



**BUAP**

# Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Facultad de Filosofía y Letras

Colegio de Lingüística y Literatura Hispánica

“Lo fantástico de las figuras retóricas y narrativas en Cortázar”

Tesis presentada para obtener el título de: Licenciatura en  
Lingüística y Literatura Hispánica

Presenta: Ayari Kuri Rojas

Nombre de la asesora: Dra. Alma Guadalupe Corona Pérez

Puebla, Pue., abril 2016

# ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	6
CAPÍTULO 1.....	8
La poética del cuento literario.....	8
1.1 La poética del cuento.....	8
1.2 Revisión de la poética del cuento de Borges por Piglia .....	9
1.2.1 La lógica de la narración de Claude Bremond .....	10
1.2.1.1 Las secuencias y su organización .....	11
1.2.1.2 Dos tipos de proyectos y sus combinaciones .....	12
1.2.1.2.1 Proceso de mejoramiento.....	12
1.2.1.2.2 Proceso de degradación .....	14
1.2.2 La lógica de la narración de la primera tesis de Ricardo Piglia.....	14
1.2.3 La segunda tesis del cuento de Ricardo Piglia .....	15
1.2.3.1 La poética de Hemingway.....	16
1.3 El dato escondido de Mario Vargas Llosa.....	17
1.3.1 Historias en elipsis .....	19
1.3.2 Historia en hipérbaton .....	19
1.3.3 Terminología de Luz Aurora Pimentel .....	19
1.4 Descripción de los tipos de cuentos según el final (clásico, moderno y posmoderno) 20	
CAPÍTULO 2.....	22
La retórica antigua y la moderna .....	22
2.1. La retórica tradicional .....	22
2.1.1 Frases elaborativas del discurso.....	23
2.2 La retórica general del <i>Grupo <math>\mu</math></i> .....	23
2.2.1 Niveles de articulación .....	24
2.2.2 Los dominios de las figuras .....	24
2.2.2.1 Dominio de los metaplasmos (dominio plástico).....	24
2.2.2.2 Dominio de las metataxas (dominio sintáctico).....	25
2.2.2.3 Dominio de los metasemas (dominio sémico).....	25
2.2.2.4 Dominio de los metalogismos (dominio lógico).....	25

2.2.3 El grado cero.....	25
2.2.3.1 Ethoss .....	26
2.2.3.2 La isotopía.....	26
2.2.4 Autocorrección y redundancia.....	26
2.2.5 Invariantes .....	28
2.2.6 Operaciones retóricas .....	29
2.2.6.1 Operaciones sustanciales .....	29
2.2.6.2 Operaciones relacionales .....	30
2.2.6.3 Representación gráfica y ortogonal.....	30
<b>CAPÍTULO 3.....</b>	<b>31</b>
<b>Figuras de la narración.....</b>	<b>31</b>
<b>3.1 Figuras de la narración.....</b>	<b>31</b>
3.1.1 Soporte y sustancia.....	32
3.1.2 Normas y desvíos .....	32
3.1.3 Distribución e integración .....	32
<b>3.2 Figuras de las formas de la expresión: El discurso narrativo .....</b>	<b>33</b>
3.2.1 El discurso literario.....	33
3.2.2 Normas y desvíos .....	33
3.2.3 Contrastes y semejanzas entre relato y discurso .....	34
3.2.4 Las relaciones de duración .....	34
3.2.5 Los hechos y la cronología .....	35
3.2.6 El encadenamiento de los hechos y el determinismo causal .....	37
3.2.7 La representación del espacio en el discurso .....	38
3.2.8 El punto de vista .....	39
<b>3.3 Figuras de la forma del contenido: el relato .....</b>	<b>41</b>
3.3.1 Las funciones cardinales o núcleos .....	41
<b>3.4 Personajes e indicios.....</b>	<b>42</b>
<b>3.5 Los lugares .....</b>	<b>42</b>
3.5.1 Los objetos .....	43
<b>CAPÍTULO 4.....</b>	<b>44</b>
<b>Análisis .....</b>	<b>44</b>
<b>4.1 Casa tomada .....</b>	<b>44</b>

<b>4.2 Cartas a una señorita en París</b> .....	56
<b>CONCLUSIÓN</b> .....	78
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	80
<b>ANEXO DE ESQUEMAS</b> .....	83

Al monstruo poderoso, creador y dueño de mis sueños no tengo palabras que me alcancen para agradecer todo lo que me has hecho ver y cambiar.

Agradezco a mis padres por el regalo de la vida, su apoyo incondicional y sus aportaciones invaluable; como es el corazón noble de mi padre y el coraje de mi madre, a quienes llevaré tatuados en mi espíritu. A mis hermanos, Moisés y Susana, su compañía constante ha sido riqueza para mi crecimiento y madurez.

A los amigos que conocí allá y entonces que el tiempo, como buen vino untuoso de gran reserva, ha sido favorable para el enriquecimiento en su olor, textura, color y sabor que los ha mantenido en el ahora como son: Gis, Rogelio, Ileri, Jonás, Roberto, gracias por permanecer.

Dicen que algún día fui faro, cuando en realidad me sentía un velero luchando en el mar embravecido. Poseidón se ha encargado de colocar cada barca en una marea adecuada.

## INTRODUCCIÓN

En el presente proyecto de tesis se analizarán dos cuentos de Julio Cortázar, *Casa tomada* y *Cartas a una señorita en París*, en tres diferentes niveles del relato que son: 1.- la composición del relato tomando como base las categorías de la retórica como la elipsis y el hipérbaton 2.- las figuras retóricas, y 3.- las figuras de la narración, las cuales se abordarán de lo particular a lo general.

En el capítulo 1 se desarrollará el primer nivel retórico de todo relato: la poética del cuento literario (composición general de un texto narrativo), donde se presentarán autores como Mario Vargas Llosa. La taxonomía<sup>1</sup> del cuento de Lauro Zavala será la base teórica principal de dicho capítulo. Se abordará la evolución de las acciones a partir de Edgar Allan Poe; quien afirmó que todos los elementos del relato apuntan a las causas finales. Y se integrará la velocidad narrativa, retomado por Luz Aurora Pimentel, más la clasificación del cuento según su final.

Se expondrán, en el capítulo 2, las figuras retóricas en la fase elaborativa del discurso para, después, dar un salto al *Grupo  $\mu$* ,<sup>2</sup> quienes retoman de la tradición aristotélica todas las figuras ya existentes para sintetizarlas y reagruparlas basándose en los elementos lingüísticos y en la lógica. Se explicarán los dominios que pertenecen a cada grupo de figuras retóricas, así como la autocorrección y redundancia. Es así como cada nivel pertenece a las grafías, fonemas, frases y, el último, a la lógica.

La última parte de este proyecto se localizarán las figuras de la narración. También el *Grupo  $\mu$*  será la base teórica, quienes darán estructura al capítulo tercero ya que se tomará la clasificación de cada una de las figuras de la narración del grupo mencionado. Se abordará la estructura del relato para trabajar en el plano de la expresión de la sustancia, así como el

---

<sup>1</sup> Taxonomía: “ciencia que trata de los principios, métodos y fines de la clasificación” Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española.

<sup>2</sup> En la Universidad de Lieja en 1967 se forma un Centro de Estudios poéticos y se conforma por un grupo de especialistas en retórica, poética, semiótica y comunicación lingüística.

plano de contenido en su forma. Se definirán las diferencias e igualdades del relato y el discurso. Y se hablará de las funciones cardinales y catalíticas según el *Grupo  $\mu$* .

Todas las herramientas ya mencionadas se aplicarán en el análisis de los cuentos *Casa tomada* y *Cartas a una señorita en París*. El objetivo general del trabajo de investigación presente es descubrir el por qué dichos cuentos son persuasivos y cuáles son las herramientas que el autor aplicó que se consideren rasgos estilísticos que caracterice a Cortázar.

# CAPÍTULO 1

## La poética del cuento literario

El cuento es un texto narrativo, breve, que tiene uno o más narradores, los actantes son los que realizan las acciones y se clasifican en principales, secundarios, ambientales y antagonistas. También se puede ordenar dicho texto por su fondo y forma, en diferentes géneros como: fantástico, policial, terror, etc. Bremond define el cuento como: “un discurso que integra una sucesión de eventos de interés humano en la unidad de la misma acción” (Bremond, 1970: 90).

En el primer capítulo abordaremos la taxonomía<sup>3</sup> del cuento, explicaremos los procedimientos generales que conforman un relato, así como las funciones catalíticas y cardinales y resolveremos las preguntas: ¿cómo esconder o revelar los datos escondido?, ¿cuáles son los elementos persuasivo en los cuentos?, y, ¿qué es la intriga y la fábula?

### 1.1 La poética del cuento

Jorge Luis Borges<sup>4</sup> afirma que todo cuento narra dos argumentos: “uno, falso; que vagamente se indica, y otro, el auténtico, que se mantendrá secreto hasta el final” (Vargas Zavala, 2008: 40). ¿De dónde toma Borges lo anterior? De Edgar Allan Poe, pues sostuvo que cada acción, giro verbal de los personajes o tratamiento del espacio o del tiempo, deben tener una función teleológica<sup>5</sup>. Por ello, Borges, concluye que si en el final de la narración se descubre o revela un hecho desconocido es porque existe un argumento superficial y otro subterráneo. Entonces, quiere decir que la narración está compuesta por dos planos narrativos.

Para ejemplificar lo que hemos expuesto tomamos el cuento de *El almohadón de plumas*, de Horacio Quiroga, el cual aborda la historia de un matrimonio en el cual el personaje de Alicia cae en cama por una anemia, y ni el doctor ni el esposo encuentran la causa de su agonía. Después de la muerte de la mujer, la sirvienta y el esposo, descubren

---

<sup>3</sup> La taxonomía es la ciencia que estudia la organización y jerarquización de la clasificación (RAE, 2001: 1875).

<sup>4</sup> *Teorías del cuento* es un libro compilado por Lauro Zavala, en el tomo I hallamos lo que será nuestro mapa de desarrollo para descubrir la forma del cuento.

<sup>5</sup> Teleología es la doctrina de las causas finales (RAE, 2001: 1890). Es Piglia quien afirma que el texto narrativo se direcciona, desde el inicio, a la última línea del cuento.

dentro del almohadón de plumas un insecto nutrido de la sangre de la difunta. Según la tesis de Borges, la relación del matrimonio constituye el argumento “falso” y el proceso de la muerte de Alicia, que ocupa gran parte de la narración. El argumento “auténtico” se conforma por el descubrimiento del parásito responsable de la muerte de la amada.

## 1.2 Revisión de la poética del cuento de Borges por Piglia

Ricardo Piglia en 1987 escribió<sup>6</sup> “Tesis sobre el cuento” donde retoma lo dicho por Borges: “un cuento siempre cuenta dos historias” (Piglia, 2000: 105). Lo que hace Piglia a partir de Borges es cambiar de “falso” y “auténtico” a “historia 1” e “historia 2”, más que un simple cambio de nombres o etiquetas, es un cambio de términos; lo que para Borges es un hecho, para Piglia es un encadenamiento de hechos.

Sobre su primera tesis, Piglia afirma que el cuento clásico<sup>7</sup> “narra en primer plano la historia 1 (...) y construye en secreto la historia 2” (Piglia, 2000: 106), que el arte de escribir un cuento radica en saber guardar en un símbolo, en un hecho o en carencia de ambos un mensaje oculto, que es la historia 2, en hendiduras de la historia 1, continua diciendo: “Un relato visible esconde un relato secreto, narrado de un modo elíptico y fragmentario (...) El efecto de sorpresa se produce cuando el final de la historia secreta aparece en la superficie” (Piglia, 2000: 106).

Construir dos historias diferentes que conforman el mismo cuento quiere decir que se trabaja con distintos sistemas de causalidad, los mismos eventos en ambas historias son simultáneos y aportan algunos aspectos a la historia 1 y otros, muy distintos, a la historia 2, es muy peculiar la convergencia de las diferentes historias en las mismas acciones con significados opuestos. Las funciones cardinales y catalíticas son acciones<sup>8</sup> de diferente importancia. Las cardinales o nucleares son relevantes ya que abren, mantienen o cierran alternativas para la historia, mientras que las catalíticas o secundarias sirven para unir o

---

<sup>6</sup> Piglia escribió su tesis para el libro colectivo “Techniques narratives et représentation du monde dans le conte latino américain”.

<sup>7</sup> Llama clásico a Poe y Quiroga.

<sup>8</sup> Para Roland Barthes existen dos tipos de funciones que contienen acciones, dicho concepto es paralelo a lo que Piglia refiere como “dos sistemas diferentes de causalidad” y “dos lógicas narrativas antagónicas”.

retardar las acciones cardinales. Si cualquiera de estas acciones se eliminara cambiaría totalmente el discurso.

Tomaremos un cuento de Antón Chéjov, para analizar la teoría de Piglia<sup>9</sup>. La premisa es: “Un hombre, en Montecarlo, va al Casino, gana un millón, vuelve a su casa, se suicida” (Piglia, 2000: 105). Las acciones nucleares del relato las conforman las acciones de ganar el millón y suicidarse e ir al casino y volver a su casa, también son acciones nucleares pero no tan importantes como las que mencionamos primero. La sorpresa llega al lector por la elipsis aplicada por el creador del cuento.

¿Qué fue lo que elidió el autor? Cuando leemos el cuento salta a primera vista el suicidio, el cual no se explica literalmente en el relato, esa acción cardinal se eliminó. Al releer el cuento tenemos que imaginar qué pasó, para qué el personaje después de ganar azarosamente una cantidad de dinero significativa llegue a una acción no lógica (aparentemente), la muerte. Podemos reconstruir la historia de forma virtual para encontrar las acciones que no existen en la narración, pero sí se encuentran de forma subterránea, y la secuencia lógica con la que fluye el relato. Para restaurar lo que hizo el autor del cuento al elidir las acciones cardinales y las secuencias de las mismas nos apoyamos en las herramientas que Claude Bremond nos ofrece, por lo cual haremos una exposición de su teoría.

### **1.2.1 La lógica de la narración de Claude Bremond**

Nos basamos en la teoría de Bremond porque estudió la morfología del cuento<sup>10</sup> y se extendió en las funciones catalíticas y cardinales<sup>11</sup> (Prada, 1979: 156) las enriqueció y las clarificó según sus características, le dio una importancia diferente a la función que desempeñan dentro de la narración. El teórico francés afirmó que las acciones se unen y forman secuencias, como constelaciones, en el nivel textual las podemos leer como acciones

---

<sup>9</sup> Dicho relato lo tomó Piglia para ejemplificar la propuesta de dos historias diferentes (Piglia, 2000: 105).

<sup>10</sup> Antes ya había sido estudiada la morfología del cuento por Vladimir Propp quien aseveró que lo único que no cambia en un cuento son las acciones: “el elemento invariante de la narración es la acción, cuya función es la de introducir otra acción que asumirá la misma función a su turno con respecto a otra acción” (Prada, 1979: 156).

<sup>11</sup> Quien las formulo fue Barthes.

y en el nivel abstracto se descomponen en secuencias y funciones (dependiendo de su jerarquía).

### 1.2.1.1 Las secuencias y su organización

La secuencia<sup>12</sup> se encuentra entre la serie y la función, la serie es más grande que la secuencia, y la función más pequeña que la secuencia. De una forma metafórica podemos ver a la secuencia de funciones como hilos que unen, enredan o deshacen la trama (Prada, 1979: 158), por ejemplo, la secuencia de un saludo: 1.-estirar la mano, 2.- estrechar la mano y 3.- soltarla.

Cada una de las secuencias contiene tres momentos:

Esta cadena de tres elementos correspondería a los tres tiempos que marcan el desarrollo de un proceso: virtualidad, pasaje al acto y realización del mismo (...) después de cada función una alternativa se queda abierta: la virtualidad puede evolucionar al pasar al acto o seguir como virtualidad; el pasaje al acto puede alcanzar o fallar a su realización...

Prada, 1979: 166

Bremond llamó tríada a las secuencias, por los tres momentos ya mencionados. La tríada simple y básica se pueden combinar con otras haciendo diferentes organizaciones. A continuación presentamos los esquemas de las diferentes formas de agrupación de las secuencias, las cuales fueron tomadas del libro de Renato Prada Oropeza: *El lenguaje narrativo. Prolegómenos para una semiótica narrativa*. (Prada, 1979: 167-179), y se pueden consultar en el Anexo.

1. **Secuencias continuadas:** es cuando una tríada termina e inicia otra simultáneamente, se puede observar en el cuadro 1 (Prada, 1979: 167).
2. **Secuencia en enclave:** cuando una tríada aún no termina porque inicia otra y ésta, a su vez, puede quedar a la mitad, para iniciar una tercera. De cualquier forma la tríada se cierra tarde o temprano, cuadro 2 (Prada, 1979: 168-169). La

---

<sup>12</sup> “Una secuencia es cualquier sucesión es cualquier sucesión regulada de funciones” (Beristáin, 2004: 362).

secuencia del cuadro anterior pertenece al enclave, es muy maleable como lo podemos observar el cuadro 3 (Prada, 1979: 170).

3. **El enlace:** se trata de las tríadas que se desarrollan al mismo tiempo, véase el cuadro 4.

### 1.2.1.2 Dos tipos de proyectos y sus combinaciones

Asevera Bremond que la narración desarrolla temas de interés para el hombre, ya que se asemeja a lo real o imaginado por el hombre, y que puede complicar o facilitar dichos asuntos, los cuales se clasifican en dos, y siguen diferentes secuencias que se pueden consultar en el cuadro 5. Ambas secuencias pueden combinarse en el relato dando como resultado una de tres posibilidades que describiremos a continuación (Prada, 1979: 171 - 172):

1. **Secuencias continuadas:** se refiere a un proceso de mejoramiento y degradación, ver el cuadro 6 (Prada, 1979: 172).
2. **Enclave:** proceso de mejoramiento que no se alcanza por otro proceso opuesto y le corresponde el esquema que presentamos en el cuadro 7 (Prada, 1979: 173).
3. **Enlace:** no puede ocurrir que un mismo personaje tenga un proceso de mejoramiento y de degradación por un mismo evento. Lo que sí puede ocurrir es que un mismo hecho pueda influir de diferente forma, ya sea de mejoramiento o degradación, a diferentes personajes: “la degradación de la suerte de uno, en este caso, coincide con el mejoramiento de la del otro” (Prada, 1979: 173), vea el cuadro 8 en el cual no existe el término de héroe o antihéroe porque cada personaje es su propio héroe (Prada, 1979: 173 - 174).

#### 1.2.1.2.1 Proceso de mejoramiento

El mejoramiento nace a partir de un estado adverso o un obstáculo que se puede superar (consultar el cuadro 8):

Si hay un estado inicial deficiente –estado que debe, por tanto, ser superado– existe la presencia de un *obstáculo* que se opone a la realización de un estado satisfactorio. Este obstáculo se elimina a medida que se logra el mejoramiento deseado [...] esta eliminación de obstáculo implica a su vez la intervención de actores que sean verdaderos medios contra el obstáculo y a favor del beneficiario.

Prada, 1979, 174

Puede ocurrir que el protagonista encuentre a un personaje u objeto, el cual llamamos aliado del beneficiario y aparece para mejorar la situación del primero, pero si es un obstáculo el mejoramiento se dará por la eliminación del oponente. Las etapas del mejoramiento son:

- 1.- Cumplimiento de la tarea.
- 2.- Intervención de un aliado.
- 3.- Eliminación del adversario.
- 4.- Retribución.

Un aliado puede intervenir de cuatro formas<sup>13</sup>, las primeras tres son: “el sacrificio consentido en el marco de un intercambio de servicio” (Prada, 1979: 175) y el cuarto: “situación límite” (Prada, 1979: 176), a continuación los presentamos:

1. Aliado y héroe se benefician uno al otro.
2. Cuando el aliado es deudor del héroe y le paga el favor.
3. El héroe recibe un beneficio a promesa de que lo pagará en el futuro.
4. El héroe se puede ayudar a sí mismo como un desdoblamiento.

Existen dos formas de eliminar a un adversario<sup>14</sup>:

- 1. La negación:** ocurre cuando el héroe neutraliza al adversario, esto es porque más adelante, en la narración, puede convertirse en un intimidador o seductor.

---

<sup>13</sup> Bremond nos explica lo anterior.

<sup>14</sup> Un adversario es todo lo que está en contra del proceso de mejoramiento del personaje principal.

2. **La agresión:** cuando el héroe daña de forma agresiva al obstáculo que se le presenta, puede ocurrir: que engañe, una agresión de forma frontal o que mate a un personaje, todo con el fin de encontrar su propio mejoramiento. En el cuadro No. 9 se puede consultar lo anterior (Prada, 1979: 174).

La retribución es favorable y agradable para el protagonista y se le llama “recompensa”, pero si es por un perjuicio se le nombre “venganza”.

#### **1.2.1.2.2 Proceso de degradación**

Cuando se presenta una degradación puede ser: involuntaria al personaje, provocada por un agresor (dicho agresor probablemente recibió un mejoramiento con anterioridad), y porque el protagonista haya cometido muchos errores graves. Dichas razones dan como resultado una tensión en la narración. El proceso de degradación se encuentra constituido por cinco pasos:

1. **La falta:** un hecho que aparenta haber terminado y que la consecuencia es negativa para el personaje principal, también puede ocurrir que la consecuencia alcance al protagonista al final del relato (Prada, 1979: 178).
2. **La obligación:** cuando el personaje principal recibe un favor y queda en deuda el pago por lo recibido (Prada, 1979: 178).
3. **El sacrificio:** ocurre cuando el personaje decide perder algo, o asumir un daño, dicho evento será recompensado en algún momento de la narración (Prada, 1979: 178).
4. **La agresión sufrida:** está constituida por la agresión que el protagonista recibe de otro que engañó frontal u oblicuamente (Prada, 1979: 178).
5. **El castigo:** referente a que todo daño recibe una sanción (Prada, 1979: 178).

#### **1.2.2 La lógica de la narración de la primera tesis de Ricardo Piglia**

Retomando el apunte de Chéjov, “Un hombre, en Montecarlo, va al casino, gana un millón, vuelve a su casa, se suicida” (Piglia, 2000: 105), para poder ejemplificar las

secuencias narrativas y trabajar con las dos historias<sup>15</sup> según dos diferentes sistemas de causalidad. La forma del apunte de Chéjov es de una secuencia en enclave. Descubriremos, en los párrafos siguientes, las acciones que fueron suprimidas y que por ello el relato causa tanta sorpresa.

Encontramos una tríada completa, que está compuesta por tres acciones: ir al casino, regresar a casa y suicidarse. En el primer momento de la secuencia “ir a casa” se abre otra secuencia, B1, que constituye la virtualidad de ganar, B2 es la forma de ganar el dinero y B3 ganar el premio del millón, a cerrarse esa tríada regresamos a la parte intermedia de la secuencia de A: A2 regresar a casa, y de allí se abre otra nueva tríada entre regresar a casa y suicidarse que elide el autor en su totalidad, por ello el suicidio nos sorprende tanto ya que nos parece incoherente que alguien que gana un millón quiera suicidarse. Dicha triada suprimida revelaría las causas de la muerte del personaje. Lo anterior se observa gráficamente en el cuadro 10.

Sobre la primera tesis de Piglia: lo que él llama “historia 2” equivale a una secuencia que se subordina a la historia central y se omitirá en el texto literario, la cual se liga a la “historia 1” según las secuencias que explicamos anteriormente<sup>16</sup>. “La historia 1” y “la historia 2” pertenece a un mismo hilo narrativo y para Piglia no existe dos partes, sino secuencias de tríadas, y parte de la misma historia que se encuentra secreta.

### **1.2.3 La segunda tesis del cuento de Ricardo Piglia**

Piglia dice en su segunda tesis que el éxito de la historia secreta es la forma en cómo se elide (Zavala, 2008: 57). A continuación presentaremos el análisis de qué hubiera hecho Hemingway con el apunte de Chéjov sobre esconder o revelar la historia 1 y 2 a través de la pausa descriptiva, la escena, el resumen y la elipsis<sup>17</sup>.

