  
no dio lugar a que fuera,  
como otros, tu pretendiente,  
vine a ser tu *pretenmuela* (Quevedo, 240).
- (26) El meteoro insolente cruza por el cielo  
El *meteplata* el *metecobre*  
El *metepiedras* en el infinito  
*Meteópalos* en la mirada (Huidobro, 109).

En estos casos, la pauta de formación varía en cuanto que interviene un elemento no iterado:  $AB \rightarrow AC$  o  $CB$ , o bien  $A(ab) \rightarrow A'(ac)$  o  $A'(cb)$ ; v. gr.:  $AB(\textit{ruiseñores}) \rightarrow A(\textit{rui}) + C(\textit{criados})$ . [76]

Este artificio retórico, a diferencia del retruécano, consiste, pues, en la forjadura de una nueva expresión que repite, en el mismo orden distributivo, una parte de la palabra originaria de que deriva y sustituye la otra por un nuevo término, el cual suele contraer una relación de antonimia con aquella. Pero los dos fenómenos tienen común apoyarse inicialmente en una falsa etimología que propicia la caprichosa segmentación.

4. Otro fenómeno emparentado con la composición (o descomposición) léxica es el calambur, basado en el emparejamiento de secuencias homófonas,

una de las cuales presenta los sumandos separados gráficamente y la otra, unidos, como formando una palabra compuesta. Aunque existen varias modalidades de manifestación (García-Page, 1990a y 1990b: 219-220), la pauta general de construcción del calambur podría ser la siguiente:  $A + B \rightarrow AB$  o bien  $A(a \neq b) \rightarrow A'(ab)$ ; *v.gr.*:

- (27) ¡Dichosa *espuerta* cerrada,  
que *es puerta* del cielo abierta! (Salinas, 496).
- (28) Difícil, por ahora, ser *demente*,  
porque yo no escribo *de mente* (G. Fuertes, 272).
- (29) la que *con vida convida* (G. Fuertes, 128).

A la vista de los ejemplos, el contraste con los otros fenómenos indicados es notable. Frente al retruécano, que presenta a los sumandos en un orden inverso con respecto a su distribución normal dentro de la palabra «compuesta», el calambur los presenta consecutivamente en un orden lineal, tal como aparecen en la palabra «compuesta». Por su parte, el calambur y el retruécano proceden de un modo inverso a la composición, basada en la combinación de dos unidades simples; aquéllos parten de la palabra compuesta para descomponerla: uno (el calambur) dispone los sumandos en seriación lineal y el otro (el retruécano), en quiasmo; *v.gr.*:

Composición:  $A + B \rightarrow A B$

Calambur:  $AB \rightarrow A + B$

Retruécano:  $AB \rightarrow B + A$

5. Es menos frecuente el tipo de retruécano léxico conseguido por la acción que, *in absentia*, ejerce uno de los términos configuradores del juego, tal como puede verse en:

- (30) En *Belli* cabe *moro* y cabe hebreo (Quevedo, 438)  
MOROVELLI

El verso no es más que una alusión al supuesto destinatario de la composición, D. Francisco Morovelli, enemigo del poeta. [77]

Cabe recordar al respecto que otros procedimientos lingüísticos, como el calambur, también pueden conseguirse de este modo, mediante la presencia de sólo una de las secuencias homófonas, esté o no propiciado el juego, a su vez, por la copresencia de otros signos que actúan como connotadores fónicos o semánticos; *v.gr.*:

- (31) Que en marzo me des abril,

- y que en abril me *des mayo* (Salinas, 389)  
 [DESMAYO  
 (32) Que así vayas *con vino* [CONVINO  
 canción, para que seas della recibida (Quevedo, 403).

6. Como otra variedad particular del *retruécano léxico* podrían describirse los siguientes textos:

- (33) que de otra podría ser *esenciaquinta* (Quevedo, 479) [QUINTAESENCIA  
 (34) Octubre, que, *mojigato*,  
 se deshoja y se repela,  
 confín de invierno y verano  
 y umbral donde tienen tregua,  
 también, por lo *gatomoji*,  
 nos aruña cuando llega,  
 ya proveyendo cantinas,  
 ya socorriendo despensas (Quevedo, 310).

Frente a las demás variantes del retruécano vistas hasta el momento, estas dos unidades léxicas se consiguen mediante la inversión de las partes constitutivas de un compuesto sin rebasar los límites de la categoría *palabra*: se trata sólo de la permutación del orden posicional que ocupan los componentes en una sola palabra gráfica:  $AB \rightarrow BA$ , pero no  $*AB \rightarrow B \neq A$ ; v. gr.:  $AB(\text{quintaesencia}) \rightarrow BA(\text{esenciaquinta})$ ,  $AB(\text{mojigato}) \rightarrow BA(\text{gatomoji})$ . Por ello, podría pensarse que aquellas otras variantes son formas de retruécano «sintagmático» reservando específicamente el término de «léxico» para ejemplos como (33) y (34) (García-Page, 1993a). Cabe hacer, no obstante, la observación de que, en (33), el retruécano se consigue *in absentia*, mientras que, en (34), se construye el retruécano a partir de la coexistencia de los dos términos que forman parte de la relación de inversión.

Este tipo de juego limita abiertamente con algunas configuraciones anagramáticas, como puede verse en el poema siguiente de Salinas (523) titulado *Envíole una monja un jamón* de presente...:

- (35) Si corriédes los fieles  
 a este regalo de *monja*, [JAMÓN  
 seréis corredor de lonja [78]

Aquí, los elementos lingüísticos que se someten a inversión no son monemas (lexemas) sino sílabas.

Más alejados están, sin duda, los juegos anagramáticos basados en la inversión o permutación de sonidos, los cuales bien podrían definirse como manifestaciones particulares de la paronomasia (*paronomasia de exclusión*: García-Page, 1986: 423, 1988: cap. I y 1989: § 4.3; *cfr.* Martínez, 1976: 78-9); *v.gr.*:

- (36) sin duda sabe que *natas*  
es anagrama de *santas* (Salinas, 441).
- (37) Anagrama de *Luisa*  
es ilusa, y no la infama  
[...]  
neutros son perla y peral,  
ramo, amor, burla y albur (Salinas, 430).

7. Como puede inferirse de algunos de los ejemplos del corpus, los casos fronterizos son numerosos, de los cuales las gramáticas y retóricas suelen no decir nada, si es que acaso los registran. Así, en

- (38) Jove en Toro, mal arfil,  
cuando Gil el de Motril  
*haca-blanca* al coso saca,  
¡plegue a Dios que el *albahaca*  
no se vuelva en toronjil! (Salinas, 433).

parece haberse conseguido una nueva unidad léxica compuesta (*haca -blanca*) a través de la motivación semántica originada en la sinonimia *blanca-alba*; tal nuevo signo representa un pseudo-retruécano respecto de la base de formación léxica, el sustantivo *albahaca*: se produce la inversión característica de las partes conformantes, pero la repetición es sólo parcial: junto a la repetición literal de *haca* se produce la repetición relajada (sólo semántica) de *alba*; *v.gr.*: *alba-haca*> (*haca-alba*)> *haca-blanca* (*cfr.* García-Page, 1992b). El segundo eslabón de la cadena representa un auténtico ejemplo de retruécano léxico.

Semejantes problemas de delimitación presentan textos como

- (39) Aperciban los nabos la puntería  
a los *alcamadres* y *güetastías*  
(Quevedo, 311).

texto en el que se produce, primero, una desarticulación de los presuntos compuestos: *alcagüetas* (*alca* + *güetas*), *madrestías* (*madres* + *tías*), y, segundo, su recomposición en forma de quiasmo: A(*alca*) + B(*güetas*) y A'(*madres*) + B'(*tías*) = A(*alca*) + A'(*madres*) y B(*güetas*) + B'(*tías*). Los signos resultantes pueden describirse como formas particulares de la

acronimia [79] (Casado, 1979), palabras entrecruzadas (Lázaro, 1953: s.v. *entrecruzada*) o simplemente cruces léxicos (Rodríguez, 1989), y se emparentan con los ejemplos de retruécano aquí expuestos por su proceso de formación: repetición e inversión. Ejemplos como este último de Quevedo abundan en composiciones de los Siglos de Oro y en poetas contemporáneos como Huidobro: Al *horitaña* de la *montazonte* / La *violondrina* y el *goloncelo* (105): A(*hori*) + B(*zonte*) y A'(mon) + B'(taña) = AB'(horitaña) y A'B (*montazonte*); A(*violón*) + B(*celo*) y A'(golon) + B(*drina*) = AB'(violondrina) y A'B (*goloncelo*); etc. (García-Page, 1992a).

8. En el presente trabajo se ha intentado dar cuenta de un fenómeno lingüístico que -acaso por su carácter fronterizo con ciertos procedimientos basados en la composición o el aparcamiento de secuencias homófonas, entre los que confusamente se incluye (p.c., Llano, 1984: 127; Arellano, 1984: 302-3, n. 277)- no parece haber sido descrito ni en las gramáticas al uso ni en los manuales de poética y retórica más representativos.

