

**EL LLANTO DEL NIÑO Y LA “SEÑORA SOLA”: LO FANTÁSTICO EN EL CUENTO
LA PUERTA CONDENADA, DE JULIO CORTÁZAR DESCOTTE, BAJO UN
ENFOQUE ESTRUCTURAL**

**LUZ STEFANY LUGO PELUFFO
WILMER MUÑOZ ARENAS**

**UNIVERSIDAD DE CARTAGENA
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA
CARTAGENA DE INDIAS, D.T. y C.**

2017

**EL LLANTO DEL NIÑO Y LA “SEÑORA SOLA”: LO FANTÁSTICO EN EL CUENTO
LA PUERTA CONDENADA, DE JULIO CORTÁZAR DESCOTTE, BAJO UN ENFOQUE
ESTRUCTURAL**

**LUZ STEFANY LUGO PELUFFO
WILMER MUÑOZ ARENAS**

**Monografía de grado para obtener el título de
Profesional en Lingüística y Literatura**

Asesor(a)

**JARVIN ENRIQUE SIMANCA
Profesor catedrático de Literatura
Facultad de Ciencias Humanas**

**UNIVERSIDAD DE CARTAGENA
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA
CARTAGENA DE INDIAS, D.T. y C.**

2017

PROGRAMA DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA

EVALUACIÓN DE TRABAJO DE GRADO

ESTUDIANTES: WILMER MUÑOZ ARENAS Y LUZ ESTEFANY LUGO PELUFFO

TÍTULO: “EL LLANTO DEL NIÑO Y LA “SEÑORA SOLA”: LO FANTÁSTICO EN EL CUENTO *LA PUERTA CONDENADA*, DE JULIO CORTÁZAR DESCOTTE, BAJO UN ENFOQUE ESTRUCTURAL”.

CALIFICACIÓN:

APROBADO

JARVIN SIMANCA DE LA ROSA

Asesor

SILVIA MARÍA VALERO

Jurado

Cartagena de Indias, D.T. y C., marzo 30 de 2017

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	8
1. LA EXPRESIÓN DEL ASPECTO VERBAL: ENUNCIADO Y ENUNCIACIÓN	12
1.1. La expresión de lo fantástico en Todorov	12
1.2. Condiciones de lo fantástico	13
1.3. Tipologías de lo fantástico	14
1.3.1. Lo extraño puro	15
1.3.2. Lo fantástico extraño.....	15
1.3.3. Lo fantástico puro	16
1.3.4. Lo fantástico maravilloso.....	16
1.3.5. Lo maravilloso puro	16
1.4. Los registros de habla o enunciados.....	17
1.5. La enunciación	47
1.5.1. El narrador.....	48
1.5.2. Tipos de narradores	49
1.5.3. El narratario.....	52

1.5.4. Niveles narrativos.....	53
2. ASPECTO SINTÁCTICO: SECUENCIAS NARRATIVAS.....	56
2.1. Tipos de relaciones del aspecto sintáctico	56
2.1.1. Relación lógica.....	56
2.1.2. Relación temporal	57
2.1.3. Relación espacial.....	57
2.2. Relaciones entre el tiempo de la historia y el tiempo del relato.....	59
2.2.1. El Orden	60
2.2.1.1. Relato lineal o cronológico.	60
2.2.1.2. Relato anacrónico.....	60
2.2.1.3. La acronía.....	61
2.3. Orden discursivo del relato narrativo.....	62
2.3.1. Relato In medias res	62
2.3.2. Relato In extrema res	63
2.4. Macrosecuencias, secuencias y microsecuencias.....	63
2.4.1. Secuencia.....	64
2.4.2. Microsecuencia	66
2.4.3. Macrosecuencia.....	66
2.4.3.1. Macrosecuencia A: Motivo de la llegada de Petrone a Montevideo y al hotel Cervantes.....	67

2.4.3.2. Macrosecuencia B: Motivo de la búsqueda de la causa del llanto del niño.	76
2.4.3.3. Macrosecuencia C: El motivo de la partida de la “señora sola”.	79
2.4.3.4. Macrosecuencia D: Motivo del llanto del niño después de la partida de la “señora sola” del hotel.	81
2.5. Duración	82
2.5.1. La <i>elipsis</i>	83
2.5.2. La <i>escena</i>	83
2.5.3. La pausa descriptiva	84
2.5.4. El resumen (relato sumario)	84
2.6. Frecuencia	87
2.6. 1. Relato singulativo	88
2.6.2. Relato múltiple o anafórico	88
2.6.3. Relato repetitivo	88
2.6.4. Relato iterativo	89
3. ASPECTO SEMÁNTICO: REDES TEMÁTICAS	91
3.1. Advertencias sobre las redes temáticas	91
3.2. La agrupación de redes	92
3.2.1. Los temas de la mirada	92
3.2.2. Ejes temáticos del <i>tú</i>	94

3.3. Las redes temáticas y sus contrarios	98
3.4. Las redes y sus categorías	99
3.5. Los temas del yo en <i>La puerta condenada</i>	100
3.5.1. La transformación del espacio y el tiempo	100
3.5.2. El tema del doble.....	101
3.5.3. La mirada	106
3.6. Los temas de <i>tú</i>	107
3.6.1. El espacio- muerte.....	107
3.6.2. La Venus de Milo.....	108
3.6.3. El sonido del llanto asociado a la enfermedad-muerte.....	110
CONCLUSIONES	112
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	114

INTRODUCCIÓN

“A Petrone le gustó el hotel Cervantes por razones que hubieran desagradado a otros. Era un hotel sombrío, tranquilo, casi desierto” (Julio Cortázar, 1985, p.53). Así empieza el cuento *La puerta condenada*, del escritor Julio Cortázar Descotte, quien se destacó como maestro en el arte de la escritura creativa, en especial, la narrativa del género fantástico. Los adjetivos “sombrio”, “tranquilo” y “desierto” marcan la pauta de lo que se describe en este relato y que de una manera magistral Cortázar logra configurar.

En el cuento *La puerta condenada* se narra cómo un negociante de mosaicos, cuyo nombre es Petrone, llega a la ciudad de Montevideo y se hospeda en un hotel llamado Cervantes. Al día siguiente, Petrone cree haber oído un ruido que venía de la habitación del al lado; a este ruido se le llama en el relato “el llanto de una criatura”. Dicho llanto, impedía que Petrone pudiera conciliar bien el sueño, hasta que una noche el personaje central decide ponerle fin a este sonido, imitando con un falsete el llanto de la “mujer sola”, quien termina yéndose al día siguiente del hotel con su hijo. Pero la incertidumbre deja perplejo a Petrone cuando la última noche escucha el llanto del niño “débil, pero inconfundible a través de la puerta condenada, por encima del miedo”.

Tanto para la teoría como para la crítica literaria, la literatura fantástica ha sido considerada de diversas maneras, entre ellas como efecto literario, técnica, género, entre otras. Este abanico de posibilidades empezó casi con el *nacimiento* de este género en el siglo XVIII. De acuerdo con Jarvin Simanca (2003), la literatura fantástica ha pasado por dos momentos. El primer estadio

se nutrió de la incredulidad ante la Razón y el Iluminismo, así como de la literatura de miedo y horror, la novela negra y gótica, con sus castillos, catatumbas, fantasmas, inmortalidades, trampas, decorados y ambientes oscuros, macabros y tenebrosos, entre otros ingredientes. Además, manifestó una poderosa atracción por la irrupción de lo misterioso, lo inexplicable y lo inadmisible en el ámbito humano. (p. 8)

El segundo estadio ocurre precisamente cuando la novela gótica y negra inglesa motivaron a los escritores del siglo XIX tanto en Europa como en Norteamérica a producir textos fantásticos como: Ernest T. Amadeus Hoffmann, en Alemania; Charles Nodier, Honoré de Balzac, Théophile Gautier, en Francia; Charles Dickens, Robert Louis Stevenson, R. Kipling y Herbert George Wells en Inglaterra; y Edgar Allan Poe, N. Hawthorne, Washington Irving, en Estados Unidos, entre otros.

Durante esta época, en el género fantástico se produce una transformación, se pasa de lo exterior y visual, a lo interior, a lo menos tangible, a la psiquis, problematizando la subjetividad y la “gran costumbre” de la vida cotidiana, tal como lo expresa Simanca (2003):

En esta fase, lo fantástico toca la dimensión de la razón humana misma, al poner en duda la infinitud de sus respuestas o alcances. La irrupción de lo inverosímil en el universo doméstico y tranquilo en apariencia, con las limitaciones de la percepción humana, y la interiorización de lo impredecible son algunos de los ingredientes de lo fantástico en el siglo XX. En este estadio, lo fantástico ya no produce miedo sino que abisma. (p.9)

Ahora bien, las producciones literarias europeas y norteamericanas del género fantástico, también incidieron en los escritores latinoamericanos para que éstos escribieran grandes relatos de este corte, tal como lo muestran Armando Córdoba Julio y Eder Julio Meléndez (2010):

El uruguayo Horacio Quiroga, el venezolano Arturo Uslar Pietri; Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo en Argentina; Carlos Fuentes, José Emilio Pacheco y Juan

José Arreola en México; mientras que en el Perú tenemos el caso de Julio Ramón Ribeyro, y por supuesto, no podía faltar Julio Florencio Cortázar Descotte, también en Argentina (p.9)

Para el despliegue de este trabajo tendremos en cuenta tres interrogantes: 1). De qué modo los enunciados y la enunciación ayudan a tejer lo fantástico? 2) ¿Cuáles son las líneas accionales y secuencias en el cuento *La puerta condenada*? Y 3) ¿Qué temas del género fantástico se desarrollan en el relato cortazariano?

Para responder a estas preguntas, nos basamos en la teoría estructuralista- inmanentista de lo fantástico como género que plantea Tzvetán Todorov en su libro *Introducción a la literatura fantástica* (1998). Para Todorov, el género fantástico se caracteriza por ser “evanescente” y generar *vacilación* en los personajes y en el lector ante los acontecimientos que se narran. Así las cosas, si el acontecimiento sobrenatural tiene una explicación racional al final del relato, se estaría en el terreno de lo fantástico *extraño*; por el contrario, si no tiene explicación, se estaría en campo de lo *fantástico maravilloso*, donde los sucesos sobrenaturales terminan por ser aceptados como normales en medio de las leyes naturales, tal como como lo afirma Daniel Ferreras (1995):

Para Todorov, el género fantástico se encuentra en la frontera entre lo insólito [extraño] y lo maravilloso, y sólo se mantiene el efecto fantástico *mientras duda el lector entre una explicación racional y una explicación irracional*. Esta última vendría a significar la aceptación por parte del lector de los aspectos del texto que escapan a una visión racional del mundo. (14. Las cursivas son nuestras)

La realización de este trabajo obedece a un interés particular por explicar cómo Julio Cortázar configura un relato donde la manifestación de lo fantástico se produce por la intervención de un sonido, un llanto de “irregulares gemidos”, “débiles e hipos quejosos” que impide que el personaje principal del relato *La puerta condenada* pueda dormir bien, es decir, cómo lo fantástico incursiona en la gran costumbre de la cotidianidad de un hotel.

Este trabajo fortalecerá la línea de trabajo e investigación en la narrativa del género fantástico en el Programa de Lingüística y Literatura, contribuyendo a incrementar los estudios que existen sobre Cortázar en diferentes centros académicos del Caribe y por qué no, del mundo.

Este trabajo se ha estructurado en tres capítulos que corresponden con los tres aspectos que Todorov plantea: el aspecto verbal (enunciados o “registros de habla” y la enunciación); el aspecto sintáctico (las secuencias y organización de las acciones) y el aspecto semántico (temas).

En este sentido, el primer capítulo, titulado **La expresión de la expresión verbal: enunciado y enunciación**, se centra en analizar las expresiones lingüísticas y enunciados que configuran *la vacilación* ante los hechos “sobrenaturales”. También se dilucida la enunciación, es decir, la voz narrativa, el narratario y los niveles narrativos.

El segundo capítulo, titulado **Aspecto sintáctico: secuencias narrativas** explica la organización narrativa de las secuencias, organizadas en macro y microsecuencias que dan cuenta de las relaciones espaciales, de personajes y temporales.

El último capítulo, **Aspecto semántico: redes temáticas**, señala los principales temas que se manifiestan en *La puerta* condenada. Todorov básicamente habla de dos redes temáticas: los temas del *yo* y los temas del *tú*. En este sentido, glosamos los temas del eje del *yo* como: la transformación del espacio y del tiempo, el doble, la mirada. En el caso de los temas del *tú*, se aborda el espacio que connota muerte, la imagen de la figura de la Venus de Milo como algo nefasto y el sonido del llanto también asociado a la enfermedad y muerte.

1. LA EXPRESIÓN DEL ASPECTO VERBAL: ENUNCIADO Y ENUNCIACIÓN

El propósito de este capítulo es explicar, siguiendo la teoría de Tzvetan Todorov (1998), cómo por medio de los enunciados o “registros de habla” se construye lo fantástico en el cuento *La puerta condenada*. Para ello, se recurrirá a los enunciados de proceso e inacción que plantea Seymour Chatman (1990), al analizar un texto narrativo. Además, en conexión con estos enunciados se establecerán las relaciones temporo-espaciales que despliega el cuento. Finalmente, se analiza la enunciación narrativa, es decir, la pareja narrador-narratario que establece el relato.

1.1.La expresión de lo fantástico en Todorov

Tzvetan Todorov partiendo de los postulados del estructuralismo y la semántica, en su libro *Introducción a la literatura fantástica* (1998), define lo fantástico como un género literario. De acuerdo con su criterio, lo que distingue a lo “fantástico” narrativo, es la presencia de *acontecimientos sobrenaturales* que escapan a la razón; propone la duda o vacilación que se produce en el lector y el héroe (personaje), al tratar de buscar una explicación de ese suceso sobrenatural, ya sea como algo racional y real, o definitivamente sobrenatural. Al referirse a esta vacilación afirma Todorov:

En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sífides, ni vampiros se produce un acontecimiento imposible de explicar por leyes de ese mismo mundo familiar. El que percibe el acontecimiento debe optar una de las dos soluciones posibles: O bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de la imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad, y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos (...). *Lo*

fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre. En cuanto se elige una de las respuestas, se deja el terreno de lo fantástico para entrar en un género vecino: lo extraño o lo maravilloso. Lo fantástico es la *vacilación experimentada* por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural (Todorov, 1998, p. 24. Las cursivas son nuestras).

1.2. Condiciones de lo fantástico

Para Todorov (1998), existen tres condiciones que debe cumplir lo fantástico. En primer lugar está *la vacilación del lector* ante los acontecimientos, tal cual lo afirma el autor:

Lo fantástico implica pues una integración del lector con el mundo de los personajes; se define por la percepción ambigua que el propio lector tiene de los acontecimientos relatados. Hay que advertir de inmediato que, con ello, tenemos presente no tal o cual lector particular, real, sino una “función” de lector, implícita al texto (así como también está implícita la función del narrador). La percepción de ese lector implícito se inscribe en el texto con la misma precisión con que lo están los movimientos de los personajes. (p. 28)

La segunda condición de lo fantástico es que la vacilación esté representada en el texto, es decir, debe ser percibida igualmente por uno de los personajes (principales o secundarios); así las cosas, el rol de lector es confiado a un personaje, y a la vez, la indecisión se halla representada, se configura en tema de la obra o relato. En la mayoría de los casos se presenta, tal como argumenta Todorov (1998): “Diremos entonces que esta regla de la identificación es una condición facultativa de lo fantástico: este puede existir sin cumplirla; pero la mayoría de las obras fantásticas se someten a ella” (p. 29).

Por último, según Todorov (1998), lo fantástico también requiere que el lector adopte una determinada *actitud de lectura* de los acontecimientos que se narran, que no puede ser ni alegórica ni poética. En este último caso, Todorov (1998) afirma que

(...) la lectura poética constituye un obstáculo para lo fantástico. Si, al leer un texto, se rechaza toda representación y se considera cada frase como una pura combinación semántica, lo fantástico no podrá aparecer: exigir, como se recordará, una reacción frente a los acontecimientos tal como se producen en el mundo evocado. Por esta razón, lo fantástico sólo puede subsistir en la ficción. (p. 53)

Las palabras de Todorov muestran claramente que los acontecimientos deben tomarse literalmente (en el universo ficcional) y rechazar la representación poética, puesto que “lo fantástico implica la ficción” (Todorov, 1998, p.53). Por otra parte, teniendo presente que, según Todorov (1998), la alegoría es “una proposición de doble sentido, pero cuyo sentido propio (o literal) se ha borrado por completo” (p.54), y que él reconoce la importancia de la figura retórica de la alegoría en los estudios literarios, disiente de que un texto fantástico se lea alegóricamente, ya que esta lectura no permitiría ver los acontecimientos sobrenaturales en un sentido literal, sino como otra cosa; por tal razón afirma:

Hay que insistir sobre el hecho de que no se puede hablar de alegoría salvo que ella esté indicada de manera explícita dentro del texto. En caso contrario, se pasa a la simple interpretación del lector, y entonces no habría ningún texto literario que no fuese alegórico, pues lo propio de la literatura es ser interpretada y reinterpretada incansablemente por sus lectores. (Todorov, 1998, p. 62).

1.3. Tipologías de lo fantástico

De acuerdo con Todorov (1998), lo fantástico puro se halla entre lo extraño y lo maravilloso, o, en su forma más pura, entre lo fantástico-extraño y lo fantástico-maravilloso. La teoría todoroviana presenta una línea de evolución que va de lo “extraño-puro”, pasando por lo “fantástico-extraño”/ “fantástico puro”, y terminando con lo “fantástico maravilloso”,

“maravilloso-puro”; cabe anotar que en su teoría no siempre son claros los factores que demarcan una subdivisión (o “subgénero”) de otra.

1.3.1. Lo extraño puro

Siguiendo a Todorov (1998), los textos narrativos que se inscriben en esta tipología relatan acontecimientos que pueden explicarse perfectamente por las leyes de la razón, pero que son, de una manera u otra, increíbles, extraordinarios, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos y que, por esta razón, provocan en el personaje y el lector una reacción semejante a la que los textos fantásticos nos volvió familiar. (p. 41).

De acuerdo con la teoría todoroviana, la manifestación de lo extraño se limita a cumplir con una de las condiciones de lo fantástico, esto es, “la descripción de ciertas reacciones, en particular la de miedo. Se relaciona únicamente con los sentimientos de las personas y no con un acontecimiento material que desafía la razón” (Todorov, 1998, p.41).

1.3.2. Lo fantástico extraño

En opinión de Todorov (1998), en un texto del género fantástico extraño, los acontecimientos que se narran y que “parecen sobrenaturales, reciben, finalmente una *explicación racional*. El carácter insólito de esos acontecimientos es lo que permitió que durante largo tiempo el personaje y el lector creyesen en la intervención de lo sobrenatural”. (p.39. Las cursivas son nuestras).

1.3.3. Lo fantástico puro

Para Todorov (1998), lo fantástico puro “estaría representado por la línea media que separa lo fantástico-extraño de lo fantástico-maravilloso; esta línea corresponde a la naturaleza de lo fantástico, frontera entre dos territorios vecinos” (p. 39).

1.3.4. Lo fantástico maravilloso

Para Todorov (1998), en este punto medio están los relatos de corte *fantástico-maravilloso*. Para el autor, corresponde a la

clase de relatos que se presentan como fantásticos y que terminan con la aceptación de lo sobrenatural. Estos relatos son los que más se acercan a lo fantástico puro, pues éste, por el hecho mismo de quedar inexplicado, no racionalizado, nos sugiere, en efecto, la existencia de lo sobrenatural. El límite entre ambos será, pues, incierto, sin embargo, la presencia o ausencia de ciertos detalles permitirá siempre tomar una decisión. (p.45)

De acuerdo con lo que afirma Todorov, en lo fantástico maravilloso ocurren acontecimientos sobrenaturales que no pueden ser explicados por las leyes de la naturaleza tal como son aceptadas y reconocidas por el hombre y la ciencia.

1.3.5. Lo maravilloso puro

Para Todorov (1998), otra tipología de lo fantástico es lo «maravilloso puro» que, como lo extraño, no tiene límites definidos. En lo que compete a lo maravilloso

los elementos sobrenaturales no provocan ninguna reacción particular ni en los personajes, ni en el lector implícito. La característica de lo maravilloso no es una actitud, hacia los acontecimientos relatados sino a la naturaleza misma de esos acontecimientos (...). Lo maravilloso implica estar inmerso en un mundo cuyas leyes son totalmente diferentes de las nuestras; por tal motivo, los acontecimientos sobrenaturales que se producen no son en absoluto inquietantes. (p.46; 135).

Como se desprende de la cita anterior, en lo maravilloso puro, lo sobrenatural es aceptado de inmediato por el lector y el personaje, no se cuestiona, no se genera ningún tipo de vacilación. Ahora bien, dentro de esta taxonomía de lo “maravilloso puro”, Todorov (1998), realiza una tipología¹ que distingue entre lo maravilloso “hiperbólico”, lo maravilloso “exótico”, lo maravilloso “instrumental” y lo maravilloso “científico” (o ciencia ficción).

1.4. Los registros de habla o enunciados

De acuerdo con Tzvetan Todorov (1998), la obra literaria es un sistema en el que “existen relaciones necesarias y no arbitrarias entre las partes constituyentes de ese texto” (p. 63). En la teoría de lo fantástico que plantea, la obra literaria se puede analizar, teniendo en cuenta tres aspectos básicos: el verbal, el sintáctico y el semántico. Con respecto al aspecto verbal dice que éste

¹ Las bases de esta diferenciación, a nuestro modo de ver, no son los suficientemente fuertes conceptualmente hablando, lo que podría explicar la simplificada capacidad descriptiva de la clasificación que realiza Todorov. Véase el capítulo N° 3: Lo extraño y lo maravillo, de su texto *Introducción a la literatura fantástica* (1998). México: Ediciones Coyoacán. Pp.47-49.

reside en las frases concretas que constituyen el texto. Se pueden señalar aquí dos grupos de problemas. El primero se relaciona con las propiedades del enunciado (en otra ocasión hablé de los «registros del habla»; puede también emplearse el término «estilo», dando a esta palabra un sentido estricto). El otro grupo de problemas se relaciona con la enunciación: con el que emite el texto y con el que lo recibe (se trata en cada caso, de una imagen implícita al texto, y no de un autor o lectores reales); hasta ahora, estos problemas fueron estudiados con el nombre de «visiones» o «puntos de vistas». (Todorov, 1998, p, 19)

Ahora bien, el aspecto verbal de un texto del género fantástico, puede relacionarse con la propuesta de Seymour Chatman (1990), al analizar un texto narrativo. En su opinión en una obra narrativa se presentan dos clases de enunciados: los de *proceso* y de *inacción*. Dichos enunciados se relacionan con la historia, es decir, el elemento de contenido (lo que cuenta) de la narración, y la expresión formal, el discurso (el cómo se cuenta). Según Chatman (1990):

Se dice que el discurso «enuncia» la historia y estos enunciados son de dos tipos: *proceso e inacción*, dependiendo de si alguien hizo algo o algo sucedió, o si algo simplemente estaba en la historia. Los enunciados de proceso están en la modalidad del HACER o SUCEDER (...). Se puede decir que un enunciado de proceso *relata*, o bien *representa*, un suceso dependiendo de si este está presentado explícitamente, es decir, expresado por un narrador, o no. (...). (p.33; 34. Las cursivas son del autor)

Al analizar los enunciados de *La puerta condenada*, el primero que salta a la vista es uno de proceso; tiene que ver con el verbo *gustar*. De entrada el cuento nos dice que a “Petronio le gustó el hotel Cervantes” (Julio Cortázar, 1985, p. 53). El hotel se convierte en el foco espacial donde ocurren los principales acontecimientos; en este sentido, tanto en la realidad física como en el mundo posible de una historia narrativa, las acciones ocurren en algún lugar o espacio, tal como admite Mieke Bal (1990):

En principio los lugares se pueden situar, del mismo modo que se puede indicar en un mapa la situación geográfica de una ciudad o un río. El concepto de *lugar* se relaciona con la

forma física, medible matemáticamente, de las dimensiones espaciales (...). El espacio en que se sitúa el personaje, o en el que no está situado exactamente se suele considerar como marco. También se puede indicar la forma en que se llena ese espacio. (p. 102; 103. Las cursivas son de la autora)

El hotel Cervantes, ubicado en el centro de Montevideo es un lugar encantador para Petrone. Se siente complacido “por razones que hubieran desagradado a otros”, entre ellas, las características físicas del hotel: “sombrio, tranquilo y desierto” (Cortázar, 1985, p.53). Estos enunciados de inacción (en la teoría de Chatman) connotan, por un lado, la primera señal de que ahí se gestaría algún suceso o fenómeno que rompería la cotidianidad de la vida de Petrone.

A tono con esto, para Bal (1990, p. 51. Las cursivas son nuestras), existe una relación directa entre el *espacio* y la fábula: “Es posible por ejemplo, anotar el lugar de cada fábula, y luego investigar *si existe alguna conexión* entre el tipo de elementos, la identidad de los actores y el lugar”. De las palabras de Bal podemos afirmar que la conexión entre Petrone y el hotel (el lugar), así como los elementos que hay en él (puertas, ventanas, habitaciones, camas, cobijas, sillones, revistas, tablero telefónico, armarios, muebles, estantes, perchas, etc) perfilan a Petrone como alguien tranquilo, ordenado y metódico que buscaba el silencio para descansar de un día extenuante de trabajo.

A partir de las razones que hicieron que Petrone se hospedara en el hotel, pensamos en lo siguiente: en la realidad, cuando una persona viaja, ya sea por razones de negocios o placer, y si tales actividades involucran un desgaste físico durante el día, lo más lógico es que durante la noche el viajero espere encontrar el hotel o lugar donde se está alojando en un estado de tranquilidad, donde no haya ruido, para de este modo, poder dormir y descansar bien. Precisamente es la tranquilidad y la buena ubicación del hotel Cervantes lo que atrae al protagonista del cuento *La puerta condenada* a hospedarse en ese lugar.

