

1

UNIVERSIDAD DE CARTAGENA
CENTRO DE INVESTIGACION Y DOCUMENTACION
ADQUISICION

Compra Canje U. de C. _____
 Precio \$ 10.000 Proveedor _____
 No. de Adquisición 108448 No. de Of. _____
 Fecha de ingreso, D.C. 19 Mes 11 Años 07

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA
EVALUACIÓN DE TRABAJO DE GRADO

ESTUDIANTE: **RAFAEL ARTURO CHICO QUINTANA**

TITULO: **"EL YO, LA NEGACIÓN Y LA DERROTA. ESENCIALISMO RACIONALISTA-EXISTENCIALISMO ERÓTICO COMO DISPUTA ONTOLÓGICA EN EL CUENTO CUELLO DE GATITO NEGRO DE JULIO CORTÁZAR".**

CALIFICACIÓN

APROBADO

ROMULO BUSTOS A GUIRRE

Asesor *Rómulo Bustos Aguirre*

LÁZARO VALDELAMAR S.

Jurado

Wilfredo Vega B.
WILFREDO VEGA B.

Jurado

UNIVERSIDAD DE CARTAGENA

CENTRO DE INVESTIGACION Y DOCUMENTACION

ADQUISICION

No. de Adquisición

Precio

Proveedor

Fecha de ingreso

T
C864
CH533

2

EL YO, LA NEGACIÓN Y LA DERROTA

Esencialismo racionalista - existencialismo erótico como disputa ontológica en el cuento *Cuello de gatito negro* de Julio Cortázar.

Rafael Arturo Chico Quintana

**UNIVERSIDAD DE CARTAGENA
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA
CARTAGENA DE INDIAS D.T. Y C. 23-06-2006**

EL YO, LA NEGACIÓN Y LA DERROTA

Esencialismo racionalista - existencialismo erótico como disputa ontológica en el cuento *Cuello de gatito negro* de Julio Cortázar.

**TRABAJO PARA OPTAR AL TITULO DE PROFESIONAL
EN LINGÜÍSTICA Y LITERATURA**

Rafael Arturo Chico Quintana

Rómulo Bustos

ASESOR

**UNIVERSIDAD DE CARTAGENA
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA
CARTAGENA DE INDIAS D.T. Y C. 23-06-2006**

cuentos colombianos
Literatura colombiana

NOTA DE ACEPTACIÓN

FIRMA DEL PRESIDENTE DEL JURADO

FIRMA DEL JURADO

FIRMA DEL JURADO

Índice

INTRODUCCIÓN	3
1. LA VOZ Y EL RĒPROBO	11
1.1. El rostro de la autoridad: rasgos y contornos de la estructura de mediación más determinante	11
1.2. La voz ante la amenaza: presencia, horrores y lucha de la identidad	27
1.2.a. La lucha	34
1.2.b. La imagen del oponente	42
1.2.c. El primer fracaso	49
2. LA NO-VOZ	51
2.1. La presencia a la sombra: crisis y fractura de la perspectiva unilateral	51
2.2. Los argumentos de la tiniebla: la propuesta de La no-voz	69
2.2.a. El esplendor de la caída	74
2.3. El segundo fracaso	84
3. EL OTRO Y EL DOBLE FRACASO	88
CONCLUSIÓN	103
IBLIOGRAFÍA	105

Introducción

En gran medida se podría afirmar que la orientación del presente trabajo es sociocrítica, sin embargo una ortodoxia en tal sentido se muestra lejana. Interdisciplinario, con toda la presuntuosidad arrastrada por el término, resulta calificativo demasiado pomposo para algo sin muchas pretensiones. Creo más bien en la existencia de dos líneas analíticas centrales relacionadas en juego donde una dominante se complementariza con la otra. Esa línea clave, en la cual se agazapan parte de los objetivos principales, ya se ha mencionado. Pero, ya se dijo, no hay ortodoxia en tal sentido. La porosidad de *Cuello de gatito negro* a las formaciones discursivas aquí contempladas —la convergencia ontológica Platón-Descartes, el existencialismo sexual del Marcuse de *Eros y civilización*, la religiosidad erótica del Nietzsche de *La visión dionisiaca del mundo* —puede pasar inadvertida o prestarse como hipótesis forzada, tanto más porque su escritura se muestra renuente a traicionar explícitamente sus fuentes; cierto malabar no gratuito podría malinterpretarse como fantasiosidad argumentativa. Pero el mismo Cortázar da un espaldarazo. Su obsesión con el ideal de un lector activo, constructor del sentido del texto, sugiere que sus escritos sean complejos rompecabezas que exijan la participación del lector casi como segundo autor¹. Ello además del explícito interés mostrado por el escritor alrededor de uno de los tópicos centrales de *Cuello de gatito negro*, la sexualidad. Dice Cortázar en /que

¹ A propósito de tal obsesión aparece en un ensayo publicado en la Internet la siguiente afirmación: «al igual que el observador de los fenómenos subatómicos, el lector se ve forzado a enfrentar la literatura de manera activa y construir la narración. Cabe destacar que, justamente, es Cortázar quien propone 'hacer' del lector un cómplice, un camarada de camino [...] copartícipe y copadeciente de la experiencia por la que pasa el novelista». Ver FERRER, Carolina. Cortázar cuántico. (Julio 5 del 2005) (vía Internet). www.uchile.cl/facultades/filosofia/publicaciones/cyber/cyber1/textos/cferrer.htm

sepa abrir la puerta para ir a jugar: «Una transposición feliz, ¿no será incluso más intensa que una mostración desnuda? Respuesta: No sea hipócrita, se trata de cosas diferentes. Por ejemplo en este libro algunos textos como *Tu más profunda piel* y *Náufragos en la isla* buscan trasponer poéticamente instancias eróticas particulares y quizá lo consiguen, pero en un contexto voluntariamente narrativo, es decir no poético, ¿por qué solamente el territorio erótico ha de calzarse la máscara de la imagen, el circunloquio o, *mutatis mutandis*, caer en un realismo de ojo de cerradura andro y ginecológico?»².

En todo caso, con decir que el texto es renuente a la mostración explícita de sus contenidos intertextuales no estoy hablando de un encriptamiento de piedra roseta. El cuento narrativiza elementos claves de las formaciones discursivas, interrelacionándolos en una sintaxis narratológica generadora de una visión particular o propia. El cómo se intenta dar cuenta de tal peculiaridad conecta con la segunda de las líneas.

El abordamiento de corte psicologista³ se muestra imprescindible. Ello debido a las características del centro gravitatorio alrededor del cual orbitan las huellas: la psique de la coprotagonista (Dina). Su *yo* doblegado bajo la doble servidumbre —sumisión tanto al inflexible *ello* como al implacable *síper yo* —es el campo de batalla para la incompatibilidad ideológica —la existente entre el esencialismo racional platónico-cartesiano y la dimensión socio-religiosa de la eroticidad de Nietzsche y Marcuse.

Del psicoanálisis clásico, como ya se habrá notado, proviene la tripartita topología *ello-yo-síper yo*, por considerarle modelo teórico más fructífero para el análisis. El ello se ajusta convenientemente para fijación de los contenidos provenientes de los discursos

² CORTAZAR, Julio. Último round: /que sepa abrir la puerta para ir a jugar. ¿?

³ En realidad el acercamiento psicologista únicamente se restringe a la toma en cuenta de elementos del psicoanálisis y la psiquiatría; quizás más del primero que de la segunda.

marcuseanos y nietzscheano, por su carácter de base instintiva y sujeción al llamado *principio del placer*⁴. Por el contrario, el súper yo, con su carácter de rector, depósito de códigos morales y contenedor e imponente del yo ideal, respecto al cual mide la calidad del yo real, sirve mejor al ideal esencialista de las tradiciones cartesiana y platónica. Sin embargo, la interpretación de la conducta de Dina pide un elemento analítico más, éste lo aportan las nociones psiquiátricas de *histeria, trastorno histriónico de la personalidad y trastorno disociativo de la identidad*. Bajo estas nociones es posible interpretar la complicada personalidad de la muchacha, pues ésta se comporta textualmente según lo que Freud llamó una escisión del yo. Tal comportamiento evidencia disociación de la conducta, la voluntad y el carácter en configuraciones contradictorias y en coexistencia simultánea⁵.