En cuanto que, como su homónimo sintáctico (*antimetábole*), *participa* de los procesos de repetición e inversión en el nivel léxico, se le ha denominado provisionalmente *retruécano léxico* (Cf. García-Page 1993a y 1993b). Tal recurso constituye uno de los mecanismos de juego verbal más artificiosos utilizados por los poetas para crear en sus textos ingeniosos efectos lúdicos. Ahora bien, aunque el *corpus* de ejemplos está extraído del lenguaje literario (especialmente del siglo de oro), este artificio de retórica es de uso muy frecuente en la lengua común para la formación de juegos populares e infantiles, *chistes*, como vemos en la siguiente sarta de textos con que Vilches (1955: 46-8, 284) ilustra algunas modalidades del anagrama y del juego de palabras (Cf. con los conceptos de *cacénfaton* en Lausberg, 1960: § 964, y *motgigogne* en Dubois, 1982):

- a) No es lo mismo: El *camafeo* que El feo en *cama*
- No es lo mismo: *Manicomio* que *Comió maní*
- No es lo mismo: *Tita* tiene un *plan* que Tiene una *plantita*
- No es lo mismo: La *edad* del sol que La *soledad*
- No es lo mismo: La *paz* del *Inca* que La *incapaz*
- No es lo mismo: Le dan un *asado a Cora* que Le dan un *acorazado*
- No es lo mismo: *Atado por amor* que *Amoratado*
- No es lo mismo: Una *choza* chica en *Capri* que una chica caprichosa
- No es lo mismo: *Tito* se queda en *paz* que Se queda en el *pastito*
- No es lo mismo: Un *asno* que *dura* que Un *durazno*
- No es lo mismo: Me pasó *Pila* el *termo* que El paso de las *Termópilas*
- No es lo mismo: La *quería por dos* que Las dos *porquerías*
- No es lo mismo: Vi *su cuchara* que *Subí* en la *chúcara*
- No es lo mismo: Diego *Mascayano* que Diego ya no *masca*

- b) ¿En qué se parece (*sic*) un sabio y un acróbata?  
-En que el sabio *tiene sesos* y el acróbata *se sostiene*.  
¿En qué se parecen un estafador y un encuadernador?  
-En que el encuadernador *pega tela* y el estafador te la pega. [80]

### Textos

ALBERTI, R. *Sobre los ángeles. Marinero en tierra*. Barcelona: Orbis, 1982.

BOCÁNGEL, G. *Obras*. Madrid: CSIC, 1946. 2 vols.

FUERTE, G. *Historia de Gloria. Amor, humor y desamor*. Madrid: Cátedra, 1981. 3.<sup>a</sup> ed.

DE GÓNGORA, L. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1972.

GRACIÁN, B. *Agudeza y Arte del ingenio*. Madrid: Castalia, 1969. 2 vols.

HUIDOBRO, V. *Altazor. Temblor de cielo*. Madrid: Cátedra, 1983.

MURCIANO, C. *Yerba y olvido*. León: Diputación Provincial, 1977.

DE ORY, C. E. *Poesía (1945-1969)*. Barcelona: EDHASA, 1970.

DE QUEVEDO, F. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1979. 2.<sup>o</sup> vol.

DE SALINAS, J. *Poesías humanas*. Madrid: Castalia, 1987.

### Referencias Bibliográficas

ARELLANO, I. (1984). *Poesía satírico burlesca de Quevedo*. Pamplona: EUNSA.

-(1987). *Jacinto Alonso Maluenda.v su poesía jocosa*. Pamplona: Univ. de Navarra, Anejo II de *RILCE*.

CASADO VELARDE, M. (1979). «Creación léxica por acronimia». En *Tendencias en el léxico actual*, M. Casado (1987), 43-69. Madrid: Coloquio.

COLL y VEHÍ, J. (1885). *Diálogos literarios (Retórica y poética)*. Barcelona: Librería de Juan y Antonio Bastinos, editores, 3.<sup>a</sup> ed.

DUBOIS, Ph. (1982). *La rhétorique des jeux de mots*. Italia: Univ. di Urbino, docms. 116-117-118.

GARCÍA-PAGE, M. (1986). «Un artificio fónico recurrente en la lengua poética de Gloria Fuertes: la paronomasia». *RLit* 48:96, 407-31.

-(1988). *La lengua poética de Gloria Fuertes*. Madrid: Univ. Complutense.

-(1989). «Datos para una tipología de la paronomasia». *Epos. Revista de Filología* 8 (1992), 155-243.

-(1990a). «Algunas observaciones acerca del *calambur*». En *Investigaciones Semióticas III*, I, 431-48. Madrid: UNED.

-(1990b). «Juegos lingüísticos en Gloria Fuertes (poesía)». *RILCE* 6:2, 211-43.

-(1992a). «*Barbarismos*. Algunos ejemplos de creaciones léxicas insólitas». *BRAE* 72-256, 349-74, y en *Teoría, Crítica e Historia Literaria*, J. A. Hernández (ed.), 111-27. Cádiz: Universidad de Cádiz.

-(1992b). «El *retruécano léxico* y sus límites» (en prensa).

-(1993a). «Reflexiones lingüísticas sobre la *antimetábole*» [XXIII Simposio SEL (Lérida, 1993)] (en prensa).

-(1993b). «El *retruécano morfológico*» [I Encuentro interdisciplinar sobre Retórica, Texto y Comunicación (Cádiz, 1993)] (en prensa).

LAUSBERG, H. (1960). *Manual de retórica literaria*. Madrid: Gredos, II (1984). [81]

LÁZARO CARRETER, F. (1953). *Diccionario de términos filológicos*. Madrid: Gredos, 1971. 3.<sup>a</sup> ed.

LLANO GAGO, M. T. (1984). *La obra de Quevedo. Algunos recursos humorísticos*. Salamanca: Univ. de Salamanca.

MARTÍNEZ, J. A. (1976). «Repetición de sonidos y poesía». *AO* 26, 77-102.

RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, F. (1989). «Los cruces léxicos en el ámbito político-periodístico». *Verba* 16, 357-86.



SÁNCHEZ, A. (1961). «Aspectos de lo cómico en la poesía de Góngora». *RFE* 44: 1-2, 95-138.

VILCHES ACUÑA, R. (1955). *Curiosidades Literarias y Malabarismos de la Lengua*. Santiago (Chile): Nascimento. [82] [83]

△▽

## **LAS ESTRATEGIAS DE LA MEMORIA: JULIO CORTÁZAR RECORDADO POR MARIO VARGAS LLOSA (ANÁLISIS SEMIOLÓGICO)**

**Manuel González de Ávila**

(Universidad de Salamanca)

1. La memoria, es cosa sabida, juega malas pasadas: a uno mismo, pero también, -y acaso principalmente-, al otro. El artículo de Mario Vargas Llosa *La trompeta de Deyá* (*El País*, 28 de julio de 1991), dedicado a rememorar la figura del desaparecido Julio Cortázar, se diría escrito para confirmación de tan banal verdad. No se trata de un texto críptico que vele maliciosamente un significado oculto; antes bien, su lectura opone escasa resistencia a la comprensión. Pero un reordenamiento detallado de sus componentes acaso arroje alguna turbia luz sobre lo que la letra dice con tan cegadora claridad<sup>(25)</sup>.

2. El texto implanta en la SC 2 un *Sujeto dual*, compuesto por dos actores distintos, S1 (Julio Cortázar) y S2 (Aurora), reunidos en un sólo actante sincrético y caracterizados precisamente por lo acabado de su sincretismo. Semejante avenencia intersubjetiva provoca en el SE una maravillada [84] sorpresa, que nace de la observación de la actividad de aquéllos, de su /hacer/, lexicalizado en el verbo *conversar*, con el que comienza el *recorrido figurativo* inicial del texto, el /diálogo/, -al que se le supone un alcance privado-. El *tema*, el *Objeto* de la conversación es la /literatura/. El *hacer-operador* /conversación literaria/, subsumido en la más amplia estructura del /diálogo/, es prontamente axiologizado por medio de un encarecimiento hiperbólico: conversación asombrosa = «espectáculo», hipérbole que refuerza la compacta coherencia del Sujeto dual (comparado con dos acróbatas), sujeto agente de una *exclusión constitutiva*: del /hacer/ /conversación literaria/ «todos los demás parecíamos sobrar». El Sujeto doble manifiesta así los atributos que lo singularizan: la autonomía radical con

respecto a los restantes sujetos virtuales de su entorno y la maestría con la que rige su actividad autosuficiente.

3. Dentro del fragmento de representación discursiva /diálogo/ el Sujeto dual actúa de acuerdo con tres *roles temáticos* que a su vez implican tres formas distintas de su *competencia*.

<i>Roles</i>	<i>Competencias Textualización</i>
/pareja ideal/	/psicológica/ «perfecta complicidad»-«secreta inteligencia»
/intelectuales brillantes/	/cognoscitiva/ habilidad dialéctica y cultural de la pareja
/amigos admirables/	/ético-social/ «simpatía, generosidad con todo el mundo»

Roles y competencias conforman la definición estática y dinámica, calificativa y funcional, del Sujeto doble, pues son un inventario exhaustivo de su /ser/ y de su /hacer/ frente a los demás, dando vida a la actualización apenas disimulada de una figura actorial mítica: el *andrógino* perfecto.