La relación temporo-espacial que involucra a Petrone puede sintetizarse así: un “conocido del momento” (alguien innominado en el cuento), es quien le *recomienda* (enunciado de proceso) el hotel cuando Petrone “cruzaba del río en el vapor de la carrera, diciéndole que estaba en la zona céntrica de Montevideo” (Cortázar, 1985, p.53). Partiendo de las leyes y lógicas del universo del relato, hemos de suponer que ese personaje secundario (un desconocido) sabía que el hotel era algo oscuro y que muy pocos eran sus huéspedes, quizás porque él se había hospedado en dicho hotel o tenía alguna referencia indirecta. El relato no lo dice, lo importante que se resalta es que cuando Petrone llega al hotel:

Por el tablero de llaves en la portería supo que había poca gente en el hotel; las llaves estaban unidas a unos pesados discos de bronce con el número de la habitación, inocente recurso de la gerencia para impedir que los clientes se las echaran al bolsillo. (Cortázar, 1985, p.53)

De esta cita se desprenden acciones que señalan enunciados de proceso o del “Hacer” como: saber, estar, impedir y echar; resaltamos a nuestro modo de ver la acción: Petrone “supo que había poca gente”. Es curioso cómo se va configurando el recorrido de la navegación del personaje en el relato: 1) Petrone ya está informado por el “conocido” acerca de la clase de hotel que era el Cervantes; 2) mediante la observación directa que hace en la *portería* (otro espacio) del hotel de la cantidad de llaves que había, toma conciencia de que en verdad el hotel era “casi desierto”. 3) Petrone repara en el modo como se describe que estaban atadas las llaves. Esto resulta interesante, pues el narrador afirma que “estaban unidas a unos pesados discos de bronce”. Vale la pena preguntarse: ¿Por qué estaban atadas de este modo? Para que los usuarios no se llevarán las llaves o, mejor, mediante este “inocente recurso”, ¿mantenerlos confinados al espacio del hotel?

Después de cruzar el umbral de la puerta del hotel en el primer piso, leemos que Petrone “aceptó [otro enunciado de proceso] una habitación con baño en el segundo piso, que dada directamente a la sala de recepción” (Cortázar, 1985, p.53). En la recepción había un mostrador

con “diarios del día y el tablero telefónico”, indicándonos que la comunidad de huéspedes podía estar al tanto de la realidad y noticias de lo que pasaba en las afueras del hotel o en Montevideo.

Con relación a esta habitación podemos enumerar aspectos positivos centrados en cuatro enunciados de proceso: caminar, salir hirviendo, compensar y tener, que pueden explicarse así: 1) el hotel Cervantes (actante) no quiere que Petrone se “agote”, tratando de localizar la habitación, sino que la tenga cerca, que la vea fácilmente, ya que le bastaba *caminar* unos metros para hallarla. Además, “el ascensor dejaba frente a la recepción”. 2) La narración nos dice que “el agua [del baño de la habitación] salía hirviendo”. 3) Eso “compensaba *la falta de sol y de aire*” (Cortázar, 1985, p. 53. El énfasis es nuestro). 4) La habitación tenía buenos muebles, “había cajones y estantes de sobra. Y muchas perchas, cosa rara” (Cortázar, 1985, p. 54).

De estas enumeraciones, vemos que la relación espacio-personaje se construye en tres lugares: en la portería, donde el personaje recibe la primera impresión del hotel, se da cuenta de que no había mucha gente hospedada; en la recepción, donde mira el mostrador de periódicos, el ascensor, y por último, la habitación, que someramente detalla cuando entra en ella.

Por otro lado, los enunciados de *inacción* en un texto narrativo, según Chatman (1990, p 33; 34)

están en la modalidad del ES. (...). Un enunciado de inacción puede comunicar uno de estos aspectos o ambos: la identidad de un existente [espacio o personaje] o una de sus cualidades, por ejemplo, sus rasgos”. El enunciado de inacción puede *identificar* («Juan era oficinista»), o *calificar* («Juan estaba enfadado»). (p.33; 34. Las cursivas son del autor)

Los enunciados de inacción como “falta de sol y de aire”, corroboran lo sombrío y asfixiante del hotel, tópico que se complementa con la descripción que se hace de las ventanas de

la habitación. A propósito de la descripción, para Bal (1990), ésta es un “fragmento textual en el que se le atribuyen rasgos a objetos. Este aspecto de la atribución es la *función descriptiva*. Consideraremos descriptivo un fragmento cuando ésta sea la función dominante” (p. 135. El énfasis es de la autora).

Según Bal (1990), la pausa en una historia narrativa, a través de una descripción se basa en dos características: una referencial que muestra objetos y personajes en su espacialidad, y otra de tipo morfológica en la que predominan los adjetivos y sustantivos sobre los verbos para generar una especie de congelamiento en la historia. A tono con esto, leemos que la habitación asignada a Petrone sólo tenía dos ventanas, una pequeña que “daba a la azotea del cine contiguo”, y en la que de vez en cuando una paloma se paseaba; la otra, de un tamaño mayor, “se abría tristemente a un muro y a un lejano pedazo de cielo, casi inútil” (Cortázar, 1985, p. 53-54).

Las ventanas en una edificación se construyen para que entre la luz y el aire y, de este modo, oxigene el espacio; pero en la habitación donde está Petrone las ventanas no cumplen bien esta función, ya que la una es una miniatura, y la otra, si bien es más grande, colinda con un *muro* que impide mirar hacia el exterior. Esta dimensión hiperbólica del enunciado de inacción “un lejano pedazo de cielo, casi inútil” termina —a nuestro modo de ver—, de corroborar la función que cumplirá esta habitación en el cuento.

Al avanzar en el relato, se encuentra otra relación entre el espacio y el personaje. La acción ocurre en *la recepción* del hotel. Aparece la figura del gerente (otro personaje figurante). Se le describe con la ayuda de enunciados de inacción como un “hombre alto y flaco, completamente calvo”. Dos datos: “usaba anteojos con montura de oro” y “hablaba con la voz fuerte y sonora de los uruguayos” (Cortázar, 1985, p.54). La acción de hablar con esa voz fuerte y sonora se contrapone a la quietud y tranquilidad del hotel Cervantes. El gerente (figura de autoridad en el hotel) es quien le informe a Petrone “que el segundo piso era *muy tranquilo*”. Este adverbio de cantidad que utiliza el narrador reitera la quietud del hotel que buscaba Petrone.

Entre las aclaraciones que hace el gerente se destacan, por ejemplo, que en la única habitación contigua a la de Petrone vivía “*una señora sola*” (otro personaje importante del relato) que trabajaba (enunciado de proceso) como empleada en alguna parte de Montevideo y que “volvía al hotel a la caída de la noche” (Cortázar, 1985, p.54). Ya esta referencia a “la caída de la noche” es vital porque es en la noche donde se proyectan unos ruidos que rompen la calma del hotel.

Asociado a la señora que se hospedaba en la habitación contigua a la de Petrone, aparece otro espacio: el ascensor. La imagen del ascensor resulta pertinente para efectos de lo que la narración quiere conseguir, en el sentido de que éste permite los ascensos y descensos de los personajes hacia y desde sus habitaciones. Al día siguiente de haber llegado (duraría más o menos una semana) al hotel y el primer día de trabajo, Petrone se encuentra (enunciado de proceso) con la señora en el ascensor, pero no la saluda; ambos eran extraños. Sin embargo, debido a que la señora llevaba más tiempo viviendo en el hotel, para el gerente y el portero ella era alguien familiar; por eso es que quizás al bajar del ascensor ese día antes de salir, el portero se quedó “hablando [enunciado de proceso] con la mujer sobre unas cartas” (Cortázar, 1985, p. 54).

En este pasaje el relato utiliza por primera vez el discurso figurado, el cual ayuda a construir el género fantástico. Al respecto Todorov (1998, p.64; 68) afirma:

El primer rasgo señalado es un determinado empleo del discurso figurado. Lo sobrenatural nace a menudo del hecho de que el sentido figurado es tomado literalmente. En realidad, las figuras retóricas están ligadas a lo fantástico de diversas maneras, y es preciso distinguir esas relaciones (...) Si lo fantástico utiliza continuamente figuras retóricas, es porque encuentra en ellas su origen. Lo sobrenatural nace del lenguaje; es a la vez su prueba y su consecuencia.

Seguendo a Todorov (1998), es importante distinguir las relaciones entre el discurso figurado y lo fantástico. A su modo de ver son de tres tipos: en primer lugar lo fantástico puede originarse en una imagen figurada, verbigracia: la exageración o lo hiperbólico. En segundo lugar, se puede hacer “efectivo el sentido propio de una expresión figurada” (p.65). En otros términos, determinada expresión (su sentido primario) puede ser tomada al pie de la letra, cómo es lógico, en el universo de una historia de corte fantástico, y como resultado, tener un cumplimiento. Por último, la aparición del elemento fantástico está precedido “por una serie de comparaciones, de expresiones figuradas o simplemente idiomáticas, muy frecuentes en el lenguaje común, pero que, tomados literalmente, designan un acontecimiento sobrenatural: precisamente aquel que habrá de producirse al final de la historia” (1998, p. 66).

Así las cosas, a partir de lo que argumenta Todorov (1998, p. 66. El énfasis es del autor) si en las dos primeras relaciones, la figura retórica era la fuente de lo fantástico, permitiendo mantener entre sí una relación diacrónica, “en el tercer caso, la relación es *sincrónica*: la figura y lo sobrenatural están presentes en el mismo nivel y su relación es funcional, no «etimológica»”.

En este punto de la narración aparece un enunciado de proceso: darse cuenta. Petrone identifica a la mujer por el número de la llave de la habitación que tenía en la “palma de la mano”. Cortázar utiliza en su cuento la expresión modalizante “*como si* ofreciera una enorme moneda de oro” (Cortázar, 1985, p. 54. El énfasis es nuestro).

No sólo de esto se da cuenta el negociante, sino que además leemos que “Petrone tuvo tiempo de *ver* que era todavía joven, insignificante, y que se vestía mal como todas las orientales” (Cortázar, 1985, p. 54. El énfasis es nuestro). La visualización que hace Petrone y los juicios que emite a través de los enunciados de inacción como “joven”, “insignificante”, “mal vestida” y “oriental”, apuntan a que algo podría estar mal en el caso de esta señora, o ¿quizás en Petrone?

Siguiendo con el desarrollo del cuento, la narración se centra en el lapso de tiempo que abarcaría concretar el negocio de Petrone con los fabricantes: más o menos una semana. *Los socios* son otros personajes secundarios del relato. En el segundo día de estar en el hotel, en horas de tarde, Petrone, de acuerdo con las siguientes líneas “acomodó la ropa en el armario, ordenó sus papeles en la mesa, y después de bañarse salió a recorrer el centro mientras se hacía hora de ir al escritorio de los socios” (Cortázar, 1985, p.54).

De las palabras del narrador, abstraemos enunciados en el “hacer”: acomodar, ordenar, bañarse, salir, recorrer, ir. Estos verbos indican —lo dijimos anteriormente— que Petrone era un sujeto ordenado y metódico, acostumbrado a la disciplina que sus negocios le exigían. No obstante, el itinerario del día se centró en conversaciones, bebidas, “copetín” en Pocitos y “una cena en casa del socio principal” (Cortázar, 1985, p. 54).

Por otra parte, dice el relato que cuando lo dejaron en el hotel “era más de la una [1:00 de la mañana]”. Como habría de esperarse, la faena del día, las copas, la cena, el cansancio hacían mella en Petrone, de ahí que leamos:

Cansado, se acostó y se durmió enseguida. Al despertarse eran casi las nueve, y en esos primeros minutos en que todavía quedan las sobras de la noche y del sueño, pensó que en algún momento lo había fastidiado el *llanto de una criatura*. (Cortázar, 1985, p. 54. Las cursivas son nuestras)

La cita anterior se refiere a la segunda noche de estancia de Petrone en el hotel, y por supuesto, al tercer día. Eran casi las nueve de la mañana cuando entre las “sobras de la noche y del sueño”, en la mente de Petrone se configura un pensamiento: en algún momento de la noche “lo había fastidiado el llanto de una criatura”. Por primera vez aparece un ruido, un sonido —el llanto— de algo, dice el narrador de una “criatura”. Nótese que no se dice de un niño/a, sino de una criatura, ¿qué tipo de criatura? ¿Se está utilizando el término criatura para referirse de manera general a un recién nacido/a?

De acuerdo con el relato, aparece otro personaje: *el empleado*, quien tampoco tiene nombre. La relación espacial de este personaje se configura en la recepción. Petrone una vez que estuvo en la recepción, antes de salir del hotel, charló (enunciado de proceso) con el recepcionista de acento alemán con el propósito de informarse (enunciado de proceso) sobre las líneas de buses que debía tomar, así como saber el nombre de las principales calles del centro de Montevideo. Pero Petrone estaba inquieto. El fastidio del llanto de la criatura había roto la tranquilidad de la noche del segundo piso. Como resultado afloran las preguntas, dudas y cavilaciones en Petrone: “miraba distraído la gran sala en cuyo extremo estaban las puertas de su habitación y la de la señora sola” (Cortázar, 1985, p.54).

El enunciado “miraba”, indica que algo en el personaje había comenzado a romper el equilibrio de su vida: el llanto asociado a una de las tantas puertas del hotel; puertas que escondían el llanto y que de una u otra manera se conectaba con la mujer (la “soñara sola”) de la habitación contigua. A propósito de las puertas como elemento espacial, Bal (1990) afirma que

La frontera entre dos lugares puede jugar un papel especial. Al igual que en la mitología cristiana el purgatorio actúa de mediador en la oposición entre cielo e infierno, del mismo modo *la puerta principal puede connotar una barrera crucial para alguien que pretenda entrar en ciertos círculos.* (p.52. El énfasis es nuestro)

Precisamente, la puerta condenada que se ubicaba ente las dos habitaciones (la de Petrone y la de la señora) crea ese vínculo que hará que Petrone entre el círculo del mundo de la mujer y su hijo que llora.

En este punto del relato se introduce una imagen de vital importancia también amarrada a la isotopía de las puertas: “entre las dos puertas había un pedestal con una *nefasta* réplica de la Venus de Milo” (Cortázar, 1985, p.54. El énfasis es nuestro). Nótese que el narrador utiliza un

enunciado de inacción al referirse a la estatua: nefasta. Recordemos que Afrodita o Venus era una de las divinidades mayores de la mitología clásica. Según Otto Seemann (1958), “su origen era, sin duda, una divinidad oriental (la Astarté de los fenicios), en la que estaba personificada la *fuerza creadora y fecundante de la naturaleza*, pero los griegos la concibieron como una diosa de la belleza y del amor” (p. 81.El énfasis es nuestro).

En esa estatua, que se ubicaba entre las dos puertas de las habitaciones de Petrone y de la señora sola, se concentraba la fuerza creadora, fecundante y amorosa que proyectaba el poder del ruido representado en el llanto de una criatura, en lo que parece ser el amor de una madre que cuida y trata de paliar la condición de un hijo que noche tras noche llora en una habitación de un hotel en medio de la madrugada.

Y para terminar de completar los portales, nos dice el relato que había otra puerta, “en la pared lateral” que “daba a una salita con los infaltables sillones y revistas” (Cortázar, 1985, p. 54). Ya se ha dicho antes que el hotel era silencioso y sombrío, cualidades que el relato quiere que veamos y sintamos. Por eso leemos que cuando Petrone y el recepcionista callaban, “el silencio del hotel parecía coagularse, caer como ceniza sobre los muebles y las baldosas” (Cortázar, 1985, p. 54).

La coagulación del silencio a la que se refiere el relato es negativa, es decir, es como si lo positivo fuera el ruido y lo negativo el silencio; este tema se reafirma con la imagen que construye la figura estilística utilizada en este punto: la comparación². La lluvia de ceniza (residuo de color gris que queda después de una combustión completa) que “caía” sobre los muebles no eran gotas de agua, golpeando los techos de las casas o latigando las hojas de las

² Para Eva Lydia Oseguerra (2000), la comparación utilizada en la vida diaria “consiste en la equiparación de dos objetos o situaciones que pertenecen al mundo real, utilizando el nexos como. En lo literario es una figura de pensamiento que evidencia la semejanza entre dos seres” (p.438). Por su parte, para Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov (1983), la comparación o símil es el “paralelismo de dos sentidos, por intermedio de «cómo» o de uno de sus reemplazantes” (p.319).

plantas, produciendo el ruido natural de las gotas precipitándose; no, es una metáfora de ese silencio que levitaba sobre la piel de los muebles. También se señala en el relato el ruido marcado del ascensor como “estrepitoso”, y “lo mismo el ruido de las hojas de un diario o el raspar de un fósforo” (Cortázar, 1985, p.55).

En otro punto del relato, y siguiendo con los enunciados de proceso, podemos señalar que las actividades de Petrone relacionadas con las conferencias de sus negocios finiquitaron al caer la noche, tiempo que el protagonista utiliza para pasear por el 18 de Julio (barrio) y cenar “en uno de los bodegones de la Plaza Independencia” (Cortázar, 1985, p.55). En opinión de Petrone, quizá podía regresar a Buenos Aires antes de lo que había planeado puesto que los avances en los negocios se resumía en: “Todo iba bien”. Tanto es así que su regreso al hotel se centra en enunciados de proceso como *comprar* un diario argentino, un atado de cigarrillos negros y *caminar* despacio hasta el hotel. Cuando llega al hotel, se da cuenta de que en el cine de al lado proyectaban dos películas que ya había visto; estaba cansado y “en realidad no tenía ganas de ir a ninguna parte” (Cortázar, 1985, p.55).

Dentro de la recepción, el gerente saluda a Petrone y conversan un rato. Luego, el exhausto hombre de negocios fuma un cigarrillo y se despide del administrador para irse a dormir. Esta imagen es construida por el narrador a través de la utilización de otra figura estilística, la metáfora³, que se condensa en el enunciado “fumando un *pitillo*” (Cortázar, 1985, p. 55. Las cursivas son nuestras).

Petrone “no tenía ganas de ir a ninguna parte”, ha dejado establecido el relato, de tal modo que, ya en la habitación, después de ordenar (enunciado de acción) sus papeles, leyó (enunciado

³ De acuerdo con Amelia del Caño (1999): “La *metáfora* es la sustitución de una palabra por otra cuyo sentido literal posee cierta semejanza con el sentido literal de la palabra sustituida. El procedimiento para aplicar este tropo es la condensación de una comparación: se identifica un objeto mediante aquel con el que se compara; de ahí la definición de la metáfora como comparación abreviada” (p. 187. Las cursivas son de la autora).

de acción) el diario que había comprado “sin mucho interés” y poco después “sin inquietud pero con alguna impaciencia, tiró el diario al canasto” (Cortázar, 1985, p. 55). Si a Petrone no le llama mucho la atención lo que dice el diario argentino, lo que si causa interés al lector es la recurrencia a la antinomia silencio–ruido que se va diseminando a lo largo del texto. Por ejemplo, leemos que “el silencio del hotel era casi excesivo, y el ruido de uno que otro tranvía que bajaba por la calle Soriano no hacía más que pausarlo, fortalecerlo para un nuevo intervalo” (Cortázar, 1985, p.55). De este modo, el silencio sepulcral se terminaba (hacia una pausa) con el transitar del tranvía por la calle Soriano y que, de seguro el negociante Petrone oía.

El otro asunto tiene que ver con otro enunciado de proceso: “se desvistió y se miraba [verbos reflexivos] distraído en el espejo del armario” que había en la habitación. Lo curioso es que la noche en que se instaló en la habitación Petrone no había reparado en este armario viejo que se hallaba “adosado a una puerta que daba a la habitación contigua”. Para él fue una sorpresa “descubrir *la puerta* que se le había escapado en su primera inspección del cuarto” (Cortázar, 1985, p. 55. Las cursivas son nuestras). Es verosímil creer que un hotel casi sombrío y en una habitación donde las ventanas no permitían la entrada de mucha luz, el personaje pasara por alto esta puerta, la cual sería el punto de encuentro con aquello que perturbaría a Petrone durante la noche.

Para darle más fuerza a esta idea, el relato nos muestra a Petrone razonando sobre la causa que le impidió inicialmente haberse dado cuenta de la existencia de esta puerta: “Al principio había supuesto que el edificio estaba destinado a hotel, pero ahora se daba cuenta [toma conciencia] de que pasaba lo que en tantos hoteles modestos, instalados en antiguas casas de escritorios o de familia” (Cortázar, 1985, p. 55). En otras palabras, la conclusión a la que llega el personaje es que el edificio donde funciona el hotel Cervantes antes había sido una casa de familia con muchas puertas.

De acuerdo con el relato Petrone había conocido muchos hoteles a lo largo de su vida, tal vez por su trabajo. “Pensándolo bien”, — leemos en el relato— que en casi todos en los que

había estado, las habitaciones “tenían alguna puerta condenada, a veces a la vista pero casi siempre con un ropero, una mesa o un perchero delante” (Cortázar, 1985, p.55). Como se observa en este pasaje, a pesar de que en los modestos hoteles las puertas condenadas saltaban a la vista, se trataban de disimular (esconder) poniéndoles delante enseres como mesas, roperos, percheros, o como en el caso de la puerta condenada de la habitación de Petrone, un viejo armario que tenía un espejo. Idea que se afianza en el mismo relato cuando leemos “que como en este caso les daba [a las puertas] una cierta ambigüedad, un avergonzado deseo de *disimular su existencia* como una mujer que cree taparse poniéndose las manos en el vientre o en los senos” (Cortázar, 1985. P. 55. Las cursivas son nuestras).

A pesar de su intento de “disimular su existencia”, el caso era que la puerta condena de la habitación donde dormía Petrone, “estaba ahí, de todos modos, *sobresaliendo* del nivel del armario” (Cortázar, 1985, p. 55. El énfasis es nuestro). En otras palabras, ahora, a los ojos de Petrone la puerta era visible; ella quería que él la viera, máxime cuando leemos: “Alguna vez la gente había entrado y salido por ella, golpeándola, entornándola, dándole **una vida que todavía estaba presente en su madera** tan distinta de las paredes” (Cortázar, 1985, p. 55. Las negrillas son nuestras). De esta cita podemos inferir que Cortázar nuevamente vuelve a utilizar otra figura retórica, la personificación⁴ para ilustrar que la puerta como elemento vital en el relato ha adquirido esa vida (representada en lo perenne de su madera) gracias a la importancia que todas las personas que han transitado por el hotel le han dado al tocarla, empujarla, abrirla o cerrarla.

Esta exploración meticulosa que ha hecho Petrone de la puerta lo lleva a imaginar que del otro lado de la puerta, en la habitación contigua, la de la señora sola también habría un ropero u

⁴ En estas líneas el texto utiliza la personificación (humanización o prosopopeya), figura estilística que consiste en la atribución de vida a seres inanimados, o como la define María Moliner (1998): “En retórica, figura que consiste en atribuir a las cosas inanimadas o abstractas o a los seres irracionales acciones o cualidades de persona” (p. 653). Y al referirse a la prosopopeya, esta autora dice que es “(...) atribuir a seres inanimados cualidades o actos de los animados; o a los irracionales, los del hombre” (1998, p. 793). Esta humanización de la puerta de la habitación de Petrone hace que la puerta condenada se convierta en un actante más del relato, ya que está “viva”, “habla”, es decir, a través de ella oímos el sonido del llanto.

otro elemento decorativo y que la huésped, la señora oriental “de la habitación pensaría lo mismo de la puerta” (Cortázar, 1985, p56).

Es la tercera noche de Petrone en el hotel. Si bien Petrone no estaba cansado, “se durmió con gusto”. Este enunciado de proceso nos indica que era durante el sueño y en la noche cuando los ruidos del hotel empiezan a salir. Leemos que Petrone llevaba “tres o cuatro horas” de sueño, lo que hace suponer que probablemente se acostó a las 10: 30 p.m., ya que cuando “lo despertó una sensación de incomodidad, como si algo ya hubiera ocurrido, algo molesto e irritante”, eran las dos y media de la madrugada.

De estas palabras destacamos los significantes “sensación de incomodidad”, “algo, molesto”, “irritante”; todos ellos apuntando a eso o lo que parecía ser, que ya había ocurrido la noche anterior: el llanto fastidioso de una criatura. Esa sensación de incomodidad se asocia a la expresión modalizante “*como si algo ya hubiera ocurrido*” (Cortázar, 1985, p. 56. El énfasis es nuestro).

La narración es clara como el agua: “Encendió el velador, vio que eran las dos y media, y apagó otra vez”. Se intensifica ese algo extraño e irritante que se hace explícito en los sentidos de Petrone: “Entonces oyó en la pieza de al lado el llanto de un niño” (Cortázar, 1985, p. 56. Las negrillas son nuestras). Reparemos en dos cosas. En primera instancia, el enunciado de proceso *oyó* señala la agudización de los ruidos de lo que se avecinaba, y segundo, en este punto del relato el narrador hace saber que se trataba del *llanto de un niño*, ya no de una criatura indeterminada.

Por otra parte, tal como Petrone al principio no identificó la existencia de la puerta condenada en su habitación, tampoco en el “primer momento no se dio *bien* cuenta”, ¿de qué? De la procedencia del llanto y su origen. Ese sonido del llanto o lo que se parecía satisfizo a

Petrone: “entonces era cierto que la noche antes un chico no lo había dejado descansar. Todo explicado, era más fácil volver a dormirse” (Cortázar, 1985, p. 56).

Como puede deducirse, el protagonista despeja su duda sobre ese “algo molesto” e “irritante” que no le había permitido dormir bien la noche anterior; por eso, trata de racionalizar el fenómeno creyendo que el llanto de un chico “venía de la pieza de al lado”. El elemento clave tanto para el relato como para Petrone es el llanto. El relato llama a ese llanto el “sonido”, que se “oía a través de la puerta condenada, se localizaba en ese sector de la habitación, al que correspondían los pies de la cama” (Cortázar, 1985, p.56). Con toda certeza, el sentido de la audición no engañaba a Petrone, la posición geográfica del ruido colindaba con la zona de los pies de la cama en su habitación.

A pesar de la percepción auditiva de Petrone, lo blanco y negro trata de volverse gris: “Pero después pensó en lo otro y se sentó lentamente en la cama, sin encender la luz, escuchando” (Cortázar, 1985, p.56). Petrone “pensó en lo otro”. ¿Qué era lo otro”? Los enunciados de proceso pensar, sentarse lentamente y escuchar, revelan que Petrone ya había comenzado a pensar en otra lógica, en que algo extraño, innominado ocurría en la otra habitación. En este sentido, Petrone agudiza su oído para escuchar con la luz apagada para que la mujer de la otra habitación no se diera cuenta de que estaba siendo espiada.