⁴ Según la teoría del instinto el principio del placer consiste en la tendencia de la instintividad a buscar el máximo de satisfacción erótica —descarga de la libido, le llama Freud. Su más directo oponente es el llamado *principio de realidad* que es la tercera servidumbre del yo. Bajo su imperio el yo atiende a la realidad extra subjetiva, midiendo las posibilidades de agresión, peligro y satisfacción. Según sea ésta el yo sofrena el impulso instintivo o le deja buscar la libre descarga; es decir, si no hay peligro, al ello se le permite la libre obediencia al principio del placer. Ahora, en este control también interviene el súper yo, quien es el rector moral del yo. Si algo no va de acuerdo con el código ideal de la conducta contenido en él, dispara la angustia en el yo, el cual se ve obligado a sofrenar al ello. Ver FREUD, Sigmund. *Obras completas: El yo y el ello*. Vol. 7. (trad. Luis López- Ballesteros y de Torres). Madrid: Biblioteca nueva, 1964. Pág. 2701 a 2728. y THOMPSON, Clara. *El psicoanálisis: El yo y la estructura del carácter*. 6 Ed. (trad. Eli de Gortari). México D.F: Fondo de cultura económica, 1992. Pág. 64-87.

⁵ La noción de histeria, según la definen Ronald Laing y Vallejo Ruiloba (LAING, Ronald D. *El yo dividido*. [trad. Francisco Gonzáles Aramburo]. 1ed. Santa fe de Bogotá: Fondo de cultura económica, 1994. ; VALLEJO RUILOBA, J. *Histeria*. En: VALLEJO RUILOBA, J. *Introducción a la psicopatología y psiquiatría*. 5 Ed. Barcelona: Masson, 2002. Pág. 409-426), incluye el trastorno disociativo agregándole la particularidad del histrionismo —entendiendo histrionismo como la tendencia del histérico a tener patrones de conducta asociadas a personalidades ilusorias, teatrales. Ello responde a la necesidad inconsciente de ocultar la verdadera personalidad y sus reales motivaciones, llamar la atención es el imperativo (ver *Ibid.* y capítulos dedicados al trastorno histriónico y-disociativo en AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION. D.S.M. IV-TR *Manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales*. [Trad. Varios]. Barcelona: Masson, 2002. Pág. 589-593 y 795-799). En la nosología de influencia norteamericana y en la de la Organización Mundial de la Salud se ha descontinuado el término por ambigüedades asociadas a las múltiples reinterpretaciones que ha recibido a lo largo de la historia. El libro sagrado de la psiquiatría de influencia norteamericana (D.S.M. IV), ha optado por atomizar la globalidad del término, constituyendo nosologías separadas e independientes. Es por ello que no se pueden relacionar el trastorno disociativo a trastornos psicóticos como la esquizofrenia, a trastornos bipolares o al histrionismo de la histeria. Pero, pese

Pero, a todas estas, se debe precisar que la complementariedad de las dos líneas es sólo posible gracias a un mediatizador. A ese elemento le llamo 'retrato psicopatológico'. Según pienso es elemento clave en mucha de la narrativa cortazariana; *Circe*, *El Perseguidor*, *Manuscrito hallado en un bolsillo*, *Las Ménades*, *El ídolo de las cicladas*, entre otros. El retrato es signo, traspone a las patologías mentales tramas significacionales diversas —motivos de obra, intertextos, simbologías míticas, etc.— poniendo entre comillas interpretaciones netamente clínicas. Así, no se está frente a un enfermo sino un ser "tocado" por verdades universales del microcosmo cortazariano; videntes, oráculos o evidenciadores inconscientes de tales realidades.

El retrato permite ir penetrando gradualmente en la semiosis intertextual. En concreto, permite dos formas de acercamiento según el enfoque de su aplicación. La primera, se puede decir más superficial, toma en cuenta el cuadro sintomatológico sin prestar atención a su causalidad morbosa. Permite describir el modo peculiar en que hacen presencia los discursos de la ontología platónico-cartesiana: la constitución biplanar alma-cuerpo del ser humano, el carácter esencial de la primera, lo réprobo y advenedizo de la instintividad, la catástrofe que implica para la esencia la identificación de la verdadera esencia de Dina con los rasgos de ésta, son el material representativo del primer capítulo.

a tal intento de minuciosidad, la realidad se resiste, dice el D.S.M. IV, página 592: «El diagnóstico diferencial entre trastorno de identidad disociativo y otros trastornos mentales como la esquizofrenia y otros trastornos psicóticos, el trastorno bipolar, con ciclos rápidos, los trastornos de ansiedad, los trastornos de somatización y los trastornos de personalidad (entre ellos el histriónico) es complicado debido al aparente solapamiento de síntomas». Pese a su devaluación en el contexto de las dos grandes nosologías del medio clínico, el término 'histeria' hoy en día sigue siendo aceptado por elevado número de psiquiatras, sobre todo europeos. Para los intereses del presente trabajo, el término bien funciona, tanto más por sus relaciones con el psicoanálisis, razón por la cual se obvian discusiones sobre su validez y se toma como premisa debido a su potencial metodológico. Se tiene además en cuenta que *Cuello de gatito negro* apareció publicado hacia 1974 en la edición príncipe de *Octaedro*; probablemente fue escrito entre el final de los sesentas y principio de los setentas. Para esa época tanto las ideas de Freud como la noción de histeria recibían gran aceptación, y es muy probable que el autor no fuese ajeno a ellas.

Este capítulo se encuentra dividido en dos grandes apartes. El primero hace síntesis de las formaciones discursivas (Platón, Descartes). El segundo está subdividido, a su vez, en cuatro apartados menores, donde se hace, primero, síntesis del cuento y presentación del concepto de retrato, y, por último, en las tres subdivisiones siguientes, se realiza el trabajo interpretativo.

El segundo capítulo toma en cuenta el cuadro sintomatológico en relación a su causalidad morbosa. Aquí, entrarán en juego las aportaciones del psicoanálisis y la psiquiatría. Con su ayuda se develará la presencia de una visión ontológica alterna y enfrentada a la platónico-cartesiana: la visión erótica. Ésta cruza elementos del discurso marcuseano y de la visión dionisiaca, conformando una propuesta diferente y propia. La revaloración de la instintividad, la positivización del acto sexual, la deconstrucción del discurso esencialista, la entronización del inmanentismo como bien superior al trascendentalismo de la esencia, la necesaria anulación de la identidad en el éxtasis sexual son su material representativo.

El capítulo está compuesto de tres apartes. El primero profundiza en la definición del concepto de 'retrato psicopatológico', agregando la causalidad morbosa y sus consecuencias a la hora de la interpretación; seguidamente, trabaja el caso específico de Dina, cómo deja la puerta abierta a nueva interpretación de su conducta. Los dos apartes restantes se enfocan en la reconstrucción de la visión erótica.

El trabajo tiene aún una tercera parte.

El que será el tercer capítulo abordará la semiosis del texto desde un enfoque diferente. A la falta de ortodoxia la acompaña una de fidelidad; ya de por sí repta la voz de la

mitocrítica de Gilbert Durand⁶ en los apartados anteriores, en calidad de subordinado complementario a la línea dominante. Harán aparición herramientas interpretativas propias de la crítica existente sobre la obra de Julio Cortázar. Específicamente, son las conceptualizaciones de 'mirada' y 'laberinto' de Carlos Oliva Mendoza y 'zona sagrada' de Noé Jitrik⁷. El cambio de enfoque obedece a la naturaleza de los objetivos contemplados en este tercer capítulo. Se había dicho anteriormente que el relato posee una visión particular o propuesta propia y que ésta depende de la sintaxis narratológica de elementos de las formaciones narrativizadas, pero no se mencionó la existencia de un factor significativo más: la interacción entre Dina y el segundo coprotagonista. Éste es portador de una propuesta conciliatoria que disolvería la tensión trágica del yo, y por ende, eliminaría la incompatibilidad de la ontología y la visión bajo un nuevo ideal: el amor. Los alcances y límite de esta propuesta, además de sus efectos prácticos sobre la evolución de los acontecimientos de la historia son el material representativo de dicho capítulo final.

⁶ DURAND, Gilbert. Las estructuras antropológicas de lo imaginario: El régimen diurno de la imagen. Madrid: Taurus, 1981. Pág. 59-180.