4. El texto, hasta aquí, ha construido una unidad de relato completa y acabada, un *programa narrativo*, en cuya formulación sólo quedan irresueltas dos incógnitas: el par *Destinador-Destinario*. El Destinador no es otro que el propio Sujeto doble en la medida en que se muestra capaz de automotivarse y de elegir su acción. Y en cuanto al Destinario del PN, habrá que avanzar en la lectura del texto antes de reconocer su perfil. Todos los componentes parciales del programa aparecen de hecho subordinados al presunto sincretismo sin falla del Sujeto doble: el PN que componen es el de una /realización conyugal/, donde se reúnen y armonizan tanto el carácter de «matrimonio feliz» del Sujeto sincrético, hecho explícito en la SC 11 y asumido directamente en la SC 2 por el rol dominante /pareja ideal/, como su capacidad intelectual y su apertura ética hacia el prójimo. Este primer PN se coloca bajo la *sanción* admirativa del SE, pero el discurso de la memoria (enunciación) va tejiendo toda una red de autocorrecciones retroactivas que matizan el estatuto veridictorio del exquisito entendimiento mutuo entre los cónyuges (enunciado): «todos»*parecíamos* [85] «sobrar»; «parecía unirlos»; «daba la impresión de» (SC 2); tales autocorrecciones activan el polo /no - ser + parecer = mentira/ del cuadrado de la veridicción; y la /mentira/ sorprende, claro está, a un observador no receloso: «Pocos días después recibí carta de Julio anunciándome su separación. Creo que nunca me he sentido tan despistado» (SC 11).

PN 1 /realización conyugal/		SUJETO 1 + 2	
Destinador:	S1 + S2	<i>Roles</i>	<i>Competen</i>
Sujeto:	S1 + S2		
Destinatario:	/¿X?/	/pareja ideal/	/psicológica/

Recorrido figurativo: /diálogo privado./ /amigos admirables/ /ético-social/  
Operador: /conv. literaria/ /intelectuales brillantes/ /cognoscitiva/<sup>(26)</sup>  
Objeto: /literatura/

5. Pero la SC 2 lleva ya en su interior el germen lexemático -el «compromiso con la literatura» del Sujeto dual- de un PN 2, destinado a expandirse y a absorber el PN 1 /realización conyugal/, al que convertirá en mero auxiliar, en PN de uso. El PN 1 había sido sancionado incluso antes de que se detallase su tenor («nunca dejé de maravillarme con el espectáculo...»), lo que agota sus posibilidades de desarrollo: tal programa ya está cumplido. El PN 2, dominante o jerárquicamente superior, se organizará en torno a un Objeto literario similar, lo que hace posible el cambio, la articulación narrativa entre programas, pero poseerá otro Sujeto y otras características bien diferentes.

6. Éstos son los tres enunciados paradigmáticamente conexos que definen en toda su amplitud el PN 2:

SC 2: [...] su compromiso con la literatura, que daba la impresión de ser exclusivo, excluyente y total...

SC 7: Era un hombre eminentemente privado, con un mundo interior construido y preservado como una obra de arte al que probablemente solo Aurora tenía acceso, y para el que nada, fuera de la literatura, parecía importar, acaso existir.

SC 13 [...] como dijo, la existencia se resumía para él en un libro.

La SC 2 es una formulación directa del nuevo programa, adjudicado todavía al Sujeto dual, en tanto que en las siguientes el Sujeto se escinde y ya es sólo el S1 quien encabeza el programa, quedando eliminado el S2. [86]

La SC 7 introduce la categoría sémica topológica /exterioridad vs. interioridad/ para caracterizar a la /existencia/, reduciendo la /existencia exterior/ del S1 a cero e implantando en el espacio /existencia interior/, como su Objeto único, la /literatura/ (operación modelizada, como de costumbre, y al igual que la secuencia previa, por el /parecer/. Dejamos para más tarde el análisis de la función desempeñada por el S2 en ella)

La SC 13 anaforiza la precedente y condensa de nuevo, también con respecto al S1, la /existencia/ en el Objeto /literatura/, representado esta vez por el lexema metonímico *libro*. Ahora bien, mientras que en las secuencias anteriores es el SE el responsable de los juicios emitidos, en ésta el SE se limita a reproducir el discurso del propio S1 sobre sí mismo («como dijo...», *enunciación enunciada*), con lo que el conjunto del proceso reductor gana en verosimilitud, dejando el plano del /parecer/ para instalarse en el del /ser/ (ya que se sobreentiende que en este caso no hay razón para que el S1 se engañe ni quiera engañar cuando habla de sus objetivos vitales personales).

A este PN 2: lo llamaremos /realización artística/. Y, puesto que antes habíamos reconocido que el primer programa estaba globalmente subordinado al segundo, podemos postular que en el mismo movimiento hemos descubierto el nombre del verdadero Destinatario o Beneficiario del PN 1 /realización conyugal/: el entero bloque del PN 2 /realización artística/, que no lograría articularse sin el PN 1, su condición de posibilidad textual. Con ello queda completo el esquema precedente.

7. ¿Cómo desaparece el S2 del PN 2 /realización artística/? El texto no lo borra simplemente, sino que disminuye su categoría actancial, pasándolo de co-Sujeto y de co-Destinador en el PN 1 a Ayudante en el PN 2. La espléndida simetría del Sujeto doble se rompe y al pleno ajuste de sus competencias en el primer programa sucede una disparidad radical de sus ejecuciones respectivas en el segundo. El S1 obtiene en el PN 2 un Objeto de valor pleno, la /obra literaria propia/; el S2, tan sólo un Objeto de valor disminuido, la /obra literaria ajena/ (labor de traducción-recreación). El S2 declina su competencia y su teleología en favor del S1, desmedramiento actancial que es un genuino «sacrificio» (SC 3); queda así salvaguardada la supervivencia del PN 1 de uso /realización matrimonial/, condición de posibilidad del PN 2. Pero esta renuncia del S2 a su propia sanción como Sujeto realizado en el PN 2, que permite el cumplimiento del S1 en ese mismo Programa, cambia a su vez a éste de co-Sujeto y co-Destinario en anti-Destinador del S2, haciéndole reunir en sí los poco graciosos rasgos de *Sujeto ayudado por* y de *Sujeto represor* (anti-Destinador) del S2. ¿Y qué mejor definición posible del *egoísmo*? El SE reacciona vigorosamente contra este hecho calificándolo por tres veces de circunstancial: «algo provisional», «un transitorio sacrificio», «hubiera de momento un solo escritor» (SC 3). Al SE le tienta incluso otorgar a posteriori al S2 la sanción de su antaño no realizado PN 2, preguntándole en la SC 4 si «tiene muchas [87] cosas escritas, si va a decidirse por fin a publicar», con lo que el SE se ofrece a hacer las veces de *Destinador final* retributivo, glorificador, del S2, reemplazando y enfrentándose en esa tarea... al anti-Destinador represivo S1, juez y parte interesada en el «sacrificio» del S2. Un escrúpulo se lo impide, sin embargo, pues «se muerde la lengua» antes de hacerlo, consciente de que tal pregunta vela una acusación tácita contra el S1... aunque ese gesto de autocensura presupone en el S2 la misma conciencia acerca de la injusticia de su vínculo disimétrico con el Sujeto 1 durante el PN /realización artística/. Lo que equivale a proyectar sobre el S2 la responsabilidad de un juicio hipotético -el presunto desequilibrio del Sujeto dual-, que por el momento no es sino una inferencia del SE, pero inferencia que, una vez proyectada sobre el S2 -al que se obliga así a compartirla a la fuerza- cobra certidumbre y funciona como petición de principio, con valor que se pretende demostrativo, en un razonamiento lógicamente viciado (desde esta perspectiva el fallecimiento del S1 trae consigo la liberación del S2 del perjudicial contrato que lo ligaba al S1, su anti-Destinador).

8. El Objeto del nuevo programa aparece en la SC 6, «temas fantásticos» parafraseable en /literatura de imaginación/-, dando forma al rol /creador literario/ del S1. Este Objeto recibe dos determinaciones:

DT 1: SC 6: «apariencia cotidiana, doméstica y risueña»  
«Temas fantásticos»

DT 2: SC 7: «fondo inquietante, irracional y violento»

Reduciendo las oposiciones léxicas del nivel superficial o discursivo -del revestimiento textual-, a las categorías semánticas de base que realizan:

DT 1: Apariencia: cotidiana, doméstica, risueña = /Parecer: eufórico: inocencia  
DT 2: Fondo: inquietante, irracional, violento /Ser: disfórico: culpabilidad

Esta descripción de rigurosa simetría antitética se encuentra engastada en una antítesis textual explícita más amplia, igualmente rigurosa y no menos simétrica:

DT 1 < «prosa limpia y fácil» (relación de hiponimia = /«plano literario»/  
DT 2 < «vida nimbada de misterio» determinativa) «plano existencial»  
«con dimensión secreta»

Y si ahora reunimos los términos últimos del proceso, eliminando los vocablos literales que constituyen el ropaje estilístico del texto, se nos revela la siguiente equivalencia:

/plano literario/ = /Parecer: eufórico: inocencia/  
/plano existencial/ /Ser: disfórico: culpabilidad/

Los resultados hablan por sí mismos: el texto, partiendo del fraccionamiento de la literatura del S1 en una forma eufórica y un fondo disfórico, [88] acaba por recalcar el vínculo probable entre ese fondo literario disfórico y una dimensión existencial disfórica, *vivida* y no ya *representada* (literaturizada) de la que aquél se diría emanar. Pero, además: las secuencias textuales que ponen en escena el Objeto del PN 2, a diferencia de las que describían el conjunto del PN 1 de uso, ya no están modalizadas según el /parecer/, sino de acuerdo con el /ser/: las opiniones tanto sobre la forma de la literatura del S1 como sobre su fondo son juicios y no meras hipótesis: el Sujeto Enunciador afirma sin sombra de duda que la primera era *risueña* y el segundo *violento e irracional*, por mucho que a la vez siembre el texto de vocablos inciertos que pudieran llamar a engaño a un lector ingenuo, haciéndole creer que se contenta con enunciar consideraciones probables: así, el SE habla de la «apariencia» para referirse a la forma literaria, pero eso no significa que la forma «risueña» sea sólo aparente; y sostiene que la «dimensión secreta de la vida misteriosa» del S1 «parecía ser

la fuente de ese fondo inquietante, irracional y violento que *transparecía* a veces en sus textos, aun los más juguetones y risueños», sin que tan sospechosa reduplicación del verbo ponga en tela de juicio lo muy real de la violencia, la irracionalidad y la inquietud subyacentes, que son establecidas en sí mismas como hechos incontestables. Es en la equívoca atribución de tales hechos irrecusables al plano literario y/o al plano existencial donde estriba la eficacia del funcionamiento retórico de este doble enunciado.