Petrone continua con la lógica de la razón: 1) Tenía información de primera mano de que la señora vivía sola: “pero no podía ser que en la pieza de al lado hubiera un niño”, ya que el gerente del hotel le había dicho anteriormente que la “señora vivía sola, que pasaba casi todo el día en su empleo” (Cortázar, 1985, p. 56). 2) Si aceptaba la idea de que hubiese estado un niño, era temporal, solo por esa noche: “por un segundo se le ocurrió (...) que tal vez esa noche [la señora] estuviera cuidando al niño de alguna parienta o amiga” (Cortázar, 1985, p.56). 3).

Estaba seguro del llanto, —“ya había oído el llanto”— dice el narrador. Se introduce una descripción vívida de este llanto inconfundible: “no era un llanto fácil de confundir”, se trababa de “una serie irregular de gemidos muy débiles, de hipos quejosos seguidos de un lloriqueo momentáneo, todo ello inconsistente, mínimo *como si* el niño estuviera muy enfermo” (Cortázar, 1985, p. 56. Las cursivas son nuestras). Obsérvese que nuevamente el relato introduce la expresión modalizante como si con el objeto de que el narratario y lector se formen una idea bastante negativa de la criatura que llora, se enfatiza con el adverbio *muy*.

Siguiendo con la misma línea temática, en opinión de Petrone, el llanto correspondía a una “criatura de pocos meses”, ya que leemos que “no lloraba con la estridencia y los repentinos cloqueos y ahogos de un recién nacido”. En el relato no se dice que Petrone tuviera hijos, aunque parece que estaba casado (había recibido una carta de su mujer). Se imagina a eso que llora como “un niño —un varón, no sabía por qué— débil y enfermo, de cara consumida y movimientos apagados” (Cortázar, 1985, p.56). Estos enunciados de inacción como “débil”, “hipos quejosos”, “lloriqueo”, “enfermo”, “cara consumida” y “movimientos apagados” crean una atmósfera de carga abyecta sobre ese ser que llora.

Finalmente, el otro punto que queremos señalar es que por primera vez el relato, desde que comenzó a construir isotopías como ruido, sonido, irritante, estrepitoso, entre otras, llama a la criatura *Eso*. Leemos que “*Eso* se quejaba en la noche, llorando pudoroso, sin llamar demasiado la atención” (Cortázar, 1985, p. 56. Las cursivas son del autor). *Eso*, es algo indeterminado, pero se le atribuye vida; el llanto no es estrepitoso, sino pudoroso, lo que sea que es quiere mantenerse *underground*, no “llamar demasiado la atención”. Tanto es así que “las fuertes espaldas de la pared” entre la habitación de Petrone y la de la señora sola no hubiera permitido percibir el llanto de *Eso*. De hecho, “nadie hubiera sabido —afirma el relato— que en la pieza de al lado estaba llorando un niño”. No obstante, el llanto termina venciendo, se hace audible gracias a la puerta condenada.

En el cuarto día de su permanencia en el hotel, en horas de la mañana, Petrone toma el desayuno y fuma (enunciados de proceso) un cigarrillo; piensa sobre lo que ha ocurrido en la madrugada y llega a la conclusión de que “dormir mal no le convenía por su trabajo del día” (Cortázar, 1985, p.56). En este punto del relato, como lectores sabemos la causa de que Petrone no hubiera dormido bien. Nos dice el narrador: “Dos veces se había despertado en plena noche, y las dos veces a causa del llanto” (Cortázar, 1985, p.57).

Unido al llanto está la voz de la mujer que trataba de calmar al niño, pero al parecer dicha voz no es vista como elemento positivo por el protagonista principal: “La segunda vez fue peor, porque a más del llanto se oía la voz de la mujer” (Cortázar, 1985, p.57). Las características de esta voz son descritas como una voz “muy baja pero tenía un tono ansioso que le daba una calidad teatral, un susurro que atravesaba la puerta con tanta fuerza *como si* [expresión modalizante] hablara a gritos” (Cortázar, 1985, p. 57. Las cursivas son nuestras). En los enunciados de inacción “muy baja”, “tono ansioso”, “calidad teatral”, “susurro”, nosotros como lectores sentimos la puesta en escena de un performance con una calidad teatral fina y exquisita, y cuyo único fin era callar el llanto del niño.

La respuesta del niño llorando no se hacía esperar debido a que éste “cedía por momentos al arrullo, a las instancias; después volvía a empezar con un leve quejido entrecortado, una inconsolable congoja” (Cortázar, 1985, p.57). Del llanto del niño se dice que estaba cargado de un “quejido entrecortado y una inconsolable congoja”. Recordemos que antes ha dicho el narrador que “era como si el niño estuviera muy enfermo”.

En el relato se ha nombrado a lo que llora una *criatura*, el *niño* y *Eso*; a la mujer de la habitación contigua a la de Petrone se le ha designado como la “señora sola”, pero esta señora al igual que el niño carece de nombre, y en otras líneas se le llama “la mujer”: “Y de nuevo la mujer murmuraba palabras incomprensibles” no para ella, sino para Petrone. Sin embargo, la denominación que se hace de la mujer se cambia a madre: “el encantamiento de la madre para acallar al hijo atormentado por su cuerpo o su alma, por estar vivo o amenazado de muerte”

(Cortázar, 1985, p.57). Estos tres sustantivos referidos al personaje de la habitación contigua a la de Petrone, a saber, *mujer, madre y señora* ponen de manifiesto una presencia femenina que domina en el ámbito del hotel.

El otro asunto es la recurrencia al estado del niño como un hijo atormentado por su cuerpo, como si padeciera de una terrible enfermedad que carcome su existencia (por estar vivo); o su alma, como si ésta no estuviera en paz, por estar “amenazado de muerte”. Como notamos, estas referencias a lo sombrío, lo desierto, a la enfermedad, al tormento, a la vida y a la muerte, son pistas que connotan ese llanto singular que viene del otro lado de la habitación de la mujer.

Avanzando un poco más, el relato se ubica en el siguiente puno: es de mañana y Petrone ha pensado en la señora de al lado, el niño y su llanto. Está convencido de que sí hay un niño en la habitación contigua a la suya. Para él “todo es muy bonito”. Estas palabras resultan algo ambiguas, ¿era bonito el hotel y su estadía en la habitación? O ¿el cuidado de la mujer hacia el niño”? ¿El “encantamiento” de la madre para acallar al hijo?

La conclusión a la que llega Petrone al salir de su cuarto es que el gerente le ha tomado del pelo o le “macaneó”, es decir, le dijo mentiras. Pero a Petrone “lo fastidiaba la mentira y no lo disimuló” (Cortázar, 1985, p.57). Con el enunciado de proceso, “no lo disimuló”, imaginamos al negociante molesto y haciendo su reclamo al gerente. Como había de esperarse, el gerente lo miró fijamente y se defiende arguyendo que Petrone se habría confundido y nuevamente le dice al negociante de mosaicos: “No hay chicos pequeños en este piso. Al lado de su pieza vive una señora sola, creo que ya se lo dije” (Cortázar, 1985, p.57). En las palabras del gerente hay seguridad, niega el llanto de la criatura y le recuerda a Petrone que ya le había dicho que el segundo piso era muy tranquilo.

Ante esta verdad, a Petrone no le quedaba más que seguir buscando respuestas. O el gerente le mentía “estúpidamente” o “la acústica del hotel le jugaba una mala pasada”. No obstante, estas

apreciaciones de Petrone, no dejan de incomodar al gerente, quien miraba a su huésped con un “poco de soslayo, *como si* a su vez lo irritara la protesta” (Cortázar, 1985, p. 57. Las cursivas son nuestras). Ante la respuesta del gerente y su mirada molesta, Petrone vacila antes de hablar: “era difícil, vagamente absurdo insistir frente a una negativa tan rotunda”.

Piensa que el gerente lo cree “tímido” y que andaba “buscando un pretexto para mandar[lo] [a] mudar” (Cortázar, 1985, p.57). Por ahora Petrone no tenía argumentos para probar el llanto de la criatura, no le queda más que encogerse de hombros, pedir el periódico y expresar: “— Habré soñado—”. Petrone se siente molesto por el hecho de haber expresado eso y no lo que realmente había oído: el llanto de un niño.

Por otro lado, la narración nos presenta a Petrone (suponemos que en la noche) en un cabaret, acompañado por dos de sus socios, aunque el ambiente no era de lo mejor, ya que leemos que el cabaret “era de un aburrimiento mortal y sus dos anfitriones no parecían demasiado entusiastas” (Cortázar, 1985, p. 57). Esta situación la aprovecha Petrone para regresar al hotel, “le resultó fácil alegar el cansancio del día y hacerse llevar al hotel”. Pero antes de despedirse de sus socios, acordó con ellos en “firmar los contratos al otro día por la tarde; el negocio estaba prácticamente terminado” (Cortázar, 1985, p.57). Aburrimiento “mortal”, alegato, cansancio y la firma de contratos cierran el cuarto día de Petrone en Montevideo.

Era de noche, Petrone nuevamente estaba en la recepción del hotel. Surgía otra vez el silencio: “era tan grande que Petrone se descubrió a sí mismo andando en puntillas”. En su habitación encuentra un diario de la tarde que le han dejado al lado de su cama y también “una carta de Buenos Aires” en la que “reconoció la letra de su mujer” (Cortázar, 1985, p. 58). Esta carta procedente de Buenos Aires, le recuerda a Petrone que su esposa lo esperaba. No sabemos que decía la carta, pero suponemos que la mujer quería saber cómo iban los asuntos en Montevideo, las negociaciones, los contratos, si le había gustado el hotel dónde estaba hospedado, etc.

Ya hemos explicado anteriormente el desconcierto e incomodidades que le ha causado a Petrone el ruido, el llanto de una criatura que viene del otro lado de la puerta condenada y que llega hasta su habitación. Él quiere aminorar o disociar ese llanto, de ahí que antes de acostarse haga una inspección, “estuvo mirando el armario y la parte sobresaliente de la puerta”. ¿Con qué propósito? Como pone de relieve el relato, Petrone quiere bloquear (enunciado de proceso) la llegada del sonido del llanto hasta sus oídos: “Tal vez si pusiera sus dos valijas sobre el armario, bloqueando la puerta, los ruidos de la pieza de al lado disminuirían” (Cortázar, 1985, p.58).

Lo interesante es que el silencio se respira en todo el hotel, irradiándose como una costumbre: “como siempre a esa hora, no se oía nada” (Cortázar, 1985, p.58). Las palabras del narrador “El hotel dormía, las cosas y las gentes dormían”, se constituye en una *personificación* del hotel Cervantes. Este estado de quietud se opone al de vigilia en el que ha entrado Petrone, ya que sólo él está despierto, y ese estado del hotel lo pone de mal humor; de hecho llega a pensar que todo era al revés, es decir, que en realidad todo estaba despierto (vivo) en el hotel, las cosas y las personas: “anhelosamente despierto en el centro del silencio. Su ansiedad inconfesada debía estarse comunicando a la casa, a las gentes de la casa, prestándoles una calidad de acecho, de vigilancia agazapada” (Cortázar, 1985, p.58).

De estas palabras, resaltamos *acecho* y *vigilancia agazapada*. Es como si sobre Petrone decenas de ojos estuvieran espiándolo cada vez que él dormía y así iniciar el ritual del llanto del niño. Una cosa curiosa que nos dice el relato es que la información sobre las acciones de Petrone se comunican no al hotel sino “a la casa”, “a las gentes de la casa”, en otras palabras, a juicio de Petrone él se está hospedado definitivamente en una casa antigua de muchas puertas, no en un hotel. Es como si por momentos la realidad o dimensión temporo-espacial del hotel se transformara en otra. Pero para Petrone todos esos desajustes de la situación en que se hallaba no era más que “montones de pavadas” (juegos).

Los “montones de pavadas” se constituyen, en opinión de Petrone, en ese juego o acervo se mentirillas en el que el personal del hotel lo ha envuelto; quizás por esta razón el narrador exprese que Petrone “casi no lo tomó en serio” (Cortázar, 1985, p.58).

Petrone dormía plácidamente, cuando “el llanto del niño lo trajo de vuelta a las tres de la mañana”. De aquí en adelante, vienen enunciados de proceso que denotan la ruptura del silencio que impregnaba al hotel. Petrone se sienta en la cama y se pregunta si es conveniente llamar al “sereno” (vigilante) “para tener un testigo de que en esa pieza no se podía dormir” (Cortázar, 1985, p.58). Recuérdese que Petrone hasta este punto del relato aún no había podido probar que ciertamente el llanto procedía de la habitación contigua a la suya, tuvo que aceptar, no de buena gana el día anterior que lo del llanto había sido un sueño. Entonces, Un testigo era capital para que no lo tomaran como alguien confundido o loco. Pero no había duda, Petrone oyó el llanto y el relato hace una descripción cuidadosa de *Eso* (el llanto):

El niño lloraba tan débilmente que por momentos no se escuchaba, aunque Petrone sentía que el llanto estaba ahí, continuo, y que no tardaría en crecer otra vez. Pasaban diez o veinte lentísimos segundos; entonces llegaba un hipo breve, un quejido apenas perceptible que se prolongaba dulcemente hasta quebrarse en el verdadero llanto. (Cortázar, 1985, p.58)

Como se puede observar en el pasaje referenciado, el llanto nace de un estado débil, pasando por un hipo breve, un quejido apenas audible y dulce hasta convertirse en “el verdadero llanto”. No debe olvidarse que Petrone ha asociado el llanto con el tormento, la enfermedad y la muerte.

El punto es que el llanto está en proceso, Petrone lo puede oír y lo fastidia. Por eso, se plantea soluciones para acallararlo. Primero enciende un cigarrillo, quizás para calmar la ansiedad y se pregunta “si no debería dar unos golpes discretos en la pared para que la mujer hiciera callar al chico” (Cortázar, 1985, p.58). Hasta aquí el reconocimiento de que efectivamente el chico, el

llanto y la mujer existían. Pero otra vez, Petrone pone en tela de juicio la existencia de aquello que interrumpe su sueño: “Recién cuando los pensó a los dos, a la mujer y al chico, se dio cuenta de que *no creía en ellos*, de que absurdamente *no creía que el gerente le hubiera mentado*” (Cortázar, 1985, p.58. Las cursivas son nuestras).

Como se ha visto, el relato ya ha descrito el llanto del niño; ahora se centra en una breve descripción de la mujer y su intento de consolar al chico: “Ahora se oía la voz de la mujer, tapando por completo el llanto del niño con su arrebatado —aunque tan discreto— consuelo” (Cortázar, 1985, p. 85). Es decir, al parecer la mujer sabe que el llanto de un niño en un hotel en la noche se torna fastidioso e irritante tanto para ella como para el resto de huéspedes, de ahí que tape por completo el llanto del niño, pero ¿cómo? Si era su madre, ¿dándole de mamar?, o tal vez ¿un biberón si no era su hijo y sólo lo cuidaba? o ¿arrullándolo con canciones de cuna? O en otro extremo, ¿tapándole la boca para que el sonido del llanto no saliera?

Petrone se imaginaba (enunciado de proceso) a la mujer en su acto de arrullar al niño: “La mujer estaba arrullando al niño, consolándolo, “y Petrone se la imaginó sentada al pie de la cama, moviendo la cuna del niño o teniéndolo en brazos” (Cortázar, 1985, p.58). Esta imagen que nos presenta el relato es típica de una mujer que ha experimentado la maternidad, lo que nos lleva a pensar que el niño que lloraba podría ser su hijo.

Contrario a la imagen que hace de la mujer, es extraño que Petrone no pueda imaginarse al niño: “Pero por más que lo quisiera no conseguía imaginar al niño, como si la afirmación del hotelero fuese más cierta que esa realidad que estaba escuchando” (Cortázar, 1985, p.58). Dos realidades se contraponen: el discurso, la enunciación del gerente de que no existía ningún niño en el hotel, por un lado; y por otro, la “realidad que Petrone estaba escuchando”, es decir, la existencia de un niño que lloraba todas las noches en la habitación de la “señora sola”.

Como Petrone está despierto, sigue escuchando, pero al mismo tiempo piensa y reflexiona sobre la realidad que se configura en sus oídos, ya que poco a poco, “a medida que pasaba el tiempo y los débiles quejidos se alternaban o crecían entre los murmullos de consuelo, Petrone empezó a sospechar que aquello era una farsa, un juego ridículo y monstruoso que no alcanzaba a explicarse” (Cortázar, 1985, p.58). Resaltamos el enunciado de acción *sospechar*. Poco a poco se ha venido traduciendo el llanto en una realidad acústica, en una mentira, un juego, una simulación y ahora en una sospecha que lleva a Petrone a creer que todo era un “juego ridículo y monstruoso”; pero, ¿para qué? ¿Con que objetivo se hacía?

Vuelve la racionalidad. Petrone piensa en una hipótesis. Se trata de un caso de mujeres que, como narran los “viejos relatos de mujeres sin hijos”, organizan en “secreto un culto de muñecas, una inventada maternidad a escondidas, mil veces peor que los mimos a perros o gatos o sobrinos” (Cortázar, 1985, p.59). La señora sola que vivía en la habitación contigua estaba “imitando el llanto de su hijo frustrado”, quizás porque este estaba enfermo o moribundo y no podía llorar como un chico normal, o tal hijo no existía, ya que leemos que la mujer estaba “consolando el aire entre *sus manos vacías*, tal vez con la cara mojada de lágrimas porque *el llanto que fingía era a la vez su verdadero llanto*” (Cortázar, 195, 59: El énfasis es nuestro).

A la luz de este razonamiento o suposición se deduce que el llanto que oía Petrone era el de la señora, un llanto causado por la nostalgia, la lejanía de su tierra (era oriental) o la pérdida de su hijo, o como lo dice el relato, por “su grotesco dolor en la soledad de una pieza de hotel, protegida por la indiferencia y por la madrugada” (Cortázar, 1985, p.58). En otras palabras, en el centro de Montevideo, en un modesto hotel, vivía una señora *sola*, que trabajaba todo el día para vivir y pagar su habitación y que no le importaba a nadie.

Como se dijo anteriormente, Petrone se había preguntado si debía tocar en la pared para que la mujer silenciara el llanto del niño, pero no lo hizo. Se ocupó en las suposiciones, de acuerdo con la información que tenía de ese llanto. Todo esto lo hizo Petrone en la penumbra. Ahora en la luz, “encendiendo el velador, incapaz de volver a dormirse, Petrone se preguntó

[enunciado de proceso] qué iba a hacer” (Cortázar, 1985, p. 59). Su acción era ponerle fin a esta farsa, a ese juego ridículo, ya que lo había enervado hasta el punto de que su malhumor era “maligno” y “se contagiaba de ese ambiente donde de repente todo se le antojaba trucado, hueco, falso: el silencio, el llanto, el arrullo, lo único real de esa hora entre noche y día y que lo engañaba con su mentira insoportable” (Cortázar, 1985, p59). Los enunciados de inacción *trucado*, *hueco* y *falso* connotan la realidad que subyacía en el fondo en la estancia de Petrone en el hotel Cervantes. Nuevamente Petrone se enfrenta a dos polos: el silencio en un extremo; el llanto en el otro. Sin embargo, el arrullo de la mujer (una mentira insoportable) era lo único verdadero que lo despertaba en determinada hora en la noche.

Aunque Petrone no estaba completamente despierto, tampoco el llanto le hubiera permitido volver a dormirse. A juicio del protagonista, el golpear la pared para que la señora de la habitación de al lado se percatara de que el llanto del chico lo incomodaba no era suficiente, por eso, realiza otras acciones más contundentes. En primer lugar, mueve “poco a poco el armario hasta dejar al descubierto la puerta polvorienta y sucia” (Cortázar, 1985, p.59). Este acto de mover el armario, es decir de realizar una acción con un objeto (el armario) se relaciona con una de las motivaciones de las descripciones de las que habla Bal (1990), cuando afirma: “El actor desarrolla una acción con un objeto. La descripción se hace entonces del todo narrativa” (p.137).

Petrone necesitaba estar plenamente convencido de lo que percibían sus sentidos, y el despejar la zona de la puerta condenada lo hacía posible, pero además tenía que ejecutar una acción definitiva para acallar el llanto del niño. En segundo lugar: “En pijama y descalzo, *se pegó* a ella [a la puerta] como un ciempiés, y *acercando* la boca a las tablas de pino *empezó a imitar* en falsete, imperceptiblemente, un} *quejido* como el que venía del otro lado. *Subió de tono, gimió sollozó*” (Cortázar, 1985, p.59. Las cursivas son nuestras). Estas acciones marcadas por los enunciados de proceso y la imagen de la figura estilística utilizada por el narrador, la comparación, muestran a Petrone como un animal al acecho que quiere capturar a la presa, pero también aparece como una especie de espejo donde se refleja la mujer, los gestos y acciones relacionadas con el llanto que ella o su niño realizan. Petrone imita en falsete, el quejido,

subiendo de tono, gimiendo y sollozando. Estas acciones generan consecuencias en el otro lado de la habitación de la mujer sola:

Del otro lado se hizo un silencio que habría de durar toda la noche; pero en el instante que lo precedió, Petrone pudo oír que la mujer corría por la habitación con un chicotear de pantuflas, lanzando un grito seco e instantáneo, un comienzo de alarido que se cortó de golpe como una cuerda tensa. (Cortázar, 1985, p.59).

Cuando analizamos la cita anterior, podemos explicarla así: El silencio del hotel, que era interrumpido (por lo menos en el espacio de la habitación de Petrone) por el llanto de una criatura, se equipara ahora al “silencio que habría de durar toda la noche”, o mejor, el resto de la madrugada hasta la salida del sol, porque cuando Petrone se despertó eran las tres de la mañana. Ese falsete del personaje principal se convirtió en la cura de la enfermedad (el ruido, llanto) causada por la huésped de la habitación contigua a la de Petrone.

Lo que viene después corrobora hasta este punto la hipótesis de Petrone: la señora de al lado era quien imitaba el llanto de una criatura, lo sabemos porque leemos en el relato que “en el instante que lo precedió [el silencio que duró toda la noche] Petrone pudo *oír que la mujer corría* por la habitación con un chicotear de pantuflas, lanzando un grito secó e instantáneo” (Cortázar, 1985, p.59. Las cursivas son mías). El mundo construido por la mujer o por todos en el hotel (el portero, el recepcionista, el gerente, etc) se viene abajo. Petrone ha penetrado en él, debilitando su estructura. Se trató de “un comienzo de alarido que se cortó de golpe como una cuerda tensa” (Cortázar, 1985, p. 59).

Era el quinto día de Petrone en el hotel Cervantes, era de mañana. El relato narra que cuando Petrone pasó por “el mostrador de la gerencia eran más de las diez” (Cortázar, 1985, 59). Pero unas dos horas antes, a las ocho de la mañana, había oído ruidos en la habitación de al lado, además de voces; era la del empleado y la de una mujer. El empleado movía las cosas (un baúl y

dos grandes valijas) de la mujer sola y las había puesto cerca del ascensor. Y en el caso del gerente, leemos que éste “tenía un aire que a Petrone se le antojó de desconcierto” (Cortázar, 1985, p.59).

Este aire de desconcierto del gerente se evidencia en la pregunta que le hace a Petrone, apenas disimulando: “— ¿Durmió bien anoche? —” . La respuesta de Petrone reflejada en su encogida de hombros, obedecía a que “apenas le quedaba por pasar otra noche en el hotel” (Cortázar, 1985, p.60). Como dice el relato, Petrone “no quería insistir” diciéndole al gerente que ciertamente el llanto de un niño en la habitación de al lado no lo dejaba dormir bien.

¡Vaya sorpresa! El gerente le informa a Petrone, “mirando las valijas,” que pronto estaría más tranquilo debido a que la señora sola, su vecina se iba “a mediodía”: “La señora se *nos va a mediodía*”. Notemos la expresión **se nos va**. Puede tener dos sentidos: 1) Debido a que la señora llevaba en el hotel “mucho tiempo”, como es de esperar, se sentiría su ausencia y 2) indirectamente le está confirmando a Petrone que se va quien causaba el ruido, el llanto. Como es lógico, el gerente espera una respuesta o comentario de Petrone, sin embargo, éste no dice nada, pero “lo ayudó con los ojos” (Cortázar, 1985, p.60). Aparentemente el gerente también se sorprende de que la mujer se vaya: “se va así de golpe. Nunca se sabe con las mujeres”. Petrone solo reitera: “—No (...). Nunca se sabe”.

Esta partida le causa “molestia” a Petrone, es decir, se siente culpable de la partida de la señora sola: “en la calle se sintió mareado, con un mareo que no era físico”. Y ¡claro! se toma un café bien cargado, amargo y le da vueltas al asunto de la partida de la señora “olvidándose del negocio, indiferente al espléndido sol” (Cortázar, 1985, p. 60). El “guayabo moral” del personaje hace que no le dé atención al negocio que debe cerrar y a la brillantez del día: “Él tenía la culpa de que esa mujer se fuera del hotel, enloquecida de miedo, de vergüenza o de rabia” (Cortázar, 1985, p. 60).

Los enunciados de inacción, miedo, vergüenza o rabia indican lo que experimentó la mujer cuando oyó el falsete de Petrone imitando el llanto del niño. Petrone pensaba en ella y concluye que la mujer “era una enferma, tal vez, pero inofensiva” (Cortázar, 1985, p.60). La otra conclusión a la que llegó Petrone era que la mujer no debió irse, sino él. Por eso, “tenía el deber de hablarle, de excusarse y pedirle que se quedara, jurándole discreción” (Cortázar, 1985, p.60).

Tanto es así que decide devolverse, “dio unos pasos de vuelta y a mitad del camino se paró” (Cortázar, 1985, p.60). El miedo lo paralizó, no quería hacer “un papelón, de que la mujer reaccionara de alguna manera insospechada”; además ya se acercaba la hora de encontrarse con sus socios y “no quería tenerlos esperando”, ya que al parecer era un hombre puntual. Para Petrone la mujer era una enferma, por eso opina que mejor “se embromara. No era más que una histérica, ya encontraría otro hotel donde cuidar a su hijo imaginario” (Cortázar, 1985, p.60). ¡Cómo cambió la percepción de Petrone en pocos minutos! Ahora la mujer es una *histérica*, descerebrada que ha perdido el juicio y que necesita un espacio donde “arrullar” a su hijo imaginario.