⁷ OLIVA MENDOZA, Carlos. Descenso y mirada del laberinto, Julio Cortázar y la poética de Rayuela. 1ed. México: Conalcuta, 2002. JITRIK, Noé. Notas de la "zona sagrada" y el mundo de los "otros" en Bestiario de Julio Cortázar. En: PÉREZ, Carlos. La vuelta a Cortázar en nueve ensayos. Buenos Aires: Talleres gráficos Talgraf, 1969. Pág. 13-30.

1. LA VOZ Y EL RÉPROBO

Y cuando la muerte y el tiempo sean rechazados o combatidos en nombre de un deseo polémico de eternidad, la carne en todas sus formas, especialmente la carne menstrual que es la feminidad, será terminada y reprobada como aliada secreta de la temporalidad y de la muerte.

Gilbert Durand.

Si no temo perder lo que poseo, / ni deseo tener lo que no gozo, / poco de la fortuna en mi el destrozo / valdrá, cuando me elija actor o reo. / Ya su familia reformó el deseo; / no palidez al susto o risa al gozo / le debe de mi vida el postrer trozo, / ni anhelar a la parca su rodeo. / Sólo yo no querer es lo que quiero; / prendas de la alma son las prendas mías; / cobre el puesto la muerte y el dinero. / A las promesas miro como espías; / morir al paso de la edad es lo que espero: / pues me trajeron, llévenme los días.

Francisco de Queved.

1.1. El rostro de la autoridad: rasgos y contornos de la estructura de mediación más determinante.

Las similitudes entre la teorizaciones, bien separadas espacial y temporalmente, del Platón de *Fedón o del alma* y del *Symposio o de la erótica* con las del Descartes de *Discurso del método* y *Meditaciones metafísicas* obedecen a la persistencia en la memoria colectiva occidental de la escisión cuerpo–alma. Una tensión trágica donde la bipolaridad es irreductible a la relaciones de complementariedad entre una y otra componente del ser humano. De hecho, la incompatibilidad permeable crea lazos de subordinación o, más precisamente, de relación dominante – dominado, en la cual el papel representativo del ser se encuentra bien definido en las prerrogativas de la dominante. Ésto hace relación con una de las persistencias fácilmente señalable en la historia occidental: el esencialismo, esa tendencia a pensar en los en-sí-mismos, como si a la base de todo hecho, cosa, ser viviente, decisión humana y todo lo que pueda caber en el gran hiperónimo filosófico ‘fenómeno’ debiera subyacer un único, inmutable y absoluto centro definitorio, un “algo” que trasciende las variaciones y distorsiones de las cuales dan testimonio los sentidos. La más perfecta

materialización de ello son las tres leyes del pensamiento lógico: a. una cosa es igual a sí misma; b. una cosa es ella y no su contraria; c. una cosa no es ella y su contraria a la vez.

La contemplación de tal presuposición encamina todo esfuerzo epistemológico a la práctica reductiva de la separación y descarte. Lo separable es aquello que no participa de la identidad única y verdadera del ser, la esencia. Elementos accesorios que la accidentalidad del contexto y los límites del aparato sensitivo han impuesto; ejemplo: el color rojo del sol al atardecer, no es atributo del sol mismo. Es incidentalidad producida por la curvatura de la tierra y la interpretación 'color' dada por el complejo cerebro-ojo a una longitud de onda determinada por ese contexto. La esencia del sol como tal no participa de la percepción 'color rojo', por tal motivo si hay que conocer al sol en sí, debe separar y descartarse tal rasgo.

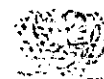
Para el caso de la escisión cuerpo-alma el esencialismo aplica el acento de la esencia sobre el alma e inmediatamente excluye al cuerpo de una participación efectiva en la composición del ser; de allí la ya larga tradición de considerarle habitáculo de la misma y, en el peor de los casos, su prisión. El cuerpo es por tanto pseudo-componente del ser o, más propiamente, su estación de paso, ya que, a diferencia del alma, está sujeto a los poderes corrosivos del tiempo y condenado a su más temible consecuencia, la muerte. Se cree al alma capaz de superar tal destino, de ello dan ejemplo los bien conocidos mitos de la vida después de la muerte, de los cuales Platón es heredero filosófico en su *Fedón o del alma*. El alma, terquedad de existir: por cuanto se le entiende como esencia, en ella son equiparable los conceptos de inmutabilidad e inmortalidad, puesto que el rasgo semántico común a ambas antonomisa con el concepto 'muerte' asociable a la idea de una muda radical de estado o desaparición irreversible de la forma primaria. El alma es oriunda del orbe donde las cosas

son siempre una y las mismas, no materia temporal cuya imagen primitiva ya no será más la de un después (el rostro joven de los primeros años no será más el decrepito de los años acumulados). Piénsese en ejemplos ilustrativos: penar es el estilo de vida *postmortem* llevado por las almas que o no han encontrado la forma de ir al otro mundo o creen haber dejado asuntos pendientes en la tierra o no han adquirido conciencia de su separación del cuerpo con la muerte. De todas éstas el arte occidental ha creado relatos míticos. Los más populares, los del cine hollywoodense: *Poltergeist*, secuela que explota la primera de las tres posibilidades antes mencionadas; *Sexto sentido*, filme cuya narración desarrolla las dos últimas.

La idea de penar es muy antigua, de hecho es posible rastrearle a larga distancia en la historia, obviamente con ciertas variaciones debidas a factores propios del contexto socio-histórico que la adopta. Platón da cuenta de ella en *Fedón*... agregando un rastro axiológico negativo a la tercera posibilidad: el alma que comercia en demasía con el cuerpo se apega tanto a este último que lleva sus manchas materiales, haciéndose demasiado pesada para elevarse al mundo de las ideas, con lo cual vaga como fantasma hasta posesionarse de un cuerpo animal acorde con su estado reprobable. Se podría creer en mejor suerte para las almas bondadosas, pero el implacable raciocinio pacato del filósofo sólo ha reservado las alturas para los filósofos⁸, aquellas almas que toda su vida han despreciado las pasiones corporales. Los humanos buenos no filósofos tendrán la "suerte" de habitar cuerpos de animales pacíficos, o de retornar al de hombres de bien⁹.

⁸ Filósofo para Platón no es todo aquel que utilice raciocinio, si así fuese los sofistas morarían en el reino de los dioses. Filósofo es aquel cuyo pensamiento se guía por la doctrina platónica

⁹ Platón. Diálogos: Fedón o del alma. México D.F.: Porrúa, 1996. pagina 405-406



Como se notará, al derecho de la inmortalidad del alma va adherida la exigencia moral. Se había mencionado en un principio sin mayor ampliación, dejándole como encriptadas, las expresiones 'tensión trágica' e 'incompatibilidad permeable'; ambas conforman el trazo axiológico para terminar el cuadro del alma. Al concepto de tensión trágica se llega pasando por el de incompatibilidad permeable.

¿Dónde está lo permeable en la relación de dos entidades mutuamente excluyentes y mucho más si se sabe quien posee los atributos de la dominante, mientras al otro le toca la suerte del dominado? El cuerpo no es pasivo en la relación. La tan defendida hegemonía del alma en la constitución del ser se parece más a derechos de control disputados con una voz excluida. El alma es lo excelso, lo puro y trascendente, obvio que los actos para ella y por ella ejecutados implican lo positivo y loable; así es como redundan en la esencialidad del ser:

Después de considerar la belleza del alma como más preciosa que la del cuerpo, de suerte, que un alma bella, aunque esté en un cuerpo desprovisto de perfecciones, baste para atraer su amor y sus cuidados, y para ingerir en ella los discursos más propios para hacer mejor la juventud.¹⁰

—Vamos a ver, mi querido amigo si piensas como yo, porque de este principio sacaremos magníficos datos para resolver el problema que nos ocupa. ¿Te parece digno de un filósofo buscar lo que se llama el placer, como por ejemplo el comer y beber?

—No Sócrates.

—¿Y los placeres del amor?

—De ninguna manera.

—Y respecto de todos los demás placeres que afectan al cuerpo ¿crees tu que deba buscarlos y apetecerlos, por ejemplo trajes hermosos, calzado elegante, y todos los demás adornos del cuerpo? ¿Crees tú que debe estimarlos o despreciarlos, siempre que la necesidad no lo fuerce a servirse de ellos?