---

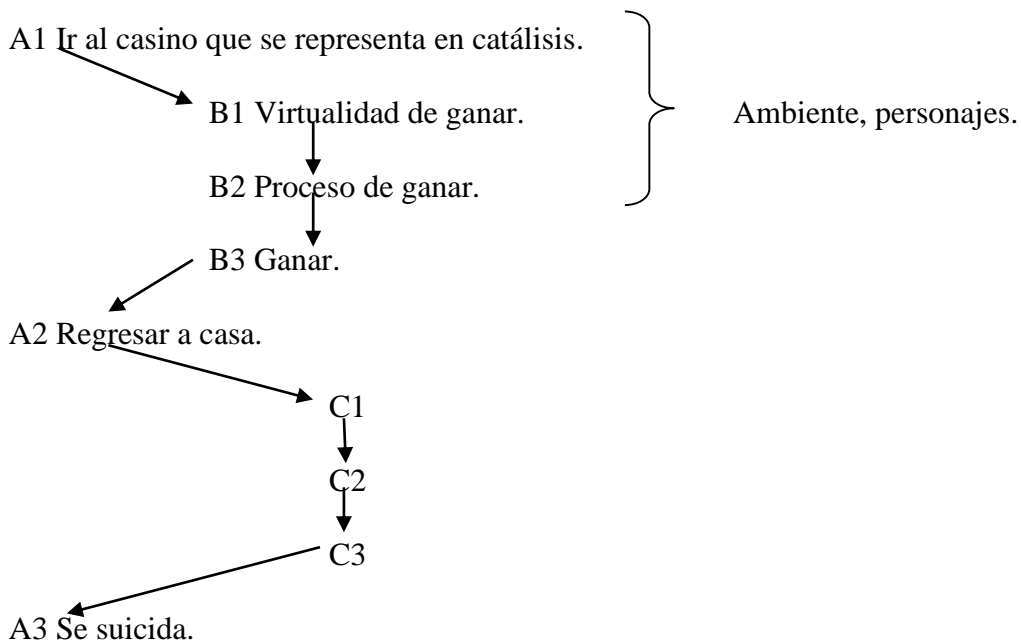
<sup>15</sup> Las dos historias las propuso Piglia, en ellas fundamenta las su tesis del cuento.

<sup>16</sup> Nos referimos a las secuencias en enclave, continuadas y de enlace.

<sup>17</sup> Dichas herramientas revelan la historia 1-2 (la cual es sólo una historia) a través de algunos procedimientos que describió Genette.

### 1.2.3.1 La poética de Hemingway

A continuación resolveremos la pregunta: “¿Qué hubiera hecho Hemingway con la anécdota de Chéjov? Narrar con detalles precisos la partida y el ambiente donde se desarrolla el juego y la técnica que usa el jugador para apostar y el tipo de bebida que toma. No decir nunca que ese hombre se va a suicidar, pero escribir el cuento como si el lector lo supiera” (Zavala; 1996: 58). La secuencia, que aplicaría en este caso, es un proceso de degradación:



En este cuento no se contaría la tríada “C” ni “A3”, pero podríamos percibirlo en la tríada “B” por la descripción minuciosa del ambiente, del lugar de juegos, y el físico de los personajes. En la “teoría del iceberg” podemos ver la poética del escritor como una pequeña punta de iceberg sobre el agua, dicha punta de hielo representa el cuento que podemos leer y que conforma la historia uno<sup>18</sup> y, lo que no se ve porque se encuentra debajo del agua corresponde a la historia dos, que es la parte más grande del cuento. Para Hemingway “lo más importante nunca se cuenta. La historia secreta se construye con lo no dicho, con el sobreentendido y la alusión” (Zavala; 1996: 57).

<sup>18</sup>Procedente de la teoría de Piglia.

### 1.3 El dato escondido de Mario Vargas Llosa

Mario Vargas Llosa dice:

En efecto, no es exagerado decir que las mejores historias de Hemingway están llenas de silencios significativos, datos escamoteados por un astuto narrador que se las arregla para que las informaciones que calla sean sin embargo locuaces y azucen la imaginación del lector, de modo que éste tenga que llenar aquellos blancos de la historia con hipótesis y conjeturas de su propia cosecha.

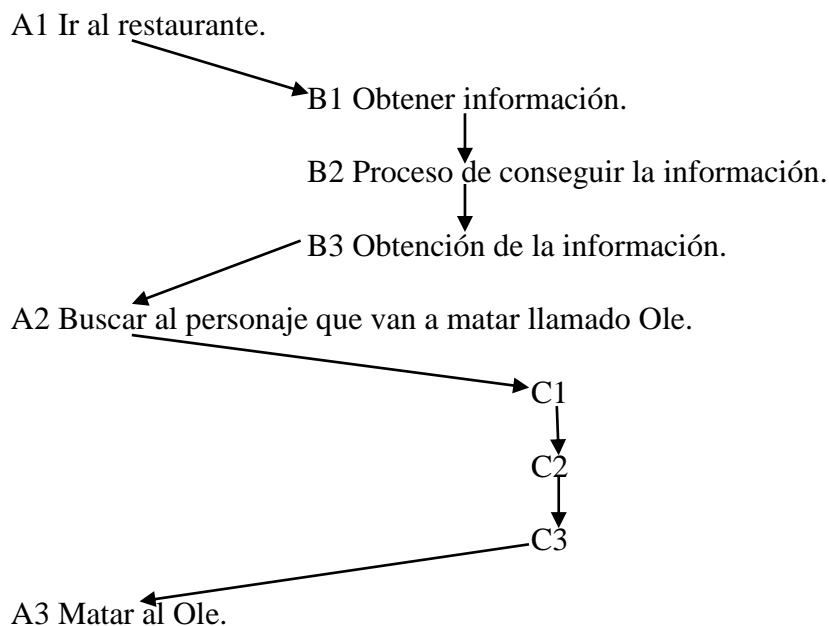
Llosa, 1997: 127

Llosa habla de los silencios que equivalen al dato escondido, los cuales ya existían antes de Hemingway, observemos uno de sus cuentos que se llama “*Los asesinos*”, en el que nunca sabremos quién y por qué quieren matar a Ole Anderson ni cuál es la razón por la que el personaje se encuentra tan indiferente a su propia muerte: “tenemos que inventar nosotros, los lectores, a partir de los escasos datos que el narrador-omnisciente e impersonal nos proporciona: que, antes de avvicindarse en el lugar, el sueco Ole Anderson parece haber sido boxeador, en Chicago, donde algo hizo (algo errado, dice él) que selló su suerte” (Llosa, 1997: 128).

Este cuento inicia cuando llegan a un restaurante dos personajes secundarios, Al y Max, cuyo objetivo es matar a un sueco llamado Ole Andreson, personaje principal, el cual sólo aparece en el final. Lo que el cuento no dice es: por qué se le va a matar, quién es el que lo manda matar y por qué cuando Nick Adams va a prevenir a Ole Andreson él no hace nada y espera a ser asesinado (estas preguntas las resolvemos cuando hablamos del dato escondido). Es por ello que el texto inicia con una consecuencia no revelada. Recordemos que “lo más importante nunca se cuenta” (Zavala; 1996: 57) y que el narrador nos tratará como si ya supiéramos la razón del por qué matar a Ole Andreson. Encontramos que todos los datos ocultos están tras una escena y una mínima cantidad de pausas descriptivas.

Lauro Zavala dice que: “Hemingway, cifra hasta tal punto la historia 2 [...] que el cuento parece la descripción (de un restaurante). Hemingway pone toda su pericia en la narración hermética de la historia secreta” (Zavala; 1996: 58). La secuencia que tiene “*Los*

asesinos”, es un proceso de degradación, ya que quieren matar a un personaje. A continuación presentamos la secuencia según la perspectiva de los asesinos:



“C” es la tríada que elidiría Hemingway, poniendo toda su intención en la descripción de la tríada “B”, donde obtendríamos información, en esta parte de la secuencia encontraremos todas las pistas para comprender el final “A3”, sin ser explícito. Recordemos que el final es abierto en el cuento moderno, y en este relato, por medio de una escena, el narrador esconde el por qué quieren matar a Ole. Así, todo el relato, de principio a fin, cuenta con una forma elíptica. El dato escondido es un silencio lleno de significado, que provocan a la imaginación, a la sospecha y a los supuestos de las razones por las cuales se presentan en el texto ciertas consecuencias.

En *Cartas a un joven novelista* se dice que un texto narrativo es persuasivo cuando reparte la información de forma adecuada y se esconden aquellos que atraparán al lector. Para lograrlo dependerá de la estética de cada autor. Los datos que no aparecen, Mario Vargas Llosa los llama “elípticos” y a los datos que se retarda su revelación, como en el cuento policial, los llama “datos escondidos en hipérbaton”, “Prácticamente [...] podemos decir que la elipsis está en el cuento que esconde un hecho a lo largo de la diégesis y nunca se habla de él. El hipérbaton es un dato escondido que en algún momento de la diégesis se muestra” (Llosa, 1997: 132).

### 1.3.1 Historias en elipsis

La retórica afirma que la elipsis es una figura que suprime una o más palabras y se entiende por el contexto en el que se encuentra, está relacionada con la velocidad y el tiempo del relato, que consiste en elidir “lapso temporal” de la historia (Reis, 2002: 72). La elipsis también se manifiesta a través de la pausa y el sumario, de los que daremos cuenta en los siguientes párrafos con la terminología de Luz Aurora Pimentel.

### 1.3.2 Historia en hipérbaton

El hipérbaton es una “figura poética que, consiste en descolocar una palabra en el verso por razones de eufonía o rima [...] son, primero, silencioso, omisiones que sólo retroactivamente se van revelando al lector” (Llosa, 1997: 81). Vargas Llosa explica que esta figura altera el orden de la diégesis<sup>19</sup>.

### 1.3.3 Terminología de Luz Aurora Pimentel

Pimentel explica que el texto narrativo tiene una dualidad temporal compuesta por: el tiempo diegético y el tiempo del discurso, la suma de los anteriores componen el “*tempo*”, que constituye la velocidad narrativa, existen cuatro herramientas con las que se puede hacer una historia en elipsis o hipérbaton, de las cuales daremos cuenta a continuación:

1. **La pausa descriptiva**<sup>20</sup>: descripción de un objeto, lugar, cosa, sentimiento o acción que crea un retardamiento en la diégesis, provocando que el tiempo de la historia sea igual a cero, a diferencia del discurso que tiene una extensión variable. La percepción del lector será de lentitud. Como lo podemos notar, la historia y el discurso no corren igual<sup>21</sup> (Pimentel, 2009: 48).
2. **La escena**<sup>22</sup>: su “*tempo*” es isócrono<sup>23</sup> y variable. El único movimiento donde igualan la historia y el discurso, su extensión textual en el discurso narrativo es

---

<sup>19</sup> Para Genette es el *tempo*.

<sup>20</sup> Genette la llama pausa.

<sup>21</sup> El “*tempo*” es constante.

<sup>22</sup> Genette usa el mismo nombre.

<sup>23</sup> “Dicho de dos o más movimientos: que se hacen en tiempos de igual duración” Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española.

igual a la duración de la diégesis, esto se debe al diálogo. El resultado que percibirá el lector será de lentitud o alargamiento, aunque menos que la pausa descriptiva (Pimentel, 2009: 48).

3. **El resumen**<sup>24</sup>: aceleración en el texto. Los sucesos tienen una duración mayor en la diégesis que en la extensión del texto y contiene muchos más detalladas que en la elipsis. La historia y el discurso no corren igual. El “*tempo*” es variable y el resultado para el lector será una sensación de rapidez (Pimentel, 2009: 48).
4. **La elipsis**<sup>25</sup>: máxima aceleración sin discurso narrativo. La extensión de la historia es variable; el discurso y la narración no son iguales, ya que la segunda no existe. El “*tempo*” es constante y el resultado para el lector será de presteza y aceleración (Pimentel, 2009: 48).

La forma en que podemos encontrar el tiempo en la diégesis: a) cuando no hay variación en la cronología lógica de las acciones, con ello queremos decir que se encuentra en *ab ovo*, la fábula: “es un tecnicismo que denomina la serie de las acciones que integran la historia relatada, no en el orden artificial en el que aparecen en la obra (que es la intriga), sino en el orden cronológico en que los hechos se encadenarían si en realidad se produjeran” (Beristáin, 2006: 207). Cuando sí existe variación en el orden cronológico de las acciones lo llamamos “intriga”, se trata del “Manejo cauteloso, acción que se ejecuta con astucia y ocultamente, para conseguir un final. Enredo, embrollo” (RAE, 2001). En la intriga encontramos la analepsis, la prolepsis así como la *in media res* y la *in extrema res*, también al hipérbaton que es una figura de orden.

#### **1.4 Descripción de los tipos de cuentos según el final (clásico, moderno y posmoderno)**

*Cómo estudiar el cuento*, libro de Lauro Zavala menciona la clasificación de los cuentos según su final y afirma que la estructura clásica se conforma por las historias cerradas, lo que quiere decir que la historia 2 se revela de una forma epifánica. En el cuento moderno la historia 2 nunca aparece sino sólo sugerida por la historia 1, el tiempo no es

---

<sup>24</sup> Genette lo llama resumen.

<sup>25</sup> Usa el mismo nombre Genette.

lineal. Y en el cuento posmoderno la historia 2 no es sugerida nunca ya que existe una intertextualidad, para ejemplificar lo anterior podemos mencionar el cuento de *Leyendo a Moby Dick*, donde desde el título nos refiere a Moby Dick y para entender de forma correcta la obra de Palou debemos conocer la de Herman Melville, otro ejemplo: *Nos han dado Cadereyta*, de Rafael Pérez Gay, que inicia de una forma similar a “Pedro Paramo”, de Juan Rulfo.

Desarrollamos la taxonomía del cuento en sus diferentes clasificaciones: clásico, cuando el final epifánico hace su aparición; moderno, cuando se sugiere el final y; posmoderno, cuando el texto tiene una relación intertextual. Explicamos los dos procedimientos generales en la estructura de un relato, que es la elipsis (datos elididos) y el hipérbaton que es la alteración del orden.

Abordamos las funciones que son acciones encadenadas, las catalíticas son hechos que no trascienden, y las cardinales, son significativas y muy importantes para la diégesis. También desarrollamos las figuras de: la pausa descriptiva, la escena, el resumen y la elipsis que sirven para retardar o elidir elementos del cuento, si se aplican correctamente se logrará un texto narrativo persuasivo. Finalmente, hablamos del tiempo; cuando se encuentra en un orden lógico en su cronología (*ab ovo*) se llama fábula y cuando la narración está alterada (*in media res*) en el tiempo lineal se llama intriga, y figuras retóricas como la analepsis y la prolepsis.

## CAPÍTULO 2

### La retórica antigua y la moderna

Define la *Real Academia de la Lengua Española* a la poética como el “conjunto de principios o de reglas, explícitas o no, que observan un género literario o artístico, una escuela o un autor”. Lo anterior lo podemos encontrar en algunas entrevistas que le hicieron a Cortázar, también en cuentos y novelas, por ejemplo, escribió dos relatos en los que describe el proceso creativo de un cuento (*Diario para un cuento* e *Historias que me cuento*).

Aristóteles afirma que la retórica es el arte *de la persuasión*, y en dicha disciplina encontramos las herramientas básicas para analizar y entender un texto literario, por ello tomamos estos principios y los desarrollamos como: la relación de retórica y literatura, el trabajo del Grupo  $\mu$  para reorganizar las figuras retóricas, qué es el grado cero, qué son los ethos, la isotopía, entre otros temas que abordaremos en el capítulo presente que serán fundamentales para los cuentos que analizaremos.

#### 2.1. La retórica tradicional

Romanos y griegos desarrollaron el proceso para realizar un discurso con las herramientas aristotélicas y consiste en tres géneros: el judicial, el deliberativo y el epidíctico o demostrativo. El primero tiene la utilidad de defender y de acusar, el segundo género se usaba para la disuasión y el consejo, y el último, para la alabanza y el reproche. De los tres géneros mencionados el epidíctico es donde encontremos grandes similitudes y puntos de encuentro con la literatura: “La retórica tradicional [...] ha cuidado especialmente el género epidíctico que está muy próximo a la poesía, en la medida en que la solemnidad en cuanto situación del discurso solemne puede ser considerada como situación repetida y la confirmación solemnemente resaltada de la situación en el discurso epidíctico encuentra su analogía en la función resaltante-generalizante de la poesía” (Lausberg, 1993: 24). La relación que guarda la vieja retórica con la literatura radica en la *elocutio*.

### 2.1.1 Frases elaborativas del discurso

Quienes clasificaron la oratoria fueron los griegos, y lo hicieron según la etapa y lugar que ocupa en el proceso de creación de un discurso, son cinco pasos: *la inventio*, espacio donde se junta el material que se usará para el contenido del discurso (Lausberg, 1993: 32); *la dispositio*, se trata del momento donde se ordenan las ideas y se corrige el escrito (Lausberg, 1993: 37)<sup>26</sup>; *la elocutio*, materia que se encarga de las figuras retóricas y la persuasión (Lausberg, 1993: 61); *la memoria*, como lo dice el mismo término, consiste en aprenderse el discurso (Lausberg, 1993: 34). *La inventio*, *la dispositio* y *la elocutio* deben considerarse cuando se hace un escrito. La literatura ha profundizado a través de muchos estudios en la *elocutio* y es de *La Retórica General* del Grupo  $\mu$  de quien echaremos mano para explicar los procedimientos de las figuras retóricas.

### 2.2 La retórica general del Grupo $\mu$

La retórica tradicional agrupó las figuras retóricas en cuatro: tropos, figuras de dicción, de pensamiento y de construcción. Se multiplicaron al grado de que aún los académicos llamaban de diferente forma a la misma figura retórica, el Grupo  $\mu$  se da a la tarea de organizar dicho material fundamentándolo en las características lingüísticas lo cual ayudó a disminuir la terminología.

Algunos de los cambios que realizó el Grupo  $\mu$  fueron que: a los tropos los nombran metasemas, a las figuras de dicción, metaplasmos; a las figuras que modifican el área de la semántica (nos referimos a la letra, palabra u oración que cambian el sentido y el *ordo naturalis* -orden común o norma-), metagrafos; las figuras de pensamiento equivalen a los metalogismos y, por último, lo que la retórica tradicional llama figuras de construcción, el Grupo  $\mu$  las denomina metataxas. Más adelante explicaremos los cambios de fondo que realizó dicho grupo.

---

<sup>26</sup> Lausberg dijo que la *dispositio* debe conseguir la “eficaz repartición del *ordo naturalis* (norma) y el *ordo artificialis* (desvío), para que por una parte, se asegure la credibilidad y, por otra, se evite el aburrimiento” (Lausberg, 1993:37).

### **2.2.1 Niveles de articulación**

El grupo de teóricos en el que nos basamos en el presente capítulo, cimientan sus estudios y reformas en la lingüística y específicamente en la forma de la expresión y del contenido, ya que en cualquier discurso encontramos unidades morfológicas y sintácticas que se pueden descomponer, el *Grupo  $\mu$*  marca los puntos y diferentes niveles de unión del lenguaje, lo anterior lo podemos ver de forma gráfica en el cuadro 11 que se encuentra en el Anexo y observar la jerarquía de planos lingüísticos que son independientes unos de otros. El grupo en cuestión lo explica de la siguiente forma:

Todas las unidades de significación (de las más simples a las más complejas) que se encuentran nombradas, forman una “colección de elementos” y los consideramos repertorios preexistentes (los sonidos de la lengua, las palabras del léxico, etc.) [...]. Cada elemento se define por sus coordenadas en el diagrama: la figura retórica consiste en un cambio de coordenadas o desplazamiento en el cuadro anterior. La retórica será así el conjunto de reglas de circulación (Grupo  $\mu$ , 1982: 72). En el diagrama, las flechas señalan el cambio de niveles que corresponde a diferente tipo de figura retórica y dominios.

### **2.2.2 Los dominios de las figuras**

Se presentan en el cuadro 11 las articulaciones que representan los diferentes dominios. Uno de los dominios lo constituyen las metataxas las cuales modifican la frase, la oración simple (aquí es donde insertamos la propuesta de Mario Vargas Llosa, la cual afirma que un texto completo puede tener la figura de hipérbaton o elipsis, dicho tema lo abordaremos en unos párrafos a continuación). Otro dominio, el que estudia a las palabras y niveles inferiores, se llama metasememas. Y los metalogismos que tienen una equivalentes a las figuras del pensamiento y se encargan de la lógica.

#### **2.2.2.1 Dominio de los metaplasmos (dominio plástico)**

Se encargan de la palabra, la sílaba, los fonemas y los grafemas, que abarca el nivel sonoro y gráfico, los metaplasmos. La definición de la palabra la consideramos como la suma de letras, las cuales forman sílabas, se permite la repetición de letras siempre y cuando se encuentren en un orden pertinente. Asimismo la palabra se compone de fonemas o grafemas,

se admite repeticiones si el orden es pertinente. Los fonemas y gramemas también tienen jerarquías, no se admite repetición. Todo lo anterior pertenece al dominio plástico. Los consideramos formas puras, carentes de significado (Grupo  $\mu$ , 1982: 75).

#### **2.2.2.2 Dominio de las metataxas (dominio sintáctico)**

Las figuras del dominio sintáctico pertenecen al nivel de la frase. Los sintagmas y morfemas pueden admitir o no repeticiones en la frase. Los elementos del dominio sintáctico adquieren significado cuando entran en contacto con los elementos que integran a la frase.

#### **2.2.2.3 Dominio de los metasemas (dominio sémico)**

Cuando se intercambia un sema por otro hablamos de las figuras del dominio de los metasemas. En este nivel la palabra se define como un conjunto de *semas nucleares*, donde no se acepta las repeticiones y no hay un orden ya que el sema se encuentra en un nivel intralingüístico<sup>27</sup>. Los dominios de los que hemos hablado hasta ahora pertenecen al área lingüística y debemos considerar que para poder entender las analogías echamos mano de lo extralingüístico. Por ejemplo, el dominio sémico divide el significado de una forma caprichosa y limita el mismo.

#### **2.2.2.4 Dominio de los metalogismos (dominio lógico)**

No se sujetan a ninguna clasificación lingüística, las figuras que pertenecen a este dominio modifican el valor lógico de la frase de manera extralingüística.

### **2.2.3 El grado cero**

Hay una línea muy sutil entre el lenguaje unívoco y el figurado, sin embargo el grado cero nos ayuda a entender el texto más puro de la carencia de las figuras retóricas, este es el texto científico porque nos refiere a un significado inmediato y en el podemos mirar el grado cero absoluto. Cuando se reviste a un texto con información suplementaria se llama *elocutivo*, referente a las figuras retóricas, entre más información suplementaria más lejos del grado cero nos encontramos (Grupo  $\mu$ , 1982: 78)<sup>28</sup>. Al estudiar las características del texto

---

<sup>27</sup> No es correcto que al interior de la palabra exista la repetición de semas.

<sup>28</sup> Propp y Bremond hicieron un estudio del grado cero.

narrativo, las cuales no pertenecen a la estructura sino al lenguaje o a la forma en que se presentan las acciones nos damos cuenta que más se aleja del grado cero.

### **2.2.3.1 Ethoss**

Hablamos de los ethoss cuando nos referimos a los efectos que producen las figuras retóricas de forma subjetiva, de las probabilidades que crean; cuando decimos “probabilidades” nos referimos a lo que el lector reconoce en su lectura e interpreta según el bagaje cultural previo con el que cuenta. Como son: 1.- el código (vocabulario, gramática, sintaxis), 2.- el universo semántico general (historia, cultura, ciencia), 3.- el universo semántico particular (otras obras del autor) y, 4.-el pasado inmediato del mensaje (clases “iluminados” pero aún no saturados por su argumento), (Grupo  $\mu$ , 1982: 80).