En la noche Petrone “volvió a sentirse mal”. Leemos que “al entrar al hotel no había podido dejar de ver el tablero de las llaves donde faltaba ya la de la pieza de al lado” (Cortázar, 1985, p.60). Tuvo un breve intercambio de palabras con el empleado del hotel y luego “entró en su pieza con poca esperanza de poder dormir”, quizás por el hecho de seguir pensando en lo que había pasado durante el día con la señora que se fue del hotel, y porque además, “el silencio de la habitación le pareció todavía más espeso”. Petrone en su habitación tenía los periódicos del día y una novela policial. En el resguardo de su habitación, el negociante lleva a cabo varias acciones que anuncian el final de su permanencia en el hotel: “Se entretuvo arreglando sus valijas, ordenando sus papeles. Hacía calor, y abrió de par en par la pequeña ventana” (Cortázar, 1985, p.60).

Ya el relato ha mencionado que Petrone tenía “poca esperanza de poder dormir”, idea que se matiza por cómo encuentra su cama: “La cama estaba bien tendida, pero la encontró incomoda

y dura” (Cortázar, 1985, p.60). Es como si la cama no quisiera que el protagonista durmiera, sino que siguiera atormentado. Sumado a esto, el calor que hacía no le permitía estar relajado, por eso, Petrone oxigena su habitación abriendo la ventana pequeña. Todo el escenario está preparado para dormir, “tenía todo el silencio necesario para dormir a pierna suelta, y le pesaba” (Cortázar, 1985, p.60). Sin embargo, a pesar de ese silencio daba “vueltas y vueltas”. Con el paso de los minutos, por fin lo cogió el sueño: “se sintió como vencido por ese silencio que había reclamado con astucia y que le devolvían entero y vengativo” (Cortázar, 1985, p.61).

Las palabras “*que había reclamado con astucia*” a nuestro modo de ver también resultan ambiguas, por lo menos en cuanto a Petrone se refiere, es decir, ¿inventó Petrone con un grado de astucia lo del llanto para hacer que la mujer se fuera del hotel y así disfrutar de ese silencio al que tenía derecho? Recuérdese que para Petrone la señora sola, era “insignificante”, y “se vestía mal como todas las orientales” ¿Se refiere la astucia *a la acción* que realizó (la imitación en falsete del quejido) en la madrugada pegado a la puerta condenada, logrando que la mujer dejara de fingir el llanto del niño?

Libre del ruido, de eso estrepitoso que venía de la habitación de al lado, Petrone “irónicamente pensó que extrañaba el llanto del niño, que esa calma perfecta no le bastaba para dormir y todavía menos para estar despierto” (Cortázar, 1985, 61). ¡Qué paradoja! El silencio (“esa calma”) que tanto había anhelado Petrone ahora no le permitía dormir, pero tampoco le servía para estar despierto. Realmente Petrone extrañaba el llanto del niño. Lo más interesante del final del cuento es lo que a continuación leemos sobre el llanto: “y cuando mucho más tarde lo oyó, débil, pero inconfundible a través de la puerta condenada” (Cortázar, 1985, p. 61). El interrogante que asalta es: ¿cómo explicar que el llanto débil de un niño siga oyéndose en la habitación contigua a la de Petrone, si ya la mujer se había ido del hotel con su “hijo imaginario”?

Es aquí donde el personaje principal, Petrone y nosotros como lectores quedamos perplejos: si se trata de “otro juego sucio y ridículo” del gerente para hacer que Petrone se vaya

del hotel, ¿qué sentido tendría usar tal estrategia para hacer que Petrone se fuera? ¿Acaso no podía solicitarle directamente que se fuera?

La otra posibilidad que plantea el relato: ¿es ese llanto en el mundo que Cortázar configura un fenómeno paranormal que revela la existencia de un ser, un alma atormentada atrapada en esa habitación, que solo aparece entre ciertas horas de la madrugada para asustar a los huéspedes de la habitación contigua a través de la puerta condenada? Pero, si no existe tal llanto, ¿quién estaba mintiendo acerca de la existencia de ese sonido del niño? ¿Petrone?, ¿el gerente?, o ¿el resto del personal del hotel? Y, ¿qué tal si Petrone soñaba todas las noches con el llanto de un niño? Y ¿si Petrone era el enfermo, el histérico? Y, ¿si el negociante estaba perdiendo el juicio y había estado imaginando el llanto? Y, ¿si la mujer fingió irse y se confabuló con el gerente para seguir llorando con su falsete en la puerta condenada?

Buenas preguntas para reflexionar. El asunto es que la narración nos dice que “por encima del miedo” que experimenta Petrone al corroborar la existencia del llanto o “por encima de la fuga en plena noche supo que estaba bien y que la mujer no había mentido, no se había mentido al arrullar al niño, al querer que el niño se callara para que ellos pudieran dormirse” (Cortázar, 1985, p. 61).

Del pasaje podemos deducir que al ocurrir el fenómeno del llanto, el personaje principal, Petrone lleno de miedo, se da a “la fuga en plena noche”, pero supo (toma conciencia) que ese llanto estaba bien, que la permanencia de la mujer en el hotel (“llevaba aquí mucho tiempo”) era necesaria para poder acallar el llanto de *Eso* que se quejaba. Sus arrullos no eran una mentira, eran imprescindibles para que el niño se callara y todos en el hotel pudieran dormir. Por eso las preguntas que surgen son: si ya la mujer no está, ¿quién arrullará al niño (a *Eso* indeterminado), a ese hijo atormentado por su cuerpo o su alma, por estar vivo o amenazado de muerte? Si la mujer ya se ha ido con su hijo, ¿cómo se explica que el llanto del niño siga ocurriendo?

Ahora bien, ¿en qué tipología de lo fantástico puede clasificarse este cuento? A nuestro modo de ver *La puerta condenada* está en el terreno de lo *extraño puro*, puesto que esta modalidad se narran sucesos que pueden explicarse por la razón, “pero que son, de una manera u otra, increíbles, extraordinarios, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos y que, por esta razón, provocan en el personaje y el lector una reacción semejante a la que los textos fantásticos nos volvió familiar” (Todorov, 1998. p. 41).

Tal como hemos dilucidado antes, el personaje central, Petrone, después de haber oído el llanto del niño por primera vez, y mientras permaneció en resto de noches en el hotel, trató de hallar una explicación lógica de la causa de ese llanto; desde creer que en la habitación contigua había una mujer que era madre y que amamantaba a un niño, que tal vez estaba enfermo y que por eso, lloraba demasiado; o que era un farsa, una confabulación del gerente con los empleados, un juego, un culto de muñecas, etc. Pero no, al final de la historia, se nos muestra al personaje oyendo el llanto de *Eso*, después que la mujer se ha ido del hotel, y con ella, el supuesto niño. Ese llanto no deja de ser algo increíble, chocante, inquietante e insólito, que por supuesto, hace que nos preguntemos: ¿qué pasó aquí?

1.5. La enunciación

Recordemos que el aspecto verbal propuesto por Todorov en su teoría del género fantástico incluye la pareja narrador/ narratario. Esta pareja es una construcción textual, es decir, son elementos inmanentes de un texto narrativo. Asociadas a ellos, podemos destacar los tipos de *relaciones de persona* (voces), la *estratificación* (niveles), que nosotros como lectores aceptamos por el “pacto narrativo” que nos propone el texto.

1.5.1. El narrador

Seguendo a Bal (1990), el agente narrativo o narrador es “(...) el sujeto lingüístico el cual se expresa en el lenguaje que constituye el texto. Casi ni es preciso decir que ese agente no es el autor (biográfico) de la narración” Para la autora, el narrador no es un simple “contador” de historias, sino «el agente que emite los signos lingüísticos que constituyen el texto» (125; 126). De ahí que, para ella, la importancia del narrador estriba en determinar su identidad, “el grado y la forma en que se indique en el texto, y las elecciones que se impliquen”, ya que esto confiere “al texto su carácter específico” (P.126).

Por su parte, Fernando Gómez Redondo (2001), al hablar del narrador, afirma:

El narrador, por tanto, encauza la *narración* que recibe del autor y organiza el *relato*, pero también regula el modo en que ha de ser entendida la *historia* (...). Pero el narrador, sobre todo, habla con el lector, organizando el diseño estructural que le permita acceder al conocimiento de las líneas argumentales que forman la *historia*. Por ello, el primer esfuerzo de la lectura debe orientarse a la identificación del sistema de voces que articula el entramado textual. Es fundamental saber quién habla en cada momento, para saber qué es lo que dice, por qué lo enfoca de esa manera y a quien se está dirigiendo ese emisor de informaciones. Saber quién habla implica asumir la persona verbal que caracteriza el ser de ese informador. (p. 171; 174. Las cursivas son del autor)

Como se desprende de ambas citas, el narrador cumple un papel importante en los textos ficcionales porque es a través de él cómo el lector reconstruye el mundo representado en el texto que el autor o escritor ha erigido y todas las implicaciones y estructuras ideológicas, visiones de mundo, etc, que pueden abstraerse del texto.

1.5.2. Tipos de narradores

Es común explicar la instancia del narrador de un texto de ficción teniendo presente las personas narrativas, es decir, el relato en primera, segunda y en tercera persona; o las personas gramaticales: “yo”, “tú” y “el/ella”. Sin embargo, Bal (1990), disiente de esta clasificación. Para ella no existe tal diferencia, porque en el instante en el que el narrador se nombra así mismo, está usando el sistema de la deixis de la primera persona tal como lo arguye Bal (1990):

En principio no supone ninguna diferencia en *el rango de la narración* que el narrador se refiera o no así mismo. Mientras haya lenguaje, tendrá que haber un hablante que lo emita; mientras esas emisiones lingüísticas constituyan un texto narrativo, habrá un narrador, un sujeto que narra. Desde un punto de vista gramatical, SIEMPRE será una «primera persona». De hecho, el término «narrador de tercera persona» es absurdo: un narrador no es un «él» o una «ella». En el mejor de los casos podrá narrar *sobre* algún otro, un «él» o una «ella». Por supuesto que ello no significa que carezca de valor la distinción entre narraciones de «primera y tercera persona». (p.127. Las cursivas son de la autora)

Aceptando las palabras de Bal podría decirse que, el narrador, en tanto tal es siempre sujeto de la enunciación, y como resultado, no puede identificarse más que con la primera persona. Siempre hay un “Yo” narrativo, una persona enunciante. Esta postura de Bal (1990) concuerda con la de Gerard Genette (1998. Las cursivas son del autor), cuando al referirse a la persona narrativa afirma:

En primer lugar quiero reiterar mis reservas en cuanto al propio término de *persona*, que sólo conservo como concesión a la costumbre, porque recuerdo que, a mi juicio, todo relato está, de forma explícita o no, «en primera persona», puesto que su narrador puede designarse, en cualquier momento, por el pronombre correspondiente (p.67).

Bal (1990), establece una diferencia entre el *narrador externo* (el que habla de otros) y el narrador personaje. Con relación al primero afirma: “Cuando en un texto el narrador nunca se refiere explícitamente a sí mismo como personaje, podremos, de nuevo hablar de narrador externo (NE). Ya que no figura en la fábula que él mismo narra” (p. 128). Esta denominación que le asigna Bal al narrador externo corresponde al narrador que tradicionalmente se conoce como *omnisciente*, es decir, como aquel que tiene un conocimiento global, casi absoluto de la historia que narra, esto es: acciones, circunstancias, situaciones, temporalidades, espacios, sentimientos, pensamientos y conciencias de los personajes que articulan el relato.

En el caso del *narrador personaje* (NP), éste habla “sobre sí mismo” y figura en la historia como un “yo” narrativo. Para Bal la diferencia fundamental entre estos narradores radica en dos aspectos: 1) la intención narrativa y 2) señalar la presencia de la inventiva.

Así las cosas, el narrador personaje “cuenta hechos verídicos sobre sí mismo” y su intención es *afirmar*; el narrador externo, puede también “presentar como verídica una historia sobre otros”; pero su intención sería no la de afirmar sino la de *testificar*. Por último, Bal al hablar de los diferentes tipos de “yoes” narrativos se refiere al narrador testigo. Para Bal (1990), este narrador es un actante que tiene solo un conocimiento parcial de la historia, su presencia no es de importancia desde el punto de vista de la acción, “se mantiene aparte, observa los acontecimientos, y narra la historia según su punto de vista” (p.131); su intención, según Bal sería la de *declarar como testigo*.

Por otra parte, Gérard Genette (1998, p. 67), al clasificar a los tipos de narradores establece:

La distinción habitual entre relatos «en primera» y «en tercera» persona actúa en el interior de ese carácter inevitablemente personal de todo discurso, con arreglo a la relación (presencia o ausencia) del narrador con la historia que cuenta: «primera persona» indica su presencia como personaje mencionado, «tercera persona», su ausencia como tal. Es lo que

yo denomino, con términos más técnicos pero, a mi juicio, menos ambiguos, narración hetero- u homodiegética.

De acuerdo con la afirmación de Genette (1998), en todo texto narrativo, pueden darse dos tipos de narraciones: por un lado, una homodiegesis, en la que prima la presencia de un narrador que forma parte de la historia como personaje o protagonista; es decir, en este caso, sería un narrador homodiegético o, asumiría su existencia en la diégesis como un narrador testigo o paradiegético⁵. Genette (1998), al referirse a la distinción secundaria entre el relato homodiegético de narrador personaje (héroe) y el de narrador testigo afirma:

Pero todo se desarrolla como si su papel de narradores, y su función, *como narradores*, de destacar al héroe, contribuyera a borrar su propio comportamiento, a hacerlo transparente y, con él, a sus personajes: por importante que pueda ser su papel en este o aquel momento de la historia, su función narrativa anula su función diegética”. (p. 70. Las cursivas son del autor)

En el otro extremo, también podemos detectar en un texto narrativo una heterodiegesis, cuyo narrador sería heterodiegético, es decir, el narrador no formaría parte de la historia, sino que narra desde el exterior, desde afuera; prima la ausencia del agente narrativo del mundo representado.

Aplicando estos postulados teóricos, ¿qué tipo de narrador corresponde al cuento la *Puerta condenada*? El relato cortazariano es narrado por un agente narrativo en “tercera persona” o heterodiegético. Es claro que no es un personaje protagonista el que cuenta su historia o que habla sobre sí mismo, se trata de un “él” que habla sobre “otro”: Petrone y los sucesos ocurridos en el hotel Cervantes.

⁵ Genette (1998) no utiliza ningún término para referirse al narrador testigo, que en principio formaría parte de una paradiegesis. Por eso, seguimos a Eduardo Serrano Orejuela (1996), en el uso que hace del narrador paradiegético. Véase su libro *La Narración literaria. Teoría y análisis*. Cali: Gobernación del Valle del Cauca.

1.5.3. El narratario

Tal como lo señala la narratología el *narratario* es un constructo textual importante en un texto narrativo, que no se refiere al lector real, pero que en algunos casos puede serlo. El narratario es “alguien” que oye la historia del narrador; de acuerdo con Gómez Redondo (2001):

(...) el narrador no habla sólo al lector; en ocasiones, la estructuración del *relato* depende de una perspectiva interior, una segunda persona, a la que se dirige el narrador, refiriéndole, con precisas intenciones, los hechos que conforman la trama argumental; a esta figura se le ha dado el nombre de «narratario» y es capital en la construcción de numerosos discursos ficticios, que se cierran y se abren en sí mismos con esta doble polaridad, con esta tensión que generan «narrador» y «narratario». (p. 171. Las cursivas son del autor)

De acuerdo con la cita anterior, el correlato del narrador es el narratario, un sujeto textual que en una historia puede estar totalmente definido dentro del relato como alguien que *escucha* o, en algunos casos no, fuera de él, tal como afirma Gómez Redondo (2001):

(...) no es necesario que el narratario aparezca revestido con la identidad de un personaje; desde el momento, en que el narrador habla, aunque sea en tercera persona, se está dirigiendo ya a alguien, con el que acaba compartiendo unas perspectivas configuradoras de lo real, unos conocimientos que generan una cierta complicidad al decidirle a contar un hecho de una manera o de otra. (p. 172)

El narratario en *La puerta condenada* es alguien indeterminado, un receptor heterodieético a quien se le narra la historia de lo que pasó en el hotel Cervantes, que involucró a Petrone, la señora sola y el llanto del niño a través una puerta que separaba dos habitaciones.

1.5.4. Niveles narrativos

En un texto narrativo es posible hallar uno o varios narradores, lo que permite que la enunciación de la historia (heterodiegética u homodiegética), sin importar el tiempo en que se narre, no involucraría invariabilidad. Es importante señalar que de una historia puede surgir otra u otras y con diferentes narradores, creándose una estratificación o niveles de inserción de narraciones que, por supuesto, demuestran jerarquización.

El nivel narrativo es la “inserción” de un relato dentro, afuera o al lado de otro (cada uno de ellos con su narrador —voz y visión— y su narratario correspondiente. De acuerdo con Eduardo Serrano (1996), cuando se analiza el plano de la narración de un texto narrativo, los interrogantes que se deben formular son: “¿Existe, a lo largo del texto, uno solo o más de un estrato narracional? ¿Quiénes son los sujetos que se inscriben en él o ellos? ¿En qué circunstancias temporales y espaciales lo hacen?”(p.45).

Partiendo de estas preguntas, ¿cuándo se puede hablar de la existencia de varios niveles en un texto narrativo? Serrano Orejuela (1996) argumenta:

(...) hablamos de la existencia de varios estratos narracionales en un texto, sólo cuando en el plano de la historia de *uno de ellos un actor asume el rol de narrador*, lo que automáticamente actualiza la triada narración/retrato/historia. Este fenómeno estructural no debe ser confundido con el de la existencia de varios narradores sucesivos en el interior de un mismo estrato. (p.49. Las cursivas son nuestras)

En este mismo orden de ideas, Genette (1998, p. 57-58) al referirse de los niveles narrativos, afirmó:

Igual que la teoría de las focalizaciones no era más que una generalización de la noción clásica del «punto de vista», la teoría de los niveles narrativos no es más que una sistematización de la

noción tradicional de «inserción», cuyo principal inconveniente era indicar insuficientemente el umbral que representa, de una diégesis a otra, el hecho de que la segunda esté a cargo de un relato hecho en la primera.

Genette (1972; 1998) plantea varios estratos narrativos. El primero es el extradiegético. Este comienza el relato con el acto narrativo productor del mismo, es decir, en tanto primera instancia da origen a la diégesis; quien narra no está incluido en ninguna diégesis anterior. El otro nivel es el diegético o intradiegético, que surge del estrato primario extradiegético. Ahora bien, dentro del plano de la historia de la intradiégesis, puede abrirse otro nivel subordinado que dependerá del acto narrativo que le da origen, al convertirse uno de los personajes el rol de narrador, y así sucesivamente. El narrador de este tercer estrato es el metadiegético o “hipodiegético”. Un cuarto estrato y subsiguientes no deja de plantear problemas terminológicos que para Serrano Orejuela (1996), “una salida fácil aunque machacona es la que consiste en añadir cada vez el prefijo meta-al término precedente”. (p.46). Sería un relato meta-metadiegético o hipo-hipodiegético tal como lo explica Genette (1998):

La forma más expresiva de representar estas relaciones de nivel consistiría, tal vez, en dibujar esos relatos, unos dentro de otros, pronunciados por hombrecillos que hablen en burbujas, como en los tebeos. Un narrador (y no personaje, porque entonces no tendría ningún sentido) extradiegético A (digamos, el narrador primario de *Las mil y una noches*) emitiría una burbuja, relato primario con su diégesis en la que se hallaría un personaje (intra)diegético B (*Sherezade*) que, a su vez, podría convertirse en narrador, siempre intradiegético, de un relato metadiegético en el que figuraría un personaje metadiegético C (*Simbad*) que, a su vez, podría quizá, etc (...) (p.58).

De otro lado, la oposición extradiegético/intradiegético no se corresponde con la de heterodiegético/homodiegético. La primera es una oposición de nivel mientras que la segunda, es de relación (persona) y participación. Así las cosas, la hetero y homodiégesis pueden darse tanto en la extradiégesis como en la intradiégesis. Genette (1998, p. 57-58), citado por Córdoba y Julio (2010, p. 85-86) lo ejemplifica así:

Gil Blas [de Alain-René Lesage] es un narrador extradiegético porque no está (*como narrador*) incluido en ninguna diégesis sino directamente a la misma altura, aunque sea ficticia, que el público (real) extradiegético; pero dado que cuenta su propia historia, es, al mismo tiempo, un narrador homodiegético. A la inversa, Sherezade, es una narradora intradiegética porque es, ya antes de abrir la boca, un personaje dentro de un relato que no es el suyo; pero, dado que no cuenta su propia historia, es, al mismo tiempo, narradora heterodiegética.

Puntualizando el relato de *La puerta condenada*, teniendo en cuenta la relación de participación de la voz narrativa, es un relato heterodiegético, pero la relación de nivel sería *extradiegético*, ya que comienza el relato con el acto narrativo donde el narrador no pertenece o se encuentra incluido en una diégesis anterior

2. ASPECTO SINTÁCTICO: SECUENCIAS NARRATIVAS

2.1. Tipos de relaciones del aspecto sintáctico

Este capítulo explica las relaciones de tipo lógico, temporal y espacial que constituyen lo sintáctico en la teoría de Todorov. De igual forma, se dilucidan las categorías de orden, duración y frecuencia como elementos que estructuran el relato, partiendo de las unidades narrativas mínimas o “funciones” (según la terminología de Roland Barthes) más relevantes que se destacan en el relato cortazariano. En la categoría del Orden, se describen las macrosecuencias⁶, secuencias y microsecuencias que muestra el relato *La Puerta condenada*, así como las relaciones espacio personaje; espacio acción(es) y espacio tiempo.

El aspecto sintáctico en la teoría todoroviana “permite dar cuenta de las relaciones que mantienen entre sí las partes de la obra” (Todorov, 1998, p. 19). Es decir, lo sintáctico tiene que ver con lo que el autor llamaba «composición». En este orden de ideas, las relaciones que articulan las partes de la obra son de tres clases: lógicas, temporales y espaciales. Para Todorov (1975), tales relaciones son difíciles de hallar por separado en un texto: “es preciso afirmar de entrada que es prácticamente imposible encontrarlas por separado: una obra en particular utiliza al mismo tiempo muchos tipos de relación entre sus unidades, y por consiguiente, obedece al mismo tiempo a muchos órdenes” (p79).

2.1.1. Relación lógica

Con respecto a la relación lógica, es preciso señalar que la mayoría de los textos de ficción se organizan teniendo en cuenta un orden de implicación o de causa a efecto, es decir,

⁶ En este trabajo se sigue el análisis estructural en macrosecuencias, secuencias y microsecuencias que propone Alicia Redondo Goicoechea (1995) en su texto *Manual de análisis de Literatura Narrativa. La polifonía textual*. Madrid: Siglo veintiuno de España editores.

una oración o unidad narrativa mínima (función) es la causa de otra que se despliega como su consecuencia. En palabras de Roland Barthes (1993, p. 176. El énfasis es del autor):

Todo permite pensar, en efecto, que el resorte de la actividad narrativa está en la confusión misma de la consecución y de la consecuencia; lo que viene *después* es leído en el relato como *causado por*; el relato sería en este caso una aplicación sistemática del error lógico denunciado por la escolástica mediante la fórmula *post hoc, ergo propter hoc*, que podría ser la divisa del Destino, cuyo relato no es en suma otra cosa que la «lengua»; y este «aplastamiento» de la lógica y de la temporalidad es llevado a cabo por el armazón de las funciones cardinales.

2.1.2. Relación temporal

Por otra parte, para realizar el análisis de las *relaciones temporales* en un texto narrativo, hay que determinar qué tipo de unión se presenta entre dos o más unidades narrativas, teniendo en cuenta la contigüidad temporal, ya sea de *sucesión* o de *simultaneidad*.

2.1.3. Relación espacial

Las relaciones espaciales, por su parte, se refieren a la disposición del discurso en el espacio textual en el relato, tal como lo afirma Todorov (1975, p. 88. Las cursivas son nuestras):

Cabe caracterizar este orden, de una manera general, como la existencia de *una cierta disposición más o menos regular de las unidades del texto*. Las relaciones lógicas o temporales pasan a un segundo plano o desaparecen; son las relaciones espaciales entre los

elementos las que constituyen la organización. (Este “espacio” tiene que ser tomado evidentemente en un sentido particular; y tiene que designar una noción inmanente al texto).

Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov (1983) sostienen que el orden espacial involucra “ semejanza o desemejanza”, es un “tipo de relación que al mismo tiempo crea un «espacio». El ritmo poético es un ejemplo de orden espacial” (p. 339. El énfasis es de los autores).

A propósito de que el ritmo poético es un ejemplo de ese orden espacial, Todorov (1975) reconoce que este tipo de estructura “estuvo en el pasado más difundido en poesía que en prosa” (p. 87). Así las cosas, la relación espacial *no* es el escenario o espacio físico creado en el universo de un relato donde se ubican los personajes o actantes, sino la disposición del discurso en el texto, esto es, el diseño (estructural y visual) que el autor le confiere al texto para narrar la historia.

Oscar Castro García y Consuelo Posada Giraldo (1994) mencionan como ejemplo de una relación espacial textual

el metro y el ritmo poéticos, los anagramas, los palíndromos, las formas diversas de paralelismo, el hipérbaton, la antítesis, la gradación, los oxímoros y otros recursos literarios, en los cuales intervienen la *elipsis*, la *puntuación*, la *alternancia de narración*, la *descripción* y el *diálogo*, la *separación de párrafos y de capítulos*. (p. 117. Las cursivas son nuestras)

Castro García y Posada Giraldo (1994) consideran que es importante identificar en la lectura estos recursos de la espacialización textual en un relato poético o narrativo puesto que éstos cumplen una función específica en relación con el sentido global de la historia y con los alcances significativos de la misma:

Es necesario determinar la función que estos elementos cumplen en el texto, pues el aspecto visual, el empleo o no de la puntuación, los hechos que hay que inferir por hallarse en elipsis o implícitos, los continuos saltos a espacios y tiempos diferentes, y otros muchos elementos, desempeñan una función específica en relación con el sentido total de la historia y con los alcances significativos de la misma (...). Al presentar el discurso de forma especial dentro del relato oral o escrito se logran dos efectos, uno significativo y otro de exhibición del lenguaje, pues como diría Barthes, éste se convierte a sí mismo en espectáculo. (p.117)

El aspecto sintáctico propuesto por Todorov permite entender un relato como una secuencia temporal que da cuenta del tiempo de la historia narrada (tiempo diegético) por un lado, y el tiempo concreto del relato o narración (oral, escrito, fílmico, etc.), por otro, y que solo puede ser actualizado en el tiempo que dure alguien leyendo, escuchando u observando una escena.