9. El Destinatario o Beneficiario del PN 2 asume trazos difusos cuando asoma en la SC 8; allí la obra literaria del S1 alcanza el *telos* que la preside desde su nacimiento:

Obra literaria	1. Abrir puertas inéditas
de	2. Mostrar fondos desconocidos de la condición humana
imaginación	3. Rozar lo trascendente

Las tres imágenes, espaciales, se orientan a plasmar una profundidad abismática e imprecisa; el S1 está siendo descrito como *héroe de la experiencia interior* (las SC 7 y 13, recordémoslo, establecían para el S1 la homologación /espacio existencial = interior = literatura/). Al implantar esta isotopía de la /Interioridad/, a la que corresponde el nuevo rol temático del S1 como /explorador íntimo/, el texto reactualiza el mito agustiniano de la introyección de la trascendencia; y la literatura queda situada por la expresión «rozar lo trascendente» en las lindes de lo inefable, en el ámbito de la experiencia mística. El Destinatario del PN 2 /realización artística/ es, por tanto, una suerte de /conocimiento metafísico/.

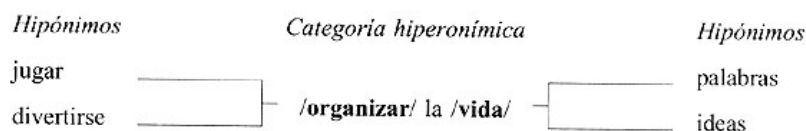
10. Pero entre el Objeto /temas fantásticos/ y su Destinatario /conocimiento metafísico/ media una gran distancia, la que separa la literatura de imaginación de la vivencia cuasi-mística. Esta distancia sólo puede salvarse gracias a un *método* (a una *vía*) que, el texto no deja lugar a vacilaciones, es el /juego/, nuevo *recorrido figurativo* pergeñado en dos tiempos paradigmáticamente unidos: [89]

SC 6: *Actividades lúdicas del S1*: recogida de «noticias insólitas»; construcción de «objetos inverosímiles»; práctica de la trompeta; exploración de un París «secreto y mágico»; asistencia a un «congreso de brujas». Notas semánticas que las definen: /Irrealismo/ y /carácter taumatúrgico/. Consecuencia: el juego vital del S1 desrealiza y vuelve esotérico su universo privado.

SC 8: *Vinculación del /juego/ del S1 con el Objeto /literatura/ de su PN 2 principal*. La irrealidad lúdica deviene «instrumento de creación y exploración artística útil y provechoso».

Para él, a) escribir era jugar, divertirse, organizarla vida -las palabras, las ideas-(*definición de la escritura*) b) con la arbitrariedad, la libertad, la fantasía y la irresponsabilidad(*calificaciones modales a ella aplicadas*) c) de los niños o los locos (*sujeto de la escritura y de sus calificaciones*)

a) Núcleo germinal de la definición: equivalencia *jugar = organizar la vida*, que es en puridad la categoría hiperonímica dominante en torno a la que giran, como adyacentes explicativos parasinónimos, los demás términos del enunciado:



Si /organizar/ es la categoría, y Jugar + divertirse/ el polo retenido por el texto, la dialéctica *aserción/negación*, constitutiva de toda relación significativa -según el principio estructural- convoca por necesidad la imagen ausente del polo negado pero imprescindible para el funcionamiento semántico de la categoría: /organizar/ = /jugar + divertirse vs. x/. ¿Qué es x, el término semánticamente opuesto a los parasinónimos jugar + divertirse? No puede ser sino otro par de verbos marcados por *semas contrarios*, verbos difíciles de precisar, pero susceptibles de parafrasearse en la expresión tradicional «esto no es un juego». Al escoger tan sólo uno de los términos de la categoría y dejar el otro en una oscuridad exclusiva<sup>(27)</sup>, la definición del escribir como organizar y del organizar como jugar elimina del campo de maniobra literario del S1 todo lo que no es juego ni divertimento: todo lo *serio*. Y sucede exactamente lo mismo con la categoría /vida/ = /palabras + ideas vs. x/; de la dimensión existencial del S1 es expulsado también [90] cuanto no son palabras ni ideas: todas las *cosas*, todos los *referentes no imaginarios*.

b) Luego la calificación modal de este proceso no viene sino a enfatizarlo de forma redundante: en efecto, un *ludo* literario sin objeto externo, un esparcimiento sin referente es *por definición* «arbitrario, libre, fantástico, irresponsable».

e) Y todas ellas son propiedades de los simples de este mundo, en los que reside, como es bien sabido, *una suerte de peligrosa inocencia*: los «niños» y los «locos».

La actividad literaria descrita en estos términos se impone al lector como el vivo contra-modelo de toda literatura comprometida; y el PN 2 /realización artística/, globalmente considerado, acaba siendo un anti-programa del tercer y último programa por venir, al que llamaremos /realización social/.

11. Recapitulando el PN 2: el universo íntimo del S1 tiene una tonalidad esotérica y pueril; de ahí que la búsqueda agustiniana de la trascendencia adopte el ambiguo aspecto de un genuino *descensus ad inferos*: brotada en un suelo violento y alcanzada por medio de un juego equívoco, a medio camino entre la aún-no-razón (infancia) y la sin-razón (locura), juego que se sirve de lo literario para sus fines, dicha búsqueda tiende hacia un *conocimiento metafísico ambivalente*, considerado como tal por el SE, del que está excluida la realidad inmediata: lo serio, lo importante. El retrato del S1 lo presenta como actor ensimismado, que pese a conservar su rol de /amigo admirable/ y su competencia /ético-social/ (SC 6) se enreda en un mundo ilusorio que él mismo ha construido (tal ensimismamiento se irá intensificando poco a poco, y en la misma medida disminuirá la competencia ético-social del S1). El juego vivido y literario es para él a la vez herramienta y rehabilitación; ahora bien, el tratamiento estético de lo irracional absorbe todas las posibilidades creativas de la escritura del S1, incapaz de sobrepasar los límites de su brumoso horizonte metafísico. Y, además, esta conquista del arte y la salud tiene como requisito la ayuda recibida por el S1 de un co-Sujeto 2 que, siendo su igual sobre el plano de la existencia, se le somete en el nivel de la práctica literaria. Sólo el mantenimiento de esta injusta relación distributiva permite al S1 realizar su difícil síntesis entre culpabilidad e inocencia, entre instinto oscuro y placer estético<sup>(28)</sup>. Esquema final del PN 2 /realización artística/<sup>(29)</sup>: [91]

PN 2	SUJETO 1	
	Roles	Competencias
Destinador: S1		
Sujeto: S1		
Destinatario: conocimiento metafísico	sujeto lúdico	psicológica
Recorrido fig.: juego	creador literario	cognoscitiva
Operador: escritura literaria	explorador interior	psic. cogn.
Objeto: lit. de imaginación	amigo admirable	ético-social

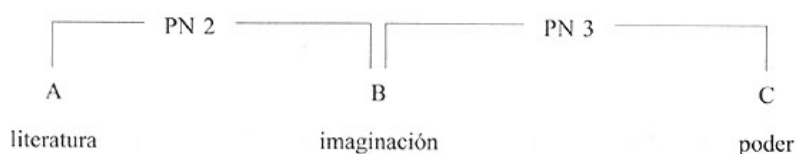
12. Con la SC 9 llega el momento de la gran crisis narrativa de *La trompeta de Deyá*. Lo restante del texto estará destinado a aclarar los términos de lo que esta secuencia designa como la «mutación» -PN 3- del S1. Para el analista, el foco de atención por excelencia se hallará en el sutil encaje de supresiones, adiciones y modificaciones que el anunciado PN 3 tramará sobre el cañamazo empleado por el relato -provisto de una muy notable memoria paradigmática- para urdir los PN 1 y 2.

13. El elemento determinante del PN 3 es su Objeto, doble o bifronte: /literatura/ y/o /revolución/. En la imposible concordia de su naturaleza dual - pese al hipotético agente de síntesis que el texto propone, la /imaginación/-, estribará precisamente el fracaso narrativo, la ausencia de sanción, de este último PN.



El Objeto /literatura/ del PN 1 y 2 sufre en el PN 3 un deterioro a la par cuantitativo -pasa de Objeto único a co-Objeto del nuevo Objeto /revolución/- y cualitativo -pues ve alteradas en profundidad sus anteriores propiedades por la nueva teleología del S1: Objeto virtual (*hablado*) en el PN 1, Objeto realizado en el PN 2 (obra de imaginación), la /literatura/ es degradada en el PN 3 al hipónimo «hojas volanderas» (SC 9) y a «una obra dispersa en la circunstancia y la actualidad» (SC 10), con lo que se introduce una fuerte antítesis temporal -aspectual sobre el parámetro *duratividad/puntualidad*: obra literaria antropológicamente densa y perdurable en PN 1 y 2 frente a la enfatizada transitoriedad de la escrita en el PN 3.