### **2.2.3.2 La isotopía**

La *isotopía*<sup>29</sup> es “una norma semántica del discurso” (Grupo  $\mu$ , 1982: 80), lo cual quiere decir que el texto tiene un solo significado y que evita más de una interpretación. La *isotopía* cumple con las reglas morfológicas, pero las figuras retóricas no, por ello pertenecen a la *no isotopía*, gracias a los *ethoss*. La “*No isotopía* no significa necesariamente doble isotopía. En efecto, algunos pasajes apuntan a la multiplicidad de los planos de lectura, sin que ninguno de ellos pueda pretender la apelación privilegiada del grado cero” (Grupo  $\mu$ , 1982: 81).

### **2.2.4 Autocorrección y redundancia**

Redundancia<sup>30</sup> “es la negación a considerar como distintas todas las combinaciones posibles” (Grupo  $\mu$ , 1982:83). La redundancia en un texto y cuando hablamos se reproduce mucho, puede considerarse un error pero en la narrativa se hace de forma consciente, y a dicha herramienta se le llama *desvío*, se presenta de esta manera al lector para que él reconstruya y si es necesario corrija para poder interpretar el texto. Existen diferentes tipos de redundancia y todas pueden estar en el mismo texto. La retórica afirma cuando hablamos

---

<sup>29</sup> Según Greimas.

<sup>30</sup> Según Vitold Belevitch.

de la redundancia hablamos de un dominio con límites y efectos que a continuación presentamos:

**Redundancia fonética o gráfica:** se trata de las palabras complicadas al leer o cuando se dicen mal y puede interpretarse gracias a la redundancia. Los metaplasmos reducen la redundancia fonética, pero no la puede erradicar totalmente si no por el grado cero; de otra forma, no podría restaurar el texto y el mensaje no llegaría, desaparecería<sup>31</sup>.

**Redundancia sintáctica y gramatical:** repeticiones en las que no encontramos una armonía, marcas de género, número, etc... (Nos referimos a las reglas de la escritura como la ortografía y gramática); por ejemplo: “los grandes árboles” tiene tres marcas del plural. Las metataxas aniquilan este tipo de redundancia, de tal forma que el lector pueda entender sin hace consciente la repeticiones de las tres marcas de plural, sólo registra con normal dichas marcas<sup>32</sup>.

**Redundancia semántica:** abarca el aspecto semántico y pragmático. El significado tendrá que ver con la lógica del receptor y el contexto de la palabra. Ejemplo, cuando “sorbemos” algún líquido, sin embargo en la frase “se sorbe los libros” encontramos otro significado, podemos interpretar que lee los libros rápido y como si fueran un líquido, tiene coherencia; por ello, los semas están relacionados.

**Redundancia convencional:** consiste en aplicar reglas semánticas que tienen que ver mucho más con el significante, la forma fija establecida por una sociedad, como por ejemplo: el sistema métrico. La redundancia por convención reduce cuando escribimos la supresión de mayúsculas y de la puntuación, en el habla son las pausas, entonación, silencios, etc.

La retórica considera al *desvío* como una modificación perceptible del grado cero que tiene dos formas. La primera, intencional y su objetivo radica en suavizar la falta de vocabulario, ya sea porque el término no existe y se inventa una nueva palabra, la segunda

---

<sup>31</sup>En este ejemplo podemos ver palabras en español que son alteradas para ejemplificar a un cubano.

Casi como polequina. . . me da lepalda y yo cojo así miestola y cojo y me viro como Betedavi.

Acabate dil de una ve, dijome. G. Cabrera Infante.

<sup>32</sup> ejemplo: ¡*Sibota comida, changuito, neglo va regañá!* Podemos ejercer la corrección con ayuda de los signos de puntuación que nos sugieren prestar atención.

opción, que a una palabra que ya existe se le dé un significado nuevo<sup>33</sup>. El grado cero nos obliga a codificar el *desvío* en dos pares: (a) que cubre la distancia que separa los semas esenciales de las disponibilidades léxicas, y la segunda (b) cubre la distancia suplementaria, recorrida esta vez en terreno lingüístico, entre estas disponibilidades y los lexemas finalmente adoptados (Grupo  $\mu$ , 1982: 86). Esta segunda parte del *desvío* la observamos en la poética y en la retórica. Todo escrito o discurso dicho con una intención de embellecer se considera poético y estético.

“Convenio o convención”, se trata de otro *desvío*, su finalidad se encuentra en que el texto llame la atención en el mensaje y en el sentido, por ejemplo, un convenio entre el escritor-lector, destinado-destinatario consiste en que todo lo que dice el texto es verdad y que la escritura es correcta y cumple con las reglas gramaticales y ortográficas, así como en el sentido plástico del lenguaje, por lo tanto, algo fuera de ellas será totalmente intencional y, en dicho caso, pertenecerá a la redundancia.

Para equilibrar la redundancia se hace uso del *desvío* y de las convenciones opuestas. En el cuadro 12 (Grupo  $\mu$ , 1982: 88), que se encuentra en el Anexo, podemos ver las *convenciones aditivas* que regulan la distribución y hacen que el texto tenga uniformidad. Las *convenciones supresoras*, opuestas a las anteriores, dan como resultado ambigüedad y ayudan a elidir. Todas las convenciones cuentan con reglas que si las comparamos con las normas lingüísticas o las lógicas serán incorrectas, pero se pueden romper la norma para realizar un *desvío*. En el cuadro 13 de los Anexos encontraremos “El código [que] es impuesto al sujeto desde el exterior; (y) el desvío será intencional (y) la convención es libremente elegida por el sujeto: el desvío será proscrito” (Grupo  $\mu$ , 1982: 89).

### 2.2.5 Invariantes

Un texto o un discurso constituido por el lenguaje retórico tienen como particularidad el uso de las figuras retóricas, las cuales cuentan con una *base* (sintagma en particular que no cambia) y otra parte que sí sufre cambios o *desvíos* retóricos. Un enunciado con figura retórica posee el grado cero, con un método lingüístico y semántico completo, y no se

---

<sup>33</sup> La intención es la substancia que se comparte con la forma de la retórica. La retórica persigue fines poéticos a través de estrategias y herramientas como las figuras retóricas.

encuentra aislado. Dicho enunciado se compone de una parte sustancial o relacional. El hilo, ya mencionado en el capítulo anterior, que une la diégesis se llama *invariante*, el cual hallamos en la parte no figurada del relato, discurso o texto, y en los desvíos.

Hablemos de las invariantes: a las figuras retóricas las llamaremos *marca*, tienen partes más pequeñas y se pueden descomponer. Estas pequeñas secciones las podemos clasificar en invariantes y variantes. Las invariantes las identificamos desde la lingüística gracias a la preferencia y composición de las mismas. La invariante se encuentra constituida por el grado cero y el grado figurado.

La base de un sintagma en particular y la invariante “es la estructura constitutiva de un paradigma [...] El sintagma es actual, mientras que el paradigma es virtual” (Grupo  $\mu$ , 1982: 90). La estructura la podemos ver en el cuadro 14, donde el grado cero se tiene que buscar y se encuentra en la base, mientras que el grado figurado es mayor y lo hallamos en la semántica. Ambos conforman los ejes en los que nos fundamentamos.

Tenemos figuras retóricas donde los silencios son su característica principal como la elipsis en las que la unidad de significación se anula totalmente, por lo tanto no existe una invariante y la base nos ayuda a reconstruir (deliberadamente) el texto o interpretarlo, gracias a la redundancia que escribe el autor. Si encontramos esta supresión total, entenderemos que los “metaplasmos serán anulaciones como metataxis serán elipsis, como metasememas serán asemias, como metalogismos serán silencios y supresiones” (Grupo  $\mu$ , 1982: 90).

## **2.2.6 Operaciones retóricas**

Nos referimos a todas las operaciones o alteraciones en el discurso. Existen dos tipos de familias de operaciones: las sustanciales; como el mismo término lo indica, cambian la sustancia de su propia unidad gramatical. Y las operacionales; que cambian el lugar de las unidades gramaticales.

### **2.2.6.1 Operaciones sustanciales**

Operaciones retóricas son cambios en el grado cero. Como lo hemos mencionado de antemano, estas operaciones sustanciales las encontramos de dos formas principales: las que elimina o las que adjunta unidades; de la primera puede ser parcial o completa, simple o

repetitiva, entre menos elementos hay, menos información explícita del mensaje y viceversa. Una tercera opción, la forma mixta la cual constituye una suma de las dos anteriores ya mencionadas en el presente párrafo, donde “la cantidad de información y el nivel de generalidad están más o menos concentrados” (Grupo  $\mu$ , 1982: 92). Y las encontramos parciales, completas o negativas.

### **2.2.6.2 Operaciones relacionales**

Cambio del orden morfosintáctico de la oración, se le conoce como *operaciones relacionales*. Un ejemplo muy sencillo donde no cambia el significado sería que en lugar de escribir *la casa es roja*, invertimos el orden a: *la roja casa*.

### **2.2.6.3 Representación gráfica y ortogonal**

Explica, el Grupo  $\mu$ , las operaciones de las que hemos hablado, pero: ¿qué tan compatible son entre los tres únicos grupos de las figuras retóricas? Veamos el cuadro 15 (Grupo  $\mu$ , 1982: 95), donde podemos observar la organización del Grupo  $\mu$ . En la parte superior encontramos las cuatro diferentes metáboles<sup>34</sup>. Tenemos en la primera columna las operaciones con el nombre que les asigna el mismo grupo. La segunda, tercera y cuarta columnas corresponden a las metáboles gramaticales y en la última columna le pertenece a los metalogismos que abarcan el área de la lógica. En la primera línea tenemos el nombre de cada metábole y en la siguiente fila la disciplina que contiene las figuras retóricas que se encuentran debajo de cada metábole. Así, podemos ver cómo los metaplasmos se llaman de esa manera por pertenecer a la forma (morfología) y cómo la metataxis pertenece a la sintaxis, los metasemas a la semántica y los metalogismos a la lógica.

De la tercera a la quinta línea tenemos a las metáboles según las operaciones relacionales y, en la última línea, las operaciones sustanciales. Es importante atender a la supresión, a la adjunción y a las mixtas (o supresión-adjunción) ya que ocasionalmente no estarán presentes. El cuadro nos ayudará a entender a las figuras retóricas, las cuales son plataforma de las figuras de la narración que veremos en la próxima parte de esta tesis.

---

<sup>34</sup> Término cercano al concepto de figuras retóricas.

## CAPÍTULO 3

### Figuras de la narración

Este último capítulo teórico abordará el discurso y el relato, así como el soporte y la sustancia. También hablaremos de la forma de la expresión: ¿realidad o ficción?, expondremos los *desvíos* en el relato y en el discurso, el *tempo* en el relato, la focalización, y las figuras de la forma del contenido.

#### 3.1 Figuras de la narración

El *Grupo μ* también nos presentan a las figuras del relato o de narración y dejan en claro que no se debe dividir en partes gramaticales menores o mayores a la frase. Con ello nos referimos a que la estructura del relato se forma a partir de la frase, por esta razón no podemos describir a la narrativa con la perspectiva de la gramática. Al relato se le anexa la parte plástica, como el teatro, el cine, la pintura etc. (Grupo  $\mu$ , 1982: 269). Revisaremos rápidamente los dos planos que se encuentran en un texto narrativo, en la propuesta de Hjelmslev, retomada por Nicolas Ruwet en 1964 (Grupo  $\mu$ , 1982: 269). Saussure, autor responsable de las definiciones iniciales del signo, significado y significante, explica que éste último se transforma en una unidad de forma donde encontramos el plano de la expresión y el plano del contenido. Así, tenemos desde lo visible hasta llegar a lo más abstracto del relato, sabiendo que cada una de sus partes se puede estudiar por sectores (planos) independientes que son totalmente indivisibles.

La narración cuenta con dos planos (de los que ya hablamos) y para entenderlo mejor el *Grupo μ* presenta el cuadro 17, donde destacamos que: “la sustancia de la expresión, teniendo en cuenta que el relato puede estar compuesto por sustancias diferentes, aislada o concurrentemente” (Grupo  $\mu$ , 1982: 270). El signo narrativo se compone por “lo que se cuenta” y por “cómo se cuenta”, elementos llamados también discurso y relato (Grupo  $\mu$ , 1982: 271).

### **3.1.1 Soporte y sustancia**

La sustancia de la expresión fónica cuenta con una materia y una sustancia: el aparato fonador es la materia o soporte físico, y el contenido es la sustancia. Podemos agregar que la modalidad de la presentación puede variar, se puede decir de manera formal, cantada o alguna otra forma que se nos pueda ocurrir. En un escrito ocurre exactamente lo mismo: la sustancia es gráfica, el soporte puede ser un libro, un periódico, etc., y la modalidad la conforman los diferentes tipos de letra, espacios y márgenes (Grupo  $\mu$ , 1982: 271).

### **3.1.2 Normas y desvíos**

Existen relatos que tienen dos sustancias, como el libro ilustrado, en donde encontramos la escritura y la imagen. Cuando hablamos de este tipo de libros, la imagen se considera un aspecto adicional, tratándose concretamente de una adjunción. Si la imagen representa la misma información que el texto, nos referimos a una repetición. Ahora bien, si la ilustración simboliza en su totalidad al escrito e incluso se adelanta a la escritura se trata de una supresión adjunción negativa, como el cómic (Grupo  $\mu$ , 1982: 272).

### **3.1.3 Distribución e integración**

Cuando la sustancia une al relato y al discurso hablamos del nivel superior. Como ejemplo encontramos una película que todo lo que pertenece al pasado está representado en blanco y negro (sustancia), y lo que corresponde al presente se muestra a color (sustancia); esto quiere decir que la modalidad de la sustancia se encuentra modificada en lo semántico. En un texto, cuando se utilizan las palabras en mayúsculas para indicar los gritos o símbolos (¡”·\$%&/()=) para omitir las groserías, dichas características y elementos tiene valor por “su oposición distribucional con otras modalidades de la sustancia - imagen empleada” (Grupo  $\mu$ , 1982: 274). Así pues, a nivel interactivo, un cambio de modalidad o de sustancia puede analizarse como adjunción simple o repetitiva, según la función que desempeñe en la unidad superior de la forma (Grupo  $\mu$ , 1982: 274).

## 3.2 Figuras de las formas de la expresión: El discurso narrativo

Sólo pertenece al área de discurso/relato la forma de la expresión. Debemos considerar la reducción referencial, con ello nos referimos a que el relato produce la sensación de la existencia tangible a partir de los objetos cotidianos, la literatura produce la ilusión de una realidad (Grupo  $\mu$ , 1982: 274).

### 3.2.1 El discurso literario

Contrapone la trama a lo que cuenta con un juego sintáctico de la representación imaginaria de algún suceso. Está compuesto por un mundo perteneciente al relato, el cual se rige con sus propias leyes, pertenece a los personajes, lugares y eventos; y por otra parte, el universo lingüístico; responsable de ordenar y guardar el significado. Es así como el discurso se puede representar semejándose a una realidad sin serlo (Grupo  $\mu$ , 1982: 274).

### 3.2.2 Normas y desvíos

El ejemplo de un desvío es cuando el discurso hace mención de sí mismo y deja de lado al relato. Igualmente, puede que el discurso y el relato corran uno al lado del otro, o, llevar la delantera uno de los dos; esto gracias a la pausa descriptiva, escena, resumen o elipsis (vistas en el primer capítulo). Otro tipo de *desvío*, cuando se superponen el autor/lector con el discurso/relato, dicho efecto se atribuye a las metáboles de los interlocutores. Como cuando la voz del narrador o del autor<sup>35</sup> se entromete para despedirse de los personajes y dicho eventos no provoca ningún cambio en el relato, sólo se modificará únicamente la organización del discurso.

Existen discursos con un sinfín de perspectivas de la misma historia, en los cuales no hay un relato evidente pero sí implícito en el discurso, por mencionar algunos, en la novela de William Faulkner, *El sonido y la furia*, o en las películas de Guillermo Arriaga, *21 gramos*, donde se presentan tres historias de personajes diferentes que se unen por la muerte de uno de ellos, dicha muerte desemboca en la posibilidad de supervivencia de otro, mediante la donación de corazón del recién difunto; así el espectador puede interpretar y organizar los

---

<sup>35</sup> Lo mismo sucede en el caso del *Grupo  $\mu$*  que aunque dice que se trata del autor, como la misma realidad no está representada más que en el texto literario; de la misma forma, no es el autor el que está narrando sino el narrador.

hechos que el discurso le otorga en forma desorganizada y tener la capacidad de entender el relato.

### 3.2.3 Contrastes y semejanzas entre relato y discurso

Relato y discurso se desarrollan sucesivamente porque tienen inicio y fin en el tiempo diegético, mientras el discurso se encuentra en la enunciación. Tanto el relato como el discurso están compuestos de secuencias de palabras ordenadas, y en el discurso encontramos una línea causal nítida. Para existir, el discurso necesita de una voz, que puede ser explícita o implícita. En la literatura se camufla con la armonía, fundiéndose en un solo miembro (Grupo  $\mu$ , 1982: 278).

### 3.2.4 Las relaciones de duración

Generalmente el discurso reduce el tiempo del relato, únicamente se igualan cuando se presenta el diálogo entre los personajes; con ello queremos decir que son idénticos los datos temporales del relato a los del discurso (Grupo  $\mu$ , 1982: 278). En la literatura tenemos una distancia entre relato y discurso, ya que el aspecto lingüístico crea una gran diferencia (con respecto a las demás bellas artes, como el caso del cine). Una vez más recordaremos cuando se presenta la descripción de un lugar, una persona, un sentimiento o el mundo interior del personaje, se hace presente la pausa narrativa y el relato se detiene, se congela, mientras tanto el discurso continúa; sin embargo finge estar presente (Grupo  $\mu$ , 1982: 279).

A continuación, presentamos la terminología del *Grupo  $\mu$* :

**Supresión:** desvío que elimina el diálogo. En el capítulo uno la llamamos pausa descriptiva, sinónimo de una pausa narrativa; el relato se detiene y el discurso continúa.

**Adjunción:** su característica radica en la dilatación del tiempo de algo que en la práctica ocupa sólo algunos minutos o hasta fracciones de segundos, mientras que en el monólogo interior encontramos pequeñas unidades. Un ejemplo lo podemos observar con Virginia Woolf en la novela *Al faro*, donde, tenemos muchísimas páginas donde se nos presenta el mundo interior de Ramsay, y sólo con el contacto directo de la descripción externa del personaje, nos damos cuenta que representa, a lo largo de varias cuartillas, un monólogo interior y, notamos mucho más veloz el tiempo dentro de la mente del personaje (Grupo  $\mu$ , 1982: 280).

Otro desvío por adjunción lo conforma el momento en que se describe y, al mismo tiempo, la acción que se realiza, sólo en este caso la descripción no hace una pausa gracias a

la digresión (considerada un desvío del tiempo, y sin embargo no interrumpe la duración de base, el tiempo continúa en su transcurso y la acción se demora); como ejemplo tenemos a Homero que al describir la armadura de Agamenón se desarrolla la acción de colocarla (Grupo  $\mu$ , 1982: 281).

**Supresión - adjunción:** se suman las dos relaciones de duración que vimos anteriormente, sustituyendo el tiempo subjetivo por el objetivo; esto quiere decir que, al leer el texto, para nosotros no habrá más ilusión de un tiempo lineal. En este caso aplica el ejemplo, ya citado en el anexo, de Ambrose Bierce: en el final del cuento nos enteramos que todas las acciones estaban en el mundo interior del hombre, que su realidad era la única acción del ahorcamiento; sin embargo, mientras lo leemos, justo antes de llegar al final, sustituimos esta serie de acciones por el tiempo exterior del personaje, dando como resultado a la supresión-adjunción.

### 3.2.5 Los hechos y la cronología

Resulta fundamental la forma en la que se presenta el tiempo en el texto literario. Tenemos que reconocer que la manera en que se presenta el relato constituye un trabajo estético que requiere nuestra atención, ya que el autor trabaja con un pasado cerrado, (como los históricos) y lo transforma en un presente abierto. Tenemos relatos donde se evoca al pretérito o se inserta un personaje y se crea la necesidad de volver la vista al pasado. También podemos empezar un relato por el final o por la mitad. Tenemos entonces las siguientes figuras:

**Supresión:** el relato y el discurso pueden correr hacia el mismo lado lineal. Sin embargo puede ocurrir que el narrador esconda un acontecimiento que, si no tiene relevancia en absoluto, no debemos considerarlo una figura; en cambio, si el narrador nos omite algún suceso de importancia, debemos prestar atención ya que el mismo narrador lo resolverá más adelante o, en su defecto, servirá para crear una tensión narrativa que dará como resultado un texto persuasivo. Esta figura pertenece a la elipsis que podemos encontrar en dos modalidades: a) se presenta la omisión apuntando al final del discurso, donde se encuentra algo que nunca se mencionó a lo largo del texto y no se le da respuesta, ya sea porque el suceso estuvo definido antes del final o porque se le deja la responsabilidad de la solución al lector; y b) la omisión se encuentra en el relato que inicia *in media res*, donde el lector tiene que deducir la continuidad o integrar las causas según el contexto del relato.

**Adjunción:** recordemos que el relato posee la responsabilidad de dar cuenta de los hechos realizados por el discurso; el discurso deja traspasar los hechos y las especificaciones cronológicas, generándose una adjunción cuando el narrador retrasa los hechos insignificantes y aumenta las indicaciones cronológicas.

**Repetición:** cuando un mismo hecho es contado varias veces en diferente forma, como en *El Anatomista* de Federico Andahazi, donde se cuenta en reiteradas ocasiones el mismo hecho de diferente forma. En las páginas 152 y 153, por ejemplo, encontramos varios párrafos que describen cómo el anatomista curó a Inés.

**Supresión- adjunción- la alternancia:** un relato se compone por acciones sucesivas; esto quiere decir que tenemos una acción A que se une a una B. Cuando cortamos la acción A para contar la acción simultánea B, incorporamos otra acción X que corta con A, lo que nos da como resultado un aplazamiento de acción B; una supresión de A/B; sin embargo es sustituida por una relación A/X y X/B. Esto quiere decir que encontramos una elipsis pequeña, que es X.

Cuando se insertan en el relato recuerdos o proyectos a futuro, se le llama ruptura cronológica, como en la película *Efecto mariposa*, donde una ruptura cronológica se hace presente cada vez que el personaje principal tiene en sus manos su diario y, para encontrar una mejor opción para su vida, viaja al pasado o futuro (Grupo  $\mu$ , 1982: 287).

**Permutación simple o por inversión:** se hace presente a través del discurso agrietado y el tiempo cronológico cuenta con una distribución diferente, podemos percibir el pasar del tiempo gracias a los detalles que se encuentran alrededor del discurso. Podemos ver el ejemplo de las biografías como “mosaicos”, donde nos presentan primero la muerte del personaje y después todo lo que hizo durante la guerra. Cuando el tiempo en el discurso se muestra del presente al pasado, se llama permutación por inversión. Un ejemplo visual lo podemos hallar en el video musical *The scientist* de la agrupación inglesa Coldplay, donde las acciones (excepto la verbalización de la canción) van de atrás hacia adelante. El tiempo circular es cuando un texto inicia y termina con la misma frase o acción, como un palíndromo; por ejemplo Ileri se lee igual de izquierda a derecha, que de derecha a izquierda. Uno de muchos ejemplos que se pueden encontrar en la literatura es *Alicia en el país de las maravillas*, que inicia con Alicia durmiendo y termina de igual forma, aunque la historia

transcurre desde que entra al país fantástico hasta que sale de él, es pues, un ejemplo del tiempo circular (Grupo  $\mu$ , 1982: 288).

### 3.2.6 El encadenamiento de los hechos y el determinismo causal

Existen cuatro líneas paralelas en el texto literario que son: la del relato, la del discurso, la temporal y la causal. En esta última tenemos dos tipos, a) externas, que dependen del ambiente dentro del relato, como un volcán en erupción, un temblor, etc.; y b) las internas que dependen de las decisiones de un personaje o sus creencias, por ejemplo, en la película *El señor de los anillos. La comunidad del anillo*, Frodo va caminando con los representantes de la comunidad de los anillos y Gandalf le asigna la responsabilidad de decidir si deben continuar su camino dentro de una montaña; donde encontrarán a Golum o ir por fuera de la misma con la nieve y sus perseguidores. Dicho ejemplo pertenece a la cuarta línea paralela en el texto literario que es la causal y concretamente es interna. Si encontramos una omisión de un acontecimiento importante, la línea causal será afectada (Grupo  $\mu$ , 1982: 289).