Para Gérard Genette (1972; 1998) existen tres tipos de relaciones que se dan entre el tiempo de la historia y el tiempo del relato: el orden, la duración y la frecuencia.

2.2. Relaciones entre el tiempo de la historia y el tiempo del relato

Siguiendo a Genette (1972; 1998), la relación entre el orden temporal de sucesión de los acontecimientos en la historia (el del desarrollo argumental) y el orden temporal de su disposición en el relato (de carácter instrumental) aparece bajo diferentes discordancias, que en un texto narrativo pueden ser de tres tipos de relaciones: el *orden*, la *duración* y la *frecuencia*.

2.2.1. El Orden

El orden del tiempo discursivo de un relato, tiene que ver con la forma en que la narración comprime, expande y selecciona el tiempo de las acciones. Para Genette, pueden darse tres posibilidades: cronológico, anacronías y acronías.

2.2.1.1. Relato lineal o cronológico.

En primer lugar, está la *secuencia lineal o cronológica* (o proyección), en la que la historia y el discurso tienen el mismo orden sucesivo (1, 2, 3, 4...), extendiendo a todo el discurso la forma de la secuencia.

Mariana Mercenario (2004), menciona que en una narración “*Ab ovo*” o cronológica, se presentan “las acciones siguiendo la progresión cronológica en que debieron suceder, linealmente, los hechos de la historia: situación inicial, ruptura de equilibrio, clímax, desenlace y final” (p. 56).

2.2.1.2. Relato anacrónico

La linealidad discursiva o secuencia lineal puede modificarse, dando como resultado las “*secuencias anacrónicas*” que, de acuerdo con Genette, pueden ser de dos clases: retrospectiva o *analepsis* y prospectiva o *prolepsis*. En el flashback, la historia se rompe desde el punto de vista discursivo y el personaje o narrador evoca sucesos anteriores al presente narrativo (2, 1, 5, 4, 3).

En el flashforward el discurso anticipa líneas accionales o acontecimientos que ocurrirán en la diégesis, como por ejemplo, en un sueño, una visión o profecía, etc.

Tanto en las analepsis como en las prolepsis se distinguen varios tipos *internos* que Gerard Genette (1998) explica tangencialmente: internas, externas, mixtas, homodiegéticas, heterodiegéticas, completivas, repetitivas, etc. Al respecto, Chatman (1990, p. 68-69) de manera puntual las sintetiza:

La anacronía externa es la que tiene su principio y su final antes del AHORA; la anacronía interna es la que empieza después del AHORA; y la anacronía mixta empieza antes y termina después del AHORA. Las anacronías internas pueden ser subdivididas a su vez en aquellas que no interfieren en la historia interrumpida («heterodiegéticas») y aquellas que sí interfieren («homodiegéticas»). En este último caso se puede distinguir entre las completivas (*complétives* o *renvois*) y las repetitivas (*répétitives* o *rappels*). Las anacronías completivas rellenan lagunas, en el pasado o el futuro, que pueden ser elipsis directos, «frontales», o elipsis laterales, *paralipses*, en las que las elisiones no son sucesos intermedios, sino componentes de la misma situación que se está desarrollando, (...). Las anacronías repetitivas, por otra parte, repiten lo que ya se ha dicho antes —«La narración vuelve, a veces de forma explícita, sobre sus pasos»— aunque con una actitud diferente hacia los sucesos originales.

2.2.1.3. La acronía

Por otra parte, Genette también menciona la *acronía* (y la figura paralela *syllipsis*), que no permite ningún tipo de relación crono-lógica (ni aún inversa) entre la historia y el discurso, sino que más bien “el agrupamiento es hecho al azar o se basa en principios de organización apropiados para otros tipos de textos: *proximidad espacial*, *lógica discursiva*, *temática*, o similares” (Chatman, 1990, p. 69).

Tal encadenamiento debe dar cuenta de la complejidad del tiempo diegético. Todorov (1974, p. 174) afirma:

El problema de la presentación del tiempo en el relato se plantea a causa de la diferencia entre la temporalidad de la historia y la del discurso. El tiempo del discurso es, en un cierto sentido, un tiempo lineal, en tanto que el tiempo de la historia es pluridimensional. En la historia varios acontecimientos, pueden desarrollarse al mismo tiempo; pero el discurso debe obligatoriamente ponerlos uno tras otro; una figura compleja se ve proyectada sobre una línea recta.

2.3. Orden discursivo del relato narrativo

De otro lado, hay otros tipos de orden discursivo del relato narrativo como el de *In media res* y el de *In extrema res*.

2.3.1. Relato In media res

De acuerdo con Mariana Mercenario (2004), en un relato *In medias res* se “inicia cuando algunos hechos de la historia ya han ocurrido, o bien, como su nombre lo indica, cuando se narra a partir de una parte intermedia del asunto, esto es, a la mitad de la historia” (p. 63). Las narraciones detectivescas o policiales son un ejemplo de este tipo de orden discursivo.

2.3.2. Relato *In extrema res*

El relato *In extrema res*, de acuerdo con Mercenario (2004), se caracteriza por ser un tipo de relato de

orden regresivo, es decir, el relato de la novela va del final hacia el principio, en sentido opuesto a la lógica en que debieron ocurrir los hechos de la historia: primero se dará a conocer el desenlace de un conflicto generado tiempo atrás y posteriormente, se conocerá cual era el conflicto y la situación inicial en que se produjo. Así por ejemplo en una biografía, el relato *in extrema res* iniciará contando la muerte del protagonista, su madurez, su juventud y finalmente cerrará con su infancia (p. 59. El énfasis es de la autora)

2.4. Macrosecuencias, secuencias y microsecuencias

Otros elementos que forman parte de la “composición” o sintaxis narrativa y que ayudan en la descripción y análisis son los conceptos de Macrosecuencia, secuencia y microsecuencia.

Para Alicia Redondo Goicoechea (1995), cuando se analiza el aspecto sintáctico de un relato, ya sea breve o extenso, lo que prima es la organización secuencial, el cual debe hacerse

por los mismos motivos y de forma coherente, de manera que nos permita *identificar el proceso de la historia contada y nos aclare los pasos en los que se organiza el conflicto* que el texto propone y resuelve, es decir, su planteamiento, desarrollo y solución (p. 27. El énfasis es nuestro)

2.4.1. Secuencia

Redondo Goicoechea (1995), afirma que “la secuencia es la unidad básica en la que nos apoyamos para dividir el texto de la forma más coherente posible” (p.28).

En la concepción de Barthes (1993), una secuencia es “una sucesión lógica de nudos, unidos entre sí por una relación de solidaridad: la secuencia se abre cuando uno de sus términos no tiene antecedente solidario, y se cierra cuando otro de sus términos no tiene ya consecuente” (182). La secuencia en el análisis sintáctico de un relato resulta imprescindible, de acuerdo con Barthes (1993):

Por mínima que sea su importancia, al estar compuesta de un pequeño número de núcleos (es decir, de hecho, de «*dispatchers*»), la secuencia comporta siempre momentos de riesgo, y esto es lo que justifica el análisis: podría parecer ridículo constituir en secuencia la sucesión lógica de los pequeños actos que componen el ofrecimiento de un cigarrillo (*ofrecer, aceptar, encender, fumar*), pero lo que sucede es, precisamente, que en cada uno de estos puntos es posible una alternativa, y por consiguiente, una libertad de sentido (...). La secuencia es, pues, si se quiere, una *unidad lógica amenazada*: esto es lo que la justifica *como mínimo*. Pero también está fundada por *lo máximo*: cerrada sobre sus funciones, oculta bajo un nombre, la secuencia misma constituye una unidad nueva, presta para funcionar como simple término de otra secuencia más prolongada. (182; 183)

Finalmente, en relación con la secuencia es importante señalar que tanto Barthes como Redondo Goicoechea se refieren a la nominación o asignación de títulos de las secuencias de un relato. Barthes (1993), por ejemplo, afirma:

(...); la operación nominativa es igualmente inevitable para secuencias triviales, lo que podría llamarse «microsecuencias» que son las que con frecuencia forman el grano más fino del tejido narrativo (...). Los títulos de secuencias son bastante análogos a esas palabras-cobertura (*coverwords*) de las máquinas de traducir, que resuelven de una manera aceptable una gran variedad de sentidos y de matices. La lengua del relato, que está entre nosotros, implica de entrada estas rúbricas esenciales: la lógica cerrada que estructura una secuencia está indisolublemente ligada a su nombre: toda función que inaugura una *seducción* impone desde su aparición, en el nombre que ella hace surgir, el proceso íntegro de seducción, tal como lo hemos aprendido de todos los relatos que han formado en nosotros la lengua del relato. (182)

Redondo Goicoechea (1995) al mencionar los nombres que se les pueden asignar a las secuencias declara:

Cada secuencia llevará un nombre que resuma en una frase lo que en ella se cuenta, teniendo en consideración que todas las secuencias suelen ser semejantes entre sí, tanto en extensión como en acontecimientos. Los cortes secuenciales que señalemos deben estar justificados en el texto (...), y suelen coincidir habitualmente después de un punto y aparte. *A veces llevan una introducción temporal: «al día siguiente», etc., y un cambio significativo de tiempo verbal, aparición de un indefinido frente a los tiempos durativos que lo precedían, etc. Pero también pueden estar marcados por un cambio importante de espacio o de narrador.* (p.28. Las cursivas son nuestras)

Teniendo en cuenta la categoría del orden que hemos explicado, el cuento de Cortázar *La Puerta condenada* es una historia que se desarrolla *linealmente*, ya que las acciones se presentan en un orden cronológico. El narrador heterodiegético va contando lo que le ocurrió a Petrone desde que llegó al hotel Cervantes hasta que salió de él. El tiempo narracional en este relato narra desde un ahora (el presente) algo que ocurrió en el pasado: La manifestación de un llanto de una criatura a través de una puerta condenada que conectaba con la habitación de uno de los huéspedes y que no lo dejaba dormir.

2.4.2. Microsecuencia

Para Redondo Goicoechea (1995), la microsecuencia, por el contrario, se refiere a “una división menor a la de la secuencia que llamaremos microsecuencia”. (p. 28).

Generalmente, las microsecuencias son párrafos que a su vez forman el tejido de secuencias, están constituidas por líneas de escritura que forman unidades diegéticas o funciones (en la terminología de Barthes).

2.4.3. Macrosecuencia

Redondo Goicoechea (1995) afirma que la partición “del texto en secuencias puede exigir la agrupación de alguna de éstas en una unidad superior que se llamará macrosecuencia” (p. 28). Es decir, la macrosecuencia abarca un conjunto de secuencias y microsecuencias que componen una parcela del relato.

El relato *La puerta condenada*, de 9 páginas⁷, se puede dividir en cuatro macrosecuencias (A, B, C y D), en dieciocho secuencias temáticas, distribuidas así: macrosecuencia A, constituida por las secuencias I-X, que incluyen 14 microsecuencias, abarcando aproximadamente 5 páginas de extensión. La macrosecuencia B, conformada por las secuencias XI-XIV, que incluyen las microsecuencias 15 a la 20, en un espacio textual de 3 páginas; la macrosecuencia C, configurada por las secuencias XV -XVII, que incluyen las microsecuencias 21 a la 28, distribuidas en 2 páginas y finalmente, la macrosecuencia D, constituida por la secuencia XVIII, microsecuencia 29, distribuida en 2 páginas. A continuación glosamos cada macrosecuencia. A continuación se dilucidan las diferentes secuencias y macrosecuencias que el relato despliega:

⁷ De acuerdo a la edición que utilizamos en este trabajo.

2.4.3.1. Macrosecuencia A: Motivo de la llegada de Petrone a Montevideo y al hotel Cervantes. Abarca desde el comienzo del relato hasta “—Habré soñado— dijo, molesto por tener que decir eso o cualquier otra cosa” (Cortázar, 1985, p.57). Ocupa 173 líneas de texto, divididas en diez secuencias (I-X), y catorce (14) microsecuencias de 12, 11, 14, 12, 13, 11,29, 6, 29, 15, 4, 3, 8 y 2 líneas respectivamente.

Secuencia I: Llegada de Petrone a la ciudad de Montevideo. En las 12 líneas que conforman esta secuencia, se presenta a Petrone llegando al centro de Montevideo, tratando de ubicar el hotel Cervantes. La microsecuencia 1 abarca desde el comienzo del texto hasta “inocente recurso de la gerencia para impedir que los clientes se las echaran al bolsillo” (Cortázar, 1985, p.53). Se pueden sintetizar las siguientes relaciones:

Espacio personaje: Montevideo. Dos personajes aparecen: un desconocido, quien le recomienda el hotel Cervantes al negociante y Petrone. A éste último, el relato lo ubica en el centro de Montevideo, atraviesa el río, para llegar al hotel.

Espacio acción: Llegada del personaje a Montevideo y al hotel Cervantes.

Espacio tiempo: El tiempo atmosférico o climático es el *día*, lo sabemos por la expresión “el vapor de la carrera” (Cortázar, 1985, p. 53).

El modo verbal utilizado por Cortázar en esta microsecuencia a través del narrador es el modo Indicativo, y entre los tiempos verbales que se destacan están: el pretérito perfecto simple (pretérito indefinido): gustó, recomendó, aceptó, supo; el pretérito imperfecto (copretérito): era, cruzaba, estaba, daba, había, estaban. También el modo subjuntivo y los tiempos gramaticales pretérito pluscuamperfecto: hubieran desagradado y la forma no personal del infinitivo: impedir.

Secuencia II: *Instalación de Petrone en la habitación y descripción de ésta*. En las 11 líneas se hace una descripción del interior de la habitación que le fue asignada a Petrone en el hotel. La microsecuencia 2 Se inicia a continuación de la anterior hasta “había cajones y estantes de sobra. Y Muchas perchas, cosa rara” (Cortázar, 1985, p. 54). Se destacan las siguientes relaciones:

Espacio personaje: Hotel Cervantes (Recepción y habitación). El personaje principal: Petrone.

Espacio acción: Descripción de la habitación del Petrone.

Espacio tiempo: Parte del día y primera noche.

Por su parte, lo temporal gramatical se teje en este punto con el uso del indicativo y el pretérito imperfecto (copretérito) en enunciados de proceso como: dejaba, había, bastaba, salía, compensaba, daba, paseaba, tenía, abría, eran, etc. También en el uso de formas no personales como el infinitivo: caminar y llegar y el gerundio: hirviendo.

Secuencia III: *Descripción del gerente del hotel e información sobre el segundo piso del hotel*. Esta secuencia la configuran 14 líneas donde se narra cómo era físicamente el gerente del hotel Cervantes, además se suministra información al personaje sobre el estado de quietud del segundo piso del hotel y el encuentro con la “señora sola”. Esta microsecuencia empieza con “El gerente resultó ser un hombre alto y flaco”; termina en “y que se vestía mal como todas las orientales” (Cortázar, 1985, p. 54). Se pueden señalar los siguientes ítems:

Espacio personaje: La recepción-Ascensor del hotel. Personajes: El gerente, Petrone, la mujer oriental y el portero

Espacio Acción: Conversación de Petrone con el gerente y encuentro con “la señora sola”.

Espacio tiempo: Segundo día: “Al día siguiente en el ascensor” (Cortázar, 1985, p.54).

Finalmente, la relación temporal se resume en el uso del modo indicativo y el pretérito perfecto simple (pretérito indefinido) en verbos como: resultó, dijo, encontró, dio, tomó, quedó, tuvo; también en la utilización del pretérito imperfecto (copretérito): usaba, hablaba, era, vivía, volvía, tenía, vestía y en el empleo de la forma no personal, a saber, el infinitivo: ver.

Secuencia IV: *Recorrido de Petrone por el centro de Montevideo y departición con los socios.* En 12 líneas, la narración muestra el recorrido que realiza Petrone por el centro de Montevideo con el objeto de conocer la ciudad y la reunión de carácter social (cena) que tiene en casa del socio principal. También se muestra la primera manifestación implícita del llanto del niño. La secuencia empieza en: “el contrato con los fabricantes de mosaicos llevaría más o menos una semana”; concluye con “pensó que en algún momento lo había fastidiado el llanto de una criatura” (Cortázar, 1985, p.54). En ella se destacan los siguientes ítems:

Espacio personaje: Se reduce a la habitación del hotel, al centro de Montevideo, a un paso por Pocitos y la casa del socio principal. Los personajes que aparecen son Petrone y los socios del negocio.

Espacio acción: Recorrido del centro de Montevideo y conversación con los socios.

Espacio tiempo: Segundo día, en horas de la *tarde* Petrone “acomodó la ropa en el armario, ordenó sus papeles en la mesa” (Cortázar, 1985, p.54). Segunda noche: “Cuando lo dejaron en el hotel era más de la una” (Cortázar, 1985, p. 54). Tercer día: “Al despertarse eran casi las nueve” (Cortázar, 1985, p.54).

En la parte del tiempo gramatical este apartado se sustenta en la utilización de los siguientes modos verbales y tiempos: El modo indicativo, tiempo condicional (pospretérito):

llevaría; pretérito perfecto simple (pretérito indefinido): acomodó, ordenó, salió, pasó, dejaron, acostó, durmió, pensó. Presente: quedan. También el uso del pretérito imperfecto (copretérito): hacía, eran y el pretérito pluscuamperfecto: había fastidiado. Finalmente, el relato utiliza en este apartado la forma no personal del infinitivo: recorrer e ir.

Secuencia V: *Observación de Petrone de la gran sala de la recepción del hotel*. Esta secuencia que abarca 13 líneas da cuenta de la observación que realiza Petrone en la sala de la recepción del hotel. Petrone observa las puertas de las habitaciones y la estatua de la Venus de Milo que había en la sala. La microsecuencia 5 empieza con “Antes de salir charló con el empleado que atendía la recepción” (Cortázar, 1985, p. 54), y termina en “y lo mismo el ruido de las hojas de un diario o el raspar de un fósforo” (Cortázar, 1985, p. 55). Se pueden destacar las siguientes relaciones:

Espacio personaje: La recepción del hotel: una gran sala que mostraba las puertas de las habitaciones de Petrone y de “la señora sola”. Otra salita pequeña con sillones y revistas. Personajes: Petrone y el recepcionista de acento alemán.

Espacio acción: Observación de la sala de la recepción y conversación de Petrone con el recepcionista.

Espacio tiempo: Tercer día en horas de la mañana.

En este punto del relato el modo verbal utilizado es el indicativo y el tiempo gramatical oscila entre el pretérito perfecto simple (pretérito indefinido): charló; el pretérito imperfecto (copretérito): atendía, hablaba, informaba, miraba, estaban, había, daba, callaban, parecía, resultaba; también se observa la utilización de la forma no personal del infinitivo: salir, caer y raspar.

Secuencia VI: *Paseo de Petrone por el 18 de julio y cena en la plaza de Independencia*. En las 11 líneas se expone el pequeño paseo de Petrone por uno de los barrios, el 18 de julio y la cena en uno de los bodegones de la Plaza de Independencia, así como su regreso al hotel. La microsecuencia sexta empieza en “Las conferencias terminaron al caer la noche” y termina en

“Charlaron un momento, fumando un pitillo, y se despidieron” (Cortázar, 1985, p.55). En esta microsecuencia se distinguen:

Espacio personaje: Barrio 18 de julio, Plaza de Independencia, recepción del Hotel.
Personajes: el gerente y Petrone.

Espacio acción: Visita de Petrone al 18 de Julio y cena en la Plaza de Independencia.

Espacio tiempo: Tercer día, en horas de la noche.

La parte temporal en el aspecto gramatical se evidencia en la utilización del modo indicativo y el pretérito perfecto simple (pretérito indefinido): terminaron, dio, compró, caminó, saludó, preguntó, charlaron, despidieron; igualmente, se utiliza el pretérito imperfecto (copretérito): iba, pensaba, daban, había, tenía. También el uso del infinitivo como forma no personal: caer, entrar e ir.

Secuencia VII: *Descubrimiento de la puerta condenada*. En 29 líneas esta secuencia pone en evidencia cómo el personaje principal descubre, cuando se desviste frente a un espejo de un armario, la puerta condenada que colindaba con la puerta de la habitación de la “señora sola”. La microsecuencia séptima inicia con “Antes de acostarse Petrone puso en orden los papeles que había usado durante el día” y termina en “(...) y que la señora de la habitación pensaría lo mismo de la puerta” (Cortázar, 1985, p. 56). Los ítems que se tienen en cuenta son:

Espacio personaje: Habitación del hotel. Personaje: Petrone.

Espacio acción: Descubrimiento de una puerta condenada en el interior de su habitación.

Espacio tiempo: Tercer día, en horas de la noche.

Los tiempos verbales utilizados por Cortázar a través del narrador son diversos, lo que indica que hubo bastante enunciados de proceso: se utiliza el modo verbal Indicativo y el pretérito perfecto simple (pretérito indefinido): puso, leyó, tiró, desvistió, sorprendió, imaginó. Se utiliza también el pretérito imperfecto (copretérito): era, bajaba, hacía, miraba, daba, estaba, pasaba, tenían. Además, también se utiliza el pretérito pluscuamperfecto: había usado, habían adosado, había escapado, había supuesto, había conocido, había entrado. Por otra parte, se

recurre al condicional (pospretérito): habría, pensaría. Finalmente, se utilizan las formas no personales del gerundio y reflexivos: pensándolo, poniéndose, sobresaliendo, golpeándola, entornándola, dándole. También el infinitivo: descubrir, disimular.

Secuencia VIII: *Manifestación del llanto de una criatura por segunda vez e interrupción del sueño de Petrone*. Esta secuencia, de 35 líneas, narra cómo el sueño de Petrone es interrumpido a las dos y media de la mañana por la manifestación del llanto “pudoroso” de un niño que viene de la habitación de la “señora sola”. Como resultado, Petrone analiza la posible explicación de ese llanto. Abarca dos microsecuencias, la octava y la novena. Empieza en “No estaba cansado pero se durmió con gusto” y termina “nadie hubiera sabido que en la pieza de al lado estaba llorando un niño” (Cortázar, 1985, p. 56). De la microsecuencias octava se derivan las relaciones:

Espacio personaje: Habitación del hotel. Personaje: Petrone.

Espacio acción: Manifestación del llanto de un niño e interrupción del sueño de Petrone.

Espacio tiempo: Tercera noche: “No estaba cansado pero se durmió con gusto” (Cortázar, 1985, p. 56).

En cuanto al tiempo gramatical de esta microsecuencia se recurre al modo Indicativo y el tiempo pretérito perfecto simple (pretérito indefinido): durmió, despertó, encendió, apagó, oyó, despertó, También el condicional: “llevaría. Igualmente el modo subjuntivo y el pretérito pluscuamperfecto: hubiera ocurrido. Por otra parte, de la microsecuencia novena se puede abstraer los siguientes ítems:

Espacio personaje: Habitación del hotel. Personaje: Petrone.

Espacio acción: Reconocimiento de la clase de llanto del niño.

Espacio tiempo: Tercera noche en la madrugada (eran las dos y media): “Todo explicado. Era más fácil volver a dormirse” (Cortázar, 1985, p.56).

El modo verbal de la microsecuencia novena es el Indicativo y los tiempos gramaticales utilizados en este segmento son: el pretérito perfecto simple (pretérito indefinido): dio, fue, pensó, ocurrió, pensó, imaginó; el pretérito imperfecto (copretérito): era, venía, oía, estaba, localizaba, correspondían, podía, vivía, pasaba, debía, sabía; el pretérito pluscuamperfecto: había dejado, había dicho, había oído. Por otro lado, también se utiliza el modo Subjuntivo con los siguientes tiempos verbales: el pretérito imperfecto: hubiera, estuviera, llorara; el pretérito pluscuamperfecto: hubiera vencido, hubiera sabido. Igualmente se recurre a las formas no personales: Infinitivo: descansar, volver, encender, confundir, llamar y el gerundio: escuchando, cuidando, llorando. Así mismo, los verbos reflexivos: dormirse, se sentó, se quejaba.

Secuencia IX: *Arrullamiento del niño por la “voz de la mujer”*. En un espacio textual de 15 líneas esta secuencia muestra el intento de la mujer por calmar al niño de su “leve quejido entrecortado” e “inconsolable congoja”. Se inicia esta microsecuencia en “Por la mañana Petrone lo pensó un rato mientras tomaba el desayuno y fumaba un cigarrillo” y termina en “por estar vivo o amenazado de muerte” (Cortázar, 1985, p. 57). Se pueden observar las relaciones siguientes:

Espacio personaje: Habitación del hotel. Personaje: Petrone.

Espacio acción: Arrullamiento del niño para que deje de llorar.

Espacio tiempo: Cuarto día: “Por la mañana Petrone lo pensó un rato mientras tomaba el desayuno y fumaba un cigarrillo” (Cortázar, 1985. p.56).

Los modos verbales que usa el narrador en esta microsecuencia son el modo indicativo asociado a los siguientes tiempos: el pretérito perfecto simple (pretérito indefinido): pensó, fue; el pretérito imperfecto (copretérito): tomaba, fumaba, convenía, oía, trataba, era, tenía, daba, atravesaba, cedía, volvía, murmuraba. También se utiliza el pretérito pluscuamperfecto: había despertado. En cuanto al modo subjuntivo, el relato en este punto recurre al pretérito imperfecto: hablara, y a la forma no personal: Infinitivo: dormir, calmar, empezar, acallar, estar.

Secuencia X: *Protesta de Petrone por causa del llanto del niño*. Esta secuencia la conforman 17 líneas que narran la conversación que tienen Petrone y el gerente del hotel sobre el llanto del niño que se oye en la noche y que no ha dejado dormir bien a Petrone. Esta secuencia abarca las microsecuencias décimo primera hasta la décimo catorce. Empieza en “«Todo es muy bonito, pero el gerente me macaneó»” y termina en “—Habré soñado —dijo, molesto por tener que decir eso o cualquier otra cosa” (Cortázar, 1985, p. 57). En la microsecuencia 11 se destacan:

Espacio personaje: Habitación y recepción del hotel. Personajes: Petrone y el gerente.