El objeto subordinante /revolución/, ente negativo y futuro, es apenas materia de tímidas alusiones en el texto, que parece emplazar un capcioso término de unión entre él y el co-Objeto /literatura/. Efectivamente, si es válida nuestra paráfrasis previa «temas fantásticos» = /literatura de imaginación/, entonces, considerando que el texto expande literalmente el lexema «revolución» en la ya tópica elipsis «imaginación al poder» (SC 9), hay implícita en la descripción de ambos Objetos una estructura léxica ternaria: [92]



La combinación AB define al PN 2; la combinación BC, al PN 3. Se diría que en la estructura textual de superficie el término B, la «imaginación» funciona como enlace entre los términos AC, literatura y poder, pero no está ahí sino para señalar la imposibilidad de tal función mediadora («Imaginación al poder» figura encerrado entre irónicas comillas). El texto acepta, y valoriza, la asociación AB, pero no la BC (aunque para demostrarlo tendremos que esperar al análisis de las relaciones entre el SE y el PN 3) y por consiguiente tampoco la AC, cuyos términos están radicalmente alejados entre sí y resultan incompatibles: la engañosa estructura léxica superficial ternaria es en realidad una oposición binaria no dialéctica: (*literatura-imaginación*) vs *poder*. Con ello se aclara el que el PN 2 /realización artística/ sea un anti-programa de toda literatura comprometida si por tal hay que entender aquella que aspira a ejercer un poder transformador sobre la realidad social. Así pues, la literatura imaginativa del S1 queda recluida en el ámbito de la búsqueda metafísica, siendo considerado por el texto como vano o ilusorio todo intento de enraizar ese acto artístico en el suelo concreto de lo real. Y cuando el S1 persevera en su propósito de unir la praxis literaria a la praxis política, el SE rebaja el estatuto cualitativo de la literatura por él escrita al de un simple panfleto, y acaba sumergiéndola bajo un poco halagüeño enjuiciamiento global: «Este

otro Julio Cortázar, me parece, fue menos personal y creador como escritor que el primigenio». (SC 13) Y un pequeño detalle complementario: en la SC 2 el lazo del Sujeto doble con la /literatura/ se había calificado de «compromiso exclusivo, excluyente y total». La saturación afectiva, lograda mediante la hipérbole y el políptoton, del significado del «compromiso» originario no puede dejar de acarrear por implicación semántica la idea de traición (rompimiento de un pacto moral anterior) en el tránsito desde el PN 1 y 2 hasta el PN 3.

En resumidas cuentas, el PN 3 fracasa, entre otras cosas, porque aspira a realizar una síntesis, que el texto juzga impracticable e indeseable desde sus presupuestos semi-implícitos, entre dos esferas de la realidad, la artística y la política. Al operador que esta voluntad pone en juego lo llamaremos /escritura militante/; y ni que decir tiene que el Destinatario final del proceso ya no puede ser ningún tipo de conocimiento metafísico, positivo o negativo, sino más llanamente una /transformación social/.

14. En la persecución de sus nuevos objetivos el S1 pasa por una serie de cambios exteriores:

En los PN 1 y 2 el Sujeto Enunciador y el Sujeto Focalizador del texto coincidían sistemáticamente; en el PN 3, el SE intercala entre él [93] mismo y el S1 un centro de visión indefinido y plural: «Se lo vio entonces en las barricadas de París [...]» (SC 10). Este distanciamiento actorial tiene como correlato una mudanza significativa en la definición topológica del S1: apegado a la /Interioridad/ en los PN 1 y 2, el S1 se entrega a una frenética tarea viajera y política en el PN 3; de íntima, su vida deviene casi «promiscua», marcada por el rasgo espacial contrario /exterioridad/. En consonancia con lo cual, al recorrido figurativo /diálogo privado/ de los PN 1 y 2 responde en el PN 3 otro que podemos llamar /conversación militante/.

Los cambios en la prosopografía del personaje son aún más notables: PN 1 y 2: «muchacho de cabellos cortísimos-lampiño» (SC 2-5) - PN 3 «se había dejado crecer el cabello-tenía unas barbas rojizas e imponentes, de profeta bíblico» (SC 12). Inútil insistir sobre las connotaciones culturales de rasgos tan intensamente semiotizados: «barba roja» = peligro; «profeta bíblico» = *anunciador visionario de grandes cataclismos provocados por el pecado*.

La finalidad perseguida por el S1 con semejante muda de piel y trastrueque de costumbres es integrarse en ese otro Sujeto Colectivo de la historia revolucionaria en ciernes. ¿Logra el S1 cumplir este sub-programa? El SE, que en la exposición del PN 3 procura eludir siempre que puede todo veredicto negativo demasiado explícito, se limita a yuxtaponer contrastes como al desgaire, confiando en la complicidad enciclopédica de su lector: «Se

lo vio [...] confundido con los *estudiantes* que querían llevar «la imaginación al poder». Tenía cincuenta y cuatro años».

15. Los cambios exteriores se completan con otros más fundamentales: el S1 resume y modifica a la vez la definición de su /hacer/, esto es, su posición en el sistema de roles-competencias, operación que señala tanto la lógica como las debilidades del nuevo programa. Conserva en su integridad el rol de /sujeto lúdico/ (SC 10, 12, 13), y parece también mantener, aunque con muchas restricciones, el rol de /amigo admirable/ (SC 10, 12). En cambio, se le adjudica pleonásticamente un rol inédito, /intelectual revolucionario/, transformación de los previos /intelectual brillante/ y /creador literario/: «Los 16 (años) que le faltaban por vivir sería el escritor comprometido con el socialismo, el defensor de Cuba y Nicaragua, el firmante de manifiestos y el habitué de congresos revolucionarios que fue hasta el final» (SC 9). En esquema:

ROLES			COMPETENCIAS
PN 1	PN 2	PN 3	
pareja ideal	sujeto lúdico	sujeto lúdico	psicológica
intelec. brillantes	creador lit.	intelec. revolu.	cognoscitiva
amigos adm	amigo adm. explorador inter.	amigo adm.	ético-social psico.-cognos.[94]

La regularidad de la tabla cede empero el hecho de que todos los pares rol-competencia pasan por ciertas alteraciones que pueden expresarse con un solo semema: /empeoramiento/. Así, perjudica al par /amigo admirable/-/ético social/ la intensificación de las tendencias introvertidas del S1 y el distanciamiento con respecto a él del SE; y el rol doble /sujeto lúdico-pareja ideal/-/competencia psicológica/ se desequilibra tras el cambio de pareja por el S1 (SC 12), que el SE liga negativamente a las alteraciones prosopográficas del S1. Lo cual indica que, si bien perdura en el PN 3 el rol /sujeto lúdico/ y su recorrido figurativo concomitante /juego/, con la inevitable actualización en ese mismo programa de su consecuencia, el carácter *irreal, esotérico y pueril* del mundo íntimo del S1, ello sucede sin que el S1 posea ya los medios para controlarlo -el apoyo terapéutico del S2 y del arte-, y justo en el momento en el que el S1 ambiciona consagrarse a la actividad exterior sería e importante por excelencia, la política: PN 2, SC 8: Escribir = jugar = organizar la vida - - - PN 3, SC: 10 Militar = x = organizar la vida. Al S1 lo lastra la ley de la inalterabilidad del carácter, que lo vuelve inútil para trabajar fuera del territorio privado del ego. «Revistas eróticas», «marihuana», «revolución» sustituyen ahora al «jazz» y a los «fantasmas», marcando el tránsito lúdico del S1 desde la alta cultura a la cultura underground. En semejante sistema de desdichas semióticas, la insistencia del SE en el

«rejuvenecimiento» del S1 no hace sino reforzar el efecto de infantilización que lo envuelve: SC 12: «[...] incluso cabría decir que se había vuelto más fresco y juvenil, pero costaba trabajo relacionarlo con el de antes»; SC 13: «[...] todas las veces que yo lo vi me pareció joven, exaltado, dispuesto».

Pero el rol-competencia que más sufre del cambio de PN es el de /intelectual brillante/-/creador literario/. El SE niega al S1, de forma tajante, toda competencia cognoscitiva para cumplir su nuevo programa:

a) Como en la primera, aunque de una manera distinta, en esta segunda etapa de su vida, dio más de lo que recibió, b) y aunque creo que se equivocó muchas veces -como aquella en que afirmó que todos los crímenes del estalinismo eran un mero *accident de parcours* del comunismo-, c) incluso en esas equivocaciones había tan manifiestas inocencia e ingenuidad que era difícil perderle el respeto.

Punto clave de las diferencias entre programas: las habilidades culturales y los conocimientos trascendentales del S1 en los PN 1 y 2, una vez perdido por aquél el delicado equilibrio matrimonial y psicológico que los hacía posibles, fracasan estrepitosamente cuando se trata de ejercitarlos no ya dentro del abismo insondable de la eterna condición humana, sino sobre la materia misma de la realidad histórica y política contemporánea. [95]

Por cierto, la alusión del citado fragmento a las atrocidades estalinianas dista mucho de ser textualmente gratuita; explosión histórica de *irracionalidad* y *deviolencia*, los crímenes comunistas están en el texto paradigmáticamente ligados al fondo existencial disfórico, irracional y violento, que el S1 lograba exorcizar gracias a su arte literario en los PN 1 y 2. Abandonados los higiénicos senderos de estos programas, el S1 cede a sí mismo y su potencial crueldad acaba volviéndole cómplice voluntario por consiente de una masacre. Eso sí: al igual que en el pasado la zona ominosa de la etopeya del S1 aparecía disimulada entre las amables formas de su jugueteo vital, aquí también la semilla de la violencia se incardina entre dos reactualizaciones de: a) la competencia ético-social («dio más de lo que recibió»); y b) la irresponsable puerilidad («sus manifiestas inocencia e ingenuidad») del S1. Júzguese la intención de tal entreveramiento de referencias estereotipadas al Bien -el candor de la infancia- y al Mal bajo su aspecto más tenebroso -el asesinato tecnologizado y sistemático.