**Supresión:** es cuando omitimos el espacio interior, todo lo entenderemos de la información que obtengamos del entorno del personaje y sus propias acciones, se nos presentarán las consecuencias para que nosotros podamos deducir las causas y motivaciones del personaje para la acción que está realizando. Las causas que se encuentran fuera del personaje, también se pueden omitir, lo cual es un poco difícil encontrarlo; sin embargo sí se pueden generar en su totalidad, ya que el mismo narrador no las conoce, sobre todo si hablamos del relato fantástico (Grupo  $\mu$ , 1982: 290).

**Adjunción:** cuando un personaje debe encontrar respuestas en su interior, la adjunción se da en la razón y justificación de por qué actúa así. Este momento es separado de las acciones del relato; por ejemplo, cuando tenemos un policía que debe indagar quién es el matón y sospecha de todos, el instante de duda que se da en el interior del policía es la adjunción (Grupo  $\mu$ , 1982: 290).

**Supresión - adjunción:** se da cuando existe un texto literario que inicia con una causa y termina con un efecto que no le corresponde. Un ejemplo se encuentra en el texto de Alphonse Allais, *Multa del delito*, donde la causa de todo el relato se encuentra en el seguro a la propiedad por robo, mientras que en el texto al que se busca asegurar es al ratero; ilógico y sin sentido.

**Permutación:** en la cadena de acciones de causa-efecto pueden existir cambios en la presentación de algún proceso y hablar primero del efecto último y después de la causa primera, “la cual solamente será perceptible como figura en el caso de que haya desproporción entre el efecto último y la causa primera” (Grupo  $\mu$ , 1982: 291). En la canción *Madame la Marquise*, una mujer habla a su casa para ver cómo han estado las cosas tras quince días de ausencia y todos los empleados contestan que las cosas están bien, que no pasa nada, sólo una pequeña tontería: que murió su yegua, que se quemaron sus caballerías, que el castillo también se quemó, que está en la ruina; y, por último, que su esposo se suicidó por esa razón; no obstante, los empleados afirman en cada noticia que no pasa nada, lo cual produce simpatía o risa. Aquí existe la permutación de la presentación de los hechos; en lugar de decir –“están en la ruina y cuando su esposo se enteró quemó todo y se suicidó”-, se describe el menor de los efectos para dejar al final la causa.

**Permutación por inversión temporal:** los efectos fecundan a las causas (Grupo  $\mu$ , 1982: 291), es un Oxímoron.

### 3.2.7 La representación del espacio en el discurso

El espacio en el ámbito literario (a diferencia del cine y el teatro) se tiene que verbalizar, y se puede hacer de una forma muy general como, por ejemplo, la mención de una habitación, o bien de forma muy precisa, describiendo los detalles del cuarto: especificando que contiene una cama matrimonial debajo de una ventana de forma redonda, cubierta por una cortina de encaje blanco etc. La verbalización sólo hace una aproximación al espacio, pues siempre se necesitará la participación del lector para completar las partes que están de forma fraccionada en el texto, gracias a la imaginación del receptor.

**Supresión:** se trata de la reducción del espacio. En cine tiene que ver con el primer plano, es decir, no nos muestran el lugar, sino únicamente el rostro del personaje. En literatura ocurre lo mismo, por ejemplo con Charles en *Madame Bovary*, donde se suprime el lugar y el personaje, por su gorra, la cual ocupa el primer plano.

**Adjunción:** contraria a la supresión, “el todo incluye a la parte” (Grupo  $\mu$ , 1982: 292). Aquí los espacios son presentados desde un todo. En el cine podemos decir que es a cámara abierta o hacen tomas desde la parte superior del espacio; en literatura será de la misma forma, describiendo siempre los espacios de un todo. Por ejemplo, al hablar de una

acción dentro de una habitación de un hotel, primero se describe el hotel: la recepción, los patios, la alberca, el ascensor, las escaleras, etc... y después la habitación.

**Supresión - adjunción:** se presta a la parodia, ya que contiene diferentes significados o sentidos, por ejemplo, con un personaje que recibe una carta mediante la cual su novia termina la relación; en la segunda escena, lo observamos de espalda y hace un movimiento parecido al sollozo; y en la tercera se voltea, revelándose que el movimiento que creíamos de llanto es en realidad de rabia o risa. En la segunda escena se nos ofrecen datos para creer el llanto, pero la tercera lo niega rotundamente; todo esto se remite a la causa y apariencias, al tiempo y espacio. Como resultado puede hallarse hilarante sólo si nace un impedimento entre lo que se aparenta y la realidad, la cual se considera negativa.

Encontramos otro tipo de **supresión - adjunción** que podemos considerar una elipsis debido a no querer tener contacto con los lugares donde se desarrollan escenas o acciones grotescas, agresivas o íntimas, como son las batallas, guerras, la muerte o el acto sexual; en vez de esto se sustituye por captar el lugar desde afuera (Grupo  $\mu$ , 1982: 292).

### 3.2.8 El punto de vista

Denomina Todorov al punto de vista como focalización; todo lo que se nos cuenta se realiza a través de la sola perspectiva de algún personaje o narrador. Contamos con dos maneras diferentes de que suceda: en la primera, el narrador tiene una presencia marcada en el texto o discurso; en la segunda, el narrador guarda una proximidad con los personajes y sus conciencias.

El grado cero en esta categoría la encontramos como antónimos, una es donde el narrador es objetivo, no se representa a él mismo y permite que todos los hechos nazcan espontáneamente. Por otro lado, puede ser subjetivo cuando la imaginación del autor es capaz de manejar al narrador a su antojo, dándonos a conocer los secretos de sus personajes, emitir juicios y adelantarse a las acciones.

Estas dos figuras ya cayeron en desuso para la novela moderna; no obstante, el *Grupo  $\mu$*  propone una nueva forma de verlas, ya que todavía podemos hallar de forma sutil al autor y, ocasionalmente, él escoge deliberadamente algún personaje para revelarse de forma indirecta. Por ello, de ahora en adelante (o hasta que se establezca otra cosa) cuando tenemos a un narrador omnisciente u omnipresente y una visión objetiva o externa, será considerado un desvío para el lector.

Difícil es definir una ruta exacta para estas figuras ya que son inconsistentes, sin embargo el *Grupo  $\mu$*  decide atender las modulaciones y plantear las líneas generales considerando los dos casos ya expuesto en el párrafo anterior, y presentan este cuadro de las alteraciones del punto de vista (Grupo  $\mu$ , 1982: 294):

	Representación del narrador	Relación entre narrador y personajes
supresión	narración objetiva	visión desde el exterior
adjunción	intervencionismo	visión omnisciente
supresión- adjunción	discurso en yo	visión “con”, diario, carta, monólogo interior.
permutación	-----	punto de vista cruzados

**Supresión:** cuando los escritores, principalmente del realismo, omiten la interioridad y se limitan a que el narrador sólo pueda decir lo que ocurre sin realizar comentarios o juicios de valor ni conocer la interioridad de los personajes, se considera una supresión (Grupo  $\mu$ , 1982: 294).

**Adjunción:** el escritor se mete en el cuento ficcionalmente y habla con sus personajes (Grupo  $\mu$ , 1982: 294).

**Supresión - adjunción:** el narrador suprime la voz en primera persona y adjunta la de un personaje o narrador ficcional. La narración en tercera persona “cede su lugar, sustituyendo su lógica por otra lógica, su discurso por otro discurso, el del diario íntimo, de la carta o del monólogo interior” (Grupo  $\mu$ , 1982: 295).

**Permutación:** consideremos la cita del párrafo anterior donde hablamos de la carta, el diario y el monólogo interior: en esta figura la carta permuta la perspectiva o focalización, ya que una epístola que va dirigida a X, mostrará a Y una situación, y cuando Y conteste nos presentará a X con otra focalización (Grupo  $\mu$ , 1982: 295).

### 3.3 Figuras de la forma del contenido: el relato

**Funciones cardinales**, llamadas también nucleares, y las catalíticas son un sistema que no se pueden separar, viven juntas. Las funciones cardinales, cuentan con tres fases: la primera fase es el inicio; la segunda, las acciones que se deberían mantener o prever y la tercera lo constituye el cierre.

**Personajes o indicios**: son la descripción o definición de objetos y personajes; a los personajes también se les llama agentes o actantes.

Los **informantes** son los que sitúan las acciones en un espacio y tiempo determinado, aunque el *Grupo  $\mu$*  toma tres aspectos: los lugares, objetos y gestos propios (Grupo  $\mu$ , 1982: 302).

#### 3.3.1 Las funciones cardinales o núcleos

Existen dos tipos de funciones para el *Grupo  $\mu$*  y les nombra pisos a cada una de las cadenas de las fases. Este grupo nos dice que la primera función es cuando a un núcleo principal se le puede sumar otros núcleos internos; existe otra opción que consiste en dos núcleos que pueden alternar sus fases al mismo tiempo que el relato (Grupo  $\mu$ , 1982: 296).

**Supresión y adjunción**: en este caso se dará dependiendo del número de núcleos, ya que en la adjunción notamos que existe un alargamiento y en la supresión el número de núcleos será, lógicamente, menor.

**Supresión – adjunción**: se refiere a una sucesión de acciones en un relato. Las acciones nucleares se engendran unas a otras y “los elementos se reproducen efectivamente hasta el infinito y en perspectiva” (Grupo  $\mu$ , 1982: 299). Como ya lo vimos en el capítulo uno, las acciones nucleares realizan cambios en una acción que dará como resultado otra tríada y será esa misma la que llevará el relevo de la anterior, sólo que se repetirán algunos hechos relevantes para poder pertenecer a esta categoría. Por ejemplo, un pintor que dibuja a un personaje realizando una pintura, la acción de pintar se repite a otra escala. Esta estrategia se compara con una *matriohka*. Puede tomar un valor negativo cuando los actantes le den dicha carga, por ejemplo, cuando se revelan anticipadamente, como es el caso de *La caída de la casa Usher*, donde el hermano Roderick escapa de la casa antes de que la hermana se manifieste tras saber de antemano lo que va a pasar al haber leído un libro.

### 3.4 Personajes e indicios

Son parte fundamental del relato y esto es debido a sus acciones, ya que gracias a esas actividades conocemos el relato y “reabsorbe(n) este sistema en un juego funcional” (Grupo  $\mu$ , 1982: 300), y pueden contar con características explícitas (por ejemplo, “esa mujer es buena”) o implícitas (las acciones del mismo personaje nos llevarán a la conclusión de su bondad o maldad).

**Supresión:** nos referimos a los escasos o nulos datos descriptivos de un personaje.

**Adjunción:** es cuando tenemos descripción abundante de los rasgos de uno o varios personajes. Cuando dos personajes se definen uno a otro por su antítesis, también es una adjunción; ejemplo de ello son Sancho Panza y Don Quijote. Otro caso aplica cuando una pareja fortalecen su descripción por ser similares, considerándose un desvío de adjunción (Grupo  $\mu$ , 1982: 301).

**Supresión – adjunción:** esta figura cuenta con diferentes niveles; el primero equivale a un absurdo entre la forma de vestir y la forma de ser; por ejemplo, cuando un personaje viste exquisitamente y habla sin cultura ni finesa. El segundo nivel es la **supresión – adjunción negativa**, que se refiere a un personaje opuesto a las expectativas de su papel: por ejemplo, la directora chaparrita de una guardería. Cuando hablamos de la **superposición simultánea de indicios contradictorios**, nos referimos a las emociones opuestas que ocurren al mismo tiempo, como estar alegre por una razón y no saber si es mejor llorar por otra razón diferente. Por último, **hallamos el nivel suscitado entre dos personajes** que desarrollan la misma o similar función, por ejemplo, en *Madame Bovary*, donde Emma tiene dos amantes y un marido los cuales tienen la misma función (Grupo  $\mu$ , 1982: 301).

### 3.5 Los lugares

En muchas narraciones los lugares adquieren el valor neutro dentro de la diégesis, sin embargo cuando cuentan con “una función cultural y social determinada” (Grupo  $\mu$ , 1982: 302) enriquecen al relato, considerando los lugares cerrados y abiertos, para la trama, contrarios o iguales a la acción del personaje.

**Supresión y adjunción:** cuando se alarga la acción de algún personaje y el lugar refuerza la forma de ser del actante será la adjunción; por ejemplo, la niña tierna que está en su cuarto rosa, lleno de encajes y una luz tenue. Si por el contrario se evita que el personaje esté en un lugar mucho tiempo y no tiene nada que ver con las características del actante, se

llama supresión; ejemplo, un policía muy rudo que entra a un cuarto de paredes rosas, lleno de muñecos de peluche (Grupo  $\mu$ , 1982: 303).

### 3.5.1 Los objetos

Éstos intervienen al realizar la función para lo que fueron creados, como un simple adorno ambiental, o para convertirse en actantes.

**Supresión y adjunción:** la lógica nos dice que el espacio que observamos lleno de muebles se refiere a la adjunción, mientras que lo opuesto se refiere a la supresión; sin embargo, existe el objeto que puede ser pantalla o reflejo, y esta clasificación depende de la acción, el sentimiento o el personaje. a) Reflejo: es la carencia de un objeto, por ejemplo, que falte un pastel en una boda o las cartas de un personaje que fue a la guerra. b) Pantalla: se refiere a que el objeto no refleja la naturaleza para lo que fue hecho, sino al personaje mismo; por ejemplo, la novia que termina de discutir con su pareja que le rechaza y sale dando un portazo (Grupo  $\mu$ , 1982: 304).

**Supresión – adjunción:** en este caso los objetos sufren “la desviación de las funciones del objeto” (Grupo  $\mu$ , 1982: 304). Es similar a la pantalla, la diferencia es que, en lugar de manifestar al personaje, se utiliza para lo que no fue hecho; ejemplo, un cuchillo se inventó para cortar y no para ponerlo sobre los papeles de una oficina.

En conclusión, abordamos el discurso y el relato, el soporte consiste en la forma material que se necesita para narrar (un libro, el aparato fonador, cintas de video, etc.), y la sustancia el contenido que se comunica por medio de la materia. La forma de la expresión: ¿realidad o ficción?, es semejante a la realidad, sin embargo no se trata de lo real. También, en este capítulo hablamos de los desvíos en el relato y en el discurso como son la dilatación del tiempo, la descripción, la pausa, la elipsis y el resumen, entre otros; y del *tempo* en el relato aprendimos que el manejo del mismo es un trabajo estético y que lo define el autor; así como la focalización que es la manera en que vemos las cosas gracias a quien narra las acciones, es decir cómo las ve el narrador.

# CAPÍTULO 4

## Análisis

En el presente capítulo podremos ver dos cuentos de Julio Cortázar, *Casa tomada* y *Cartas a una señorita en París*, elegimos estos cuentos para poder presentar un cuento que en sus procedimientos generales en la composición del relato fuera: uno en elipsis y otro en hipérbaton. En dichos cuentos analizaremos la poética del cuento, la retórica moderna y las figuras de la narración. Es decir, aplicaremos todas las herramientas estudiadas en los anteriores capítulos para así saber por qué estos dos cuentos son realmente persuasivos y conocer el estilo del autor.

### 4.1 *Casa tomada*

*Casa tomada* nos recuerda inevitablemente al cuento de Edgar Allan Poe *La Caída de la casa de los Usher*; por la similitud en la premisa de los hermanos que no se casan, viven solos en una casa lujosa, y constituyen la última generación de la familia. En el plano de la expresión analizamos que la sustancia es gráfica, el soporte lo encontramos en el libro *Cuentos completos*, 1ª edición. Alfaguara, la modalidad: por párrafos continuos excepto en el quinto; en donde vemos un doble espacio<sup>36</sup> por arriba y abajo de él, donde hallamos la descripción de la casa. En el decimoprimer y decimosegundo se repite el mismo espacio y se trata de la descripción de los ruidos propios de la casa y sus habitantes, lo cual nos hace pensar que no son casualidad estos espacios, sino que se realizó conscientemente, como una estrategia o que pertenece a la poética del escritor.

La figura de orden es en *ab ovo*, ya que el discurso inicia por el principio del relato. La historia uno la componen los hermanos con sus costumbres y vida cotidiana, y la historia dos se desarrollan con lo que toma la casa poco a poco. Por su final, según lo que mencionamos en el capítulo uno de la tesis y los principios de Lauro Zavala, es un cuento moderno porque todo apunta a que los hermanos tienen que salir de la casa porque está tomada y nos sugiere el final de la historia 2; las posibilidades son múltiples y varían entre:

---

<sup>36</sup> Los espacios que mencionamos los encontramos en otros libros, tal es el caso de “Bestiario” de la editorial Punto de Lectura, en *Casa tomada* observamos que los párrafos son continuos, sin ningún espacio, excepto entre los párrafos cuarto y quinto, séptimo y octavo y algún otro párrafo, lo que nos da como resultado que no es un error sino una intención consciente del escritor respetada por las diferentes editoriales.

-había otros habitantes humanos-, -un espíritu habitaba la casa-, -el hermano estaba loco y se inventó las cosas- hasta -la alegoría del peronismo-, por ello el final es abierto y cualquiera de las interpretaciones anteriores son posibles y correctas.

Los conocimientos previos (*ethos*) para entender mejor el cuento tenemos:

1. El código (vocabulario que no frecuentamos):

- tricotas: sinónimo de suéter.
- mañanitas: un tipo suéter que cubre los hombros a la cintura.
- pullover: sweater que tiene cuello de tortuga.
- Naftalina: químicos derivados del hidrocarburo sólido, muy usado como desinfectante.
- ovillos: bola de estambre.
- gobelinos: tapices de la época del rey francés Luis XIV.
- mayólica: cerámica con un acabado vítreo especial y esmalte metálico.
- Hesperidina: jarabe argentino, según se dice es de la corteza del naranjo. Se puede tomar como vitaminas y antioxidante o bien como un saborizante con agua tónica.

Nota: todos los significados fueron tomados del Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española.

2. Universo semántico (historia, cultura y ciencia):

- Rosario Peña: una calle de Argentina.
- Cebiar el mate: preparar un té con las hojas de mate.
- Literatura francesa.
- Eupen: ciudad belga.
- Malmédy: municipio belga.
- Filatélico: colección de sellos.
- Recordemos que el peronismo rigió en Argentina desde 1943.

### 3. Universo semántico (obras del autor):

Este cuento se publica por vez primera en 1946 en *Los Anales de Buenos Aires*, era una revista dirigida por Borges.

Dicho cuento pertenece al libro *Bestiario*, publicado en 1951, año en el que Julio Cortázar viaja a París con una beca, tiempo en el que trabajó de traductor en la UNESCO y publicó *Bestiario* sólo en Buenos Aires. A parte de “Casa tomada” en los cuentos “Tía en apuros” y “Circe” aparece la palabra Hesperidina. El autor comenta en una entrevista que la idea para escribir *Casa tomada* la descubre en un sueño donde siente que es expulsado y perseguido por algo que nunca ve.

### 4. El pasado inmediato del mensaje:

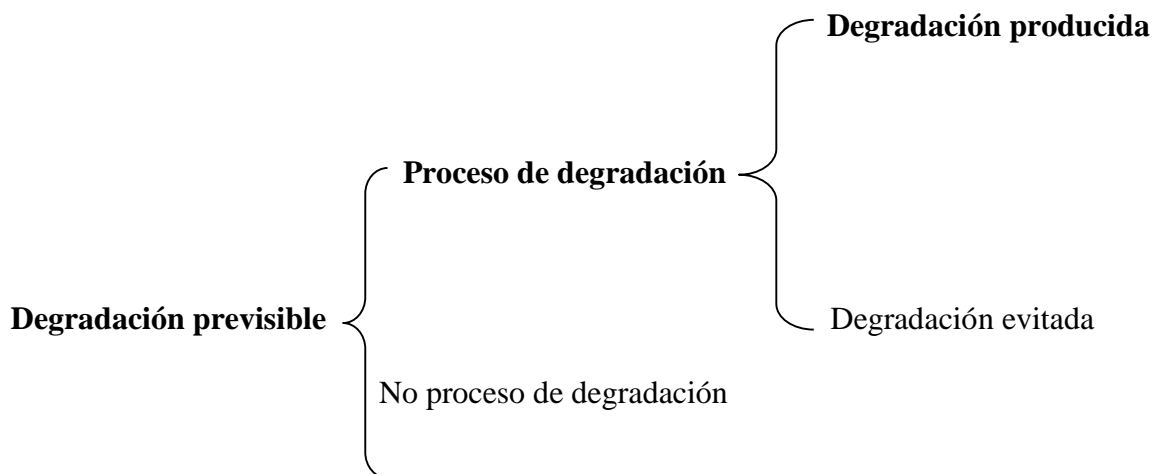
El contexto de cuando el autor escribe *Casa tomada* es que en París pone a la mesa la propuesta de un ejército europeo y se firma el Tratado de París que da como resultado la Comunidad Europea del Carbón y del Acero y en Buenos Aires el Partido (socialista) Revolucionario Febrista se instituye. En 1930, Sinclair Lewis gana el premio Nobel de Literatura; en 1947, fue André Gide.

a) Redundancia sintáctica y gramatical: elide el nombre del personaje que narra la historia; esto se puede entender porque todo está narrado en primera persona, como es característico del narrador intradiegetico. En el párrafo IV podemos leer “Pero es de la casa que me interesa hablar...” cuando el lector se enfrenta a esta oración la puede complementar de la siguiente forma: es de la casa de la quien me interesa hablar. Otra frase que el lector tiene que interpretar a lo largo del cuento es: “han tomado la casa”. En la cita: “Aparte de eso todo estaba callado en la casa. De día eran los rumores domésticos, el roce metálico de las agujas de tejer, un crujido de al pasar las hojas del álbum filatélico” (Cortázar; 2007: 110), el lector entiende perfectamente con la corrección que después del punto y seguido es una lista de aquellas cosas que sí se pueden escuchar. También elide el verbo estar: “Me acordé de los quince mil pesos en el armario de mi dormitorio” (Cortázar; 2007: 111) lo que autocorrigió el lector.

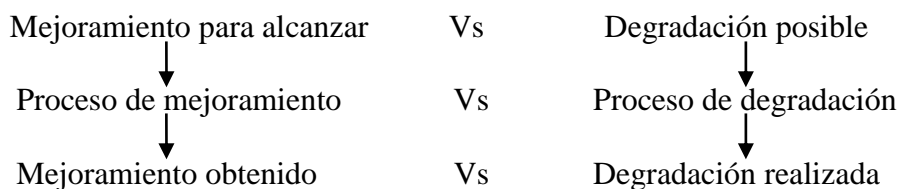
b) Redundancia semántica: las podemos encontrar en las figuras retóricas, de las cuales hablaremos más adelante.

c) Redundancia convencional: no tenemos, porque no es un poema, es decir que no cuenta con una métrica o rima ya que no es un texto versificado, sin embargo sí podemos considerar la aliteración de la cual hablaremos en algunos párrafos a continuación.

Es un cuento en elipsis por esconder el hecho de qué es lo que “toma la casa” y nunca lo revela el narrador a lo largo del cuento, sin embargo podemos entenderlo por las sugerencias a lo largo del texto. También tiene un proceso de degradación, ya que los hermanos siempre van a disminuir su espacio de menos a nada, como una acción involuntaria.