Espacio acción: Enojo de Petrone y protesta por el llanto del niño.

Espacio tiempo: Cuarto día. “... pero el gerente me macaneó, pensaba Petrone al salir de su cuarto” (Cortázar, 1985, p.57).

El modo verbal utilizado es el Indicativo y los tiempos gramaticales que se destacan son: el presente: es. El pretérito perfecto simple (pretérito indefinido): macaneó, disimuló, quedó. El pretérito imperfecto (copretérito): pensaba, fastidiaba. También la forma no personal: Infinitivo: salir y el gerundio: mirando[lo].

Por su parte, la microsecuencia 12 muestra las siguientes relaciones:

Espacio personaje: Hotel-Recepción. Personajes: Petrone y el gerente.

Espacio acción: Confirmación del gerente de la no existencia de niños en el segundo piso del hotel.

Espacio tiempo: Cuarto día en horas de la mañana.

El modo verbal utilizado en la microsecuencia 12 es el Indicativo y los tiempos gramaticales que se destacan son: el presente: es; hay (forma impersonal), vive, creo. Pretérito perfecto simple (pretérito indefinido): dije. También el futuro perfecto: habrá confundido.

Siguiendo con las relaciones de la microsecuencia 13, se destacan los siguientes ítems:

Espacio personaje: Hotel-Recepción. Personajes: Petrone y el gerente.

Espacio acción: Búsqueda de la explicación del ruido del llanto del niño.

Espacio tiempo: Cuarto día.

El modo verbal utilizado en la microsecuencia décimo tercera es el Indicativo y los tiempos gramaticales que se destacan son: El presente: cree. El pretérito perfecto simple (pretérito indefinido): vaciló, pensó, se encogió (verbo reflexivo), pidió; el pretérito imperfecto (copretérito): pensaba, fastidiaba, mentía, jugaba, estaba, era. Igualmente, se utiliza el modo subjuntivo y el tiempo pretérito imperfecto: irritara. Finalmente, se recurre a las formas no personales del infinitivo: hablar, mandar, mudar, insistir, tener y decir, y el gerundio: mirando, ando, buscando.

Finalmente, en la microsecuencia 14 se articulan las siguientes relaciones:

Espacio personaje: Recepción del hotel. Personajes: Petrone y el gerente.

Espacio acción: Respuesta de Petrone al gerente.

Espacio tiempo: Cuarto día en horas de la mañana.

La microsecuencia décimo cuarta utiliza el modo verbal Indicativo y los tiempos gramaticales que se destacan son: El pretérito perfecto simple (pretérito indefinido): dijo; también el futuro perfecto: habré soñado. Finalmente, se recurre a las formas no personales del infinitivo: tener y decir.

2.4.3.2. Macrosecuencia B: Motivo de la búsqueda de la causa del llanto del niño. Abarca desde “El cabaret era de un aburrimiento mortal” hasta “un comienzo de alarido que se cortó de golpe como una cuerda tensa” (Cortázar, 1985, p. 59). Ocupa 78 líneas de texto, repartidas en cuatro secuencias (XI-XIV), y 6 microsecuencias (15-20), de 6, 5, 11, 10, 26 y 20 líneas respectivamente.

Secuencia XI: *Encuentro de Petrone con los socios en un cabaret.* Esta secuencia está conformada por 6 líneas que narran el encuentro que tienen Petrone y los socios en un cabaret de la ciudad. Esta secuencia abarca la microsecuencia décimo quinta. Empieza en “El cabaret era de un aburrimiento mortal (...)” y termina en “el negocio estaba prácticamente terminado” (Cortázar, 1985, p. 57). Se derivan las siguientes relaciones:

Espacio personaje: El cabaret. Personajes: Petrone y dos socios.

Espacio acción: Visita a un cabaret.

Espacio tiempo: Cuarto día y cuarta noche.

Lo temporal gramatical corresponde al modo Indicativo y a los tiempos: pretérito perfecto simple (pretérito indefinido): resultó, descubrió, reconoció; pretérito imperfecto (copretérito): era, parecían, estaba, quedaron; también las formas no personales: infinitivo: alegar, hacer, firmar y el participio: terminado.

Secuencia XII: *Recepción de una carta de la mujer de Petrone.* Esta secuencia la conforman 5 líneas. En ellas el narrador pone de relieve el silencio que se siente en el hotel y la llegada de una carta de la mujer del negociante. Esta secuencia se inicia con “El silencio en la recepción del hotel eran tan grande (...)” y finaliza en “Reconoció la letra de su mujer” (Cortázar, 1985, p. 58). Se distinguen las relaciones que a continuación se exponen:

Espacio personaje: Recepción del hotel y habitación de Petrone. Personaje: Petrone.

Espacio acción: Llegada de una carta de la mujer de Petrone.

Espacio tiempo: Cuarta noche.

El modo utilizado en este segmento es el Indicativo. Los tiempos verbales corresponden al pretérito perfecto simple (pretérito indefinido): descubrió, reconoció. Pretérito imperfecto (copretérito): era, había. También el pretérito pluscuamperfecto: habían dejado y formas no personales: gerundio: andando; el participio: terminado.

Secuencia XIII: *Manifestación del llanto del niño por tercera vez e interrupción del sueño de Petrone*. Esta secuencia se despliega en 47 líneas en donde se muestra la explicación racional que intenta hallar Petrone al oír el llanto del niño. Las microsecuencias décimo séptima hasta la décimo novena conforman esta secuencia. Empieza con “Antes de acostarse estuvo mirando el armario” y termina en “protegida por la indiferencia y por la madrugada” (Cortázar, 1985, p. 59). En este segmento (microsecuencia 17) se resaltan los siguientes ítems:

Espacio personaje: Habitación del hotel. Personaje: Petrone.

Espacio acción: Inspección del armario y la puerta condenada.

Espacio tiempo: Cuarta noche: “Antes de acostarse...” (Cortázar, 1985, p.58).

Lo temporal gramatical sigue siendo el modo Indicativo con los tiempos: pretérito perfecto simple (pretérito indefinido): estuvo, ocurrió; el pretérito imperfecto (copretérito): era, parecían, estaba, quedaron, oía, dormía(n), debía; el condicional (pospretérito): disminuirían. Por otra parte también se recurre al modo: subjuntivo y al tiempo pretérito imperfecto: pusiera, y a la forma no personal del gerundio: mirando, bloqueando, comunicando, prestando.

De otro lado, en la microsecuencia 18 se explicitan las siguientes parejas de relaciones:

Espacio personaje: La habitación del hotel. Personaje: Petrone.

Espacio acción: Descripción del llanto del niño.

Espacio tiempo: Cuarta noche en la madrugada: “Casi no lo tomó en serio cuando el llanto del niño lo trajo de vuelta a las tres de la mañana” (Cortázar, 1985, p.58).

El modo verbal de esta microsecuencia es el indicativo, con los tiempos gramaticales: pretérito perfecto simple (pretérito indefinido): tomó, trajo, preguntó; pretérito imperfecto

(copretérito): podía, lloraba, escuchaba, sentía, estaba, llegaba, prolongaba, pasaban. También se utiliza el condicional (pospretérito): sería, tardaría, y las formas no personales del infinitivo: llamar, tener, dormir, quebrar, crecer y el gerundio con el reflexivo: sentando (se). Siguiendo con las microsecuencias, en la décimo novena, se destacan:

Espacio personaje: La habitación del hotel. Personajes: Petrone, el niño y la “madre” (la señora sola).

Espacio acción: Intento de consuelo del llanto del niño.

Espacio tiempo: Cuarta noche: “La mujer estaba imitando el llanto de su hijo frustrado (...) protegida por la indiferencia y por la madrugada” (Cortázar, 1985, p.59).

Lo temporal se construye con la ayuda del modo indicativo y los tiempos: pretérito perfecto simple (pretérito indefinido): preguntó, pensó, dio, imaginó, empezó; pretérito imperfecto (copretérito): creía, oía, estaba, conseguía, pasaba, alternaban, crecían, era, alcanzaba, fingía. Igualmente, se acude al condicional (pospretérito): debería. Se utiliza también el modo: subjuntivo y el tiempo: pretérito imperfecto: hiciera, quisiera, fuese; el pretérito pluscuamperfecto: hubiera mentido y las formas no personales: infinitivo: dar, callar, imaginar, sospechar, explicar y el gerundio: encendiendo, tapando, arrullando, consolando, moviendo, teniendo, escuchando, organizando, imitando, consolando.

Secuencia XIV: *Imitación en falsete del llanto del niño por parte de Petrone*. Esta secuencia se despliega en 20 líneas en donde se muestran las acciones correctivas que lleva a cabo Petrone para que el niño se calle. La microsecuencia vigésima constituye esta secuencia. Empieza con “Petrone se preguntó que iba a hacer” y termina con “un comienzo de alarido que se cortó de golpe como una cuerda tensa” (Cortázar, 1985, p. 59). En la microsecuencia vigésima del relato cortazariano se resaltan las siguientes relaciones:

Espacio personaje: La habitación del hotel. Personaje: Petrone, el niño y la “madre” (la señora sola).

Espacio acción: Enojo de Petrone ante el llanto del niño e imitación en falsete del llanto.

Espacio tiempo: Presente: cuarta noche en la madrugada: “Del otro lado se hizo un silencio que habría de durar toda la noche” (Cortázar, 1985, p. 59).

El modo verbal utilizado en esta microsecuencia es el indicativo, auxiliado por los siguientes tiempos: el pretérito perfecto simple (pretérito indefinido): preguntó, pareció, encontró, pegó, empezó, precedió, cortó; el pretérito imperfecto (copretérito): iba, era, oía, contagiaba, antojaba, engañaba, estaba, venía, subió, gimió, sollozó, hizo, corría. El condicional (pospretérito): habría. También se apela al modo: subjuntivo, tiempo: pretérito imperfecto: hiciera, quisiera, fuese; el pretérito pluscuamperfecto: hubiera sido. Finalmente, se utiliza las formas no personales: infinitivo: volver, dormir, hacer, golpear, saber, dejar, imitar, durar, oír, chicotear y el gerundio: encendiendo, moviendo, acercando, lanzando.

2.4.3.3. Macrosecuencia C: El motivo de la partida de la “señora sola”. Abarca desde “Cuando pasó por el mostrador de la gerencia eran más de las diez”, hasta “ya encontraría otro hotel donde cuidar a su hijo imaginario” (Cortázar, 1985, p. 59; 60). Ocupa 35 líneas de texto, repartidas en tres secuencias (XV, XVI Y XVII), divididas a su vez en ocho microsecuencias de 6, 13 y 16 respectivamente.

Secuencia XV: *Movimiento de los objetos personales en la habitación de la mujer.* Esta secuencia está compuesta por 6 líneas, en las que se narra el murmullo de voces de la mujer con el empleado y el movimiento de valijas de la “señora sola”. Esta secuencia la compone la microsecuencia veintiuno, inicia con “Cuando pasó por el mostrador de la gerencia eran más de las diez” y finaliza con “El gerente tenía un aire que a Petrone se le antojó de desconcierto” (Cortázar, 1985, p. 59). En esta secuencia se exponen las siguientes relaciones:

Espacio personaje: La Habitación. Personajes: Petrone, el gerente, un empleado del hotel y la mujer.

Espacio acción: Movimiento en la habitación de la “señora sola”.

Espacio tiempo: Presente: quinto día: “Cuando pasó por el mostrador de la gerencia eran más de las diez” (Cortázar, 1985, p.59). Lo temporal gramatical se explica en este segmento así:

Modo: Indicativo y los tiempos: pretérito perfecto simple (pretérito indefinido): Pasó, vio, antojó. El pretérito imperfecto (copretérito): eran, tenía; el pretérito pluscuamperfecto: había oído, había andado y la forma no personal: gerundio: moviendo.

Secuencia XVI: Partida de la “señora sola” del hotel Cervantes.

Esta secuencia está compuesta por 13 líneas, en las que se muestra la conversación entre el gerente y Petrone acerca de la partida de la mujer del hotel. Esta secuencia la constituyen las microsecuencias veintidós hasta la veintisiete. Inicia con “—Durmió bien anoche?” y finaliza con “—No —dijo Petrone —. Nunca se sabe” (Cortázar, 1985, p. 59; 60). En esta secuencia se exponen las siguientes relaciones:

Espacio personaje: Gerencia del hotel. Personajes: Petrone y el gerente.

Espacio acción: Notificación a Petrone de la partida de la “señora sola” del hotel.

Espacio tiempo: Presente: quinto día: “Durmió bien anoche?” (Cortázar, 1985, p.59).

Lo temporal gramatical se explica en este segmento así: Modo: Indicativo y los tiempos: presente: va, sabe; pretérito perfecto simple (pretérito indefinido): Pasó, vio, antojó, preguntó, durmió, encogió, dijo, ayudó; pretérito imperfecto (copretérito): eran, tenía, disimulaba, quería, quedaba, esperaba, llevaba. También el pretérito pluscuamperfecto: había oído, había andado. Igualmente, se utiliza la forma no personal del infinitivo: insistir, estar, pasar y la forma no personal: gerundio: mirando.

Secuencia XVII: Remordimiento de Petrone por la partida de la “señora sola”.

Esta secuencia está compuesta por 16 líneas, en las que se narra el pesar que siente Petrone por la partida de la mujer del hotel, ya que considera que él es culpable de que ella se haya marchado. Esta secuencia abarca la microsecuencia veintiocho. Inicia con “En la calle se sintió mareado” y finaliza con “ya encontraría otro hotel donde cuidar a su hijo imaginario” (Cortázar, 1985, p. 60). En esta secuencia se exponen los siguientes ítems:

Espacio personaje: En alguna calle de Montevideo. Personaje: Petrone.

Espacio acción: Remordimiento de Petrone por la partida de la “señora sola”.

Espacio tiempo: Presente: 5° día. Horas de la mañana. “Tragando un café amargo empezó a darle vueltas al asunto, olvidándose del negocio, indiferente al espléndido sol” (Cortázar, 1985, p. 60).

Lo temporal gramatical se centra en el uso del modo Indicativo y los tiempos: pretérito perfecto simple (pretérito indefinido): sintió, empezó, dio, paró; el pretérito imperfecto (copretérito): era, tenía, llevaba, quería. Además, se utiliza el condicional (pospretérito): encontraría. De manera similar se utiliza el modo subjuntivo con los tiempos verbales: pretérito imperfecto: fuera, reaccionara, embromara, quedara; el pretérito pluscuamperfecto: hubiera debido y las formas no personales: infinitivo: dar, ir, hablar, excusar, pedir, quedar, hacer, encontrar, tener, cuidar y el gerundio: esperando, jurando olvidando, tragando y el participio: mareado.

2.4.3.4. Macrosecuencia D: Motivo del llanto del niño después de la partida de la “señora sola” del hotel. Esta macrosecuencia inicia con las palabras del narrador: “Pero a la noche volvió a sentirse mal”, hasta “al querer que el niño se callara para que ellos pudieran dormirse” (Cortázar, 1985, p. 60; 61). Ocupa 23 líneas de texto, repartidas en una secuencia (XVIII), que incluye la microsecuencia veintinueve con la que se da término al relato cortazariano.

Secuencia XVIII: Manifestación del llanto del niño después de la partida de la mujer.

Esta secuencia la componen 16 líneas, en las que se narra que a pesar de que Petrone tenía todo el silencio del mundo para dormir felizmente, ya que la mujer con su hijo imaginario se había marchado del hotel, paradójicamente extrañaba el llanto del niño. Se muestra en esta microsecuencia que el llanto del niño reaparece en el hotel, en la espesura de la noche, siendo oído por Petrone. Esta secuencia abarca la microsecuencia veintinueve. Inicia con “Pero a la noche volvió a sentirse mal” y finaliza con “al querer que el niño se callara para que ellos pudieran dormirse” (Cortázar, 1985, p. 60). En esta secuencia se exponen los siguientes ítems:

Espacio personaje: La habitación del hotel. Personaje: Petrone.

Espacio acción: Manifestación del llanto del niño después de la partida de la mujer.

Espacio tiempo: Presente: quinta noche: “Por fin tenía todo el silencio necesario para dormir a pierna suelta, y le pesaba” (Cortázar, 1985.p. 60).

Los modos verbales son: el Indicativo con los tiempos: pretérito perfecto simple (pretérito indefinido): volvió, pareció, cambió, entró, entretuvo, abrió, encontró, sintió, pensó, oyó, supo. Pretérito imperfecto (copretérito): faltaba, esperaba, tenía, hacía, estaba, pesaba, devolvían, extrañaba, bastaba. También se recurre al pretérito pluscuamperfecto: había podido, había reclamado, había mentido. Igualmente, las formas no personales: infinitivo: sentir, entrar, dejar, ver, ir, poder, dormir, estar, arrullar, querer. Y las formas no personales del gerundio: bostezando, arreglando, ordenando, dando y el participio pasado: tendida y vencido.

2.5. Duración

Como lectores debemos recordar que la relación entre la duración de los acontecimientos en la historia que se narra y la seudoduración del relato, es decir, el ejercicio de leer el texto en su longitud, es el resultado de la diferencia que se establece entre el tiempo que lleva hacer una lectura de la narración en *líneas y páginas*, y el tiempo que *duraron los sucesos* de la historia en sí, medidos en segundos, minutos, horas, días, semanas, meses, años, siglos, etc. Esta diferencia es llamada por los narratologos *velocidad*. Por ejemplo, Genette (1998, p. 25. Las cursivas son del autor) dice que

la dificultad que supone medir la «duración» de un relato no es parte esencial de su texto, sino sólo de su presentación gráfica: un relato oral, literario o no, posee su propia duración y es perfectamente mensurable. Un relato escrito, que evidentemente no tiene duración en dicha forma, no halla su «recepción» y, por tanto, su plena existencia, más que mediante un acto de representación, lectura o recitado, oral o mudo, que sí tiene una duración propia, pero variable, según los casos: es lo que yo llamaba la *pseudo-temporalidad* del relato (escrito).

De acuerdo con lo anterior, cuando se presenta un desfase entre la duración del tiempo de la historia y la del discurso que narra esa historia, se habla de una *anisocronía*; así las cosas, se pueden presentar entonces las cuatro formas de anisocronía: elipsis y pausa descriptiva, que son dos “movimientos” extremos y otros dos intermedios que corresponden a la escena y sumario (o resumen).

2.5.1. La *elipsis*

Se refiere a una discontinuidad narrativa entre la historia y el discurso, es decir, se suprime total o parcialmente algunos hechos; se le presenta al lector sólo el resultado final. La anulación de ese tiempo puede ser explícita (elipsis determinadas) o implícita (elipsis indeterminadas). Para Chatman (1990), en la elipsis “el discurso se detiene, aunque el tiempo continua pasando en la historia (p.74)”.

2.5.2. La *escena*

En un texto narrativo la escena incluye diálogos. Convencionalmente se acepta que en la escena, están igualados, el tiempo del relato y el tiempo de la historia. Para Chatman (1990), “la escena es la incorporación del principio dramático a la narrativa. La historia y el discurso tienen aquí una duración más o menos igual” (p.76). Para Pozuelo Yvancos (1994), “la escena dialogada vincula historia y discurso y ello porque, como advertía Todorov, las palabras de los personajes gozan de un estatuto peculiar: son actos, tenemos la sensación de asistir directamente a la representación de la realidad (p. 263)”.

2.5.3. La pausa descriptiva

En una pausa descriptiva se suspende el tiempo de la historia, y sólo avanza el discurso; los casos más evidentes son los pasajes descriptivos. Siguiendo a Pozuelo Yvancos (1994), “en la pausa, lejos de suprimir o eludir un tiempo, se llega a pormenorizar algún aspecto de la historia de modo que se origina un tiempo del discurso de mayor duración o ritmo más lento que el de la historia” (p.264). También Genette (1998), refiriéndose a la pausa argumenta: “La defino de manera restrictiva y reservo su uso prácticamente para las descripciones, más exactamente las descripciones que emprende el narrador deteniendo la acción e interrumpiendo la duración de la historia” (p. 269).

2.5.4. El resumen (relato sumario)

Consiste en sintetizar con pocas palabras lo sucedido fuera de la escena y durante períodos extensos; se condensan páginas, párrafos, algunos días, semanas, meses o incluso años de la historia; esto acelera el tiempo de la historia. Según Chatman (1990, P. 71), en el relato sumario

el discurso es más breve que los sucesos que se relatan. El enunciado narrativo resume un conjunto de sucesos, en la narrativa verbal esto puede implicar algún tipo de verbo o adverbio durativo («Juan vivió 7 años en Nueva York»), incluyendo formas iterativas («la compañía intento terminar la huelga una y otra vez, pero sin éxito»).

Partiendo de estas modalidades de velocidad del relato, en el cuento *La puerta condenada* se presentan a nuestro modo de ver todas las modalidades de la anisocronía. A continuación ejemplificamos cada una de ellas con pasajes del relato. En primer lugar tenemos la *elipsis*. Esta

se evidencia al principio del relato cuando leemos que a Petrone le “gusto el hotel Cervantes por razones que hubieran desagradado a otros” (Cortázar, 1985, p. 53). Se suprime en la ambientación del relato la historia del hotel: su origen, dueños, etc. De manera similar, leemos que “un conocido del momento se lo recomendó [el hotel] cuando cruzaba el río en el vapor de la carrera, diciéndole que estaba en la zona céntrica de Montevideo” (Cortázar, 1985, p. 53).

El relato nos presenta a Petrone llegando a Montevideo, pero no se dice de entrada nada de él, de donde viene, que viene a hacer a Montevideo, etc. Tampoco el relato da pistas de quien era ese conocido suyo, por qué le recomendó el hotel Cervantes y no otro. No hay información previa sobre este sujeto. Finalmente, en la tercera noche de su estancia en el hotel, leemos que “las conferencias terminaron al caer la noche” (Cortázar, 1985, p. 55). El relato elide lo que paso durante el tercer día en horas de la tarde.

En cuanto a la *escena*, veamos dos ejemplos. En el cuarto día de su estadía en el hotel Petrone y el gerente tienen una conversación sobre el llanto del niño que ha estado molestando a Petrone. El gerente le dice a Petrone “— ¿Un chico? Usted se habrá confundido. No hay chicos pequeños en este piso”. Ante esta “sorpresa” para el gerente, Petrone solo le contesta: “—Habré soñado —dijo, molesto por tener que decir eso o cualquier otra cosa” (Cortázar, 1985, p. 57).

En otro ejemplo de escena, se puede ver el quinto día, cuando casi termina su hospedaje en el hotel Cervantes. Nuevamente el gerente y Petrone tienen una conversación, pero ahora sobre la partida de la “señora sola”:

—De todas maneras ahora va a estar más tranquilo— dijo el gerente, mirando las valijas—. La señora se nos va a mediodía.

—Esperaba un comentario, y Petrone lo ayudó con los ojos.

—Llevaba aquí mucho tiempo, y se va así de golpe. Nunca se sabe con las mujeres.

Petrone sorprendido por el comentario del gerente sobre las mujeres y “solidarizándose” con el gerente responde: —No —dijo Petrone—. Nunca se sabe” (Cortázar, 1985, p. 60).

En el caso de las *pausas descriptivas*, en este relato cortazariano se pueden destacar dos ejemplos. La primera corresponde al espacio que llevaba a la habitación de Petrone y la habitación misma; la segunda al llanto de la criatura. En el caso de la primera el narrador dice:

El ascensor dejaba frente a la recepción, donde había un mostrador con los diarios del día y el tablero telefónico (...). El agua salía hirviendo, y eso compensaba la falta de sol y de aire. En la habitación había una pequeña ventana que daba a la azotea del cine contiguo, a veces una paloma que pasaba por ahí. El cuarto de baño tenía una ventana más grande, que se abría tristemente a un muro y a un lejano pedazo de cielo, casi inútil. Los muebles eran buenos, había cajones y estantes de sobra. (Cortázar, 1985, p. 53).

Como se puede notar, se describen los elementos que caracterizan la habitación de Petrone, señalando la “falta de sol y de aire”, que era mitigado por las ventanas que aportaban algo de luz. De otro lado, se puede el narrador describe el tipo de llanto de la criatura:

Ahora estaba seguro de que *ya* había oído el llanto, porque no era un llanto fácil de confundir, más bien una serie irregular de gemidos muy débiles, de hipos quejosos seguidos de un lloriqueo momentáneo, todo ello inconsistente, mínimo como si el niño estuviera muy enfermo (...). Petrone imaginó a un niño —un varón, no sabía por qué — débil y enfermo, de cara consumida y movimientos apagados. (Cortázar, 1985, p. 56)

En este pasaje se evidencia una breve descripción de la clase de llanto que interrumpía las noches de sueños de Petrone, un llanto que provenía de una criatura que se “quejaba en la noche, llorando pudoroso, sin llamar demasiado la atención” (Cortázar, 1985, p.56).

En el caso del *resumen*, en el relato se pueden referenciar dos ejemplos: El primero corresponde al segundo día de la estancia de Petrone. El narrador resume parte del día así: “El día se pasó en conversaciones, cortadas por un copetín en Pocitos y una cena en casa del socio principal” (Cortázar, 1985, p.54). Como se observa en esta cita el narrador sintetiza los eventos de parte de un día laboral de Petrone ocurridos en varias horas en pocas líneas. El otro ejemplo de un resumen se puede notar en las palabras del gerente al referirse a la “señora sola” cuando ésta se iba del hotel: “—Llevaba aquí mucho tiempo, y se va así de golpe. Nunca se sabe con las mujeres” (Cortázar, 1985, p.60). En este pasaje con el enunciado “Llevaba aquí mucho tiempo” el gerente le informa a Petrone que la mujer que supuestamente tenía un niño que lloraba todas las noches, se iba del hotel después de mucho tiempo de haberse hospedado en el hotel Cervantes. El relato no permite saber cuánto tiempo en términos de semanas, meses o años llevaba la mujer en Montevideo, en el hotel, pero se resume en dos líneas ese lapso de tiempo indeterminado.