¹⁰ Ibid.: Simposio o de la crónica.

—Me parece —dijo Simmias— que un verdadero filósofo no puede menos de despreciarlos.

(...)

—Así pues, entre todas estas cosas de que acabo de hablar —replicó Sócrates—, es evidente que lo propio y peculiar del filósofo no tiene por objeto el cuerpo, y que, por el contrario, procura separarse de él cuanto le es posible, para ocuparse solo de su alma.¹¹

«Una cosa es ella y no su contraria», «una cosa nunca es ella y su contraria a la vez», sentencia la lógica. Sin embargo la relación en cuestión no es del todo vertical; la voluntad del indigno pulsa a contrapelo de lo divino —hablando con términos de Platón. En la naturaleza del ser humano existe la inclinación a satisfacer las pasiones, se diría que los linderos de lo propio del ser, la esencia, no ofrece resistencia total y deja pasar lo extraño y separable; en otras palabras, en la frontera de la incompatibilidad hay una zona de confluencia donde las pasiones tienen cabida y tanta fuerza para determinar la composición futura del ser, por ejemplo el tipo platónico de alma en pena. Aquí está la tensión dramática: el ser está dividido en su voluntad, y como una cosa no es ella y su contrario a la vez, la doble voluntad debe disolverse con la optación por una. Un ser así no es unidad coherente. Lleva la culpa a costas si satisface la voluntad incorrecta y satisfacer la correcta es bueno pero a la vez exige poner oídos sordos a una voz interna y propia que apremia por la satisfacción de los placeres. La tensión trágica está entre la caída culposa-deseada y el ascenso despojador y encomiable.

A estas alturas sería posible hablar de un mismo suelo en el cual proliferan las dos tradiciones aquí contempladas. Pero ¿Cómo son con precisión el alma cartesiana y el alma platónica? ¿Qué les hermana y arma contra el demonizado cuerpo o por lo menos, si es dado el caso, lo que le instrumentaliza y conforma tan axiológicamente reprochable?

¹¹ Op cit. Pág. 392

Religión filosófica, el platonismo de *Fedón* y *Symposio* funde ontología y epistemología en una sola perspectiva, deriva recíprocamente una de la otra como si lazos de necesidad impidiesen considerarles separadamente. La posibilidad de conocer no tiene relación alguna con la capacidad perceptiva de los sentidos, al contrario la mediación enojosa de ellos obstaculiza la aprehensión de la esencia de la cosa:

— ¿Y qué diremos de la adquisición de la ciencia? El cuerpo ¿es o no un obstáculo cuando se le asocia a esta indagación? Voy a explicarme por medio de un ejemplo. La vista y el oído, ¿llevan consigo alguna especie de certidumbre, o tienen razón los poetas cuando en sus cantos nos dicen, sin cesar, que ni oímos ni vemos ‘porque si estos dos sentidos no son seguros ni verdaderos, los demás lo serán mucho menos, porque son más débiles? ¿No lo crees como yo?

—Sin duda —dijo Simmias.

— ¿Cuándo encuentra entonces el alma la verdad? Porque mientras la busca con el cuerpo, vemos claramente que este cuerpo la engaña y la induce.¹²

El conocimiento es suceso revelatorio buscado por la actividad introspectiva del razonamiento —el cual es propio del alma¹³— tanto más eficiente cuanto no se ve turbado «por la vista ni por el oído ni por el dolor ni por el placer»¹⁴. La revelatoria del conocimiento se funda en la analogía entre lo sometido al razonamiento y la esencia (idea) razón de su origen. Esa idea es tanto y más real que el objeto mismo de la cual él es una imperfecta copia. De ello la prueba fehaciente se halla en la presencia *a priori* de la idea al interior del alma. Ésta la ha «olvidado» en su conciencia, pero la actividad racional le saca a flote con lo cual conocer es sólo recordar o hacerse consciente de la analogía entre el objeto y la idea de la cual es imagen imperfecta:

¹² Ibid. Pág. 392

¹³ Ibid. Pág. 393: “¿No es por medio del razonamiento como el alma descubre la verdad?”.

¹⁴ Ibid.

—Hay una demostración muy preciosa —respondió Cebes—, y es que todos los hombres si se les interroga bien, todo lo encuentran sin salir de sí mismos, cosa que no podría suceder si en sí mismos no tuvieran las luces de la recta razón¹⁵.

— ¿Convenimos igualmente en que cuando la ciencia se produce de cierto modo es una reminiscencia (sit)? Al decir de cierto modo quiero dar a entender, por ejemplo, como cuando un hombre viendo y oyendo alguna cosa, o percibiéndola por cualquier otro de sus sentidos no conoce sólo esta cosa percibida, sino que al mismo tiempo piensa en otra cosa que no depende de la misma manera de conocer sino de otra. ¿No diremos con razón que este hombre recuerda la cosa que le ha venido al espíritu? ¹⁶

—Fíjate bien, para ver si piensas como yo. ¿No hay una cosa a la que llamamos igualdad? No hablo de la igualdad entre un árbol y otro árbol, entre una piedra y otra piedra, y entre muchas otras cosas semejantes. Hablo de una igualdad que está fuera de todos estos objetos. ¿Pensamos que esta igualdad es en sí misma algo o que no es nada?

—Decimos ciertamente que es algo. Sí, ¡por Zeus!¹⁷

A ese mundo perfecto de las ideas pertenece el alma platónica: «—y el alma, este ser invisible que marcha a un paraje semejante a ella, paraje excelente, puro, invisible, esto es a los infiernos cerca de un dios lleno de bondad y sabiduría y a cuyo sitio espero que mi alma volará (...)»¹⁸. Si así no fuese el conocimiento sería imposible, porque saber es descubrir el ser y al ser sólo se llega por aquello que participa de su propia naturaleza:

—Mientras que cuando ella examina las cosas por sí misma, si recurrir al cuerpo, se dirige a lo que es puro, eterno, inmortal, inmutable: y como es de la misma naturaleza, se une y estrecha cuanto puede y da de sí su propia naturaleza (...) ¹⁹

De todo lo anterior el cartesianismo de *Discurso del método* y *Meditaciones metafísicas* comulga en profundidad, animado por un subjetivismo discordante con la filosofía

¹⁵ Ibid. Pág. 398

¹⁶ Ibid. Pág. 399

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Ibid. Pág. 404

¹⁹ Ibid.

dogmático—cristiana que dominara la mayor parte del medioevo y, con fuerza inferior, el momento socio-histórico del autor. Ese subjetivismo revivió la introspección como gran camino a la dilucidación del conocimiento con las mismas directrices segregacionistas platónicas para el aparato sensorio: «Así puesto que los sentidos nos engañan, a las veces, quise suponer que no hay cosa alguna que sea tal y como ellos nos la presentan en la imaginación (...)»²⁰.

Tal subjetivismo implicó cambio no deseado de absoluto por la tradición escolástica, y la discordia estribaba en el nuevo estatus del individuo, ya que ahora el pensamiento y no Dios era el certificador de autenticidad de la verdad. Afirma el cartesianismo:

Y habiendo notado que la proposición «yo pienso, luego soy» no hay nada que me asegure que digo la verdad, sino que veo muy claramente que para pensar es preciso ser, juzgué que podía admitir esta regla general: que las cosas que concebimos muy clara y distintamente son todas verdaderas, (...)»²¹

No habiendo probatoria respecto al valor de verdad de un conocimiento diferente al hecho de que al pensamiento se muestre claro y distintamente, la existencia misma de un ente externo del cual emane la realidad del mundo y su revelación, pasa al contexto de lo relativo a la actividad racional que le prueba; dicho de otra forma, la existencia de Dios es verdad probada por la intermediación del pensamiento y no por la suposición *a priori* de su existencia absoluta: «además la idea por la cual concibo un Dios soberano, eterno, infinito, inmutable, omnisciente, omnipotente y creador universal de todas las cosas que están fuera

²⁰ DESCARTES, Rene. Discurso del método y Meditaciones metafísicas. (trad. Manuel García Morente). Madrid: Espasa Calpe, 2003. Pág. 67

²¹ Ibid. Pág. 68-69

de él, esa idea, digo tiene ciertamente en sí más realidad objetiva que aquellas otras que me representan sustancias finitas»²².