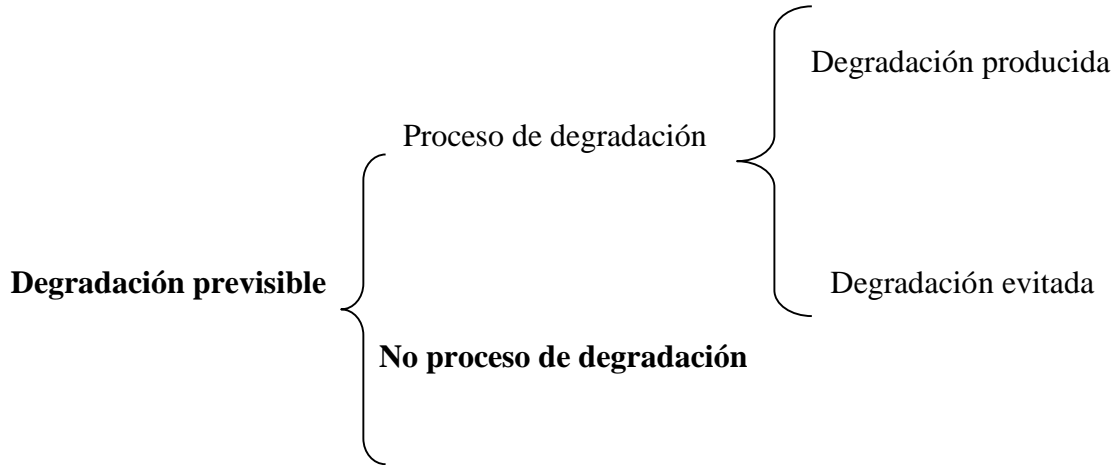
Si consideramos la perspectiva donde los hermanos son los personajes principales, entonces la casa es el “agresor”, misma que tiene un proceso de mejoramiento. El texto está en *enlace* y de los cinco pasos cumple con el cuarto que es *la agresión sufrida*, sin importar quién sea el personaje principal uno será el agresor y el otro, el agredido.



Podemos observar en el diagrama anterior como la casa consigue su bienestar y los hermanos son los afectados por no poder vivir en su propiedad.

Que la casa “continúe con vida”	Vs	La primera parte de la casa tomada
↓		↓
Correr a los hermano de la casa	Vs	La segunda parte de la casa tomada
↓		↓
Los hermanos abandona la casa	Vs	Los hermanos se quedan sin casa

La casa tiene un proceso de mejoramiento.



En el caso de que la casa sea el personaje principal, los hermanos son el “*agresor*”, mismos que tienen un proceso de degradación. El texto está en *enlace* y de los cinco pasos cumple con el cuarto que es *la agresión sufrida*.

Despojar a los hermanos	Vs	Que echen a bajo la casa
↓		↓
Correr a los hermanos de la casa	Vs	La segunda parte de la casa, tomada
↓		↓
Los hermanos abandonan la casa	Vs	No derriban la casa

Recordemos que la pausa descriptiva se refiere estrictamente a la descripción de un objeto, lugar o cosas. En el quinto párrafo completo describe la distribución de la casa, otros segmentos en los que nos explica minuciosamente cómo son las cosas que se encuentran dentro de la casa, los ruidos cuando dormían o de cada habitación. Estas pausas, independiente de retardar la diégesis, hacen un énfasis en la casa y en los ruidos de la misma. Como ya lo mencionamos, el resultado de la pausa descriptiva es que el tiempo de la historia sea igual a cero.

También encontramos pausas descriptivas mucho más breves en la adjetivación de la casa como: “espaciosa y antigua”, en la descripción de los hermanos, en el supuesto desenlace de la casa y, una vez más, los sonidos de la casa; en dos ocasiones compara el ruido de las sillas con el susurro. Podemos leer las características de la lana que teje la hermana y las pañoletas. En los diálogos de los hermanos observamos cómo son los ojos de la hermana, entre otras cosas, como los libros específicamente de literatura francesa, la pipa y las pantuflas femeninas, etc.

Escena: solamente en dos ocasiones tenemos la intervención del diálogo, cuando los hermanos hablan de que han tomado la primera parte de la casa, y el segundo caso, cuando toman la totalidad de la casa y se encuentran fuera de la misma. El resumen se acentúa cuando se desarrolla el tema de la descendencia, las actividades que hacen en la casa (el segundo párrafo todo es un resumen de ello) y de la historia sentimental de los hermanos. También se acelera el tiempo del relato en las actividades de la hermana: “...tejía cosas siempre necesarias, tricotas para el invierno, medias para mí, mañanitas y chalecos para ella” (Cortázar; 2007: 107). Cuando toman la segunda parte de la casa el narrador nos dice: “es casi repetir lo mismo salvo las consecuencias” (Cortázar; 2007: 110), esto es un resumen también.

La máxima aceleración que caracteriza la elipsis inunda este cuento, ejemplo de ello es el silencio de la casa como un personaje antropomórfico, nos referimos a la prosopopeya; es decir: ¿La casa tiene vida? ¿Por qué la casa es tomada? ¿Qué son los ruidos que escuchan? ¿De dónde provienen los ruidos? ¿Por qué tienen que huir? Definitivamente es una cualidad de los textos fantásticos.

Que Julio Cortázar utilice en dos ocasiones los diálogos, y que sea después de que la casa ha sido tomada no es casual, sino estilo. La descripción la usa con mayor relevancia en las características de la casa como en los ruidos, el uso del resumen, para remitir el pasado de los hermanos, así como sus costumbres monótonas y la elipsis para eludir todo lo referente a la toma de la casa.

En cuanto al primer párrafo del cuento somos introducidos por un narrador que nos habla en primera persona del plural “Nos gustaba”, aunque aún no sabemos cuántos

personajes son, pero sí garantiza que no solo uno. Lo que tanto les encanta a los personajes es “la casa”, primer sustantivo de todo el cuento. A través de una repetición de las palabras “la casa antigua”, y una adjetivación “espaciosa y antigua” más otra repetición “aparte de espaciosa y **antigua**...las casas **antiguas** sucumben a la más ventajosa liquidación” (Cortázar; 2007: 107), en la cita anterior hablamos de una anáfora.

Sobre el segundo párrafo, podemos ver dos personajes “Irene y yo”, sin embargo nunca encontramos un nombre para el personaje masculino, siempre se elide, otra elipsis es la supresión de las horas y actividades durante el día, dejando mostrar el rito de la limpieza y la hora de almorzar que corresponde a un enlistado: “Hacíamos la limpieza por la mañana, levantándonos a las siete puntuales; ya no quedaba nada por hacer [...] Nos resultaba grato almorzar [...]”. Después del tercer punto y seguido del párrafo, encontramos una vez más una adjetivación (la casa profunda y silenciosa); consiste en calificar a un sustantivo con, por lo menos, dos adjetivos unidos copulativamente “y”, como en el primer párrafo “espaciosa y antigua”, más adelante dice “simple y silencioso matrimonio”, “vagos y esquivos primos” (Cortázar; 2007: 107); está característica de la adjetivación pareada será permanente en el cuento, podemos considerarlo un rasgo estilístico del autor que estamos estudiando.

La última parte de la siguiente cita: “ya no queda nada por hacer fuera de **unos pocos platos sucios**” (Cortázar; 2007: 107), es una metonimia por sustituir la acción de lavar trastes. Desde este párrafo podemos encontrar la prosopopeya de la casa, la cual se repetirá a lo largo del texto: “A veces llegamos a creer que era ella (la casa) la que no nos dejó casarnos” (Cortázar; 2007: 107), al igual que: “[...] entonces la casa se ponía callada y a media luz” (Cortázar; 2007: 110), son atribuciones de la personificación de la casa.

Si el tema es la metonimia, perteneciente a los metasemas, destacamos que se hacen presentes cuando el narrador nos expresa que él y su hermana “voltearían (la casa) antes de que fuese demasiado tarde” (Cortázar; 2007: 107). La enumeración, propia de la metataxis, hallada cuando Irene teje “...tricotas para el invierno, medias para mí, mañanitas y chalecos para ella” (Cortázar; 2007: 108) y una prosopopeya acerca del estambre que se presenta “resistiéndose a perder su forma” (Cortázar; 2007: 108), como una persona.

En el cuarto párrafo vemos dos comparaciones, cuando describe el narrador un cajón y encuentra algunos pañuelos con “naftalina, apiladas como en una mercería” así como cuando expresa la destreza de la hermana al tejer y el tiempo que él invierte en admirarla: “a mí se me iban las horas viéndole las manos como erizos plateados”. En: “No necesitábamos ganarnos la vida, todos los meses llegaba la plata de los campos y el dinero aumentaba”; por una parte tenemos una metonimia de ganarse la vida y una sinonimia de plata y dinero, por otro lado, una comparación de las agujas en las manos de la hermana como erizos. Una aliteración en el fonema “Y” “agujas yendo y viniendo y una o dos canastillas en el suelo”. A lo largo del cuento no encontramos tantas figuras de metaplasmos.

Dos enumeraciones podemos observar, una, sobre las habitaciones de la casa: “El comedor, una sala con gobelinos, la biblioteca y tres dormitorios grandes quedaban en la parte más retirada” (Cortázar; 2007: 108), y la otra, de la primera parte de la casa: “donde había un baño, la cocina, nuestros dormitorios y el living central, al cual comunicaban los dormitorios y el pasillo” (Cortázar; 2007: 108), encontrada en el párrafo V, una metáfora donde las recamaras miran a la calle Rodríguez Peña. Una comparación de la casa con un piso: “daba la impresión de un departamento de los que se edifican ahora, apenas para moverse”, una metonimia de símbolo por idea, usando la palabra “salvo” refiriéndose, no al significado de -quitar del peligro-, sino de acepción: “salvo para hacer la limpieza”. También leemos una metonimia cuando nos dice que la tierra y polvo se juntaban y un epíteto en la descripción de la puerta al decir: “maciza puerta de roble”, lo común sería la puerta de roble macizo.

El siguiente párrafo, cuando el personaje principal usa la palabra “afrontar”, palabra que según el diccionario de La Real Academia de la Lengua Española nos señala que puede tener tres significados: uno, colocarse enfrente de algo, dos, encarar al enemigo, y tres, hacer cara a un peligro. Los tres significados se aplican en la expresión: “Fui por el pasillo hasta enfrentar la entornada puerta de roble” y dependiendo de cuál sea el significado que escojamos será o no una figura retórica, si escogemos el primer significado, será lenguaje literal, si es el segundo, al igual que en el tercer significado, será una metáfora; ya que jamás se le vio al enemigo. Continúa diciendo el narrador que: “... daba la vuelta al codo que llevaba a la cocina” cuando se refiere a codo del pasillo es una metonimia de símbolo por

idea. En la descripción del sonido cuando dice que: "...venía impreciso y sordo como un ahogado susurro de conversación...", se trata de una comparación y la segunda parte de: "...un ahogado susurro de conversación..." es un pleonasma, una metáfora y al mismo tiempo una paradoja, para continuar con una metonimia al decir que: "la cerré de golpe". Encontramos pequeñas elipsis, eludiendo el pronombre, ya que el verbo es desinencial y preciso con quien realiza la acción, para no hacer cansada la narración con repeticiones de él y ella los elide en: "...también lo vi" ¿quién lo vio? Yo (el narrador) de la misma forma que en: "...me tiré sobre la puerta", "... (Ella) dejó caer el tejido", "... (Yo) lo recordaré..." (109), "... (Yo) asentí" (109) y "... (Ellos o esos) han tomado la parte del fondo".

De los pocos metaplasmos está la siguiente aliteración, principalmente con los sonidos vocálicos de: "a", "e", "i" y "u": "**Fui a la cocina, calenté la pavita, y cuando estuve de vuelta con la bandeja del mate le dije a Irene**" (Cortázar; 2007: 109), dichos sonidos le dan ritmo a la oración. Una elipsis que es constante a lo largo del cuento es quién toma la casa, nunca se dice, se elide y lo podemos observar cuando le dice a la hermana que: "Han tomado la parte del fondo" (Cortázar; 2007: 109) y ella lo asume, no lo cuestiona, pero, sí se sorprende: "...sus graves ojos cansados..." (Cortázar; 2007: 109) lo cual es una metáfora.

"Cebear el mate" es una frase que se usa en Argentina y Uruguay; para nosotros los mexicanos es una metonimia de producto por lugar, también cuando el narrador habla de su literatura francesa y la Hesperidina utiliza la metonimia de producto por lugar, es interesante el último producto ya que le atribuyen propiedades curativas, como medicamento para el estómago, circulación, hemorroides y otras más.

Dicho cuento incorpora la descripción del cambio de costumbres que tuvieron que realizar los hermanos después de que tomaron la primera parte de la casa, en esa rutina nueva: "...para comer fríos de noche" (Cortázar; 2007: 109), se trata de una pequeña elipsis, donde elide que son platillos fríos. Podemos observar una metáfora en la siguiente frase: "...siempre resulta molesto tener que abandonar los dormitorios" (Cortázar; 2007: 109), con la palabra abandono, también tenemos una hipérbole que es el relieve de una exageración de la realidad para hacerla notar: "... aún levantándonos tardísimo" (Cortázar; 2007: 109).

Cuando el hermano dice: “yo andaba un poco perdido a causa de los libros” (Cortázar; 2007: 109), se trata de una metáfora y cuando decide tomar el álbum de timbres del padre confiesa que: “...eso me sirvió para matar el tiempo” (Cortázar; 2007: 110), otra metáfora que se convirtió a lo largo del tiempo en metonimia de símbolo por idea. En el párrafo XIX vemos una figura retórica compuesta por una repetición de la palabra “poco” y una paradoja: “Se puede vivir sin pensar” (Cortázar; 2007: 110).

Pocos ruidos que se escuchan en la casa son enumeración, sobretodo, ruidos que son muy bajos en volumen 1.- “los rumores domésticos” (Cortázar; 2007: 110), 2.- “el roce de las agujas de tejer” (Cortázar; 2007: 110), 3.- “un crujido al pasar las hojas del álbum filatélico” (Cortázar; 2007: 110), encontramos una definición al decir que la puerta era maciza. Podríamos considerar, cuando habla de los ruidos de la cocina, una sinonimia con las palabras “loza y vidrios” (Cortázar; 2007: 110) en cuanto que ambos son objetos e instrumentos de la cocina.

Una metonimia es “un vaso de agua” símbolo por idea, tenemos una vez más en una frase dos figuras retóricas de la misma forma o dos veces seguidas la misma figura “... el codo del pasillo apagaba el sonido”, son dos metáforas, el codo atribuyéndole una parte del cuerpo a un pasillo y apagar el sonido es la otra metáfora, todo ello en el párrafo XXII. Se repite la paradoja de los sonidos, en el siguiente párrafo: “Los ruidos se oían más fuertes pero siempre sordos a espaldas nuestras” (Cortázar; 2007: 111).

El último párrafo tiene una comparación de aquel ratero que quisiera entrar lo llama “pobre diablo”, lo cual es, también, una metáfora y termina el cuento irónicamente refiriéndose a ese pobre diablo que quisiera robar la casa y ésta ya tomada. Este texto no contiene imagen alguna. Su modalidad y sustancia no cambian nunca. No hay desvío cuando se superponen el autor/lector con el discurso/relato que se les atribuye a las metáboles de los interlocutores, el narrador nunca interviene para hablar con el lector de una forma directa. Tampoco contiene diferentes perspectivas de la misma historia por distintos personajes.

En *Casa tomada* hallamos una supresión en el tiempo ya que el relato y el discurso corren hacia el mismo lado lineal, el acontecimiento que el narrador esconde o elide y que no se resuelve, generando una tensión narrativa, es exactamente qué los saca de la casa y por

qué los corre de su espacio. Sin duda se trata de una supresión o elipsis en la modalidad a) donde se presenta una omisión apuntando al final del discurso donde se le deja la responsabilidad de la solución al lector, para interpretar si la vida que tenía la casa es el peronismo, un ser espiritual o locura del hermano.

El determinismo causal es del tipo “a” como lo vimos en el capítulo III, es decir, externas, todo se basa en lo que ocurre externamente, a partir de los ruidos los personajes reaccionan, esto sólo si pensamos que la casa es el personaje principal y que tiene voluntad. Si por el contrario pensamos que el personaje principal es el hermano, entonces a partir de lo exterior y rutinario el narrador lo interioriza y da como resultado la huida, en este caso será del tipo “b” las internas que dependen de las decisiones de un personaje o sus creencias, donde todo se lo inventa el narrador. En este caso nosotros consideramos que el personaje principal es la casa y a partir de esta primicia continuaremos con el análisis.

Específicamente es una supresión ya que existe omisión del espacio interior de la hermana y del hermano, todo lo conocemos desde la vivencia del narrador, es así como se nos presentan las consecuencias para que los lectores podamos deducir las causas del por qué tomaron la casa, quién la tomó y así poder entender el por qué los personajes reaccionan huyendo de su hogar. De forma específica conocemos el espacio de la casa, que se ocupa el párrafo quinto, dicho párrafo es designado en su totalidad para la descripción de la casa, en *Casa tomada* la aproximación al lugar es de relevancia vital. Hablando concretamente se trata de una adjunción que el lugar se nos presenta de una forma detallada y completa.

La focalización en el relato pertenece totalmente al narrador masculino, el cual tiene una presencia marcada en el desarrollo de la historia, ya que él sufre las consecuencias de la casa tomada y todo lo relata a través de lo que escucha y siente. El narrador, respecto al grado cero, es objetivo, porque no se representa a él, tanto que dice: “Pero es de la casa de quien quiero hablar, de la casa y de Irene, porque yo no tengo importancia” (Cortázar; 2007: 108), permite que todos los hechos nazcan espontáneamente. Por ello es una supresión. Por el número de núcleos el cuento está en supresión. Conocemos a los actantes del cuento por sus acciones e implícitamente se hace un juicio de valor hacia ellos, no es vital, pero inconscientemente ocurre.

Los hermanos los hallamos a través de la supresión; encontramos sus costumbres pero nunca una descripción física, y la casa se encuentra en adjunción ya que conocemos este

espacio perfectamente. No sabemos con certeza de si hay muchos o pocos muebles dentro de la casa, es un factor que se deja libre a la imaginación del lector, el cual puede pensar que por ser una casa burguesa tendrá muchos muebles, como el narrador no lo verbaliza es un elemento que no podemos analizar.

Para cerrar el análisis del primer cuento, podemos decir que la figura de narración y las de retórica son las que eliden o suprimen. Encontramos relación entre la estructura del cuento, el fondo y los recursos de la narrativa y la retórica, es decir, el relato y el discurso eliden elementos, las figuras retóricas con mayor uso son las de supresión y sobre todo la de supresión completa, es decir, la elipsis. La descripción física de los hermanos se suprime, los detalles de los muebles se suprime al igual que el espacio interior de los personajes, también el tiempo. El número de núcleos son pocos y también está en supresión. Es aquí donde el autor hace su cuento persuasivo. Donde encontramos otro tipo de figura que no sea la supresión es cuando se habla de la casa misma, allí la figura de narración es de adjunción y la figura retórica que se usa es la descripción.

En la modalidad de párrafos continuos encontramos espacios que adquieren significado por los lugares donde los observamos y los encontramos cuando describen la casa o los ruidos en ella. Por el final que tiene (abierto) se trata de un cuento moderno. En la redundancia sintáctica y gramatical se elide el nombre del personaje masculino. La pausa descriptiva la emplea (el escritor) por párrafos completos donde la historia deja de transcurrir por dar cuenta a estos detalles tan importantes. La pausa descriptiva no tiene mayor importancia. Los diálogos son usados después de que la casa es tomada o justo en el momento en que la toman. Esto denota un cambio de focalización en la narración destacando la postura de los personajes. Y el resumen, es utilizado para referir la vida sentimental y cotidiana de los hermanos. Lo anterior nos hace pensar que el escritor contaba con una estrategia de escritura muy definida.

Dos adjetivos calificativos para un sustantivo, es recurrente en el cuento. El determinismo causal es extremo. No conocemos el espacio interior de los personajes por lo que se considera una supresión. La descripción de la casa es puntual y detallada, nos referimos a una adjunción. El responsable de la focalización es el narrador, mismo que no se

representa. La descripción de los hermanos se encuentra en supresión. El número de núcleos nos indica que es un cuento en supresión.

#### **4.2 *Cartas a una señorita en París***

Encontramos una aparente referencia sutil del cuento de *Cartas a una señorita en París*, en una canción de Eduardo Darnauchas donde dice: "...y no hay conejos en tu balcón", y también existe un videojuego que se llama *Rabbits for my closet*, de *Purple Tree*, donde el personaje principal debe meter a los animalitos a closet. Es interesante como la literatura puedes ser una inspiración para crear otras piezas de expresiones artísticas o populares. En el plano de la expresión analizamos que la sustancia es gráfica, el soporte: el libro *Cuentos Completos* 1 edit. Alfaguara, donde encontramos el cuento y la modalidad del texto.

Se encuentra en párrafo seguido todo el texto, exceptuando los días que el personaje deja un intervalo de tiempo significativo en su escritura: "Interrumpí esta carta porque debía asistir a una tarea de comisiones" (Cortázar ;2007: 117) los dobles espacios (esto en *Cuentos Completos*) los observamos entre los párrafos noveno y décimo; donde nos narra cuando el protagonista vomita el cuarto conejito y a partir de ese momento el caos comienza a ocupar un lugar mucho más amplio en el relato y entre el decimonoveno y vigésimo; a estas alturas del relato ya no se sabe con exactitud el número de gazapos que ha vomitado y se encuentra cerca del desenlace.

*Ab ovo* es la figura de orden de este cuento, ya que inicia por el principio, sin ninguna alteración de *analepsias* o *in media res*. La historia uno la constituye el convenio entre la señorita y el narrador; que consiste en la estadía del varón en el departamento de la señorita mientras ella se encuentra en París. La historia dos la integra el hecho de que el narrador puede vomitar conejitos y que estos gazapos se convierten en un conflicto.

Según lo que mencionamos en el capítulo uno y los principios de Lauro Zavala el presente cuento es clásico; ya que descubrimos que la señorita al volver a su casa encontrará la carta del narrador y el personaje principal junto con los gazapos muertos. En los *ethos* que son los conocimientos previos para entender mejor el cuento tenemos:

1. El código (vocabulario que no frecuentamos):

- Acaece: suceder, palabra que ya cayó un poco en desuso.
- Bulle: hervir y todo lo referente al movimiento del agua cuando está en el punto máximo de temperatura. Movimiento producido por algo.
- Molinete: reguilete, ya sea con los que juegan los niños, o bien, para provocar el movimiento del aire dentro de una habitación o incluso con otras características y materiales que se usa en el proceso de la energía eólica.
- *Hobby*: actividad que se desarrolla en los tiempos libres y con mucho gusto o simpatía.
- Aura: viento o sople.
- Inefable: algo que no se puede verbalizar.
- Idumea: país de Asia antigua Idumea.
- Sobretudo: saco o abrigo que tapa la ropa.
- Mimeógrafos: máquina que imprime a presión: grabados, textos, etc.... en un papel especial.

Nota: todos los significados fueron tomados del Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española.

## 2. Universo semántico (historia, cultura y ciencia)

- Ozenfant “Amédée Ozenfant”: fue un pintor cubista francés que nació en 1886 y murió en 1966.
- Calle Suipacha: calle de Buenos Aires que aún en estos días existe con el mismo nombre.
- Benny Carter “Bennett Lester Carter” músico de Jazz, principalmente, estadounidense que nació en 1907 y murió en el 2003.
- Giraudoux: “Hippolyte Jean Giraudoux” escritor francés que nació en 1882 y murió en 1944.

- Historia argentina de López: el nombre completo es “Manual de la historia argentina” y el autor es Vicente Fidel López porteño<sup>37</sup> que nació en 1815 y murió en 1903.
- Miguel de Unamuno: escritor español de la generación del 98, escribió novela, poesía<sup>38</sup>, filosofía y teatro.
- Royal: marca de máquinas de escribir.
- Gide: “André Paul Guillaume Gide” escritor francés que ganó el premio Nobel. Nació en 1869 y murió en 1951.
- Troyat: Henri Troyat, escritor francés que firmaba con el seudónimo de Levón Aslani Thorosián quien, además, era historiador y biógrafo.
- Antinoo: Antínoo o Antinoo joven que acompañaba al emperador romano Adriano, quien lo adoptó<sup>39</sup>.
- Franqueo: hacer camino o vereda, quitar los estorbos.
- Grisalla: técnica donde se usan las diferentes tonalidades de grises para dibujar.
- Augusto Torres: pintor<sup>40</sup> que nació en 1813. Dentro de su producción entre los cuarentas y sesentas, existe una colección de retratos de importancia.