Por último, el rol /explorador interior/ del PN 2 desaparece de raíz, puesto que contradice la topología exterior del rol /intelectual revolucionario/; y su pérdida marca el momento exacto en el que el S1 comienza a cometer esos muchos errores de bulto que para el SE nos abren las puertas de su alma.

PN 3 realización política

SUJETO 1

Destinador: S1

*Roles*

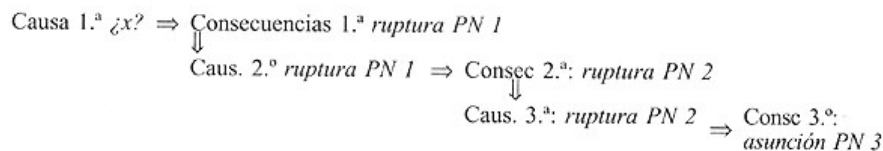
*Competencias*

Sujeto: S1

Destinatario: transformac. social	sujeto lúdico	psicológica
Recor. fig: declaración pública + juego	intelectual revol.	cognoscitiva
Operador: conversación militante + escritura	amigo admirable	ético-social
militante		
Objeto: revolución + literatura		

16. ¿Cuáles son las razones de esta metamorfosis? El SE se dispone ahora a reescribir, contra la versión oficial, refrendada por el propio S1 en el pasado (SC 9), la biografía del S1.

El S1, autodesignado y libre durante los PN 1 y 2, parece continuar siéndolo en el PN 3: la SC 10 reabsorbe en el S1 los motivos de su giro copernicano personal, atribuyendo a éste una causa «ética». Ahora bien, la primera matización lateral de tal supuesto consistirá en hacer retroceder en el tiempo el dato etiológico del cambio del S1, dato que ya no es la revuelta estudiantil, sino, precisamente, la quiebra del PN 1 /realización matrimonial/ y de todo lo que éste conlleva (una deleitosa felicidad privada en tomo a los santuarios de la alta cultura y a los paraísos perdidos: «museos», «templos», «Iglesias ortodoxas», «restaurantes de la Acrópolis», «la islita de Hydra») (SC 11). Desaparecido para él dicho enclave de felicidad intemporal, [96] el S1 se hunde en los conflictos de la historia. El lector no sabrá nunca cuál fue la causa de la expulsión del S1 de su pequeño jardín de las delicias, pero no le queda más remedio que estar seguro de lo mismo de lo que lo está el SE: fuese cual fuese aquélla, la expulsión determinó la metamorfosis del S1.



Lo que pone en evidencia que bajo la nebulosa teleología privada llamada «ética» yace en el texto una razón primera que menoscaba la «ética» al rango de mera razón segunda; esto es, de racionalización. El SE despacha así los motivos de orden social y objetivo para la «mutación» en beneficio del énfasis puesto sobre la subjetividad dañada como catalizador, reproduciendo con ello un argumento retórico-político clásico: todo impulso revolucionario se debería en última instancia a un desarreglo íntimo de la propia conciencia. Y ello lo confirma el que el SE afirme sin sombra de duda: «el cambio de Julio fue mucho más profundo y abarcador que el de la acción política» (SC 11), declaración que da por sentado un orden de prelación entre las esferas de lo individual (jerárquicamente superior) y de lo político (jerárquicamente inferior): el hombre es algo que sobrepasa, que trasciende su dimensión política tanto hacia dentro «profundo» = /interioridad/ -como hacia afuera- «abarcador» = englobante. Ésa es la hondura humana en la que se gestan las

grandes metamorfosis del individuo; las circunstancias históricas concretas resultan en comparación, para el SE, meros epifenómenos. SE y S1 separan aquí sus caminos; el SE explora y juzga el PN 3 del S1 de acuerdo con una variante extremada de la teoría individualista, cuyo núcleo está formado por la ideología matrimonial -de ahí el tácito *post hoc ergo propter hoc* que convierte a la separación del Sujeto doble en causa de la metamorfosis del S1-, y renuncia a seguirle en su adopción de un sistema axiológico de tipo colectivo-político, inverso al que le guiaba en los PN 1 y 2 (vida privada y literaria intensa y fascinante, acción política nula); la simpatía del SE por el nuevo programa del S1 es inexistente, lo que marca los límites intelectuales y valorativos de este recuerdo.

17. Porque la reescritura de la biografía del S1 es un proceso de valoración por parte del SE, a pesar, y contra todos los aspavientos de prudencia en que el SE se complace. Este ha escogido desde el inicio del texto un nivel de pertinencia primario para su decurso: el compartido oficio de la escritura que lo emparenta al S1. Sin embargo, una triple distancia los aleja: distancia espacial -sus contactos son esporádicos y en puntos distintos del planeta (SC 2 y 12); distancia temporal -sus encuentros son ocasionales-; y distancia psicológica: el ensimismamiento del S1 llega a [97] rozar el hermetismo, lo que obliga al SE a tildar de «amistad sin intimidad» su relación con el S1 (SC 7). Piénsese en lo ambiguo de la latente y no siempre actualizada competencia /ético-social/ de éste; el S1 sojuzga al S2 en beneficio propio durante los PN 1 y 2, y coarta la libre espontaneidad de sus amigos «bajo un sistema de reglas a las que había que someterse para conservar su amistad», coerción que el texto, aun ligándola también al «encanto del personaje», vincula con la culpable dimensión secreta de la vida del S1 (SC 7).

Resultado de este alejamiento es el recorte, pero también la objetivación, del alcance testimonial del recuerdo del SE. La diferencia entre ambos se hace máxima en el PN 3, acompañada por una inversión de los respectivos roles mutuos: en los PN 1 y 2 el S1 actuaba como distanciador *psicológico* del SE, que le estaba sometido por sentimientos de «admiración», «envidia», «deslumbramiento», «fascinación», mientras que en el PN 3 es el SE quien hace las veces de distanciador *ideológico* del S1, puesto que, sin dejar de mentar la continuidad de los lazos amistosos que a él lo unen, rebaja todas sus competencias y llega hasta afirmar que pese a los numerosos errores de aquél, «era difícil perderle el respeto. Yo no se lo perdí nunca, ni tampoco el cariño y la amistad que -aunque a la distancia sobrevivieron a todas nuestras discrepancias políticas». «No perder el respeto» indica aquí tan sólo que bien hubiera podido perderselo, de no beneficiar el S1 del crédito adquirido en sus anteriores programas exitosos; y así si los PN 1 y 2 /realización conyugal/ y /realización artística/ manifiestan la supremacía del S1 sobre el SE, el PN 3 /realización política/ subvierte los términos de esta ecuación intersubjetiva.

Poco sorprenderá el mencionado fenómeno si se repara en que los tres programas del S1 aparecen axiológicamente juzgados, desde antes de su misma exposición textual, mediante un sistema de catáforas:

(SC 1) [...] a) me alegró mucho saber que Aurora había estado a su lado en estos últimos meses b) y que, gracias a ella, tuvo un entierro sobrio, sin las previsibles payasadas de los cuervos revolucionarios.

a) *Catáfora 1ª, eufórica: reinstala*, en el final del trayecto biográfico del S1, a su co-Sujeto durante el PN 1 y Ayudante en el 2, programas reactualizados por ello a su vez, con lo que se elimina tácitamente el PN 3. Idéntica anulación se produce cuando, en la última secuencia del texto (14), el SE, so capa de emotivo recuerdo final, recrea ante el lector la imagen del primitivo S1:

De rato en rato oigo desafinar una trompeta. No hay nadie por los alrededores. El sonido sale, pues, de ese cartel del fondo de la sala, donde un chiquillo larguirucho y lampiño, con el pelo cortado a lo alemán y una camiseta de mangas cortas el Julio Cortázar que yo conocí- juega a su juego favorito. [98]

devolviéndole, uno a uno, todos los aparejos de su universo original: el /encierro/, el /juego/, la /magia/ y hasta su mismo aspecto físico. El intervalo - el PN 3- queda así simbólicamente aniquilado por la ternura soberana de la memoria del amigo. A diferencia de los PN 1 y 2, no hay para él *sanción* posible.

b) *Catáfora 2ª, disfórica: efectúa*, de forma sintética y a través de un léxico depreciativo, una impugnación axiológica del contenido del PN 3 («previsibles payasadas de los cuervos revolucionarios»)

Todo estaba claro, por consiguiente, desde el principio. Pero había que contarle con visos de objetividad; de ahí que el texto parezca a primera vista menos elíptico y alusivo de lo que en verdad es. Veáse para muestra el modo en que el SE se remite modestamente al saber interpretativo último del S2: sobre el S2, ordenado, pulcro, vital (SC 4 y 14), agente compensador, a lo largo de la entera evocación, de las unilaterales inclinaciones del S1, recae la entera responsabilidad del enjuiciamiento de la biografía del S1, mientras que el SE se satisface con bordar cautas y prudentes variaciones en tomo a la indecidibilidad de toda existencia (SC 13-14):

Este otro Julio Cortázar, me parece, fue menos personal y creador como escritor que el primigenio. Pero tengo la sospecha de que, compensatoriamente, tuvo una vida más intensa, y, acaso, más feliz que aquella de antes, en la que, como dijo, la existencia se resumía para él en un libro (...) Si alguien lo sabe debe ser Aurora, por supuesto. Yo no cometo la imprudencia de preguntárselo.