2.6. Frecuencia

Después de haber explicado la categoría del orden y la duración, se expone a continuación la frecuencia. Se define como la relación que hay entre el número de repeticiones de la historia y las del relato, es decir, la coincidencia o no coincidencia entre las posibilidades de ocurrencias de la historia o partes de ésta y el número de las ocurrencias discursivas que dan razón de ellas. Para Pozuelo Yvancos (1994): “La frecuencia es la modalidad temporal de la narración referida a las relaciones de frecuencia de hechos en la historia y frecuencia de enunciados narrativos de esos hechos” (264). Existen cuatro tipos generales: la frecuencia singulativa (relato singulativo), la frecuencia múltiple y singulativa (relato singulativo anafórico), la frecuencia repetitiva (relato repetitivo) y la frecuencia iterativa (el relato iterativo).

2.6. 1. Relato singulativo

Siguiendo a Chatman (1990), el relato singulativo es “una representación discursiva de un único momento de la historia, como en «Ayer me acosté temprano»” (p.82). Es decir, el eje sintagmático construido que la cadena de secuencias de una narración muestra corresponde a una sola historia, ya que se *narra una sola vez* lo que ocurrió *una vez*; en otras palabras, se trata de un acontecimiento, una presentación.

2.6.2. Relato múltiple o anafórico

Para Chatman (1990), la frecuencia múltiple (relato anafórico) consiste en “varias representaciones, cada una de uno de los varios momentos de la historia, como en «El lunes me acosté temprano; el martes me acosté temprano; el jueves me acosté temprano», etc” (p. 82). En otras palabras, este relato da cuenta *n veces de lo que pasó n veces*, es decir, si se presentan varios acontecimientos, se realizan varias presentaciones.

2.6.3. Relato repetitivo

Por su parte, la frecuencia repetitiva, consiste en realizar “varias representaciones discursivas del mismo momento de la historia, como en «Ayer me acosté temprano, ayer me acosté temprano, ayer me acosté temprano», etc.” (Chatman, 1990, p. 82). De acuerdo con lo anterior, este tipo de relato cuenta *n veces* lo que ocurrió *una vez*, es decir, si ocurre un acontecimiento, se hacen varias presentaciones. No debe olvidarse que también un relato repetitivo se presenta cuando el mismo acontecimiento es narrado con variantes estilísticas y diferentes puntos de vista.

2.6.4. Relato iterativo

Y por último, la frecuencia iterativa se refiere a “una única representación discursiva de varios momentos de la historia, como en «Todos los días de la semana me acosté temprano»” (Chatman, 1990, p. 82). Este tipo de frecuencia narra *una vez lo que ha sucedido n veces*, o se trata de varios acontecimientos y una presentación.

¿Qué tipo de frecuencia narrativa se identifica en el relato *La puerta condenada*? Este sería un relato con frecuencia múltiple, pues narra n veces, lo que ocurrió n veces, es decir, ocurren en el relato varios acontecimientos que se narran varias veces: la repetición del llanto del niño ocurre varias veces durante la estancia de Petrone en el hotel.

La primera vez que se manifiesta el llanto del niño ocurre la primera noche que Petrone duerme en el hotel: “Al despertarse eran casi las nueve, y en esos primeros minutos en que todavía quedan las sobras de la noche y del sueño, pensó que en algún momento lo había fastidiado el llanto de una criatura” (Cortázar, 1985, p. 54).

La segunda vez que Petrone oyó el llanto del niño ocurre la tercera noche: “Encendió el velador, vio que eran las dos y media, y apagó otra vez. Entonces oyó en la pieza de al lado el llanto de un niño” (Cortázar, 1985, p. 56).

La siguiente manifestación del llanto ocurrió en la cuarta noche, cuando Petrone en sus intentos de hallar una explicación racional del suceso, pensaba que eran “montones de pavadas”; dice el narrador que casi no había tomado en serio “cuando el llanto del niño lo trajo de vuelta a las tres de la mañana” (Cortázar, 1985, p.58). Finalmente, la cuarta expresión del llanto de la criatura ocurre poco después que ya la mujer y el “niño” se han marchado. Este dato es importante puesto que leemos que después de la partida de la mujer Petrone tenía ese “silencio

que había reclamado con astucia “para poder dormir plácidamente; sin embargo, en la quinta noche, cuando Petrone “extrañaba el llanto del niño”, “mucho más tarde lo oyó, débil, pero inconfundible a través de la puerta condenada” (Cortázar, 1985, p. 60).

Como se ha dilucidado, la sintaxis narrativa nos mostró las líneas accionales de los sucesos que le ocurrieron a Petrone durante el tiempo que permaneció en el hotel Cervantes. El suceso central, el llanto del niño se hizo evidente, de acuerdo al relato, unas cuatro veces, lo que demuestra que *La puerta condenada* es un relato con frecuencia múltiple, pues narra n veces, lo que ocurrió n veces: ese llanto de una criatura que procedía de una habitación del hotel en medio del silencio de la noche.

3. ASPECTO SEMÁNTICO: REDES TEMÁTICAS

Para Todorov la obra literaria opera como un sistema donde participan lo verbal, lo sintáctico y lo semántico; en este último aspecto la teoría todoroviana habla de los «temas» del libro” (Todorov, 1998, p. 20). Partiendo de esto, a continuación se explican los temas presentes en *La puerta condenada*. Para ello, se tiene en cuenta las dos redes temáticas que propone Todorov: los temas del *yo* y los temas del *tú*.

3.1. Advertencias sobre las redes temáticas

Todorov al analizar los temas de lo fantástico hace una advertencia que es necesario no pasar por alto; por un lado, se debe evitar minimizar la literatura a una simple forma, desconociendo la pertinencia de *los temas* en el análisis literario y por otro, realizar el proceso inverso, es decir, realizar un análisis que solo involucre el simple contenido (temas y sentidos), dejando a un lado *la forma*. Así lo resume Todorov (1998):

(...) en literatura, lo que se dice es tan importante como la manera de decirlo, el «qué» vale tanto como el «cómo», y a la inversa (...). Una de las razones de ser del concepto de estructura es la siguiente: superar la antigua dicotomía de la forma y del fondo para considerar la obra como totalidad y unidad dinámica (p. 77).

De acuerdo con lo anterior, Todorov analiza los temas de lo fantástico basándose en dos tareas: por un lado, estudia los temas de lo fantástico y por otro, propone una teoría general del estudio de los temas, esto es, se trata de hacer la *descripción de una configuración* más que nombrar un sentido.

3.2. La agrupación de redes

Los temas del género fantástico pueden analizarse teniendo en cuenta una técnica básica: la *agrupación*. Para Todorov (1998) se agrupan “los temas de manera puramente formal, en una especie de distribución: parti[endo] de un estudio de sus *compatibilidades e incompatibilidades*” (p. 85-86).

Esta taxonomía que establece Todorov, se fundamenta no en imágenes concretas (“etiquetas temáticas”) sino en categorías abstractas que explican tanto los temas de las obras del género fantástico que se han escrito y las que están por escribirse. La teoría Todoroviana establece dos redes temáticas: los “temas del *yo*” y los “temas *tú*”. En los temas del *yo* el *sentido de la vista* se convierte en un elemento central pues conecta la relación del hombre con el mundo. Quizás por eso, también se les llame los “temas de la mirada”. Con respecto a esto Todorov (1998, p. 97) afirma: “(...) estamos en términos freudianos en el sistema *percepción-conciencia*. Es una relación relativamente estática, en el sentido de que no implica acciones particulares, sino más bien una posición, una percepción del mundo más que una interacción con él” (Las cursivas son nuestras).

3.2.1. Los temas de la mirada

Todorov, para explicar los temas de *yo*, toma algunas imágenes de transformaciones de un texto de origen oriental, un cuento de *Las Mil y una noches* llamado “*La historia del segundo calender, hijo del rey*”; basado en este texto, identifica dos grupos de imágenes: el de *las metamorfosis* de personajes, y el de *la existencia de seres sobrenaturales* que se diferencian de los humanos: el genio, el hada, la princesa maga, el hechicero, entre otros. Estos seres en la tradición literaria tienen facultades de transformación, ya sea que puedan transformarse ellos mismos o a otros; pero además cuentan con la capacidad de desplazamiento de seres y objetos en el espacio y tiempo.

Partiendo de este análisis Todorov concluye que *la metamorfosis* (poderes de transformación), la causalidad particular, el *pan-determinismo* (determinismo generalizado), que equivaldría al azar, pertenecen a los temas del “yo”. Con respecto a la metamorfosis, Todorov (1998) arguye: “Decimos con frecuencia que un hombre se hace el mono, que lucha como un león, como un águila, etc (...). Por consiguiente, las metamorfosis constituyen una transgresión de la separación entre materia y espíritu, tal como generalmente se la concibe” (p.91).

Ahora bien, al referirse al pandeterminismo, Todorov (1998) afirma: “Podemos hablar aquí de un determinismo generalizado, de un *pandeterminismo*; todo, hasta el encuentro de las diversas series causales (o «azar»), debe tener su causa, en el sentido pleno del término, aun cuando esto no sea de orden sobrenatural (...). (p. 89. Las cursivas son del autor)

De lo anterior se desprende que en estos dos temas el punto clave es la ruptura del límite entre la materia y el espíritu o viceversa. Para Todorov (1998), este quiebre puede ejemplificar la diferencia entre la percepción del hombre “normal” y la del esquizofrénico, el drogadicto, el niño (en sus primeras etapas de vida) y el psicótico. De acuerdo con Kerly López Robledo y Wilfredo Peñate Betts (2010), “el individuo drogado no distingue entre él y lo que le rodea”, no diferencia entre quien es el agente y el paciente, “entre espacio y tiempo, y si lo hay, se suspende” (p. 164).

En el caso del esquizofrénico, este tampoco separa la realidad de la imaginación, su punto de referencia no es único, se manifiesta según López y Peñate (2010) en “la incoherencia del pensamiento, la afectividad y la acción, pasando por un repliegue sobre sí mismo (o autismo), la fuga de ideas, hasta llegar a la inadaptación radical al mundo externo y una constante actividad delirante” (p.165).

Lo mismo pasa en el niño en sus primeras etapas de vida, no distingue entre su yo (mundo interior) y el mundo exterior (mundo físico), es decir, las categorías de causalidad, espacio, objeto y tiempo, resultan ser algo confusas y tomen tiempo distinguirlas. Por último, en el caso del psicótico, Todorov (1998) declara: “(...) los límites entre materia y espíritu era considerada, sobre todo en el siglo XIX, como la primera característica de la locura. El psicótico

(...) no sería capaz de distinguir esos diferentes marcos entre sí y confundiría lo percibido y lo imaginado” (p.93).

Por otra parte, siguiendo a Todorov (1998), la metamorfosis se puede generalizar, lo que nos lleva a comprender que el desdoblamiento y multiplicación de la personalidad cabrían en esta red temática del yo, es decir, “uno es varias personas mentalmente, y se convierte en varias personas físicamente” (p. 94). También está el rompimiento del límite entre el sujeto y el objeto; se parte del hecho de que comúnmente el sujeto es visto en relación con otras personas, o con objetos exteriores a él, pero en la literatura fantástica, afirma Todorov (1988), se “pone en tela de juicio esta separación abrupta. Se oye una música, pero ya no existe el instrumento de música emisor de sonidos y exterior al oyente, por una parte, y el oyente, por otra” (p.93).

Por otra parte, otro de los temas es la transformación del espacio y el tiempo. Todorov (1998) afirma que “el tiempo y el espacio del mundo sobrenatural, tal como están descritos en este grupo de textos fantásticos, no son el tiempo y el espacio de la vida cotidiana” (p. 95). De acuerdo con esto, el espacio donde se mueven los personajes se hiperbolizan, transformándose en dimensiones abismales o minimizándose. El tiempo por su parte, también puede prolongarse, haciéndose más lento o más rápido, suspenderse o desaparecer.

Llegados a este punto, se decanta que en la red temática del “yo”, la participación del sujeto o personaje es pasiva, no hay lenguaje y el aislamiento con el mundo externo es la pauta. Bajo esta red, la acción principal es mirar y percibir.

3.2.2. Ejes temáticos del tú

En el otro extremo de las redes temáticas, tenemos la red de los temas del “tú”. Este eje explica la relación del sujeto con su *deseo e inconsciente*, tal como lo establece Todorov (1998):

El deseo y sus diversas variaciones, entre las cuales se incluye la crueldad, son otras tantas figuras en las que están comprendidas las relaciones entre seres humanos; al mismo tiempo, la posesión del hombre por lo que de manera superficial puede llamarse «sus instintos» plantea el problema de la estructura de la personalidad, de su organización interna. (pp. 111-112. El énfasis es nuestro)

Es interesante que a los temas del *tú*, también se le conozca como los “temas del discurso”, porque “el lenguaje es, en efecto, la forma por excelencia y el agente estructurante de la relación del hombre con su prójimo” (Todorov, 1998, p. 112). Teniendo en cuenta lo anterior, mientras que en los temas del *yo*, la posición del sujeto en el mundo es pasiva, en la red de los temas del *tú*, la intervención del sujeto es activa, porque como afirma Todorov (1998): “el hombre ya no es un observador aislado, sino que participa de una relación dinámica con otros hombres” (p. 112).

En la red temática del *tú*, *el deseo sexual* humano se manifiesta en los relatos del género fantástico a través de una relación sexual normal, o en el “amor intenso” por una mujer. Todorov llama a este el “diablo-deseo”, el cual crea una tensión entre lo sagrado (Dios, la cruz), y lo mundano; asimismo, el deseo sexual origina un conflicto con la madre, quien aprueba o desaprueba la relación amorosa bendiciéndola o, por el contrario, maldiciéndola asignándole el atributo de “diabólica”. Al respecto Todorov (1998) afirma: “El deseo, como tentación sensual, se encarna en algunas de las figuras más frecuentes del mundo sobrenatural, y en especial en la del diablo. Puede decirse, para simplificar, que el diablo no es más que otra palabra para designar la *libido*” (p. 103. Las cursivas son del autor).

Por otra parte, en opinión de Todorov (1998, p. 111), la *libido* puede transformarse en excesos, perversiones o parafilias sexuales:

La literatura fantástica describe en particular sus formas excesivas así como sus diferentes transformaciones o, si se prefiere, sus perversiones (...). De la misma manera, las preocupaciones relativas a la muerte, a la vida después de la muerte, a los cadáveres y al

vampirismo están ligadas al tema del amor. Lo sobrenatural no se manifiesta con la misma intensidad en cada uno de estos casos: aparece para dar la medida de los deseos sexuales particularmente poderosos y para introducirnos en la vida después de la muerte.

Todorov (1998) afirma: “(...) la literatura fantástica ejemplifica diversas transformaciones del deseo. La mayor parte no pertenecen verdaderamente a lo sobrenatural, sino más bien a lo «extraño» social” (p.106). Entre las diferentes formas de transformación de la sexualidad se puede mencionar: el incesto, la homosexualidad, los tríos, orgías, el sadismo, la necrofilia, entre otras parafilias.

En relación con el incesto, siguiendo la línea de temas que se manejan en la red de los temas del tú, éste sería una forma de transformación del deseo sexual normal. Según Elizabeth Roudinesco y Michel Plon (1998):

Se llama incesto a una relación sexual sin coacción ni violación entre consanguíneos o parientes adultos (que hayan alcanzado la mayoría de edad legal), en el grado puntualizado por ley propia de cada sociedad: en general entre madre e hijo, entre padre e hija, entre hermano y hermana. Por extensión, la prohibición puede extenderse a las relaciones sexuales entre tío y sobrina, tía y sobrino, padrastro e hija, madrastra e hijo, madre y yerno, padre y nuera (p. 516)

Por otra parte, según Roudinesco y Plon (1998), el término homosexualidad se deriva “del griego (homos: semejante) y creado hacia 1860 por el médico húngaro Karoly María Benkert para designar todas las formas de amor carnal entre personas pertenecientes al mismo sexo biológico” (p. 483-484).

De acuerdo con Todorov (1998), la literatura fantástica presenta “una tercera variedad del deseo que puede denominarse como “el amor de más de dos”, es “la forma más corriente” (p. 106). Este “amor de más de dos” corresponde a las experiencias de tríos u orgías sexuales.

También *el sadismo*, que según Roudinesco y Plon (1998) es “una perversión sexual basada en un modo de satisfacción ligado *al sufrimiento infligido al prójimo* (...). El sadismo es entonces concebido como primero, anterior al masoquismo; expresa la agresividad contra un semejante tomado como objeto” (p.958. El énfasis es nuestro).

Otro de los temas que pertenecen a esta red, según Todorov es la *necrofilia*. Siguiendo a José María Farré (2002, p. 523), la necrofilia es “la actividad sexual con un ser humano muerto, que puede incluir o no mutilación del cadáver”. O siguiendo a López y Peñate (2010. p.170):

La necrofilia propiamente dicha es la que aparece realizando la conjunción sexo-cadáver por las vías naturales (vaginal), y también analmente, con cadáveres previos y apetecibles (para el necrófilo). Puede ser ocasional, cuando alguien muy desesperado coincide con un cadáver que le atrae y hace lo que puede con él. Es sádica cuando la previa es matar al oponente, para copular post-mortem con su cuerpo.

Siguiendo con el eje de los temas del “tú” en este también se incluyen: la crueldad, la violencia física y verbal, así como la muerte vinculada con el amor-deseo, la sangre y la magia. Hablando de la violencia verbal, Todorov (1998) señala que este tema es importante para la literatura fantástica, puesto que muestra la violencia (descrita en el relato) sobre el personaje y permite generar un *efecto* en el lector:

Lo violento no son los gestos, puesto que de hecho no hay gesto alguno, *sino las palabras*. La violencia se lleva a cabo no sólo a través del lenguaje (la literatura siempre se refiere al lenguaje), sino también en él. El acto de crueldad consiste en *la articulación de ciertas frases*, no en una sucesión de actos efectivos. (p.108. Las cursivas son nuestras)

La muerte, en el terreno de lo fantástico, generalmente se relaciona con el deseo sexual en el que un personaje (hombre o mujer) persigue un objeto: alguien vivo que, en la mayoría de los casos, termina muerto o se transforma en algo putrefacto o en un cadáver: En la literatura fantástica, la necrofilia toma por lo general la forma de un amor con vampiros o con muertos que

volvieron a habitar entre los vivos” (Todorov, 1998, p. 110). En este sentido, la tríada *deseo-crueldad-muerte* muestra la tensión entre la muerte y la vida, entre el amor y la sangre. En palabras de Todorov (1998):

La crueldad y la violencia merecen un lugar aparte, aun cuando su relación con el deseo esté fuera de toda duda (...) Por el contrario, la crueldad o las perversiones humanas no abandonan, en general, los límites de lo posible, y, por así decirlo, tan solo nos hallamos frente a lo socialmente extraño e improbable. (p. 111)

3.3. Las redes temáticas y sus contrarios

El marco de la literatura fantástica, es importante señalar *la oposición* entre las dos redes temáticas, así como las categorías de cada una de ellas. En el eje de los *temas* del *yo*, el punto central es la *ruptura del límite* entre lo *físico* y lo *psíquico*, es decir, entre el *yo* y el mundo exterior, siendo relevantes la *percepción* y la *vista*, así como la *ausencia del lenguaje*⁸.

La *oposición* en el eje de los temas del *tú*, se circunscribe al inconsciente y las pulsiones, cuya represión origina la neurosis. En este sentido, para Todorov (1998), “el papel decisivo concedido a la sexualidad y a sus variaciones en la segunda red, parece en efecto, encontrarse en las neurosis: como se viene diciendo desde Freud, las perversiones son la contraparte negativa de las neurosis” (p.118).

Para Todorov (1998), los temas de esta red no se limitan a los ya señalados, puesto que “es posible, por ejemplo, encontrar una analogía entre ciertas estructuras sociales (o incluso ciertos regímenes políticos) y las dos redes de temas” (p. 122). Por ejemplo, Marcel Mauss, establece una diferencia entre la magia y la religión, argumentando que la magia tiende a lo

⁸ Recuérdese la comparación del mundo interior del caso del niño, el drogadicto, el esquizofrénico y el psicótico con el mundo interior-exterior del hombre normal; también la sublimación de las pasiones (sexualidad) que se alcanza con el mundo de la droga y el misticismo.

concreto y no puede privarse del lenguaje, mientras que la religión y el recogimiento místico es metafísico y averbal: “En tanto que la religión tiende hacia la metafísica y se absorbe en la creación de imágenes ideales, la magia sale, por mil fisuras, de la vida mística de donde extrae sus fuerzas para servir la vida laica y mezclarse con ella. Tiende a lo concreto de la misma manera que la religión tiende a lo abstracto” (Mauss, 1960, p.134. Citado por Todorov, 1998. p. 122). Parece entonces que la magia hay que ubicarla en los temas del *tú*; mientras que la mística y la religión pertenecen al eje de los temas del *yo*.

3.4. Las redes y sus categorías

La distribución de los dos ejes genera algunas categorías que es necesario tener en cuenta al analizar una obra de corte fantástico. En el caso de los temas del *yo*, se destacan las siguientes categorías: “físico-psíquico” y “percepción-conciencia”; por el contrario, en los temas del *tú*, se destacan categorías como: “pulsión-inconsciente” o “deseo-inconsciente”, expresiones referidas a los “temas del discurso”. En los temas de lo fantástico el lenguaje adquiere relevancia: *ausencia* del lenguaje en los temas del *yo* y presencia de él en los temas del *tú*, tal como argumenta Todorov (1998):

Como vimos, los temas del *yo* abarcan la posibilidad de quebrar el límite entre sentido propio y sentido figurado; los temas del *tú* se forman a partir de la relación que en el discurso se establece entre dos interlocutores (...). El *yo* significa el relativo aislamiento del hombre en su relación con el mundo que construye, el acento puesto sobre esta confrontación sin que sea necesario nombrar a un intermediario. El *tú* en cambio, remite precisamente a ese intermediario, y lo que se encuentra en el punto de partida de la red es la relación terciaria (...). Hay más: El *yo* y el *tú* designan a los dos participantes del acto de discurso: aquel que enuncia y aquel al cual uno se dirige. Si ponemos el acento en esos dos interlocutores es porque creemos en la importancia primordial de la situación de discurso, tanto para la literatura como fuera de ella (...). Las categorías del *yo* y del *tú* tienen en efecto, ese doble carácter: poseen un elevado grado de abstracción, y son interiores al lenguaje. (Pp. 123; 124)

3.5. Los temas del yo en *La puerta condenada*

En *La puerta condenada* en el eje de los temas del yo se destacan:

3.5.1. La transformación del espacio y el tiempo

En el relato cortazariano no hay una transformación física del espacio en el sentido que plantea Todorov, es decir, no hay una hiperbolización espacial de los espacios que describe el cuento. La portería, la recepción, las habitaciones, los pasillos, etc. Sin embargo, la sola descripción del hotel como un lugar “sombrio, tranquilo, casi desierto” (Cortázar, 1985, p. 53), pone de manifiesto esa “falta de sol y de aire” a la que se refiere el narrador, connotando que el hotel se convierte en un escenario donde la manifestación del llanto de un niño modifica la conducta del huésped Petrone, al no permitirle dormir bien.

Por otro lado, en cuanto al tiempo, la historia de *La puerta condenada*, se presenta en un avance natural de un orden temporal lógico, desde que Petrone llegó al hotel Cervantes hasta su última noche en la que, después de haberse ido la “señora sola”, Petrone oyó el llanto “débil, pero inconfundible a través de la puerta condenada” (Cortázar, 1985, p.57). No hay evidencia en la narración que el tiempo se haya transformado en otro tiempo, paralelo o superpuesto, no hay contrapunteo temporal ni dilatación o minimización de las horas o días que vivió el personaje central en el hotel Cervantes.

3.5.2. El tema del doble

El tema del doble se puede notar en el cuento en la dualidad que el relato despliega en relación con los personajes, los espacios y el fenómeno del llanto que ocurre en el hotel. En primera instancia, estarían las parejas duales de personajes que el relato muestra. Por ejemplo, *Petrone y la “mujer sola”*. Esta imagen se evidencia en la primera parte del relato cuando Petrone se encuentra al día siguiente de su estancia en el hotel con la mujer en el ascensor. Esta mujer pasa a ser “la madre” de la criatura que llora, originando la pareja madre-niño, que en la figuración de Petrone: “la mujer estaba arrullando al niño, consolándolo (...) sentada al pie de la cama, moviendo la cuna del niño o teniéndolo en brazos” (Cortázar, 1985, p. 58).

Por otro lado, están la pareja *Portero- Petrone*. El portero es el primer sujeto que recibe a Petrone, es quien administra las llaves exhibidas en el tablero que señalaba el número de habitación de cada huésped. Del mismo modo el relato se refiere a la pareja *Empleado-Petrone*. Dicho empleado atendía por turnos en la recepción del hotel y hablaba con acento alemán; se convirtió en el informador de Petrone sobre varios asuntos que necesitaba saber de Montevideo: nombres de lugares, calles, buses, etc.

La otra pareja es la del *Gerente-Petrone*. Esta pareja se despliega en todo el relato, ya que el gerente es quien precisamente le informa a Petrone que el segundo piso (otra imagen del doble) es un lugar tranquilo, que al lado de su habitación se hospedaba una mujer que trabajaba todo el día y que solo venía a dormir. También de vez en cuando conversa con Petrone sobre cotidianidades del día; pero también muestra el relato que Petrone y él tuvieron una especie de discusión por la mujer y el niño que lloraba; de hecho cuando Petrone le reclama por su incomodidad, leemos que: “El gerente lo estaba mirando un poco de soslayo, como si a su vez lo irritara la protesta” (Cortázar, 1986, p. 57). Finalmente, es el gerente quien después de varias noches, le informa a Petrone que la mujer se iría del hotel con su llanto a otro lado, para que él pudiera dormir mejor y tranquilo.

Aparte de estas parejas, también se pueden señalar la pareja *Petrone-esposa*. Si bien la participación de la esposa de Petrone en el relato es secundaria, ya que ella no lo acompaña a Montevideo, no está en el hotel Cervantes, pero como es lógico pensar, el relato construye verosimilitud al narrar que una tarde había llegado de Buenos Aires, ciudad de procedencia de Petrone, una misiva de la mujer. No sabemos que decía esa carta, pero se supone que la mujer estaba preocupada por su marido, quería saber cómo le estaba yendo a Petrone en Montevideo. Leemos que “había también una carta de Buenos Aires. Reconoció la letra de su mujer” (Cortázar, 1985, p. 58).