Aquí se distancian la introspección platónica y la cartesiana puesto que la primera presupone que con el repliegue del alma se establece comunicación con un mundo externo al pensamiento y del cual se vierten las esencias sobre las apariencias materiales de la realidad tangible. Por el contrario, la introspección cartesiana si bien admite para la idea no menos objetividad, en el sentido ontológico de la palabra, además de preyacencia en relación a la cual conocer es recordar, pone acento sobre el raciocinio mismo llegando al punto de ser el absoluto certificador de la validez del conocimiento.

Y no solo conozco esas cosas con distinción, cuando las considero así en general, sino que también por poca atención que ponga, llevo a conocer una infinidad de particularidades acerca de los números, figuras, los movimientos y otras cosa semejantes, cuya verdad se manifiesta con tanta evidencia y concuerda tan bien con mi naturaleza, que cuando comienzo a descubrirlas, no me parece que aprendo nada nuevo, sino mas bien que recuerdo lo que ya sabía antes, es decir, que me apercibo de cosas que ya estaban en mi espíritu, aun cuando no había dirigido todavía mi pensamiento hacia ellas.²³

«Pienso, luego soy», dijo Descartes, después levantó toda la filosofía de *Discurso...* y *Meditaciones...* sobre ese axioma. Pero tal proposición al mismo tiempo que pivote de la propuesta epistemológica del francés es máxima ontológica: «pero advertí luego que, queriendo yo pensar de esa suerte, que todo es falso, era necesario que yo, que lo pensaba, fuese alguna cosa; y observando que esta verdad: 'yo pienso, luego soy', era tan firme y segura que las más extravagantes suposiciones de los escépticos no son capaces de

²² Ibid. Pág. 151

²³ Ibid. Pág. 173-174



conmoverlas, juzgué que podía recibirlas, sin escrúpulo, como el primer principio de la filosofía que andaba buscando.»²⁴

La naturaleza del ser humano es el pensar lo cual le opone al cuerpo:

(...) tengo una idea clara y distinta de mi mismo, según la cual soy algo que piensa y no extenso y, por otra parte, tengo una idea distinta del cuerpo, según la cual este es una cosa extensa, que no piensa, resulta cierto que yo, es decir, mi alma, por la cual soy lo que soy, es entera y verdaderamente distinta de mi cuerpo, pudiendo ser y existir sin el cuerpo.²⁵

Como la platónica, el alma cartesiana pertenece al mundo de las esencias. Como para aquella replegarse con el raciocinio es comerciar con una realidad con ella compatible. Como para aquella razonar es su marca esencial. Al igual que aquella, también es únicamente la esencia del ser humano. Pero a diferencia de ella el alma cartesiana se queda con la tensión trágica.

El alma platónica está a salvo del complejo de culpa. El asunto oscuro de las pasiones da la impresión de haberse resuelto con una escritura que las proyecta borrando las huellas del acto. « (...) (porque la única función del cuerpo es atender a los objetos mediante los sentidos) (...)»²⁶, dice el platonismo, y además:

Porque ¿de donde nacen las guerras, las sediciones y los combates?

Del cuerpo con todas sus pasiones. En efecto, todas las guerras no proceden sino del ansia de amontonar riquezas, y nos vemos obligados a amontonarlas a causa del cuerpo, para servir como esclavos a sus necesidades²⁷.

Al separarse el alma del cuerpo todo estará solucionado, porque el réprobo será aislado con toda su corrupción y el alma se elevará con lo suyo que nada tiene que ver con las pasiones.

²⁴ Ibid. Pág. 68

²⁵ Ibid. Pág. 187

²⁶ Platón. Op cit: Fedón o del alma. Pág. 404

²⁷ Ibid. Pág. 393

Detrás de todo ésto se puede ver una insinuación de autonomía del cuerpo. No se comporta como un simple habitáculo, semeja más una conciencia reprimida cuya satisfacción está en los placeres. Atiende a los objetos en tanto satisfagan sus necesidades, empuja el alma hacia ellos. Las responsabilidades están repartidas, el alma por naturaleza no lleva esta inclinación, el cuerpo le seduce hacia ellas en tanto sabe que su mayor obstáculo sería el apego de aquella a una realidad de la cual él no puede obtener satisfacciones sino lugar de incómodas penurias. La única culpa del alma es ser blanda, no darse su lugar, en ningún momento es el monstruo condenado por el ojo divino, ese rol ya tiene actor.

El cuerpo cartesiano es diferente. La escritura le define claramente como máquina sin voluntad ni conciencia. La culpa sólo puede recaer sobre quien le habita. En efecto para el cartesianismo las pasiones son producto del sentir, algo que sí es del alma, el asunto es que para sentir es necesario un cuerpo. Ello porque las potencialidades del alma en este aspecto se realizan con la materialidad efectiva del cuerpo. De hecho el alma sí atiende a los objetos, para ello sólo necesita la “interfaz” de los sentidos:

También me enseña la naturaleza, por medio de esos sentimientos de calor, de sed, etc., que no estoy metido en mi cuerpo como un piloto en su navío, sino tan estrechamente unido y confundido y mezclado con él que formo como un solo todo con mi cuerpo. (...), pues en efecto, todos esos sentimientos de hambre, sed, dolor, etc., no son sino ciertos confusos modos de pensar, que proceden y dependen de la íntima unión y especie de mezcla del espíritu con el cuerpo²⁸

Los primeros son alimentarme y andar, más si es cierto que no tengo cuerpo, también es verdad que no puedo ni andar ni alimentarme. Otro es sentir, pero sin el cuerpo no se puede sentir (...). Otro es pensar; y aquí encuentro que el pensamiento es lo único que no puede separarse de mí. Yo soy, existo, esto es cierto; pero ¿Cuánto tiempo? Todo el tiempo que dure mi pensar (...)²⁹

²⁸ Descartes, René. OP cit. Pág. 189-190

²⁹ Ibid. Pág. 136

¿Qué soy, pues? Una cosa que piensa.

¿Qué es una cosa que piensa? Es una cosa que duda, entiende, concibe, afirma, niega quiere, no quiere y también imagina y siente.³⁰

No soy este conjunto de miembros llamado cuerpo humano; (...) ³¹

El alma por lo tanto es cosa compuesta tanto de elementos racionales (dudar, entender, concebir afirmar, negar) como irracionales o preocupados por los objetos (querer, no querer, imaginar y sentir). ¿Pero qué distingue al alma humana de cualquier otra esencia vital?: «Y no sé de otras cualidades sino esas, que contribuyen a la perfección del ingenio; pues en lo que toca a la razón o al sentido, siendo como es, la única cosa que nos hace hombres (...) ³²», « (...) ya no soy, pues, hablando con precisión, sino una cosa que piensa, es decir, un espíritu, un entendimiento o una razón, (...) ³³»

La razón es lo distintivo del ser humano, lo único no separable de él, ya que todo lo demás, los rasgos irracionales se dan en relación a esa zona de confluencias entre el cuerpo y el alma.

Sin embargo, aun siendo diferente el alma cartesiana de la platónica, subyace en la relación con las pasiones la misma animadversión. La oposición platónica termina por escindir a niveles tan profundos que el alma sólo es sustancia racional y el cuerpo pasional, al cartesianismo no le son menos antipáticas sólo que su escisión es menos tajante y más sutil. El rasgo distintivo del alma humana es la razón, ya se dijo, pero las pasiones son también propias de ella; ahora bien, son separables pero resultaría absurdo proyectarles al cuerpo como tal, lo único posible es enviarles a la zona donde el alma necesita de la “interfaz”

³⁰ Ibid. Pág. 137

³¹ Ibid. Pág. 136

³² Opcit. Pág. 41-42

³³ Opcit. Pág. 136

material para interactuar con la realidad tangible, zona no esencialmente humana sino relacionable con funciones y necesidades menos dignas, las animales.

En todo caso, para ambas filosofías la escisión reclama el cumplimiento de ciertas imperativas.

1° Tanto a nivel ontológico como epistemológico, debe separarse el ser del cuerpo, en tanto el último obstaculiza el razonamiento y el perfeccionamiento espiritual del alma.

2° Marcación negativa de todo lo relativo a lo corporal.