Primero: si la vida del S1 en el PN 3 se modela de acuerdo con la actividad política, entonces el texto impone aquí una relación inversamente

proporcional entre los PN 1-2 y 3: a mayor /realización política/ menor /realización artística/ (literatura y poder son para el SE esferas antagónicas). Segundo: el combate político proporciona al S1 una vida «Intensa y feliz»: pero, dado que era la dimensión existencial del S1 la que aparecía gravada desde el comienzo por una profunda violencia e irracionalidad, en el curso del PN 3 el fondo oscuro, la /culpabilidad/ del S1 se enseñorea de toda su experiencia, en tanto que es relegado al olvido el brillante conjuro terapéutico del arte.

$$\frac{\text{Éxito}}{\text{Fracaso}} = \frac{\text{plano existencia}}{\text{plano artístico}} = \frac{\text{/culpabilidad/}}{\text{/inocencia/}}$$

Sin embargo, el SE declara inmediatamente después: «Si alguien lo sabe, debe ser Aurora, por supuesto. Yo no cometo la impertinencia de preguntárselo». Semejante ademán de respetuoso pudor vela exactamente el mismo recurso de espuria proyección que hemos visto operar en el momento de convertir al S1 en un Sujeto egoísta y despótico en relación con el S2 durante el PN 2: se pretende, mediante una estrategia retórica, el sancionamiento cómplice por parte del S2 de una interpretación retrospectiva que en buena ley tan sólo ofrece como garantía el conocimiento externo [99] del propio SE, sin que en ningún caso se citen palabras literales del S2; y ello en el mismo instante en que se simula reconocer a éste el derecho de recusar dicha reescritura biográfica. Pero, ¿cómo podría llevarse a efecto tal recusación, si el recato del SE le prohíbe -«sería una impertinencia»- todo intento de verificar su discurso en la única fuente autorizada para ese menester? Pero esta manipulatoria discreción superficial no impide que en el texto se deslicen contundentes juicios de valor, incluso si no aparecen allí donde el lector los espera. Obsérvese el modo en que se figurativiza, por dos veces, la metamorfosis del S1:

(SC 9). El cambio de Cortázar el más extraordinario que me haya tocado ver nunca en ser alguno, una mutación que muchas veces se me ocurrió comparar con la que experimenta el narrador de ese relato suyo, *Axolotl*, en que aquél se transforma en el pececillo que está observando [...]

La descripción del cambio discurre sobre el nivel de pertinencia escritura escogido por el texto, ganando así en coherencia: se emplea un ejemplo extraído de la obra literaria del mismo S1 como modelo. Pero este ejemplo lleva implícitos: a) la regresión del S1 en el orden evolutivo animal: de ser humano a pez; b) la disminución de jerarquía gramatical: de sustantivo positivo a diminutivo: «pececillo»; e) la actualización de un nutrido número de connotaciones culturales: /encierro/-/pérdida de libertad/-/esclavitud;/ /movimiento circular/-/actividad sin sentido/-; /objeto exótico/-/objeto de contemplación/4objeto de asombro/-/objeto de burla/.

(SC 12) (...) ¿Era él? ¿Era Julio Cortázar? Desde luego que lo era, pero como el gusanito que se volvió mariposa o el fakir del cuento que luego de soñar con maharajás, abrió los ojos y estaba



sentado en un trono, rodeado de cortesanos que le rendían pleitesía.

Las dos comparaciones parecen positivas, meliorativas. ¿Lo son de verdad? El gusano que eclosiona se convierte en bella mariposa, es cierto, pero la mariposa es en nuestro universo cultural un prestigioso /objeto venatorio y coleccionable/ (recordemos los «cuervos revolucionarios» de la SC I), además de símbolo zoológico de un /ser frágil/ y de un /hacer voluble/. En cuanto al fakir convertido en cortesano, amén de representar el primero el /ascetismo/ y la /espiritualidad/ frente a la /molicie/ y a la /mundanidad/ del segundo, los «cortesanos» que lo rodean (recuérdese que los «cuervos revolucionarios» hacen «previsibles payasadas») son la quintaesencia del /servilismo/ y de la /mendacidad/ (¿bufones?), a lo que hay que añadir la índole alucinatoria de la transformación: «luego de soñar con maharajás...» [100]

18. ¿Cabe aún, por tanto, hablar de inquietud ética y de Sujeto autodesignado para referirse al avatar biográfico del S1? Detrás de su metamorfosis, detrás del cambio de programas cuya explicación y valoración constituyen el entero discurso del texto, se diría que no hay sino una pura necesidad de orden psicológico: fracasada su primera etapa, destruido su gozoso statu quo primigenio, al S1 no le queda más opción que buscar otros exutorios para su culpabilidad existencial; una pequeña manipulación por parte de los «cuervos revolucionarios» y el S1 hallará en la lucha política el remedio más adecuado a la reviviscencia, ocasionada por la quiebra de su matrimonio y del universo estético que lo envolvía, de sus monstruos interiores. Este recuerdo escenifica en el S1 una memoria freudiana que se ignora: el retomo a la conciencia de lo reprimido no puede eludirse, una vez derruidas las barreras que lo mantenían sojuzgado. Nada hay de *progresivo* en el cambio del S1, pero sí mucho de *regresivo*: pierde lo bueno que tuvo, se multiplica lo malo de lo que nunca dejó de padecer. El S1, al final, no era tan excelente amigo como parecía, ni su inteligencia brillaba tanto como parecía, ni su juego resultaba tan inocente como parecía. Soterrada en todo ello dormitaba una semilla del diablo. Y el diablo es feo: curioso que lo único que sí se altera realmente en el S1 sea su aspecto físico y algunas de sus costumbres. No extraña entonces que el SE sienta escasa simpatía por la última etapa de la existencia de su amigo, cuya paradoja y derrota ha sabido contamos con tan modesta elocuencia.

## APÉNDICE: LA TROMPETA DE DEYÁ

Mario Vargas Llosa

(*El País*, domingo 28 de julio de 1991)

1. Aquel domingo de 1984 acababa de instalarme en mi escritorio para escribir un artículo, cuando sonó el teléfono. Hice algo que ya entonces no hacía nunca: levantar el auricular. «Julio Cortázar ha muerto» -ordenó la voz- «Dícteme su comentario».

Pensé en un verso de Vallejo -«Español de puro bestia»- y, balbuceando, le obedecí. Pero aquel domingo, en vez de escribir el artículo, me quedé hojeando y releendo alguno de sus cuentos y páginas de sus novelas que mi memoria conservaba muy vivos. Hacía tiempo que no sabía nada de él. No sospechaba ni su larga enfermedad ni su dolorosa agonía. Pero me alegró mucho saber que Aurora había estado a su lado en estos últimos meses y que, gracias a ella, tuvo un entierro sobrio, sin las previsibles payasadas de los cuervos revolucionarios.

2. Los había conocido a ambos un cuarto de siglo atrás, en casa de un amigo común, en París, y desde entonces, hasta la última vez que los vi juntos, en 1967, en Grecia -donde oficiábamos de traductores, en una conferencia internacional [101] sobre algodón- nunca dejé de maravillarme con el espectáculo que significaba ver y oír conversar a Aurora y Julio, en tándem. Todos los demás parecíamos sobrar. Todo lo que decían era inteligente, culto, divertido, vital. Muchas veces pensé: «No pueden ser siempre así. Esas conversaciones las ensayan, en casa, para deslumbrar luego a los interlocutores con las anécdotas inusitadas, las citas brillantísimas, las bromas que, en el momento oportuno, descargan el clima intelectual».

Se pasaban los temas el uno al otro como dos consumados acróbatas y con ellos uno no se aburría nunca. La perfecta complicidad, la secreta inteligencia que parecía unirlos era algo que yo admiraba y envidiaba en la pareja tanto como su simpatía, su compromiso con la literatura -que daba la impresión de ser exclusivo, excluyente y total- y su generosidad para con todo el mundo, y sobre todo, los aprendices como yo.

3. Era difícil determinar quién había leído más y mejor, y cuál de los dos decía cosas más agudas e inesperadas sobre libros y autores. Que Julio escribiera y Aurora sólo tradujera (en su caso ese sólo quiere decir todo lo contrario de lo que parece, claro está) es algo que yo siempre supuse provisional, un transitorio sacrificio de Aurora para que, en la familia, hubiera de momento nada más que un escritor.

4. Ahora que vuelvo a verla, después de tantos años, me muerdo la lengua las dos o tres veces que estoy a punto de preguntarle si tiene muchas cosas escritas, si va a decidirse por fin a publicar... Luce los cabellos grises, pero, en

lo demás, es la misma. Pequeña, menuda, con esos grandes ojos azules llenos de inteligencia y la abrumadora vitalidad de antaño. Baja y sube las peñas mallorquinas de Deyá con una agilidad que a mí me deja todo el tiempo rezagado y con palpitaciones. También ella, a su modo, luce aquella virtud cortazariana por excelencia: ser una variante de Dorian Gray.