### 3. Universo semántico (obras del autor):

Es el mismo universo semántico que el cuento de *Casa tomada*, en la página.

### 4. El pasado inmediato del mensaje:

Exactamente el mismo que el de *Casa tomada*.

- a Redundancia fonética o gráfica: no existe un personaje extranjero, por lo cual no hay variaciones en los fonemas o metaplasmos. Elide algo que se representa con puntos suspensivos, ejemplo: “y me lance a mí a alguna otra casa donde quizá...

---

<sup>37</sup> Gentilicio de los habitantes de Bueno Aires.

<sup>38</sup> Poemas del autor: *Poesías, El Cristo de Velázquez, Andanzas y visiones españolas, Rimas de dentro, Teresa. Rimas de un poeta desconocido, De Fuerteventura a París.*

<sup>39</sup> Se cree que era efebos del emperador, muchos artistas de diferentes épocas se inspiraron en su persona para producir diferentes obras artísticas, terminó siendo una deidad.

<sup>40</sup> El hermano y padre (Joaquín Torres García) de Augusto, eran pintores también.

Pero no le escribo por eso” (Cortázar; 2007: 112) otro ejemplo es cuando suprime un parto de un conejito: “vomitaba un conejito, lo ponía en el trébol y al cabo de un mes, cuando sospechaba que de un momento a otro... entonces regalaba el conejo ya crecido a la señora de Molina, que creía en un hobby” (Cortázar; 2007: 114), otro caso más: “por qué todo ese trébol y la señora de Molina. Hubiera sido preferible matar en seguida al conejito y... Ah, tendría usted que vomitar tan sólo uno” (Cortázar; 2007: 114) dichos ejemplos pertenecen a la figura de la reticencia, perteneciente a los metasemas en la supresión completa. En cuanto a palabras difíciles de leer porque son préstamos (metaplasmos) al español son: Ozenfant Suipacha, Benny Carter, Giraudoux, Franck, Gide, Troyat, Antinoo, Franqueo y Grisalla.

- b Redundancia sintáctica y gramatical: elide el nombre del personaje que narra la historia, igual que en *Casa tomada*.
- c Redundancia semántica: encontramos repeticiones, donde afirma el remordimiento que se encuentra en el mundo interior del personaje, ejemplo, donde nos permitimos acomodarlo por versos y al inicio de cada uno, la repetición:

No me lo reproche, Andréé,

no me lo reproche.

De cuando en cuando me ocurre vomitar un conejito.

No es razón para no vivir en cualquier casa,

no es razón para que uno tenga que avergonzarse

y estar aislado

y andar callándose.

Los ejemplos corresponden a diferentes tipos de anáforas. Más adelante podemos leer:

...un mes es tamaño, largos pelos, saltos, ojos salvajes, diferencia absoluta  
Andrée,

Un mes distancia tanto;

un mes es un conejo,

hace de veras a un conejo;

pero el minuto inicial,

cuando el copo tibio y bullente encubre una presencia inajenable...

Como un poema en los primeros minutos,

el fruto de una noche de Idumea:

tan de uno

que un mismo...

y después tan no uno (Cortázar; 2007: 114).

También son anáforas.

- d Redundancia convencional: no tenemos porque no es un poema, es decir que no cuenta con una métrica o rima ya que no es un texto versificado, sin embargo nos dimos el permiso de dividir por “versos” como en los ejemplos pasados y también considerar la aliteración de la cual daremos cuenta más adelante.

Hallamos reiteradamente en este cuento, al igual que en *Casa Tomada*, como un sustantivo es calificado por dos adjetivos unidos copulativamente<sup>41</sup>, lo que nos hace reiterar que es parte del estilo del autor, a continuación enlisto algunos casos en *Cartas a una señorita en París*:

entre niebla y hastío

---

<sup>41</sup> La unión copulativa es por medio del nexos “y”.

un día lleno de sombras y correas

veloz e higiénico

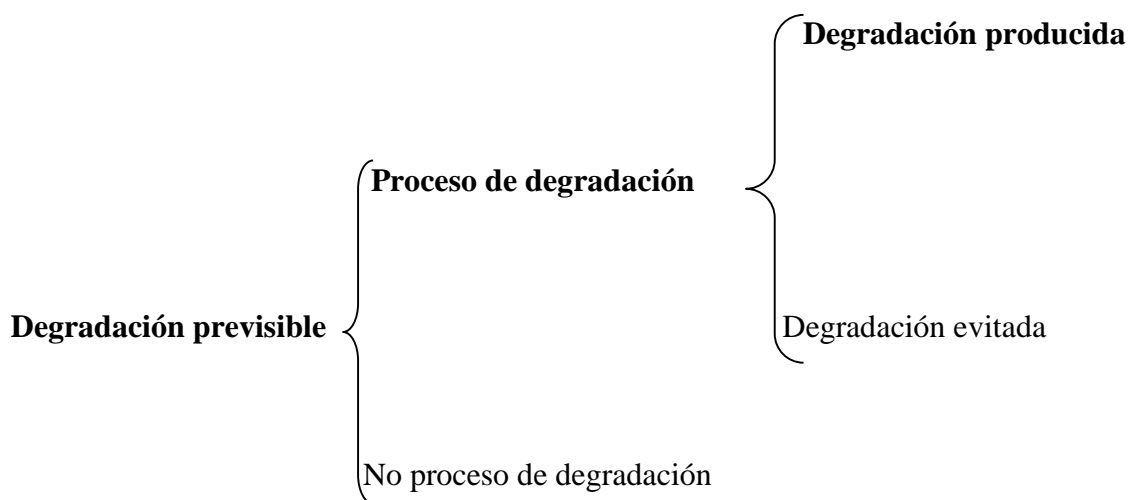
un conejito normal y perfecto

esa trituración silenciosa y cosquilleante del hocico

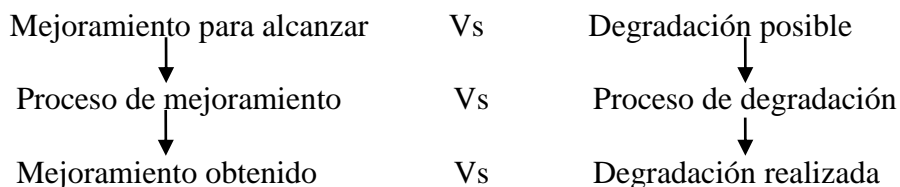
un trébol tierno y propicio

En los dos cuentos que estamos analizando del libro “Bestiario” los dos narradores se eliminan como protagonistas o fijan la atención en otro personaje, por ejemplo en *Casa tomada*: “pero de quien quiero hablar es de la casa” y en *Cartas a una señorita en París*: “esta carta se la envió a causa de los conejitos, me parece justo enterarla” quizá se deba a que fueron escritos en la misma época o que también es parte del estilo del autor.

El cuento posee una estructura de hipérbaton por su final cerrado: “No creo que les sea difícil juntar once conejitos salpicados sobre los adoquines, tal vez ni se fijen en ellos, atareados con el otro cuerpo que conviene llevarse pronto” (Cortázar; 2007: 118); por esta característica es un cuento clásico. Según la lógica de los posibles narrativos de Claude Bremond el texto desarrolla un proceso de degradación, ya que lleva a la destrucción de los personajes secundarios y primario, sólo por ello consideramos el siguiente diagrama (siguiendo las letras en negritas):



La degradación previsible inicia con el nacimiento del primer conejito, hecho que se multiplicará, dando como resultado el proceso de degradación del remitente y del departamento, la degradación producida consiste en la muerte de los roedores y el autor de la carta. El esquema de *enlace* le pertenece a la estructura narrativa de este texto, considerando la muerte como una contribución para solucionar el conflicto de la destrucción del departamento y de los nacimientos de los gazapos.



Mientras se desarrolla el proceso de degradación, el cual ya explicamos en párrafos superiores, también se desarrolla el mejoramiento de una forma subterránea donde podemos ver la punta del iceberg como son la limpieza y arreglos de algunos objetos. Acentuamos que de la misma acción (suicidio) nace el mejoramiento obtenido y la degradación realizada. Se considera una degradación para: el departamento, los conejos y el remitente de la carta y, la muerte de los personajes principales, un mejoramiento para: el departamento y su dueña. Destacamos que la variable “departamento” se encuentra en ambos procesos.

Que nadie se entere de los conejitos (deshacerse de ellos). Que el departamento se mantenga arreglado.	Vs	Vomitarse un conejito.
Inventar pretextos para no salir con los amigos. Arreglar, limpiar y mantener el departamento. Escribir la carta.	Vs	Aumento de gazapos.
Matar a los conejitos y cometer suicidio.	=	Matar a los conejitos y cometer suicidio.

“*Sacrificio*” es lo que se cumple como una conducta voluntaria de solución permanente. Podemos encontrar a lo largo del texto una lentitud con las pausas descriptivas o un adelantamiento con el resumen y la elipsis, también se puede mantener la igualdad en la duración diegética y la extensión textual con la escena y con el diálogo, como ya lo vimos en la teoría. Recordemos que la pausa descriptiva estrictamente es la descripción de objetos, lugares o cosas. Desde el primer párrafo encontramos la descripción del departamento ordenado hasta en el aire, en las palabras del narrador descubrimos cómo el departamento es un reflejo de la personalidad y, aún más, del alma misma de la dueña, es decir que los objetos tienen la función de pantalla de la dueña y al final también del mismo traductor que al llegar allí todo se desordena como él mismo.

Ahora daremos cuenta de la pausa descriptiva que se considera también una figura de la *elocutio*, en este cuento la hallamos en la descripción del departamento, del orden de los objetos, del desorden causado por los conejitos, el nacimiento pulcro, los animales, las características de los gazapos y también la forma del armario. Y otras descripciones pequeñas que más bien tomamos como adjetivación, figura de la metataxis, ejemplo: “[...] jarrón verde claro”, “[...] en el sofá verde [...]”. Encontramos un cromatismo en el relato: imperan los colores a) verde en: los almohadones, la lámpara, el sillón, los tréboles para los conejos, b) blanco en: el cielo, la lámpara, los conejos, el busto de Antínoo, un intervalo blanco en la página de la carta, y, c) el rojo al inicio del texto: “un horrible rojo inesperado en medio de una modulación de Ozenfant” (Cortázar; 2007: 112) y el de la sangre salpicada en los adoquines. El verde puede significar vida de la flora y fauna, en la cultura africana, dicen: “que el verde tiene su origen en el rojo” (Serrano; 2005: 302); retomando esto siempre estuvo la premonición del rojo de muerte ya que el color rojo simboliza el Sol, fuego y sangre. Negativamente representan guerra, destrucción, muerte y caos (Serrano; 2005: 261).

No encontramos ninguna figura perteneciente a la escena en el cuento, concretamente no existe el diálogo en el texto, ya que se trata de una carta que nunca recibe respuesta, pertenece más bien a un monólogo interior donde su autor quiere justificar la destrucción del departamento. El resumen se hace presente en diferentes ocasiones, cuando se nos explica la razón y forma del arribo al departamento, su costumbre de mudarse, cuando vomita conejitos frecuentemente y dice: “esa misma noche vomité un conejito negro. Y dos días después uno

blanco. Y a la cuarta noche un conejito gris” (Cortázar; 2007: 115) así como la costumbre del proceso que se tenía que seguir cuando no vivía en el departamento de la señorita. También cuando lleva ya algún tiempo en la casa, resume sus hábitos, de los conejos y la mucama, como la destrucción de los libros y el inventar historias a sus amigos para no salir.

*Cartas a una señorita en París* nos ofrece pistas usando el resumen como una herramienta cuando se narra lo que está ocurriendo con el responsable de los partos en las noches que no puede dormir y en el desenlace, casi imperceptible. No hay nada que se elida. Por mencionar algunos ethos que podemos encontrar en el cuento son: la calle Suipacha; que existe hoy en día, el “sobretudo” se refiere a un abrigo, recoletas a algo simpático, nones quiere decir no, estas palabras son préstamos.

Sobre el universo semántico general encontramos:

- a) Modulaciones de Ozenfant: “Amédée Ozenfant” pintor francés cubista (1886-1966). Tiene varios cuadros donde la coloración es en diferentes graduaciones del rojo.
- b) Mozart: “Wolfgang Amadeus Mozart” compositor clásico que nació en 1756 y murió en 1791.
- c) Discos de Benny Carter: músico y arreglista de jazz que nació en 1907 y murió en el 2003.
- d) Giraudoux: novelista y dramaturgo que nació en 1882 y murió en 1944.
- e) Retrato de Miguel de Unamuno: dramaturgo, novelista, ensayista y poeta español que nació en 1864 y murió en 1936.
- f) Las variaciones sinfónicas de Franck: Franck es un compositor, pintor y maestro que nació en 1822 y murió en 1890.
- g) André Gide: escritor francés que ganó el premio Nobel en 1947. El nombre de dicho autor nos recuerda a la señorita que está en París: Andréé.
- h) Troyat Henri: historiador, novelista y biógrafo que nació en 1911 y murió en el 2007.
- i) Antínoo: acompañante del emperador romano Adriano y se cree que nació en el 110 a. C. y murió en el 130 a. C.

j) Augusto Torres: pintor uruguayo que nació en 1913 y murió en 1992.

Es de interés destacar el detalle que la mayoría de los artistas que se mencionan en el cuento (escritores o pintores) nacieron o radicaron en Francia, igual que Cortázar. En el universo semántico incluimos que el autor le otorga el título y el formato de una carta, como es el caso de un capítulo en *Rayuela* donde la Maga le escribe a Rocamadour; y mencionan a un conejito, esta vez de peluche y la repetición del nombre propio “Rocamadour”, así como en *Cartas a una Señorita en París* la repetición de Andreé. Otra carta en famas y cronopios que se llama *Pegue la estampilla en el ángulo superior derecho del sobre y Las cartas de la medalla*.

Igual que en *Casa tomada*, el contexto del pasado inmediato es idéntico ya que se encuentra en el mismo libro. Como no existe ningún personaje extranjero no encontramos un cambio fonético o gráfico es por ello que los metaplasmos no figuran. En cuanto a palabras difíciles de leer porque no son del español están: Rará, Ozenfant, Idumea, Giraudoux y grisalla.

Ahora, sobre la redundancia convencional no tenemos porque no es un poema, es decir que no cuenta con una métrica o rima ya que no es un texto versificado. Sin embargo podemos considerar la aliteración que encontramos en algunos párrafos y que comentaremos más adelante. En el campo de las figuras retóricas contamos con los siguientes ejemplos: “Sara esperaba arriba, para ayudarme a entrar las valijas” (Párrafo VII), en esta cita complementamos por medio de la redundancia que es para ayudarme a meter la valijas, o ayudarme a entrar con la valijas. También sobre la redundancia en el mismo párrafo vemos la siguiente cita: “¿Cómo explicarle que (es) un capricho, (que pase por) una tienda de animales?”, entre paréntesis podemos observar lo que se elimina. En la siguiente cita hallamos un verbo “...ni infeliz, no culpable, no jabonándome las manos...”, jabonándome, en español el verbo se conjuga con el prefijo “en”, enjabonándome, y una vez más por la redundancia lo podemos interpretar.

Una metáfora se deja ver en el primer párrafo: “en las más finas mallas del aire” refiriéndose al orden que existía en el departamento y como todas las cosas estaban relacionadas unas con otras, aún en la misma atmósfera, también hay una relación entre la

música y la lavanda que habita en esa red imposible de observar pero sí de sentir y oler, el escritor plasma esto a través de una metáfora: “esas que en su casa preservan la música de la lavanda”. La descripción del departamento se desarrolla por medio de una comparación, del alma de la dueña con lo material, es reflejo del interior de la señorita, ya lo mencionamos en párrafos anteriores: “Me es amargo entrar en un ámbito donde alguien que vive bellamente lo ha dispuesto todo como una reiteración visible de su alma”, renglones debajo de dicha cita, a través de una repetición, reitera: “Mover esa tacita altera el juego de relaciones de toda la casa, de cada objeto con otro, de cada momento de su alma con el alma entera de la casa y su habitante...”, como resultado tenemos una anáfora de la palabra alma y tacita. Entre líneas podemos leer las características del personaje femeninos entre las cuales se encuentran el orden, la pulcritud, el sentimentalismo, los detalles, que es amante de los libros, etc., todo ello se muestra a través de una hipérbole.

Ozenfant refiere al pintor y las tonalidades que utilizó en sus cuadros, creando un desorden como una mancha color rojo en un óleo, se crea una comparación entre el departamento y la pintura. No bastando está última comparación, continúa como sonoramente es un caos cuando las cuerdas de un contrabajo se rompen, oponiendo la armonía, que en renglones anteriores menciona respecto al departamento: “el juego de violín y la viola en el cuarteto de Rará”, dando como resultado una antítesis. Cortázar hace alusión a la imaginación de los sentidos del olfato, vista y oído por medio de su escritura. Otra antítesis la hallamos cuando se refiere a la lejanía de la señorita y la cercanía del traductor: “y su habitante lejana. Y yo no puedo acercar los dedos a un libro”. Una hipérbole en dos momentos diferentes, en el primer párrafo: a) en donde insiste en que no quería ir al departamento: “Andrée, yo no quería verme a su departamento... me duele ingresar a un orden cerrado... Me es amargo entrar... Ah, mi querida Andrée, qué difícil oponerse” y b) al hablar del exhausto orden de la señorita en sus habitaciones. Por último en este párrafo, una comparación que habla de no poder tocar algo, así sea la más mínima parte del departamento para romper la red de relación en éste hogar sin sentirse culpable: “y yo no puedo acercar los dedos a un libro, ceñir apenas el cono de luz (cono de luz es una metonimia) de una lámpara, destapar la caja de música, sin que un sentimiento de ultraje y desafío me pase por los ojos como un bando de gorriones”.

Podemos descubrir una reticencia en el segundo párrafo que por medio de puntos suspensivos se hace presente: “satisfactorio plan de mutua conveniencia hasta que septiembre la traiga de nuevo a Buenos Aires y me lance a mí a alguna otra casa donde quizá...”, en la misma cita existen dos metonimias: “hasta que septiembre la traiga” y “me lance a mí”. Como sabemos la definición de la hipérbole es: exagerar una situación para darle énfasis, el énfasis de por qué escribe la carta pertenece a la figura ya mencionada, énfasis que entenderemos al final del texto: “Pero no le escribo por eso, esta carta se la envió a causa de los conejitos, me parece justo enterarla; y porque me gusta escribir cartas, y tal vez porque llueve”. Al leer este párrafo percibimos un toque de ironía, al recalcar que la dama sabe por qué fue a esa casa y refuerza la figura retórica en la siguiente frase: “Todo parece tan natural, como siempre que no se sabe la verdad”.

En el tercer párrafo, a partir de las acciones que componen una escena de la costumbre de mudarse: guardar ropa, libros, cosas necesarias para el lugar a donde se dirige: “He cerrado tantas maletas en mi vida, me he pasado tantas horas haciendo equipajes que no llevaban a ninguna parte”, traduce a través de un silencio el final del cuento, resaltamos que habla en plural “equipajes” y el desenlace de cada uno de esos viajes es “ninguna parte” lo que se retoma cuando cierra su propia vida con el suicidio. Un eufemismo es visible cuando el mismo personaje confiesa que vomita conejitos: “Nunca se lo había explicado antes, no crea que por deslealtad. Pero naturalmente uno no va a ponerse a explicarle a la gente que de cuando en cuando vomita un conejito”, renglones adelante se repite “no me lo reproche” denota culpabilidad y tormento. Una comparación que explica el mismo narrador son las sombras con las correas de la maleta: “porque cuando yo veo las correas de las valijas es como si viera sombras”, las cuales también compara con un látigo que lo azota, continua con una paradoja sobre que los golpes son “sutiles y horribles”.

La descripción de la pelusa del pelo del animal, en el cuarto párrafo del cuento, existe una adjetivación, renglones abajo hallamos una sinonimia: “Todo es **veloz** e higiénico, transcurre en un brevísimo instante”, repitiendo el significado de rapidez, adelante observamos una anáfora con la palabra “conejito”, seguida de un definición: “es un conejito normal y perfecto” y la segunda parte de la frase: “sólo que muy pequeño, pequeño como un conejito de chocolate” es un retruécano con la palabra “pequeño” y una comparación con el

producto de chocolate. Al describir al conejito después de nacer, observamos una sinonimia con las características de “**Nacido y bulle** y pega el hocico, **moviéndolo con esa trituración silenciosa** y cosquilleante del hocico... ”. Marcamos en negritas las ideas sinónimas. También en la misma cita se encuentra la repetición de hocico y piel: “pega el hocico contra mi piel... del hocico de un conejo contra la piel de una mano”, dando como resultado otra sinonimia. Por último en las líneas del final del párrafo vemos el atributo de un “trébol tierno” lo cual es una metonimia.

Al inicio del párrafo, encontramos una comparación o símil de la situación del elevador con la de su estancia en la casa, varias metonimias en el siguiente párrafo: “enseguida tuve miedo (¿o era extrañeza?). No, miedo de la misma extrañeza, acaso”. La enumeración de los días, semanas o mes en los que debería vomitar otro conejito y en los que en realidad vomito hasta el último conejo, así como el enlista de acciones del proceso del nacimiento de un animalito en la casa anterior: 1.- Sembraba un trébol, 2.- Vomitaba un conejito, 3.- Lo ponía en el trébol, y, 4.- Regalaba al conejo después de un mes. Al terminar el ciclo se volvía a repetir. Observamos otras descripciones de dos procesos más, aparte del que ya señalamos, que es cuando se mata a un conejito: 1.- vomitar al conejito, 2.- tomarlo en los dedos, 3. Ponerlo en la mano abierta, y, 4.- aplastarlo. Y cuando los conejitos tienen un mes de vida: 1.- largos pelos, y, 2.- ojos salvajes.

La repetición de la palabra “ritmo” se engarzan para formar otra figura retórica que es la definición utilizando la palabra “son” y queda como resultado esta frase con hermosos adornos retóricos: “Las **costumbres**, Andréé, son formas concretas del **ritmo**, son la cuota de **ritmo** que nos ayuda a vivir”, la palabra costumbres se repite antes del punto y seguido a ésta cita. Casi al terminar el párrafo encontramos otra comparación (con la que se inició el mismo, lo cual no debe de ser casualidad, tal estética no hace pensar en un ciclo) de la “presencia inajenable” del conejo con un poema.

“tan de uno que uno mismo...

y después tan no uno”

“tan aislado y distante

en su llano mundo

blanco tamaño carta”

Inicia otro segmento retomando la propuesta de muerte de los conejitos que sugirió en el párrafo anterior, y tiene una repetición para aclarar el tiempo que se quedaría en esa casa, que serían cuatro meses, y el número tres y cuatro, ya sea por los meses o las cucharaditas también se repiten. Una elipsis se asoma en: “Sara esperaba arriba, para ayudarme a entrar las valijas...”, marcada con los puntos suspensivos, por lo que pertenece a una reticencia. Cuando esconde al conejito presenta una repetición: “lo puse en el bolsillo del sobretodo dejando el sobretodo suelto para no oprimirlo” la palabra repetida “sobretodo”. En la siguiente frase nos revela como la vida es un movimiento hacia arriba “Su menuda conciencia debía estarle revelando hechos importantes: que la vida es un movimiento hacia arriba...”, lo cual nos hace pensar en el antónimo de la idea que hacia abajo se encuentra la muerte, forma en la que mueren los conejitos y el personaje que redacta la carta, la cita continua de la siguiente forma: “...con un clic final, y que es también un cielo bajo, blanco, envolvente y oliendo a lavanda, en el fondo de un pozo tibio”.

Una elipsis se encuentra cuando el narrador autodiegético nos indica que entra al baño y elide uno de los verbos y las preposiciones: “Apenas pude me encerré en el baño; (voy a) matarlo ahora” (octavo párrafo). Metafóricamente atribuye el significado de finura al calor, el calor no puede ser fino o grueso, gordo o flaco, sin embargo el lenguaje permite realizarlo y el narrador lo hace de esta forma: “Una fina zona de calor rodeaba el pañuelo”.