Por último, con relación a las parejas de los personajes tenemos a los *dos socios* principales del negocio de Petrone. De acuerdo con la narración, una noche estaban en un cabaret, pero el ambiente no era el mejor, leemos que “el cabaret era de un aburrimiento mortal y sus *dos socios* no parecían demasiado entusiastas (...)”. En otro apartado el narrador refiere el momento cuando Petrone quiso disculparse con la mujer o pedirle que no se fuera del hotel, pero se dio cuenta de “ya era hora de encontrarse con los *dos socios* y no quería tenerlos esperando” (Cortázar, 1985, p. 60. Las cursivas son nuestras). La participación de estos socios en el relato ambienta la estadía de Petrone en Montevideo, ya que no sólo con ellos realiza su negocio, sino que además, comparten tragos y cenas.

Desde otra vertiente, en los espacios y zonas del hotel se puede notar las dualidades. En primer lugar, en la habitación que se le asigna a Petrone, había dos ventanas, una pequeña y otra grande en el cuarto de baño; estas ventanas eran las válvulas del poco aire que ventilaba la habitación.

En la zona de la recepción, el relato señala que en la gran sala, en “cuyo extremo estaban las puertas de su habitación y la de la señora sola” (Cortázar, 1985, p. 54). Estas dos puertas permiten el acceso al microcosmos que cada personaje, la mujer y Petrone construyen mientras viven en el hotel Cervantes. Siguiendo con los objetos, es curioso como el narrador pone dualidades hasta en detalles. Un día que Petrone ha ido a la Plaza Independencia, compra “un diario argentino, [y] un atado de cigarrillos negros”. En esta misma línea de la narración, se

informa que al llegar al hotel Petrone se dio cuenta que en el cine del lado, “daban *dos películas* que ya había visto” (Cortázar, 1985, p. 55, Las cursivas son nuestras).

Por otra parte, hay en el relato una imagen del doble que resulta relevante pues muestra el primer acercamiento de Petrone con la puerta condenada, que de hecho, según la narración, cuando Petrone se instaló en su habitación, “se le había escapado en su primera inspección del cuarto” (Cortázar, 1985, p. 55). Estamos hablando de la imagen del *espejo del armario viejo* que habían “adosado a una puerta que daba a la habitación contigua”. Este espejo permite el reflejo del cuerpo de la persona de Petrone: “se miraba distraído en el espejo”. Detrás de este espejo estaba la puerta condenada, de donde venía el llanto de la criatura. Lo interesante aquí es que el protagonista toma conciencia del tipo de accesorios que los hoteleros de las antiguas casas de escritorio y de familia ponían delante de estas puertas condenadas: “un ropero, una mesa o un perchero delante”, que buscaban una “cierta ambigüedad, un avergonzado deseo de disimular su existencia como una mujer que cree taparse poniéndose las manos en el vientre o en los senos” (Cortázar, 1985, p. 55).

Esta relación vientre-senos a la que se refiere el narrador pretende comparar la puerta condenada con una mujer, así lo plantea M’hammed Darbal (2008) cuando afirma: “La alusión a la maternidad es patente. La puerta, madera, es mujer y senos (...). La puerta es de madera y es también de pino que es símbolo de inmortalidad” (p.4). Si se piensa en ese deseo de disimular la existencia de la puerta condenada de inmediato se puede concluir que detrás de esa puerta había algo oculto y ominoso que emergería para modificar el ambiente de uno de los huéspedes del hotel Cervantes-

La dualidad de la puerta condenada se refleja en otro espacio, la habitación contigua, la de la señora sola. De acuerdo con el narrador, Petrone imaginó que del otro lado habría también un ropero y que la señora de la habitación pensaría lo mismo de la puerta” (Cortázar, 1985, p. 56). En otras palabras, la puerta condenada era el lazo o vínculo que unía a Petrone con la mujer sola.

Por otra parte, el fenómeno del llanto se puede tomar en sentido dual. Leemos que en la *segunda noche* de estar en el hotel, a las *dos y media* de la mañana, Petrone oyó el llanto de un niño: “No se engañaba, el llanto venía de la pieza de al lado. El sonido se oía a través de la puerta condenada, se localizaba en ese sector de la habitación al que correspondían los pies de la cama” (Cortázar, 1985, p. 56). En este sentido, el narrador construye una figura de la repetición dual, contextualizando que a Petrone no le convenía dormir mal y menciona: “*Dos veces* se había despertado en plena noche, y las *dos veces* a causa del llanto” (Cortázar, 1985, p.56-57. El énfasis es nuestro).

Para reforzar esta idea, el relato es claro cuando dice que *la segunda vez* que Petrone se despertó fue peor, puesto que estaba involucrado otro sonido, otro llanto, el de la mujer-madre:

(...) se oía la voz de la mujer que trataba de calmar al niño. La voz era muy baja pero tenía un tono ansioso que le daba una calidad teatral, un susurro que atravesaba la puerta con tanta fuerza como si hablara a gritos. (Cortázar, 1985, p. 57)

A propósito de los objetos que indican la dualidad, un segmento del relato narra el momento donde Petrone piensa en cómo amortiguar los ruidos que vienen de la otra habitación: “Tal vez si pusiera sus *dos valijas* sobre el armario, bloqueando la puerta, los ruidos de la pieza de al lado disminuirían” (Cortázar, 1985, p. 58. El énfasis es nuestro). Como se nota en la idea de Petrone, la *dos valijas* podrían en opinión de Petrone servir como un muro de contención contra ese sonido que venía del otro lado de la habitación e intentaba volverlo loco. Asimismo, la referencia a otras *dos valijas* se menciona más adelante en el relato cuando la mujer decide irse del hotel. El narrador nos dice que Petrone “vio un baúl y *dos grandes valijas* cerca del ascensor” (Cortázar, 1985, p.59. Las cursivas son nuestras).

Siguiendo con la idea del llanto como dualidad, y mientras Petrone intentaba buscar una explicación racional a esos “débiles quejidos”, el relato revela que la mujer intentaba acallar “el llanto de su hijo frustrado, consolando el aire entre sus manos vacías, tal vez con la cara mojada de lágrimas porque el llanto que fingía era a la vez su verdadero llanto” (Cortázar, 1985, p. 59).

En este pasaje se pone de relieve la duplicación: una criatura llora (un niño), no se sabe si por hambre o algún dolor que lo aqueja, producto de una enfermedad; una madre biológica o postiza que “*estaba imitando el llanto de su hijo*” como un eco o reflejo.

Como respuesta a la imitación del llanto del niño que hacía la mujer, y que no permitía dormir plácidamente al personaje central, Petrone se preguntaba que iba a hacer para que ese llanto no continuara horadando sus oídos. El relato muestra que Petrone movió el viejo armario y dejó al descubierto la puerta condenada. Leemos que en pijama y descalzo “se apegó a [la puerta] como un ciempiés, y acercando la boca a las tablas de pino empezó a *imitar en falsete, imperceptiblemente, un quejido como el que venía del otro lado*. Subió de tono, *gimió, sollozó*” (Cortázar, 1985, p.59. Las cursivas son nuestras). Como resultado de esta acción de Petrone, la narración muestra que hubo un silencio que duró “toda la noche”, pero que estuvo precedido por “un grito seco e instantáneo [de la mujer], un comienzo de alarido que se cortó de golpe como una cuerda tensa” (Cortázar, 1985, p. 59). Ese acto de imitación en falsete que realizó Petrone afectó a la otredad, a la mujer que se protegía por “la indiferencia y por la madrugada”, trayendo como consecuencia que al día siguiente la mujer se fuera del hotel.

Finalmente, a nuestro modo de ver, se pueden mencionar *dos expresiones* que enuncia el narrador con relación al llanto del niño que, paradójicamente “añoraba” Petrone. Leemos que cuando ya tenía a su disposición todo el silencio para dormir bien, “irónicamente pensó que **extrañaba el llanto del niño**, que esa calma perfecta no le bastaba para dormir y todavía menos para estar despierto” (Cortázar, 1985, p. 61. Las negrillas son nuestras). En unas cuantas líneas posteriores, nuevamente el narrador nos dice que Petrone “extrañaba el llanto del niño, y cuando mucho más tarde lo oyó (...)” (Cortázar, 1985, p.61). Estos dos ejemplos de expresiones discursivas terminan de probar como el tema del doble impregna el relato de *La puerta condenada*, haciendo compacto el eje o red de yo.

3.5.3. La mirada

La imagen de la mirada, se evidencia en el inicio del cuento, cuando leemos que un conocido le recomendó a Petrone el hotel Cervantes, “diciéndole que estaba en la zona céntrica de Montevideo” (Cortázar, 1985, p. 53). Esta referencia a la zona céntrica alude a una capital, Montevideo, que según Darbal (2008), “cuyo nombre asocia montaña y vista” (p. 4).

A tono con el tema de la vista, Todorov basándose en el cuento *La princesa Brambilla* de Ernst T. Hoffmann habla de las “imágenes de la mirada” como el espejo, los ojos, el microscopio, los lentes, el telescopio, etc., que harían parte de los temas del *yo*. Todorov (1998: 97; 98) afirma:

Significativamente, toda aparición de un elemento sobrenatural va acompañada de la introducción paralela de un elemento perteneciente al campo de la mirada. Se trata, en particular, de los lentes y el espejo que permiten penetrar en el universo maravilloso (...). Los lentes y el espejo se convierten en la imagen de una mirada que ya no es un simple medio de unir el ojo con un punto del espacio, que ya no es puramente funcional, transparente, transitiva. Estos objetos son, en cierta medida, mirada materializada u opaca, una quintaesencia de la mirada.

Si partimos de estas imágenes, tal como ya lo indicamos anteriormente, una imagen de la mirada sería el espejo del viejo armario que cubría la puerta condenada, donde Petrone se observa; también se pueden incluir en el tema de las miradas, todas las focalizaciones internas o externas que realizan los personajes del cuento llevando al lector por los recovecos del universo cortazariano de *La puerta condenada*.

3.6. Los temas de *tú*

Por otra parte, en la red de los temas del *tú*, en *La puerta condenada* hay un tema central que recorre el relato, a saber: la muerte, asociada a dos subimágenes, esto es, el espacio y la enfermedad.

3.6.1. El espacio- muerte

De acuerdo con el relato, el hotel Cervantes se hallaba en la “zona céntrica de Montevideo”, lo que según Darbal (2008), lo convierte en “un refugio, un espacio de la intimidad cerrado y perfecto” (p.3). Este hotel tal como lo explicamos en el primer capítulo connota por un lado, cerramiento, oscuridad donde faltaba la luz del sol y buena ventilación: Leemos que era “un hotel sombrío, tranquilo, casi desierto” (Cortázar, 1985, p. 53).

Estos atributos del hotel son reforzados por un *silencio*⁹ abismal y “sepulcral” que puede observarse en las siguientes citas:1) “el silencio del hotel parecía coagularse, caer como ceniza sobre los muebles y las baldosas” (Cortázar, 1985, p. 54). 2). “El silencio del hotel era casi excesivo, y el ruido de uno que otro tranvía que bajaba por la calle Soriano no hacía más que pausarlo, fortalecerlo para un nuevo intervalo” (Cortázar, 1985, p.55). 3) “El silencio en la recepción del hotel era tan grande que Petrone se descubrió a sí mismo andando en puntillas” (Cortázar, p. 57); 4) “El hotel dormía, las cosas y las gentes dormían” (Cortázar, 1985, p.58); 5) “Del otro lado se hizo un silencio que habría de durar toda la noche” (Cortázar, 1985, p. 59); 6). “Y el silencio de la habitación le pareció todavía más espeso” (Cortázar, 1985, p. 60). 7) “Por fin tenía todo el silencio necesario para dormir a pierna suelta, y le pesaba” (Cortázar, 1985, p.60); finalmente: “se sintió como vencido por ese silencio que había reclamado con astucia y que le devolvían entero y vengativo” (Cortázar, 1985, p. 61).

⁹ En el relato hay alrededor de unas 8 referencias al silencio excesivo que imperaba en el hotel en ciertos momentos del día y la noche.

Este último silencio resulta paradójico, ya que después que la aparente causa del ruido en el hotel (el llanto del niño) en las noches, ha desaparecido, el personaje principal “extrañaba el llanto del niño para dormir.

3.6.2. La Venus de Milo

El cuento muestra que en la gran sala, entre las dos puertas de las habitaciones de Petrone y la señora sola había “un pedestal con una nefasta réplica de la Venus de Milo” (Cortázar, 1985, p. 54). A propósito de esta escultura que se representa en el cuento de Cortázar, Seemann (1958) afirma que

La más famosa de todas y la mérito artístico más excelso es la estatua descubierta en 1820 en la isla de Melos (Milo), hoy en el Louvre de París; de tamaño mayor que el natural, muestra sólo desnuda la parte superior de su cuerpo, mientras la inferior, a partir de las caderas, está medio cubierta por una tela muy ligera (...) Habiendo desaparecido totalmente los brazos, no es posible saber con certeza cuál era la actitud de la diosa. Se supone que con la mano izquierda, que tenía levantada, sostenía o bien una manzana (símbolo de la isla de Melos) o el escudo de bronce del dios Ares. En sus rasgos se pinta una serena y orgullosa confianza (Pp. 94-95; 100)

Es importante recordar que entre 1919 y 1920 el explorador francés Dumont D'Urville formaba parte de una expedición en el mar Mediterráneo y descubrió por casualidad en el establo de un pastor de la isla de Melos la escultura de la Venus, la diosa del amor. El explorador intuyó que la estatua tenía un valor extraordinario. Así las cosas, ofreció comprarla al pastor. Desafortunadamente, D'Urville no tenía en ese momento el dinero suficiente para pagar el precio de la escultura; sin embargo, después de conseguir el apoyo de la embajada francesa pudo

regresar por la estatua; no obstante, ya el pastor había vendido la pieza a otros interesados (turcos), y solo esperaba que la recogieran. D'Urville le recordó al pastor la promesa de venta que previamente le había hecho de vendérsela, de tal modo que el diplomático francés y D'Urville pudieron obtener la pieza de arte; cuando se disponían a embarcarla aparecieron los turcos y se armó una pelea¹⁰ por quien se quedaría con la Venus. Los franceses fueron los ganadores del tesoro.

Precisamente, esa replica que estaba en un pedestal en el hotel Cervantes no tenía brazos, tenía amputados los soportes con que inicialmente sostenía la manzana (Melos) o el escudo de Ares. Pero más allá de esta idea, hay otro efecto de sentido: la Venus de Milo (símbolo de la fuerza creadora, reproductora, del amor y la belleza), se convierte en una figura homóloga de la “señora sola”, que a diferencia de ésta, no tiene en sus brazos una criatura para arrullarla, cantarle o tratar de acallarlo. Si lo miramos así, entonces, esta escultura señala algo negativo. Con respecto a esta imagen, Darbal (2008), afirma que:

La presencia de la estatua entre las dos puertas es un símbolo más que elocuente. La piedra levantada o elevada conduce a la individuación y está íntimamente ligada al centro y al lugar santo. Dicha piedra es además una estatua femenina que representa una deidad del amor y la fertilidad; pero esta *mutitada, sin brazos, brazos maternos: es una figura nefasta*”. (p.3. Las cursivas son nuestras)

¹⁰ “D'Urville y el diplomático no fueron los únicos que sufrieron heridas de consideración en el forcejeo, sino que también la Venus salió malparada: *había perdido ambos brazos*. Finalmente, la estatua consiguió llegar a París sin más contratiempos pero, a pesar de los esfuerzos, los brazos nunca más parecieron”. (Las cursivas son nuestras). Recuperado de: <http://historiaybiografias.com/miselaneas12/>

3.6.3. El sonido del llanto asociado a la enfermedad-muerte

La intervención de la muerte en el cuento que analizamos se relaciona con el llanto y la enfermedad. Así las cosas, la primera mención de la enfermedad que conduce a la muerte es la descripción que hace el narrador del llanto de la criatura. Se le describe como un llanto caracterizado por “una serie irregular de gemidos muy débiles, de hipos quejosos seguidos de un lloriqueo momentáneo” que indicaba, en opinión de Petrone, “*como si el niño estuviera enfermo*” (Cortázar, 1985, p. 56. Las cursivas son nuestras).

La alusión a la enfermedad tiene sentido puesto que en esa misma línea, la narración muestra que Petrone se imagina a la criatura como un niño (un varón), aunque no supiera por qué. Este niño se le dibuja como alguien “débil y enfermo, de cara consumida y movimientos apagados” (Cortázar, 1985, p.56). Nótese que la construcción que se hace de “*Eso que se quejaba en la noche*” es de algo *débil y enfermo*”; esa cara consumida y de movimientos apagados connota la realidad tanática que se refuerza con expresiones como: “quejido entrecortado”, “inconsolable congoja”.

En el intento de la mujer sola (¿madre del niño?) de acallar el llanto, es nombrado por el narrador como “el encantamiento de la madre”; pero leemos que el hijo estaba “atormentado por su cuerpo o su alma, por estar vivo o amenazado de muerte” (Cortázar, 1985, p. 579). Como se puede observar, la narración señala una amenaza de muerte, o un tormento que experimenta ese niño.

Es tanta la debilidad de la criatura que había momentos en que el llanto no se escuchaba, era un “hipo breve, un quejido apenas perceptible” que por instantes solo el sonido de la voz de la madre era audible con sus “murmullos de consuelo”. Sin embargo, el relato pone de manifiesto la posibilidad de que esos murmullos de la madre (el verdadero llanto), quien llevaba viviendo mucho tiempo en el hotel, no era más que un “grotesco dolor en la soledad” que la mujer buscaba proteger por la “indiferencia y por la madrugada” (Cortázar, 1985, p.59).

Por otra parte, la influencia del llanto en Petrone había llegado al límite, la narración muestra que el malhumor de Petrone era “maligno”, que se había contagiado de “ese ambiente donde de repente “todo se le antojaba *trucado, hueco, falso*” (Cortázar , 1985, p. 59). Esta actitud de Petrone se basaba en lo que él creía era una “mentira insoportable”, una confabulación en la que estaban participando el gerente, la mujer sola y demás huéspedes del hotel.

El influjo de esa tensión que vive el personaje en el ambiente del hotel y la presencia de la señora sola, especialmente cuando Petrone se entera de que la mujer se va del hotel, leemos que en la calle se “sintió mareado, con un mareo que no era físico” (Cortázar, 1985, p.60). Se trataba de la *culpa* que sentía, ya que según la narración él era responsable de que la mujer se fuera del hotel, de hecho llegó a pensar en pedirle disculpas a la señora y que era él quien debía irse del hotel y no ella. A pesar de esta opinión, Petrone concluye que “era una enferma, pero inofensiva”; más adelante, leemos que Petrone deseo que la mujer “se embromara”, porque “no era más que una histérica” (Cortázar, 1985, p.60).

Tal como se ha analizado, en la *Puerta condenada*, se evidencian ambas redes temáticas. En el eje de los temas del yo, se desplegaron los temas de la transformación de lo temporoespacial, el doble y la mirada; por el contrario, en el eje de los temas del tú se destacaron los temas de la muerte connotada en el espacio sombrío del hotel, la imagen nefasta de la Venus de Milo y el llanto del niño y madre asociado a la enfermedad-muerte.

CONCLUSIONES

El análisis lingüístico-estructural propuesto por Tzvetan Todorov para explicar y describir lo fantástico en sus aspectos verbal, sintáctico y semántico permite las siguientes conclusiones:

El aspecto verbal se centró en analizar cómo el lenguaje y el sistema de la enunciación discursiva (voz narrativa, niveles narrativos) establecieron los indicios de lo fantástico; el aspecto sintáctico, tema del segundo capítulo, se refirió a la organización y el sistema de macro y microsecuencias que secuenciaron los episodios del cuento *La Puerta condenada*. Finalmente, el aspecto semántico mostró las redes temáticas del eje del *yo* y del eje de *tú*. Se establecieron los temas del *yo*, empezando por la transformación temporo-espacial, la dualidad y la mirada. En cuanto a los temas de *tú*, se dilucidó el tema de la enfermedad y muerte.

En *La puerta condenada*, Cortázar pide que evaluemos nuestros referentes culturales, la conducta moral, las creencias, posiciones religiosas, políticas, etc. Esto relacionado con la manera como vemos al otro, especialmente aquellos que tal vez han tomado la decisión de romper con la norma que la sociedad ha impuesto. Sugiere que se evite lo que el narrador nos dice de Petrone cuando vio a la mujer: “tuvo tiempo de ver que era *todavía joven, insignificante*, y que se vestía *mal como todas las orientales*”(Cortázar, 1985, p.54. El énfasis es nuestro).

Por otra parte, *La puerta condenada*, es un relato fantástico. Cuando se termina de leer el cuento, no sabemos si existía una criatura, un niño varón, cuyo llanto era causado por alguna enfermedad que afectaba al niño o, si por el contrario este niño no existía y era la imitación del llanto de un niño realizado por la mujer, que según Petrone estaba enferma y era una histérica. O si este llanto que oía Petrone era el producto de su imaginación, de los ecos de los recovecos del viejo hotel, o si era él quien estaba enfermo.

Si aceptamos el desenlace del cuento, donde se menciona que después de haberse ido la mujer del hotel, Petrone escucha el llanto “débil, pero inconfundible a través de la puerta condenada (...) supo que estaba bien y que la mujer no había mentido, no se había mentido al arrullar al niño, al querer que el niño se callara para que ellos pudieran dormirse” (Cortázar, 1985, p. 61), Petrone acepta la presencia de este llanto nocturno como algo normal, lo que ubicaría al relato de Cortázar como fantástico-maravillo: lo sobrenatural es aceptado como normal dentro de las leyes de la física del mundo cotidiano del relato cortazariano.

Finalmente, si bien se pueden identificar varios temas en ambas redes, los dos grandes temas cortazariano que se tejen en *La puerta condenada* son la *dualidad*, como una manifestación del doble y la *muerte*, relacionada con las subimágenes del dolor, el llanto y la enfermedad de una criatura que, finalmente, parece estar muerto y permanece como algo perenne en la madera de pino de la puerta condenada cuyos sollozos y quejidos débiles y entrecortados son vitales para que los huéspedes del hotel Cervantes puedan dormir tranquilos. ¡Qué paradoja!

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bal, M. (1990). *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Barthes, R. et al (1974). *Análisis estructural del relato*. 3 ed. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.
- _____. (1993). *La aventura semiológica*. 2 Ed. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Castro García, O. y Posada Giraldo, C. (1994). *Manual de teoría literaria*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Cohn, D. (1981). *La Transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*. París: Seuil.
- Cortázar, Julio (1985). *Los Relatos*. Madrid: Alianza Editorial.
- Chatman, S. (1990). *Historia y discurso: La estructura narrativa en la novela y el cine*. Madrid: Taurus Humanidades.
- Chevalier, Jean y Gheerbrant, A (1999). *Diccionario de los símbolos*. 6 Ed. Barcelona: Empresa Editorial Herder.
- Del Caño, A. (1999). “Las figuras retóricas”. En: Alcoba Rueda, S. et al. *La oralización*. Barcelona: Editorial Ariel.
- Darbal, M. (2008). La piedra y el madero en “Puerta condenada” de Julio Cortázar. *En: Espéculo. Revista de estudios literarios*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
Recuperado en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero38/.html>
- Ducrot, O. y Todorov, T.(1983). *Diccionario enciclopédico de las Ciencias del Lenguaje*. 8ed. México: Siglo veintiuno editores.
- Farré, José María (2002). *Enciclopedia de la sexualidad*. Tomo 3. Madrid: Espasa Calpe.

- Genette, G. (1972). *Figures III*. París: Seuil.
- _____. "Fronteras del relato". En: Barthes, R et al. (1974). *Análisis estructural del relato*. 3 ed. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.
- _____. (1998). *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Gómez Redondo, F. (2001). *El lenguaje literario: teoría y práctica*. 4 ed. Madrid: EDAF.
- Humphrey, R. (1959). *Stream of Consciousness in the Modern Novel*. Los Angeles: Berkeley. Citado por Chatman (1990).
- Kelly, H.A. (1963). «Consciousness in the Monologues of "Ulysses"». *Modern Language Quarterly*. S.I. Citado por Chatman (1990).
- La tragedia de la Venus de Milo. En: <http://historiaybiografias.com/miselaneas12/>
- Libro de las Mil y una noches (1993). I Y II. (Trad. Rafael Cansinos Asséns). México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- López, K. & Peñate Betts, W. (2010). *Lo fantástico en Continuidad de los parques, de Julio Cortázar*. Monografía de grado (Profesional en Lingüística y Literatura). Cartagena: Universidad de Cartagena, Facultad de Ciencias Humanas, Programa de Lingüística y Literatura.
- Mauss, Marcel (1960). "Esquisse d'une théorie générale de la magie". En: _____. *Sociologie et Antropologie*. París: P.UF. Citado por Todorov (1998).
- Moliner, M. (1998). *Diccionario de uso del Español*. 2 ed. I-Z. Madrid : Gredos.
- Oseguerra de Chávez, E. (2000). *Literatura Latinoamericana*. México: Addison Wesley Longman, 2000.
- Pozuelo Yvancos, J.M. (1994). *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Redondo Goicoechea, A. (1995). *Manual de análisis de literatura*. La polifonía textual. Madrid: Siglo veintiuno editores.
- Seemann, O. (1958). *Mitología clásica ilustrada*. Barcelona: Editorial Vergara.

Serrano Orejuela, E. (1996). *La narración literaria: teoría y análisis*. Cali: Gerencia para el Desarrollo Cultural Gobernación del Valle del Cauca.

Shipley, J. (1960). *Dictionary of World Literature*. Paterson: N.J., 1960. Citado por Chatman (1990).

Simanca, Jarvin (2003). *Lo fantástico en "Casa tomada" de Julio Cortázar*. Monografía de grado (Profesional en Lingüística y Literatura). Cartagena: Universidad de Cartagena, Facultad de Ciencias Humanas, Programa de Lingüística y Literatura. 108 p.

Todorov, T. (1974). "Las categorías del relato literario". En: Barthes, R. et al. *Análisis estructural del relato*. 3 ed. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.

_____. (1975). *Qué es el estructuralismo?* Poética. Buenos Aires: Editorial Losada.

_____. (1998). *Introducción a la literatura fantástica*. México: Ediciones Coyoacán.