5. Aquella noche de 1958 me sentaron junto a un muchacho muy alto y delgado, de cabellos cortísimos, lampiño, de grandes manos que movía al hablar. Había publicado ya un librito de cuentos y estaba por publicar una segunda recopilación, en una pequeña colección que dirigía Juan José Arreola, en México. Yo estaba por publicar, también, un libro de relatos y cambiamos experiencias y proyectos, como dos jovencitos que hacen su vela de armas literaria. Sólo al despedimos me enteré -pasmado- de que era el autor de Bestiario y de tantos textos leídos en la revista de Borges y Victoria Ocampo, Sur, y el admirable traductor de las obras completas de Poe que yo había leído en dos voluminosos tomos publicados por la Universidad de Puerto Rico. Parecía mi contemporáneo, y en realidad era veintidós años mayor que yo.

6. Durante los años sesenta, y, en especial los siete que viví en París, fue uno de mis mejores amigos, y también, algo así como mi modelo y mi mentor. Yo admiraba su vida, sus ritos, sus manías y sus costumbres tanto como la facilidad y la limpieza de su prosa y esa apariencia cotidiana, doméstica y risueña, que en sus cuentos y novelas adoptaban los temas fantásticos. Cada vez que él y Aurora llamaban para invitarme a cenar -al pequeño apartamento vecino a la rue de Sèvres, primero, y luego a la casita en espiral de la rue du Général Beuret- era la fiesta y la felicidad. Me fascinaba ese tablero con recortes de noticias insólitas y los objetos inverosímiles que recogía o fabricaba, y ese recinto misterioso que, [102] según la leyenda, existía en su casa, en el que Julio se encerraba a tocar la trompeta y a jugar: el cuarto de los juguetes. Conocía un París secreto y mágico, que no figuraba en guía alguna, y de cada encuentro con él yo salía cargado de tesoros: películas que ver, exposiciones que visitar, rincones por los que merodear, poetas que descubrir y hasta un congreso de brujas en la Mutualité que a mí me aburrió sobremanera pero que él evocaría después, maravillosamente, como un jocoso apocalipsis.

7. Con ese Julio Cortázar era posible ser amigo pero imposible intimar y esa distancia que él sabía imponer, gracias a un sistema de cortesía y de reglas a las que había que someterse para conservar su amistad, era uno de los encantos del personaje: lo nimbaba de cierto misterio, daba a su vida una dimensión secreta que parecía ser la fuente de ese fondo inquietante, irracional y violento, que transparecía a veces en sus textos, aun los más juguetones y risueños. Era un hombre eminentemente privado, con un mundo interior construido y preservado como una obra de arte al que probablemente sólo

Aurora tenía acceso, y para el que nada, fuera de la literatura, parecía importar, acaso existir.

8. Esto no significa que fuera libresco, erudito, intelectual, a la manera de un Borges, por ejemplo, que con toda justicia escribió: «Muchas cosas he leído y pocas he vivido». En Julio la literatura parecía disolverse en la experiencia cotidiana e impregnar toda la vida, animándola y enriqueciéndola con un fulgor particular sin privarla de savia, de instinto, de espontaneidad. Probablemente ningún otro escritor dio al juego la dignidad literaria que Cortázar ni hizo del juego un instrumento de creación y exploración artística tan útil y provechoso como él. Pero diciéndolo de este modo tan serio, altero la verdad: porque Julio no jugaba para hacer literatura. Para él escribir era jugar, divertirse, organizar la vida -las palabras, las ideas con la arbitrariedad, la libertad, la fantasía y la irresponsabilidad con que lo hacen los niños o los locos. Pero jugando de este modo la obra de Cortázar abrió puertas inéditas, llegó a mostrar unos fondos desconocidos de la condición humana y a rozar lo trascendente, algo que seguramente él nunca se propuso. No es casual -o más bien sí lo es, pero en ese sentido de «orden de lo casual» que él describió en una de sus ficciones- que la más ambiciosa de sus novelas tuviera como título *Rayuela*, un juego de niños.

9. El cambio de Cortázar -el más extraordinario que me haya tocado ver nunca en ser alguno, una mutación que muchas veces se me ocurrió comparar con la que experimenta el narrador de ese relato suyo, Axolotl, en que aquél se transforma en el pececillo que está observando- ocurrió, según la versión oficial -que él mismo consagró- en el mayo del 68. Se le vio entonces en las barricadas de París, repartiendo hojas volanderas de su invención, y confundido con los estudiantes que querían llevar «la imaginación al poder». Tenía cincuenta y cuatro años. Los 16 que le faltaban vivir sería el escritor comprometido con el socialismo, el defensor de Cuba y Nicaragua, el firmante de manifiestos y el habitué de congresos revolucionarios que fue hasta el final.

10. En su caso, a diferencia de tantos colegas nuestros que optaron por una militancia semejante pero por esnobismo u oportunismo -un modus vivendi y una manera de escalar posiciones en el establecimiento intelectual, que era y en cierta forma sigue siendo monopolio de la izquierda en el mundo de lengua española-, esta mudanza fue genuina, más dictada por la ética que por la ideología (a la que siguió siendo alérgico) y de una coherencia total. Su vida se organizó en [103] función de ella, y se volvió pública, casi promiscua, y su obra se dispersó en la circunstancia y en la actualidad, hasta parecer escrita por otra persona, muy distinta de aquella que, antes, percibía la política como algo muy lejano y con irónico desdén. (Recuerdo la vez que quise presentarle a Juan Goytisolo: «Me abstengo» -bromeó- «Es demasiado político para mí»). Como en la primera, aunque de una manera distinta, en esta segunda etapa de su vida, dio más de lo que recibió, y aunque creo que se equivocó muchas

veces -como aquella en que afirmó que todos los crímenes del estalinismo eran un mero «accident de parcours» del comunismo-, incluso en esas equivocaciones había tan manifiesta inocencia e ingenuidad que era difícil perderle el respeto. Yo no se lo perdí nunca, ni tampoco el cariño y la amistad que -aunque a la distancia- sobrevivieron a todas nuestras discrepancias políticas.

11. Pero el cambio de Julio fue mucho más profundo y abarcador que el de la acción política. Yo estoy seguro de que empezó un año antes del 68, al separarse de Aurora. En 1967, ya lo dije, estuvimos los tres en Grecia, trabajando juntos como traductores. Pasábamos la mañana y la tarde sentados a la misma mesa, en la sala de conferencias del Hilton, y las noches en los restaurantes de Plaka, al pie de la acrópolis, donde infaliblemente íbamos a cenar. Y juntos recorrimos museos, iglesias ortodoxas, templos, y la isleta de Hydra. Cuando regresó a Londres, le dije a Patricia: «La pareja perfecta existe. Aurora y Julio han sabido realizar ese milagro: un matrimonio feliz». Pocos días después recibí carta de Julio anunciándome su separación. Creo que nunca me he sentido tan despistado.

12. La próxima vez que lo volví a ver, en Londres, con su nueva pareja, era otra persona. Se había dejado crecer el cabello y tenía unas barbas rojizas e imponentes, de profeta bíblico. Me hizo llevarlo a comprar revistas eróticas y hablaba de marihuana, de mujeres, de revolución, como antes de jazz y de fantasmas. Había siempre en él esa simpatía cálida, esa falta total de la pretensión y de las poses que casi inevitablemente aquejan a los escritores de éxito a partir de los cincuenta años, e incluso cabría decir que se había vuelto más fresco y juvenil, pero costaba trabajo relacionarlo con el de antes. Todas las veces que lo vi después -en Barcelona, en Cuba, en Londres o en París, en congresos o mesas redondas, en reuniones sociales o conspiratorias- me quedé cada vez más perplejo que la vez anterior: ¿era él? ¿Era Julio Cortázar? Desde luego que lo era, pero como el gusanito que se volvió mariposa o el fakir del cuento que luego de soñar con maharajás, abrió los ojos y estaba sentado en un trono, rodeado de cortesanos que le rendían pleitesía.

13. Este otro Julio Cortázar, me parece, fue menos personal y creador como escritor que el primigenio. Pero tengo la sospecha de que, compensatoriamente, tuvo una vida más intensa y, acaso, más feliz que aquella de antes, en la que, como dijo, la existencia se resumía para él en un libro. Por lo menos, todas las veces que lo vi me pareció joven, exaltado, dispuesto. Pero, eso, no hay manera de saberlo, desde luego.

14. Si alguien lo sabe, debe ser Aurora, por supuesto. Yo no cometo la impertinencia de preguntárselo. Ni siquiera hablamos mucho de Julio, en estos días calientes de Deyá, aunque él está siempre allí, detrás de todas las conversaciones, llevando el contrapunto con la destreza de entonces. La

casita, medio escondida entre los olivos, los cipreses, las buganvillas, los limoneros y las hortensias, tiene [104] el orden y la limpieza mental de Aurora, naturalmente, y es un inmenso placer sentir, en la pequeña terraza junto a la quebrada, la decadencia del día, la brisa del anochecer, y ver aparecer el cuerno de la luna en lo alto del cerro. De rato en rato, oigo desafinar una trompeta. No hay nadie por los alrededores. El sonido sale, pues, de ese cartel del fondo de la sala, donde un chiquillo larguirucho y lampiño, con el pelo cortado a lo alemán y una camiseta de mangas cortas -el Julio Cortázar que yo conocí- juega a su juego favorito.

**Copyright** M. Vargas Llosa y *El País*

△

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

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

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



**editorial del cardo**