3° Entender a la razón como el rasgo único y definitorio del alma.

4° Considerar al lenguaje articulado expresión del espíritu: « (...) y es el primero, que nunca podrían hacer uso de palabras (los animales y las máquinas) u otros signos, componiéndolos, como hacemos nosotros, para declarar nuestros pensamientos a los demás, (...)»³⁴.

5° Fundar una estructura argumentativa sintonizada con el sistema simbólico del régimen polémico de la imagen³⁵. —la siguiente catalogación extracta elementos claves de la estructura del sistema simbólico de dicho régimen. Se han manejado sólo los de mayor

³⁴ DESCARTES. René. *Op. cit.* Pág. 88. Diálogos: Fedón o del alma. *Op. Cit.* Pág. 393

³⁵ Duránd, Gilbert. *Op. cit.* Pág. 61-180. «Imaginar el tiempo bajo sus aspectos tenebrosos, es ya someterlo a una posibilidad de exorcismo mediante las imágenes de la luz» (Pág. 115). El tiempo lineal es el anuncio inexorable de la muerte o la constante demostración de su amenaza a cada paso de la existencia, también la burla hiriente a la esperanza humana de un estado de inalterable felicidad. El régimen diurno le entabla la antítesis de su sistema simbólico, respuesta bélica coadyuvadora de la esperanza de la eternidad. Cada elemento se declara contrario victorioso sobre los rostros destructivos del tiempo; y es capital hacerlo, porque el régimen diurno toma y devuelve al humano ser revestido de una coraza que tranquiliza su existencia, ello es razón del recurrir a imágenes alusivas a la potencia: el sol radiante provocando la huida de la noche y su conciliábulo de monstruos asesinos, el héroe solar, gigante omnipotente, impartiendo justicia al devastar los ejércitos mortales de la oscuridad, la espada erguida, flama intolerable, calcinando a los enemigos de la felicidad.

El régimen polémico en Platón y Descartes tiende hacia la purificación del alma y a la demonización del cuerpo como representante de todo valor opuesto a la razón. La sensibilidad y los instintos son la escoria de la cual debe separarse por medio de la replegación sobre sí. Las armas de la actitud bélica se afilan por tanto en la renuncia y la devaluación axiológica, y su poder se alimenta de la presuposición de la razón como evidencia suficiente e incuestionable de humanidad. La muerte queda vencida por el sentido de trascendencia que todo esto arrastra, dado que el alma tiene la posibilidad de viajar hacia un mundo diferente al del percedero cuerpo, uno donde las cosas son inalterables, perfectas y siempre las mismas.

relevancia estructural, además de tomarse en cuenta su consonancia con los del sistema de *Cuello de gatito negro*:

▪ En Descartes:

-El esquema ascensional y el diarético³⁶: El autor tiende a la utilización de verbos connotadores del vuelo de la conciencia por encima del engaño o falsedad al que conducen los sentidos. Es una forma de separar el rasgo definitorio de lo humano de lo accesorio, en tanto la introspección eleva a la conciencia hasta la zona de las verdades: «Pero si hay algunos que están persuadidos de que es difícil conocer a Dios, y aún lo que sea el alma, es porque no levantan nunca el espíritu por encima de las cosas sensibles (...)» (Pág. 71).

-Los arquetipos³⁷:

·La luz: el arquetipo se concreta en la razón. Literalmente el cartesianismo le llama «luz natural», indicando su poder para vencer la artificialidad del falso conocimiento, instaurando el imperio de las verdades o de las esencias (Pág. 63, 122, 169, 170, 191).

³⁶ Los esquemas son la elaboración simbólica de los gestos posturales. Articulan las consecuencias arrastradas por dicha posicionalidad o cambio de postura. Dichas consecuencias consisten en configuraciones de la forma de percibir e interactuar con la realidad; por ejemplo, cuando el niño gatea percibe el mundo desde una posición horizontal, eso condiciona a entenderla como continuum indiferenciado y confuso, rodeado de peligros. No existe aún jerarquía de la visión sobre los demás sentidos, ello favorece a la falta de perspectiva panorámica así que el desplazamiento por el mundo se da en función de la orientación azarosa entre la maraña de olores, texturas, sonidos algo semejante a caminar a ciegas. El gesto del erguimiento, la verticalización, arrastra cambio de percepción e interactuación. Se instituye la jerarquía de la visión ello posibilita la diferenciación, pues la vista es taxativa y una visión panorámica es colocar el intelecto por fuera del confuso continuum, desvinculación de factores que la extravían. Las manos, ahora liberadas, pueden manipular el entorno, pierde entonces el mundo su halo de inalterabilidad, se derrama la promesa de seguridad o superación de los peligros y miedos. Los horrores invocados por la posición de gateo son disueltos por la definición y manipulación implicada en la verticalización. Se estructura así el esquema ascensional.

El esquema diarético tiene también como dominante refleja al erguimiento. La verticalización supone la separación de una negativa condición antigua. La mano separa la forma útil y benéfica de la azarosa, agresiva e inútil amorfa del mundo. La visión separa con la distinción, los objetos son reconocibles en su real proporción y límite, el mundo aparece organizado.

³⁷ Los arquetipos son el primer derivado de los esquemas. Tal como ellos poseen rasgos significacionales fijos, en torno a los que se organizan símbolos de rasgos isomorfos. Los arquetipos de la luz y la tiniebla son antitéticos. Condensan el enfrentamiento entre el régimen diurno y el de los rostros del tiempo. El primero (la luz) es la victoria de la ascensión y separación sobre la amenaza mortal de la flecha del tiempo. La tiniebla es la vicaria del tiempo, la amenaza que se arrastra en la confusión del mundo, su mal vaticinio.

·La tiniebla: como es obvio, representa lo negativo, todo lo exorcizado por la luz. Para Descartes, la tiniebla es la ignorancia, el falso juicio, el saber erróneo y las dificultades del conocer «Mas este designio (el ejercicio del conocer) es penoso y laborioso y cierta dejadez me arrastra insensiblemente al curso de mi vida ordinaria; (...) temo el despertar de esta somnolencia, por miedo de que las laboriosas vigiliias (...), en lugar de darme alguna vez conocimiento de la verdad, no sean bastantes para aclarar todas las tinieblas de las dificultades que acaba de remover.» (Pág. 131). Es semejante a la muerte tal estado, pues al alma le es imposible celebrar la existencia sin la verdad, ya que en ella encuentra la máxima ratificación de su existir.

-Los símbolos³⁸:

·La máquina y lo animal: asociados a la tiniebla representan tanto el automatismo, lo vacío de razón, como el extravío al que conlleva la entrega a los sentidos.

·La palabra (el lenguaje) expresión del pensamiento: asociado a la luz, ya que expresa los productos de la razón, se opone a la máquina y el animal al no comulgar con el automatismo: « (...) y es el primero, que nunca podrían hacer uso de palabras (los animales y las máquinas) u otros signos, componiéndolos, como hacemos nosotros, para declarar nuestros pensamientos a los demás, (...)».

-Dos estados definidos por el régimen polémico:

·El alma separada: Su estado perfecto de cara a la luz, vive divorciada de los comercios con el cuerpo y sólo puede ser razón.

³⁸ Los símbolos se nutren de los arquetipos. Se organizan alrededor de estos estructurando complejos sistemas basados en la isomorfía. Pero los símbolos no están sujetos significaciones fijas, el símbolo puede disociarse de un sistema y adherirse a otro o bien servir ambivalentemente más de uno y en forma simultánea.

- El complejo cuerpo-alma: la zona fértil donde nace y crece la tiniebla, el devalúo del ser humano.

- En Platón:

- El esquema ascensional: Platón usa el verbo 'volar' en la forma específica de la ascensión; claro que sin divorciarse de la connotación del separar, pues sea que vuele el alma hacia «los infiernos» o se concentre en sí misma para comerciar con lo que le es propio siempre va de trasfondo la separación del cuerpo. « (...) cerca de un dios lleno de bondad y de sabiduría y a cuyo sitio espero que mi alma volará (...)» (Pág. 404).