De unas cuantas líneas es el párrafo noveno y nos enumera cuántos conejos vomito: “Pero esa misma noche vomité un conejito negro. Y dos días después uno blanco. Y a la cuarta noche un conejito gris”. Metafóricamente describe el ropero, menciona que la puerta es generosa, continua con una metonimia donde marcamos con negritas, en la cita, la figura de la que hablamos: “...las tablas vacías a la **espera de mi ropa**”. La siguiente parte del párrafo la acomodamos como una estrofa para marcar las figuras retóricas, recordemos que es narrativa y es por ello que no podemos considerar una métrica, pero nos otorgamos la libertad para experimentar con ello.

A Porque Sara **nada** sospecha,

9 En el inciso A y C repetición

B	y el que no <u>sospeche</u>	6	de la palabra “nada”
C	<b>nada</b> procede de mi horrible <b>tarea</b> ,	12	En C y D repetición de la
D	una <b>tarea</b> que se lleva mis días	11	labra “tarea”
E	y mis noches en un solo golpe de rastrillo	14	
F	y me va calcinando por dentro	10	
G	y endureciendo <b>como</b> esa estrella de mar	13	comparación o símil
H	que ha puesto usted sobre la bañera	10	
I	y que a cada baño parece llenarle	12	
J	a uno el cuerpo de sal	7	
K	y azotes de sol	6	
L	y grandes rumores de la profundidad	12	

Anáfora en el inciso B, E, F, G, I, K y L

Explica también el proceso después de la muerte de una estrella de mar y los rumores de dónde viene, dónde vivió, por qué murió, es una comparación con lo que él sentía y con el desarrollo de su muerte que queda con un final donde nos sugiere que pasará lo mismo con él, cuando al pasar los estudiantes se escandalizarían por ver un cuerpo tendido y sin vida.

- A De día duermen.
- B Hay diez.
- C De día duermen.
- D Con la puerta cerrada,
- E el armario **es** una noche diurna
- F solamente para ellos,
- G allí duermen

H su noche

I con sosegada obediencia.

Tenemos una repetición en A, B y H, en el D y E hay una comparación de cómo es el ropero cerrado como de noche, también es un paradoja entre el término noche diurna y por último es una definición por definir el armario.

J Me llevo las llaves del dormitorio

K al partir a mi empleo.

L Sara debe creer

M que desconfío de su honradez

N y me mira dubitativa,

O se le ve todas las mañanas

P que está por decirme algo,

Q pero al final se calla

R y yo estoy tan contento.

Podemos leer una aliteración de la sílaba “ra”, “es” y al reverso de la misma “se”. También dentro del mismo párrafo encontramos una nota entre paréntesis y hace referencia a la figura retórica que lleva el mismo nombre, dentro de los paréntesis hallamos la repetición de la hora en la que Sara hace el aseo en una parte de la casa. En el párrafo doceavo encontramos la repetición de dos palabras que son: desea y solo. En los primeros renglones la mayoría de las palabras terminan con “a” y otras cuantas con “ar” y “as”, lo que se refiere a una aliteración: “Su día principia a esa hora que sigue a la cena, cuando Sara se lleva la bandeja con un menudo tintinear de tenacillas de azúcar, me desea buenas noches -sí, me las desea, André, lo más amargo es que me desea las buenas noches- y se encierra en su cuarto y de pronto estoy yo solo, solo con el armario condenado, solo con mi deber y mi tristeza”, y una definición de lo que para él es amargo.

Sobre la acción de los conejitos cuando salen del ropero se encuentra una adjectivación: “Alzan **la tibia cabeza** hacia las lámparas del salón...”, continúa la cita con una comparación de la lámpara con tres soles, otra comparación pertenece a los conejitos con manchas, y también compara el movimiento de estos animalitos con las estrellas “se trasladan como una moviente constelación de una parte a otra”. En el párrafo catorce encontramos varias repeticiones como son las siguientes palabras: quietos, verlos, sueño y dioses. Así como la enumeración de las cosas y espacios que hay en esa habitación y por donde se mueven los gazapos: “...retrato de Miguel de Unamuno, en torno al jarrón verde claro, por la negra cavidad del escritorio”.

Vemos en el párrafo quince una repetición menor, que más bien debemos considerar metonimia, consiste en decir de vez en cuando “...de cuando en cuando”, frase que está incrustada en la sociedad para expresar algunas veces. Una sinonimia para recalcar y explicar la situación al vomitar conejitos “...no es nominalismo, no es magia...” ambas palabras son antónimas a la realidad. Continúa explicando cómo las cosas y acontecimientos son tan volubles, compara con una cachetada que uno está esperan de un lado y de pronto... e interrumpe, nosotros podemos complementarla pensando que llega por el otro lado. Y termina con una paradoja, una afirmación, que después abre opción a otra cosa y al final vuelve a confirmar: “Así, Andrée, o de otro modo, pero siempre así”.

En el siguiente segmento encontramos otra paradoja como el día es la noche (para los gazapos), y la noche es el día (para el narrador). Una enumeración de lo que hay en su trabajo: “¡Qué alivio esta oficina cubierta de gritos, órdenes, máquinas Royal, vicepresidentes y mimeógrafos!”. Después de la repetición de las palabras “que alivio” encontramos una antonimia: “qué paz, qué horror”. Y se presentan anomalías sociales para el personaje masculino, ya que los amigos le buscan y él se niega, lo describe con una metonimia de un símbolo por idea: “... o Jorge que me guarda un concierto”, me guarda o espera son sinónimos. Y se presenta otra enumeración en el párrafo XVI: “Casi no me atrevo a decirles que no, (a) invento prolongadas e ineficaces historias de mala salud, (b) de traducciones atrasadas, (c) de evasión” que se marcaron en la cita con incisos. La hipérbole con repetición de: “noche a noche”.

Otra metonimia de símbolo por idea es el vientre de la lámpara que fue reparado, metonimia de producto por lugar: “usted sabe que las casas inglesas tienen los mejores

cementos”. Cuando encontramos la nostalgia de lo humano para los conejitos, se trata de una metáfora, ya que atribuye características de los humanos a los gazapos. Continúa con la relación de lo humano con los animalitos, pero se deja asomar, levemente, una pequeñísima descripción del residente en la casa (que es el dios de los mamíferos, una metáfora más) al cual lo imitan las criaturas, las características son: que ambula y tiene una mirada hosca; según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, la palabra hosco puede aplicar a: 1.- el color moreno de los ojos, 2.- a una mirada tosca o 3.- a una expresión acogedora, desagradable o amenazadora. Y, por último, en el párrafo XVII encontramos otra metáfora de atribuciones humanas a un animal: “-en su infancia, quizá- que se puede dejar a un conejito en penitencia contra la pared, parado: las patitas apoyadas y muy quieto horas y horas”.

Miramos, en el párrafo XVIII, una metonimia de símbolo por idea, cuando nos explica que esta “tirado en el sofá”, seguido por un epíteto dirigido a los conejos, adjectiva la forma de correr con la palabra “afelpada” y habla metafóricamente de ella como “tintineos”. Y adjectiva al amanecer con las palabras “sordo y vegetal”. A continuación podemos leer una figura retórica engarzada con otras. Al camino le sede la característica de “entre dormido” y le da, también, la capacidad de poder levantar tréboles, a partir de ellos hace una enumeración donde “hojas sueltas”, seguida de “pelusas blancas” que introduce una metonimia de símbolo por idea “loco de sueño”. Otra enumeración la encontramos con sus pendientes de Gide, de Troyat y, por último, las cartas que debe responder a una señora, e incorpora una elipsis que se hacen evidentes, una vez más, por los puntos suspensivos; o sea una reticencia, lo que elude es lo que se pregunta la señorita. Termina el párrafo con una repetición de la cuestión “para qué seguir” refiriéndose a la carta y a lo que hace, deja asomar una intención no expresada al decir “para qué seguir todo esto” no nos queda claro si se refiere a la muerte ya que es una elipsis más.

Inicia el párrafo diecinueve con la repetición del nombre propio de la señora en París, a continuación una enumeración de las características de los conejo: 1.- ya feos 2.- y naciéndoles el pelo largo, 3.- ya adolescentes 4.- y llenos de urgencias 5.- y caprichos, 6.- saltando sobre el busto de Antinoo o perdiéndose en el living. Una metonimia de símbolo por ida: “piense usted esa pequeña alegría que tengo en medio de todo”. Y una metáfora en la última línea del párrafo donde atribuye la característica del cielo (que pertenece a algo

natural) a el primero y segundo piso (algo construido por el hombre). Continúa haciendo aclaraciones de que ha dejado la actividad de escribir la carta (que escribía en la oficina) y que la retoma, pero ahora la escribe desde el departamento, y aplica una comparación de un dibujo o pintura que se les llama grisalla<sup>42</sup> y representa un amanecer, la comparación se efectúa con lo que él está viviendo.

Explica, en el párrafo XX, que el espacio en blanco que deja entre los párrafos es el cambio de tiempo de un día a otro en el que dejó de escribir, lo que pasó en ese inter fue que: “...todo se ha roto, donde mira usted el puente fácil oigo yo quebrarse la cintura furiosa del agua” todo ello metafóricamente para decir que es un desastre, la parte en blanco de la carta es un puente de lo más o menos controlable al desorden total “quebrarse la cintura furiosa del agua” es que todo se ha salido del orden natural. Una repetición enfatiza la diferencia de lo que es vivir esa situación a leerla: “... para mí **este lado** del papel, **este lado** de mi carta no continúa la calma con que venía yo escribiéndole cuando la dejé para asistir a una tarea de comisiones”. Observamos un retruécano donde con las mismas palabras dice lo contrario: “acaso ahora mismo, pero no, no ahora...si el cuándo es ahora, si puede ser en cualquier ahora de los que me quedan” y anuncia que le queda poco tiempo para algo que elude.

El penúltimo párrafo encontramos la inocencia del narrador en cuanto a la casa y la justificación de por qué no envía la carta a París, seguido a lo anterior encontramos un hipérbaton “alcanzaban ya a ellos”, refiriéndose a los conejos que ya eran alto y llegaban a los libros del segundo estante. También podemos hallar una enumeración de todos los destrozos de los gazapos. En la última observación con respecto a este párrafo vemos una anáfora de las palabras círculo y gritaban, al mismo tiempo imprime el narrador un símil cuando compara la forma de moverse de los gazapos como en una adoración.

Muestra una vez más una enumeración de las cosas que hace: “sacar los pelos que estropean la alfombra, alisar el borde de la tela roída, encerrarlos de nuevo en el armario”. Una comparación del significado para el personaje principal de lo que quiere decir tener once conejitos: “como un hueco insuperable”, seguida de una anáfora de las palabras “once y doce”. En lo último del párrafo y del cuento encontramos una máxima aceleración en

---

<sup>42</sup> Se le llama así a estas pinturas porque el gris, con sus múltiples tonalidades, es el color que predomina, aparte del fondo blanco.

resumen de la muerte de los conejos, los cuales tiro por el balcón y después se suicida, tirándose a la calle de Suipacha.

Encontramos oportuno mencionar que a lo largo del cuento se pueden ver varias anáforas<sup>43</sup>, en nuestro caso palabras que se repiten a lo largo del texto, una de ellas es con el nombre de la señorita, otro es el número de los conejos, por otro lado tenemos la idea antónima donde la noche de los gazapos es el día para el personaje principal, y la idea sinónima de que subir en el ascensor es vida y bajar, cuando se suicida, es igual a la muerte para el autor de la carta.

Es una paradoja que el personaje principal se suicide para solucionar el problema de los conejitos, cuando la muerte, en algunas culturas, no se ve como algo positivo. Podemos agregar que una carta es un diálogo interior, que sólo será exterior hasta que exista un lector. El cuento inicia dándonos la ubicación de la casa en la calle Suipacha y termina mencionando la misma calle en el último párrafo (antes del suicidio), también, en los primeros párrafos habla de las fotos de los amigos muertos que la señorita tiene en el departamento y termina siendo uno de ellos.

Estos dos puntos nos dan la impresión de circularidad. La modalidad de la sustancia no está modificada nunca. No hay desvío cuando se superponen el autor/lector con el discurso/relato que se les atribuye a las metáboles de los interlocutores, el narrador nunca interviene para hablar con el lector de una forma directa. Tampoco contiene diferentes perspectivas de la misma historia por distintos personajes.

Una adjunción se asoma en los hechos y la cronología. Recordemos que el discurso deja traspasar los hechos y las especificaciones cronológicas, las cuales abundan en este cuento: nos habla que llega “el jueves a las cinco de la tarde”, que el parto de los conejitos pasa en pocos minutos, exagera tanto en la cronología que aún nos anuncia entre que pisos siente que va a vomitar un conejito, que ha pasado muchísimas horas haciendo el equipaje para mudarse a uno y otro lado, y así continúan especificando de cuantos meses, semanas, días y noches pasan entre el nacimiento de uno y otro animal, y cuando nos vamos acercando al final del texto se convierten en horas de no dormir. También aclara el mes que les toma crecer a los conejitos para ser adolescentes. Y los planes de que en septiembre dejaría ese

---

<sup>43</sup> Recordemos que es una figura donde se repite una palabra al inicio de cada verso.

departamento, después de vivir cuatro meses o tres, con suerte, donde al mismo tiempo interrumpe para que se incorpore una ruptura cronológica al hablar del futuro, lo cual se representa con tres puntos suspensivos. Otra ruptura (donde también se usan los tres puntos suspensivos) es cuando el autor deja pasar días por “asistir a una tarea de comisiones” y nos hace un recuento de lo que ocurrió en su ausencia de escritura, es así como se genera una adjunción que el narrador retrasa los hechos insignificantes y aumenta las indicaciones cronológicas.

Este cuento está en adjunción ya que el personaje principal debe encontrar respuestas en su interior, la adjunción se da en la razón y justificación de por qué actuaba. Se encuentran separadas las acciones del relato. También describe el departamento de forma general pero la destrucción de las cosas de forma específica.

**Adjunción:** es cuando “el todo incluye a la parte” (Cortázar; 2005: 292) en este cuento nos presenta el narrador los espacios como un todo. Describe el edificio un poco, el departamento y las cosas del mismo.

La focalización se presenta a través de la supresión - adjunción, el discurso se desarrolla en una carta. Las funciones cardinales en este cuento están en supresión ya que son pocas. Los actantes, sea por accidente o no, pueden contar con indicios implícitos y la figura del personaje principal es una supresión porque contiene escasos o nulos datos descriptivos del mismo. Se trata de un lugar cerrado, el lugar refuerza la forma de ser del actante por ser una adjunción; es por ello que mientras la señorita vivía en el departamento todo se encontraba prolijo, pero cuando llega el inquilino desequilibrado físicamente, el departamento también se vuelve caótico.

Cuestión de lógica es que el espacio que observamos lleno de muebles se refiere a la adjunción. Y los objetos son pantalla ya que no fue hecho el departamento para los gazapos.

El cuento está a párrafo seguido excepto los días que no puede escribir el autor<sup>44</sup>. En resumen es un diálogo interior. Suprime el nombre del personaje principal al igual que la descripción física. La figura de orden es en *ab ovo*. Encontramos espacios significativos entre los párrafos noveno y décimo, así como en el decimonoveno y vigésimo. Es un cuento clásico por su final.

---

<sup>44</sup> Verificamos en otro libro como es el “Bestiario” de la editorial Punto de lectura y se encuentran los mismos espacios en el mismo lugar lo cual no es una errata, sino más bien estilo de Julio Cortázar.

Hipérbaton es la estructura que posee por su final dicho cuento. Las pausas descriptivas son usadas para describir el departamento, el nacimiento de los animalito, los conejitos y el desorden que provocan, así como el ropero. La escena no existe. El resumen se hace presente en los hábitos dentro del departamento, en la frecuencia de los nacimientos y el final también está en resumen.

De las figuras retóricas hallamos varias repeticiones del nombre de la señorita y números, o sea de los conejos, ya sea de las cucharadas de alcohol, etc. Encontramos repeticiones infinitas en frases que parecen ser disculpas ante la señorita se encuentra en París. El autor usa dos adjetivos para calificar un solo sustantivo. En los dos cuentos, *Casa tomada* y *Cartas a una señorita en París*, los dos narradores se eliminan como protagonistas y le otorgan mayor importancia a la casa y a los conejos, correspondientemente. También tiene un proceso de degradación. En la última parte del análisis del cuento la figura que impera es la adjunción.

Finalmente, el cuento completo tiene una estructura en hipérbaton y se puede confirmar con las figuras retóricas que imperan en el cuento, como es la permutación y aún la narración parece ser circular, y se acentúa cuando el personaje quiere matar en el baño al conejo y no puede, hasta que lo logra en el balcón. Y la aceleración en la narración del suicidio sorprende al lector. Todo esto hace que sea un cuento altamente persuasivo.

## CONCLUSIÓN

Se observó en el trabajo de investigación que Edgar Allan Poe asevera que las acciones, el tratamiento del tiempo, los personajes. Deben apuntar al final. Borges distingue dos argumentos llamados falso y auténtico o superficial y subterráneo, y sobre el cierre del cuento menciona que revela un hecho desconocido. A diferencia de Borges en cuanto a ser un hecho en todo el texto, Piglia lo enriquece con el encadenamiento de hechos y cambia los términos a historia 1 e historia 2. Se dio a conocer como es el encadenamiento de acciones, de otra manera lo que en un nivel superficial es una acción, se descompone en secuencias y funciones en un nivel más profundo. Se leyó<sup>45</sup> que en la historia secreta radica el misterio del cuento y, lo que ayuda a ser persuasivo un texto, después<sup>46</sup> se niega la existencia de las dos historias y confirma solo una historia que retrasa la revelación por medio de recursos como la pausa descriptiva, entre otros. Como parte final del capítulo I Mario Vargas Llosa se presentó con la elipsis y el hipérbaton, a la primera la define como silencios con significado y a la segunda como el retardamiento de alguna revelación, también aportó la ubicación de la intriga y la fábula. Y se acentuó que el final de un cuento, según sus características puede ser: clásico, moderno y posmoderno.

Se asignó el capítulo dos para desarrollar las figuras retóricas, las cuales reconocemos como un elemento fundamental para crear un texto persuasivo con los *ethos*, junto con otros conceptos que el *Grupo  $\mu$*  aporta.

El análisis que el *Grupo  $\mu$*  realizó se basa en la forma de la expresión y del contenido. En la distribución que propuso el grupo existe una jerarquización de planos donde se integran diferentes categorías lingüísticas; cada plano es independiente aunque se engarzan unos con otros. Las tríadas de Propp y Bremond son esenciales para el estudio de la estructura de la fábula y la intriga; herramientas útiles, prácticas y sencillas. También se vio que la estructura del relato toma parte con la frase y que la base para poder entender al relato parte del plano de la expresión y el plano de contenido donde encontramos la sustancia y la forma.

---

<sup>45</sup> Piglia.

<sup>46</sup> Genette.

Se descubrió que el *Grupo  $\mu$*  clasifica cada una de las figuras de la narración por adjunción, supresión, adjunción – supresión, adjunción – supresión negativa, sustitución, repetición y permutación. También que el relato y el discurso son lo que se cuenta y cómo se cuenta, que el discurso contiene al relato y que la velocidad entre estos elementos puede ser a la par o uno adelantarse mientras el otro se queda en pausa. Y que la sustancia (que puede tener diferentes modalidades) los une, entre otras cualidades. Preferimos aplicar la nomenclatura de Barthes por ser sencilla visualmente y muy gráfico, nos parece una mejor herramienta para entender lo que ocurre dentro del relato.

Todos los términos vistos en la tesis se colocaron según su pertenencia de planos, ya sea de la expresión o de contenido. Los cuentos se eligieron porque *Casa tomada* tiene una estructura en elipsis y *Cartas a una señorita en París* en hipérbaton, según los datos escondidos de Mario Vargas Llosa (visto en el capítulo I). Los dos cuentos se hallan en el libro de “Bestiario”, por lo que existen detalles similares como los espacios significativos entre párrafos.

Uno de los propósitos de la tesis son las diferencias y similitudes entre los cuento. Las similitudes: el plano de la expresión es gráfica, el soporte, el libro, la figura de orden en los dos textos en *ab ovo*, en los dos relatos se elide el nombre de los personajes masculinos, suprimiendo la descripción de los mismos y en repetidas ocasiones, en todos los textos, se observan parejas de adjetivos calificativos, por lo cual es una característica estilística de Cortázar. Las pausas descriptivas pertenecen a la casa y al departamento (respectivamente) y en los hábitos cotidianos de los personajes. Los diálogos se aplican de diferente forma en cada cuento: por el tipo de final (abierto o cerrado) el último pertenece a la clasificación de clásicos y el primero a los modernos. El resumen se destaca en el cuento de *Cartas a una señorita en París*, la elipsis en el primer cuento y sobre qué toma la casa. En el cuento *Casa tomada* la elipsis y la supresión son las figuras que imperan en todos los niveles del texto y en *Cartas a una señorita en París* la repetición es una figura que impera, fruto del sufrimiento interno del personaje parturiento.

Lo fantástico de las figuras retóricas y narrativas en Cortázar es que se enlazan entre sí, haciendo muy persuasivos los cuentos que analizamos, fortaleciéndose mutuamente para crear relatos en elipsis o en hipérbaton.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alcoba, Santiago, coed. *La oralización*. Barcelona: Ariel, 1999.
- Andahazi, Federico. *El Anatomista*. México: Planeta, 1997.
- Beristáin, Helena. *Diccionario de Retórica y Poética*. México: Porrúa, 2004.
- Borges, Jorge Luis. *El Aleph*. México: Debols!llo, 2011.
- Bremond, Claude. *La lógica de los posibles narrativos*, en *Análisis estructural del relato*. Argentina: Tiempo contemporáneo, 1970.
- Carroll, Lewis. *Alicia en el país de las maravillas. A través del espacio/ La caza del Snark*. España: Debols!llo, 2010.
- Cortázar, Julio. *Cuentos Completos/1*. México: Alfaguara, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Cuentos Completos/2*. México: Alfaguara, 2007.
- Del Rey Brions, Rey. *El cuento literario*. España: AKAL. 2008.
- Eco, Umberto. *Seis paseos por los bosques narrativos*. Trad. Helena Lozano Miralles. Barcelona: Lumen, 1996.
- Faulkner, William. *El ruido y la furia*. México: Alfaguara, 2012.
- Filinich, María Isabel. *La voz y la mirada: teoría y análisis de la enunciación literaria*. Colección Meridiano. México: BUAP / Universidad Iberoamericana / Plaza Valdés, 1997.
- Flaubert, Gustav. *Madame Bovary*. Colombia: Norma Literatura, 1993.
- Grupo  $\mu$ . *Retórica general*. Trad. Juan Victorio. Barcelona: Paidós, 1987.
- Homero. *La Ilíada*. España: Editorial Juventud, décima edición 2012.
- Kafka, Franz. *Un médico rural y otros relatos pequeños*. España: IMPEDIMENTA, 2009.
- \_\_\_\_\_. *La metamorfosis*. México: ERA, 2013.