- El esquema diarético: Más prolijo en verbos isomorfos del separar tajante. Platón realiza el ideal del alma separada asociada al concepto de purificación: « (...) no nos aproximamos a la verdad sino en razón de nuestro alejamiento del cuerpo renunciando a todo comercio con él (...)», «Y bien, purificar el alma ¿no es como antes decíamos, separarla del cuerpo y acostumbrarla a encerrarse y recogerse en sí misma, (...) ?», «(...) ¿no conviene particularmente a los que desprecian el cuerpo y viven entregados a la filosofía?» (citas tomadas de las página 394 a 395).

- Los arquetipos:

- La luz: nuevamente encarna en la razón, representando los mismos ideales de la luz cartesiana, sólo que bajo las coordenadas específicas de la introspección platónica. « (...) la encuentran sin salir de sí mismos, cosa que no podría suceder si en sí mismos no tuvieran las luces de la recta razón» (Pág. 398).

- La tiniebla: hace presencia en el símbolo de la prisión oscura. Literalmente el cuerpo es la tiniebla por su apego a lo sensorial. En su contra se yergue la luz, camino incuestionable

hacia el mundo inmaterial de las esencias, pues saber es salir de la oscuridad de la caverna, rompiendo las cadenas del cuerpo y apuntando hacia la satisfacción del alma.

-Simbología:

-La prisión oscura: símbolo de la tiniebla e imagen del cuerpo, «los filósofos, al ver que su alma está verdaderamente ligada y pegada al cuerpo, y forzada a considerar a los objetos por medio del cuerpo, como a través de una prisión oscura (...)» (Pág. 406)

-Dos estados de similares connotaciones define la estructura platónica, aunque la tajancia de su diáretismo otorga rasgo singular:

· El alma separada: nuevamente, el estado perfecto de renuncia al comercio con el cuerpo. Ya se purifica y une a lo propio de su naturaleza, « (...) lo que es divino, inmortal, inteligible, simple, invisible, indisoluble, siempre lo mismo y siempre semejante así propia (...)» (Pág. 404).

· El alma pegada al cuerpo: la condición corrupta, prisión oscura. Alejada de la luz trivializa su existencia, se une a lo mortal e imperfecto, deja de ver la realidad del mundo y se extravía entre las pasiones y apetitos que le hacen pesada y le privan de su derecho al vuelo: « (...) mientras tengamos nuestro cuerpo, y nuestra alma este sumida en esta corrupción jamás poseeremos el objeto de nuestros deseos, es decir, la verdad» (Pág. 303), «(...)nuestro cuerpo se parece perfectamente a lo que es humano, mortal, sensible, compuesto, disoluble, siempre mudable y nunca semejante a sí mismo» (Pág. 404).

1.2. La voz ante la amenaza: presencia, horrores y lucha de la identidad.

Un hombre joven de edad incierta tiene por costumbre abordar los vagones atestados del metro de París. Su interés por dicho apretujamiento responde al deseo de rozar y tocar los

cuerpos de mujeres que le resultan atractivas. El hombre simula ser impulsado accidentalmente por los vaivenes del tren o por su descuido. A veces, la reacción de la abordada es positiva, iniciándose juego de seducciones y deseo sexual; la más de las veces, negativa, obteniendo fastidio o indignación por parte de la chica.

Pero, en la tarde donde inicia la historia, los papeles se invierten. La mulata atractiva de nombre Dina le aborda subiendo lentamente su mano enguantada en la suya. El hombre se siente halagado por el hecho y busca seguir el juego, pero, extrañamente, la mujer pide disculpas y le explica que no ha sido ella sino sus manos, que por mucho intento de controlarles no obedecen. El joven interpreta las palabras de la muchacha como parte del juego.

Llegados a la estación donde ella quiere desembarcar, el hombre la acompaña hasta su casa. En el transcurso de la caminata ella sigue afirmando su inocencia, culpando a las manos. Al hombre las cosas dejan de parecerles un juego, tornándose todo muy extraño: «Lucho volvió a preguntarse por qué todo eso no era divertido ahora que no quedaba más que seguir jugando».³⁹

En el apartamento, la mujer, le expone con detenimiento su tragedia debida a la extraña voluntad independiente de sus manos siempre ávidas de placer sexual, lo cual, le ha obligado a tener encuentros sexuales pese a su descontento.

Ellos (Dina y Lucho) también sostendrán relaciones esa noche, pero un tinte de ternura diferenciará la experiencia de las anteriores. Todo parece funcionar bien hasta que la historia toma un giro crítico: el hombre está cómodo en la oscuridad, pero ella pide luz vivamente

³⁹ CORTAZAR, Julio. Cuentos completos: Octaedro: Cuello de gatito negro. Vol. 2. 9ed. Madrid: Alfaguara, 1998. Pág. 108

asustada por la oscuridad de la habitación. Termina por convencerle y él empieza a buscar fósforos y una vela. La muchacha, en ese instante, se divide en dos personalidades: la mujer asustada de la oscuridad y el cuerpo que no desea la luz. Esta última toma actitud violenta, rasguña y expulsa al hombre fuera del apartamento, mientras la chica que pedía la vela llora.

Cuello de gatito negro es cuento extraño y complejo. Su personaje principal, Dina, es individuo de personalidad escindida, con mucho de su mente dentro de los lacerantes predios de la neurosis⁴⁰. En torno a su contradictoria personalidad, la historia se desarrolla recreando un universo desconcertante de actitudes encontradas, culpas proyectadas, estados agresivos irracionales, hipervaloración absurda de objetos (la luz, por ejemplo) y muchos otros elementos que de no ser por la manipulación a la que les somete el lenguaje literario no trascenderían del puro interés clínico. Ya se sabe, el texto literario es sistema modelizante secundario⁴¹ y, por tal motivo, el material por ella adoptado se resemantiza. En el caso particular de la escritura cortazariana, la aparición de personalidades problemáticas, desde el punto de vista psiquiátrico, no es cosa rara, ejemplos clásicos y bastante citados son Johny Carter y Horacio Oliveira; el primero, un caso esquizofrénico y el segundo, un esquizoide⁴². En el mismo volumen⁴³ donde se consigna el cuento analizado es posible

⁴⁰ Un neurótico desarrolla conducta anormal sin implicar destrucción del yo y enajenación. El enfermo tan solo llega a crear un conflicto entre defensas psicológicas y el medio que le resulta agresivo, ello sin tirar abajo la estructura esencial que le mantiene ligado e interactuando con el mundo externo. Ejemplo, el obsesivo-compulsivo que desarrolla rituales para defenderse de la angustia, pero su conciencia y relación con el mundo subsiste funcional aun cuando haya cierta precariedad en la misma. Un ejemplo concreto, el personaje interpretado por Jack Nicholson en *Mejor imposible*. Ver KOLB, Lorence C. *Psiquiatría clínica moderna*. 5ed. México DF: La prensa médica mexicana, 1976. Pág. 488- 490

⁴¹ CROS, Edmond. *Literatura, ideología y sociedad*. (Trad. Soledad García Mouton). Madrid: Gredos, 1986. Pág. 36-56

⁴² El término 'esquizoide' alude a un trastorno de la personalidad. El esquizoide es individuo inadaptado, pero sin embargo, como buen neurótico, no ha perdido contacto con la realidad, cosa que si sucede con el esquizofrénico -estado serio que podría seguir de complicarse la sintomatología. El esquizoide tiende a la

hallar otros ejemplos: el protagonista de *Manuscrito hallado en un bolsillo* crea un rígido sistema de selección y descarte basado en el plan de rutas del metro de París. Pretende con él hallar el amor de su vida como consecuencia necesaria de la estructura del mismo, a semejanza de lo que se hace en lógica con los cálculos proposicionales. El personaje da con ello la espalda a la realidad en afán desesperado por evitar los estados emocionales dolorosos suscitables por la transitoriedad de toda relación de pareja. Siendo más preciso, con el sistema, el personaje impone su visión absolutista y racional de la experiencia amorosa en una medida inadaptativa que denuncia el choque y enajenación entre el yo y la realidad.