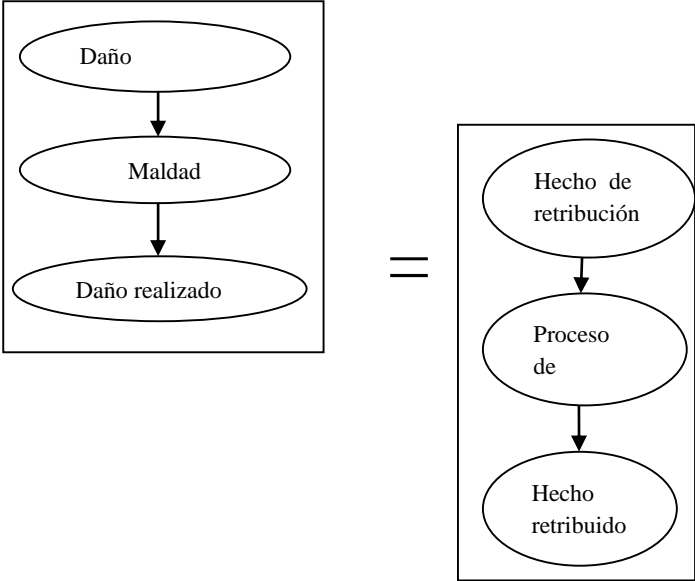
- Lausberg, Heinrich. *Elementos de Retórica Literaria*. Madrid: Gredos, 1993.
- Piglia, Ricardo. *Formas breves*. Narrativas hispánicas 292. Barcelona: Anagrama, 2000.
- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*. México: Siglo XXI / UNAM / FFL, 2009.
- \_\_\_\_\_. *La dimensión icónica de la metáfora*. México: UNAM, 2009.
- \_\_\_\_\_. *El espacio en la ficción*. México: Siglo XXI / UNAM / FFL, 2001.
- Poe, Edgar Allan. *Cuentos Completos. Edición completa*. México: Páginas de espuma, 2008.
- Prada Oropeza, Renato. *El lenguaje narrativo. Prolegómenos para una semiótica narrativa*. México: Universidad Autónoma de Zacatecas, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Análisis e interpretación del discurso narrativo literario* Tomo I. México: Universidad Autónoma de Zacatecas, 1993.
- Reis, Carlos (varios). *Diccionario de Narratología*. España, Ediciones Almar, 2002.
- Serrano Simarrón, Alfonso. *Diccionario de Símbolos*. México: Diana, 2005.
- Quiroga, Horacio. *El almohadón de plumas y otros cuentos*. México: Alfaguara, 2008.
- Vargas Llosa, Mario. *Cartas a un joven novelista*. Barcelona: Editorial Planeta, 1997.
- Woolf, Virginia. *Al faro*. Madrid: Alianza editorial: 2012.
- Zavala, Lauro. *Cómo estudiar el cuento: teoría, historia, análisis, enseñanza*. México: Trillas, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Teoría del cuento I. Teorías de los cuentistas*. México: UNAM Coordinación de Difusión Cultural/ Dirección de literatura, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Paseos por el cuento mexicano contemporáneo*. México: Nueva Imagen, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Relatos mexicanos posmodernos*. México: Alfaguara, 2001.

\_\_\_\_\_. *Teorías de los cuentistas*. 2a ed. Textos de difusión cultural. México: UNAM / Coordinación de difusión cultural / Dirección de Literatura, 2008. Vol I de *Teorías del cuento*. 3 vols. 1996.

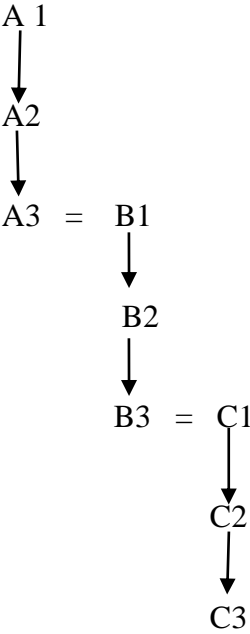
\_\_\_\_\_. *Poéticas de la brevedad*. Textos de difusión cultural. México: UNAM / Coordinación de difusión cultural / Dirección de Literatura, 2008. Vol. III de *Teorías del cuento*. 3 vols. 1995-96.

# ANEXO DE ESQUEMAS

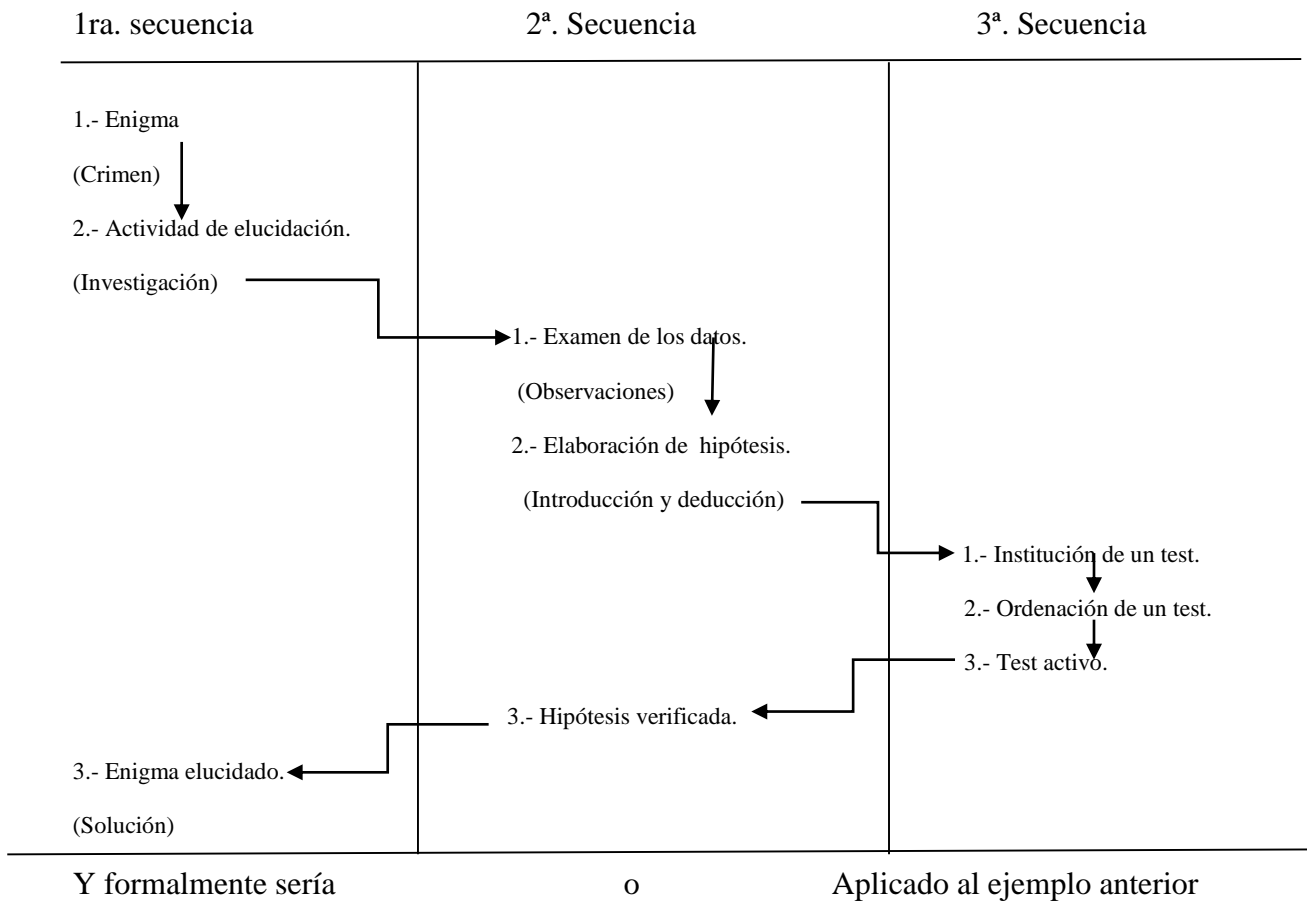
Cuadro 1

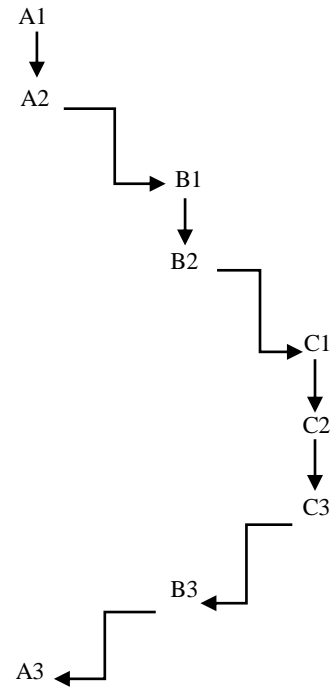
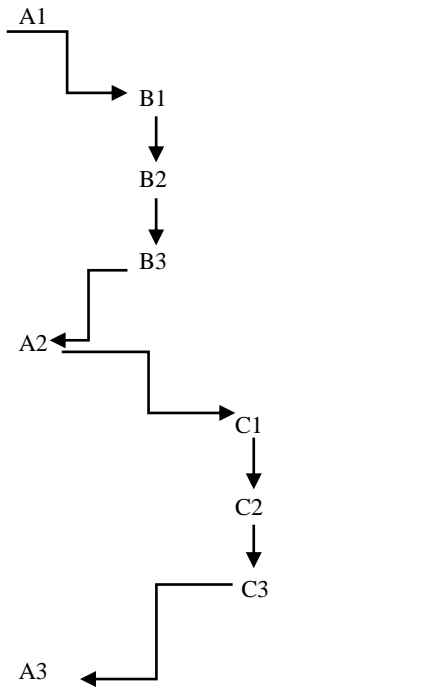


Formalmente es:



## Cuadro 2

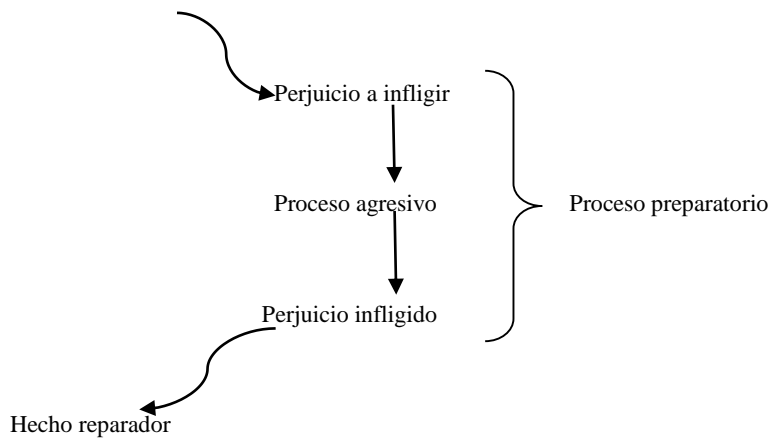




La secuencia anterior, que pertenece al enclave, es muy maleable como lo podemos ver a continuación:

**Cuadro 3**

Daño cometido = Hecho a reparar

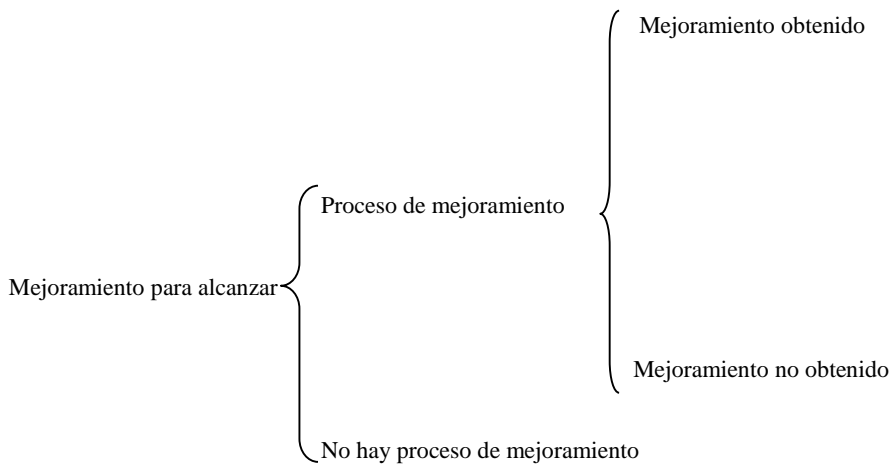


#### Cuadro 4

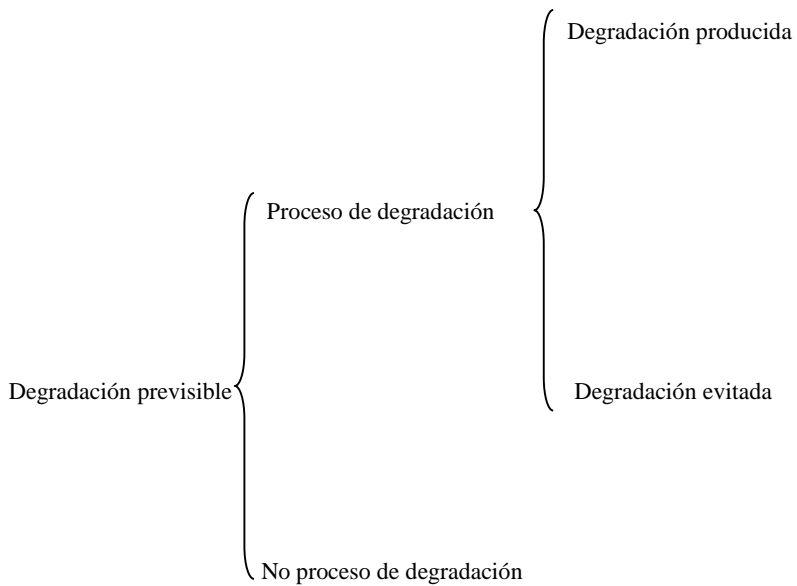
El símbolo = quiere decir simultáneamente:

$$\begin{array}{c} A1 = B1 \\ \downarrow \quad \downarrow \\ A2 = B2 \\ \downarrow \quad \downarrow \\ A3 = B3 \end{array}$$

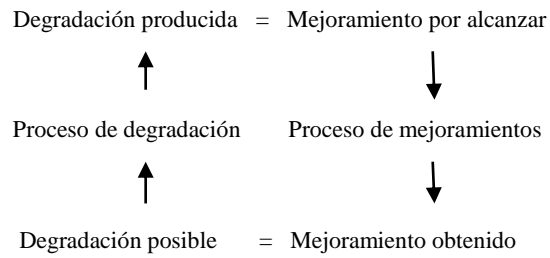
#### Cuadro 5



La segunda es:

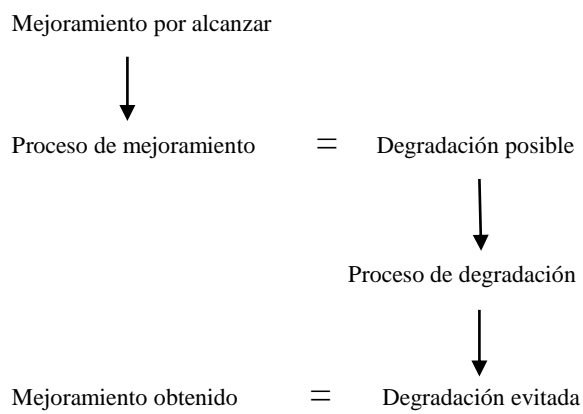


### Cuadro 6

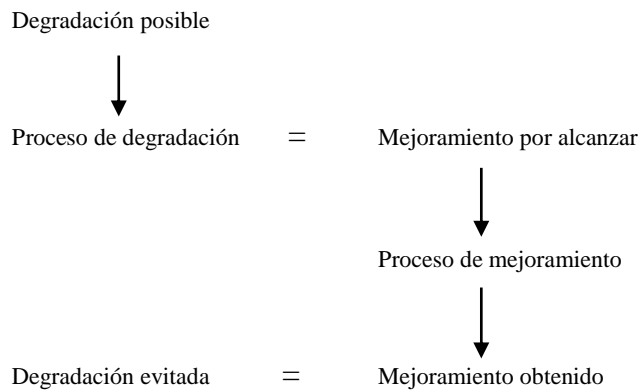


### Cuadro 7

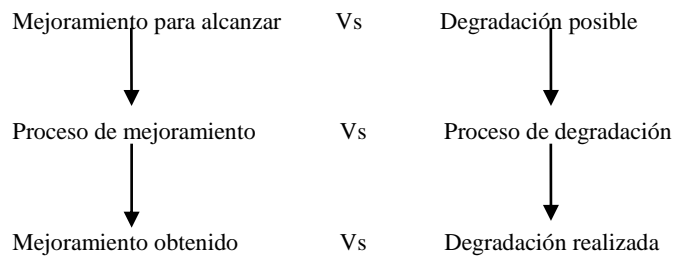
#### Caso de mejoramiento:



#### Caso de degradación:

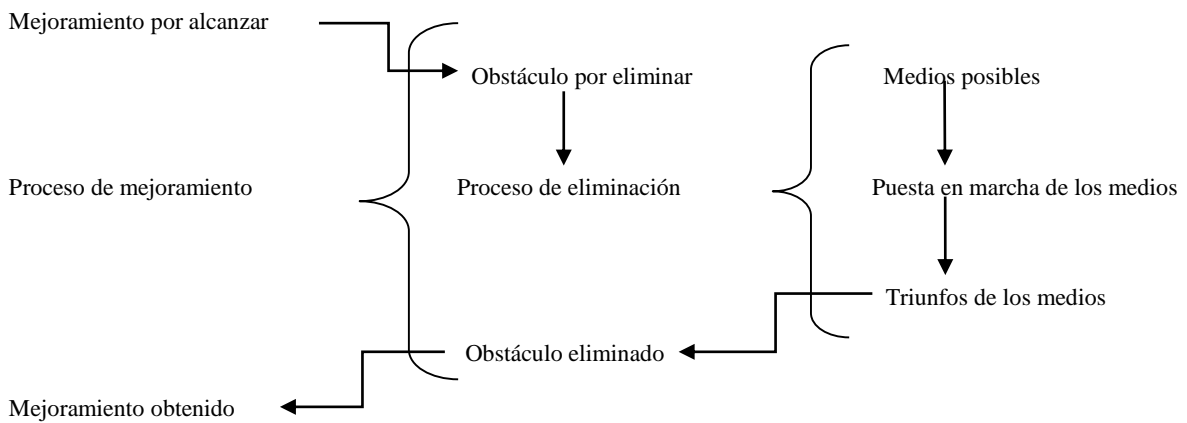


### Cuadro 8

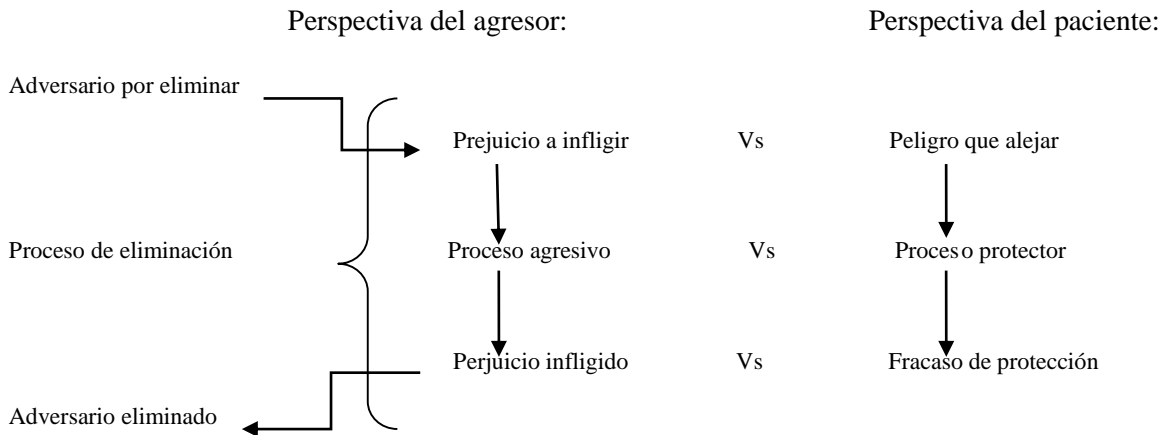


En el diagrama anterior no existe la etiqueta de bueno, malo, héroe o antihéroe ya que cada personaje es su propio héroe.

### Cuadro 9



### Cuadro 10



### Cuadro 11

Nivel de articulación	Unidades de significante (forma de la expresión)	Unidad del significado (forma del contenido)
0	Rasgos distintivos	Semas
a	Grafe Fonemas bases*	Morfemas Hipolexemas
1	Sílabas	Lexemas
c	Palabras	Oraciones
2	Sintagmas	Desarrollos**
b	Frases	
"Textos" (nivel no formalizado)		

\*Base o núcleo sémico

\*\* Entender aquí por "desarrollo" toda secuencia de oraciones con finalidad descriptiva, narrativa, deductiva, etc..

- - - y Siendo superior el número de articulaciones en el plano del significante al que se encuentra en el plano del significado, indicamos con línea discontinua las principales correspondencias (72).

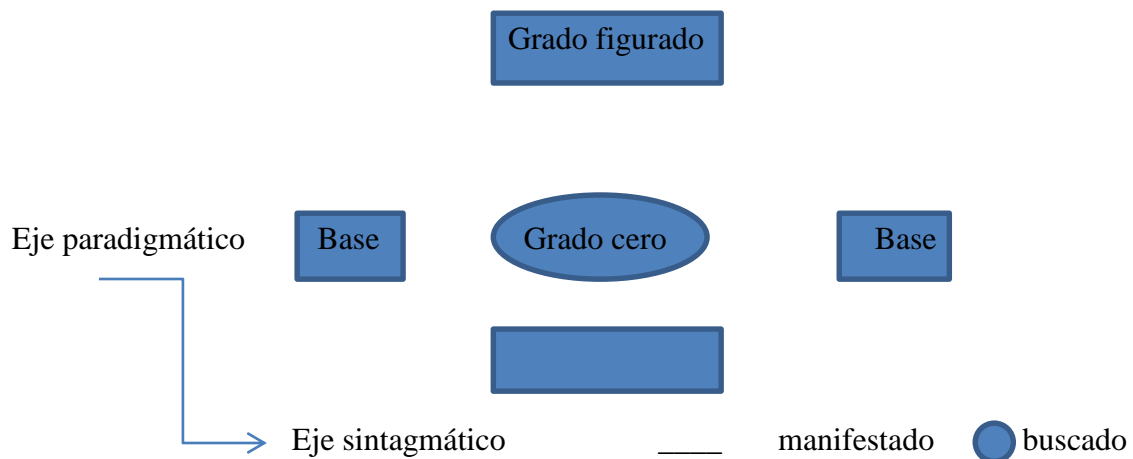
**Cuadro 12**

Desvío	Convención
No sistemático	Sistemático
Localizado	Repartido
Que sorprende	Que no sorprenda
Disminuye la previsibilidad	Aumenta la previsibilidad

**Cuadro 13**

	Redundancia	Redundancia
	Aumenta	disminuye
Desvío	Inexistente	<i>expectativa frustrada</i>
Convención	<i>expectativa satisfecha</i>	Ambigüedad general

**Cuadro 14**



**Cuadro 15**

	A. Metaplasmos	B. Metataxas	C. Metasemas	D. Metalogismos
Operaciones	Sobre la morfología	Sobre la sintaxis	Sobre la semántica	Sobre la lógica
I. Supresión				
1.1. Parcial	Aféresis, apócope, síncope, sinéresis.	Crisis	Sinécdoque y antonomasia	Litote 1
1.2. Completa	Anulación, emblanquecimiento.	Elipsis, zeugma, asíndeton, parataxis	generalizante, comparación, metáfora <i>in presentia</i> . Asemia.	Reticencia, silencio.
II. Adjunción				
2.1. Simple	Prótesis, diéresis, afijación, epéntesis <palabra cofre>.	Paréntesis, concatenación, expleción, enumeración	Sinécdoque y antonomasia particularizante, arquilexia.	Hiperbole, silencio hiperbólico.
2.2. Repetitiva	Reduplicación, insistencia, rimas aliteración, paranomasia.	Reproducción, polisíndeton, métrica simetría.	Nada	Repetición, pleonasma, antítesis

III.Supresión	Lenguaje infantil,			
Adjunción	sustitución de			
3.3.Parcial	afijo, y retruécano.	Silepsis, anacoluto.	Metáfora <i>in</i> <i>amstentia</i> .	Eufenismo.
3.2.Completa	Sinonimia sin base morfológica, arcaísmo, neologismo, invención de palabras, préstamo.	Cambio de clase, quiasmo.	Metonimia	Alegoria, parábola, fábula.
3.3.Negativa	Nada	Nada	Oximoron	Ironia, paradoja, antífrasis, litote 2.
IV.Permutación	Contrpel, anagrama, metatesis.	Tmesis, hiperbatón		Inversión lógica, inversión cronológica.
4.1.Cualquiera				
4.2.Por inversión	Palindromo	Inversión	Nada	

**Cuadro 16**

	sustancia	forma
expresión	novelas, películas, etc.	discurso narrativo signo narrativo
contenido	universo real o imaginado, historias reales o ficticias	relato propiamente dicho signo narrativo