A este tipo de personajes se les puede llamar 'retratos psicopatológicos'⁴⁴, y no se insertan gratuitamente en la estructura narrativa. Éstos cumplen, además de finalidades narratológicas, finalidades signícas bien definidas en la semiosis del texto. Podría afirmar

excesiva racionalidad, a ver y tratar a las personas como si careciesen de rasgos de humanidad, reduciéndolos a objetos, cifras, unidades, tiende a disfrazar su personalidad bajo falsos yos, establece vínculos emotivos mal formados, a veces inexistentes, presenta egotismo mórbido que le obliga a ser impositivo de su voluntad, no logra adaptarse adecuadamente a los cambios de la realidad, monta en cóleras sostenidas y largas perdiendo las reales proporciones de sus causas y hasta el punto de olvidarlas. Un esquizoide carece de una estructura mental bien construida, su yo es frágil y la realidad dura, por ello choca violentamente con ella. Factores genéticos y sociales (familiares y de contexto cultural) convergen hacia el origen del trastorno. Ver MINKOWSKI, Eugène. *La esquizofrenia*. (Trad. Eliane Cazenave Tapie Isoard). 1 Ed. México DF: Fondo de cultura económica, 2001; LAING, Ronald D. *El yo dividido* (Trad. Francisco González Aramburo). Santa Fe de Bogotá: Fondo de cultura económica, 1991; KAPLAN, Harold y SADOCK, Benjamín J. *Tratado de psiquiatría*. 2 Ed. Barcelona: Salvat. Pág. 675-707.

⁴³ A *Octaedro* lo componen ocho relatos: *Liliana llorando*, *Los pasos en las huellas*, *Manuscrito hallado en un bolsillo*, *verano*, *Ahí pero dónde, cómo*, *Un lugar llamado Kindberg* *Las fases de Severo*, *Cuello de gatito negro*.

⁴⁴ El término es de Luis Harss. Su aplicación le restringe al universo de *Los premios* aludiendo a las personalidades no patológicas de sus personajes cuyas particularidades psicológicas consideradas en conjunto brindan un retrato de la complejidad psico-social portefia. Como se utiliza en el presente trabajo, está más cercano a otro término del mismo autor: familia cortazariana de absolutistas. Estos personajes si son mentes perturbadas y siempre manifiestan obsesión por negar la agresiva realidad cotidiana gobernada por el destructivo tiempo lineal, en busca de una realidad más profunda, ideal y atemporal –llámesela centro. Esta es la familia de Oliveira y Carter.

Mi adopción del término retrato..., primero, categoriza personajes *suigèneris* así como lo hace el término familia...; segundo, le concibe dentro de puras coordenadas funcionales, es decir, cómo este tipo de personajes sirven al texto literario tanto estructuralmente como vehículo expresivo de significados.

Para conocer las categorías de Luis Harss ver *Los Nuestros*. 3ed. Buenos Aires: suramericana, 1969. Pág. 276

que el retrato psicopatológico es técnica de escritura característico de la narrativa cortazariana.

El retrato psicopatológico, a niveles narratológicos, puede presentarse como narrador, sujeto, objeto⁴⁵ o la combinación de los dos primeros. Fusionando narrador y sujeto, domina la focalización, incluso, en ocasiones, llegando a ser la única señalable a lo largo de la historia⁴⁶, como es el caso del protagonista de *Cartas a una señorita en París*. Mientras que, cuando asume el papel de objeto, motiva las funciones⁴⁷ principales de la fábula; es el caso de la coprotagonista de *Circe*.

Cuando ocupa el papel de sujeto su función puede llegar a ser la central, con lo cual, la coherencia global de la fábula en razón de la articulación de subfunciones correspondientes a sujetos secundarios, depende de la directa o indirecta relación de éstas con aquella; ejemplo, Jorge Fraga en *Los pasos en las huellas*.

En la semiosis, los retratos psicopatológicos condensan motivos, evidencian huellas intertextuales, conectan con fondos míticos. Ello acudiendo a un proceso de semantización centrado en el aprovechamiento del cuadro sintomatológico —éste comprende tanto la conducta como la manera de percibir y concebir la realidad. El proceso consiste en el establecimiento de un nexo de contigüidad⁴⁸ entre la trama de significados potencialmente

⁴⁵El actor de tipo sujeto es quien posee plan y objetivo. Sus acciones responden al deseo de consecución del mismo. Puede ser responsable de la tensión dramática y de las secuencias de acontecimientos principales. El objetivo de sus trabajos es también actor, se le llama objeto, y puede ser un personaje, una cosa, posición social, cierto poder, etc. La terminología narratológica empleada proviene de BAL, Mieke. Teoría de la narrativa. (Trad. Javier Franco). Madrid: Cátedra, 1990

⁴⁶Historia es el nivel intermedio entre el universo narrable (fabula) y su presentación lingüística (texto). Como tal organiza el material narrativo tratado lingüísticamente por el texto.

⁴⁷Función es la relación de deseo entre sujeto y objeto. Ej.: el sujeto Mario quiere casarse con el objeto Lucía.

⁴⁸Al hablar de contigüidad lo hago en los términos usados por Sebeok para definir el signo de tipo índice. Según él, un índice mantiene relación directa con el referente de manera que éste da pie a la ocurrencia de aquel. Entre los ejemplos de Sebeok está el de la huella en la arena hallada por Robinsón Crusoe, la cual se le objetivó como indicio de la presencia de alguna criatura. También el de un ave que sirve a mandriles y

compatible y el cuadro del trastorno mental. El nexos se basa en el isomorfismo presente entre los rasgos de uno y otro, de tal modo que en la recepción se cree la ilusión de una relación causa-consecuencia. Así, la conducta y el pensamiento del personaje parecen condicionados por efecto de una realidad absoluta o, mas bien, verdad universal (la trama de significados), la cual, pese a ostentar tal posición, es enmascarada por la cotidianidad que adormece a los personajes comunes en una especie de arrullo tranquilizador rutinario, mas no al personaje especial. Ser predispuesto por una alta sensibilidad, la más de las veces, tormentosa (el probable trastorno). Dicha sensibilidad origina dos tipos de experiencias: la de personajes que por un refinamiento intelectual, además de vivir esta realidad, experimentan su revelación, alcanzando comprensión muchas veces no completa de la misma y la de personajes que si bien no reciben la revelación por la falta de ese refinamiento sí la viven con fuerza. En resultas, el binomio expresión-contenido adquiere un halo de naturalidad, llevando a segundo plano toda reduccionista interpretación clínica. Por ejemplo: el motivo de la inautenticidad de la realidad cotidiana lo expresan las constantes sensaciones de irrealidad experimentados por Johny Carter en *El Perseguidor*; bastante común es oírlo hablar de la realidad como llena de huecos o sobresaltándose de angustia al no reconocer su imagen en el espejo. Alina Reyes en *Lejana* condensa el motivo de la incompletud del ser y el de la complementariedad del doble con el lenguaje angustiado y constantemente referenciado a experiencias alucinadas tanto visual, táctil y auditivamente. Tales experiencias refieren la vida cotidiana de una mendiga europea que Alina nunca ha visto,

humanos de guía hacia panales mieleros. Según narra Sebeok, el ave chirrea y vuela constantemente hasta descender a un panal. SEBEOK, Thomas A. Signos, una introducción a la semiótica. Barcelona: Paidós, 1996. Pág. 47-49.

pero cuya fuerte apariencia de realidad la han convencido de ser ella misma en una vida alterna simultánea, tan real como la vida que ha llevado desde niña en el seno de su adinerada familia argentina.

Para el caso de *Cuello de gatito negro*, el yo escindido de la personaje Dina equivale a la duplicación en dos sujetos perfectamente diferenciados y completamente autónomos (sujeto A y sujeto B), relacionados por juegos de conveniencia e inconveniencia determinantes de un antagonismo esencial entre los dos. Ello les define como entidades movilizadas por necesidades e intereses particulares amén de cierta condición vulnerable recíproca —esto último por estar irremediabilmente unidos en un solo personaje y significar las estrategias del uno en pos del cumplimiento de su función, una agresión directa al otro.

La interacción de los dos actores toma la forma de dinámicas sujeto-antisujeto articuladas en torno a dos objetos centrales: el acto sexual y la luz. Éstos no coexisten simultáneamente motivando las acciones de uno y otro, se suceden en la evolución de los acontecimientos, dividiendo la historia en dos momentos, de tal manera que hay un sólo objeto por cada momento; compartiéndolo ambos actores, cada momento queda definido por pares opuestos de funciones.

A la base de estas dinámicas, el proceso de semantización del cuadro de sintomático del yo escindido fija trayectos de sentido legibles desde la visión ontológica platónico-cartesiana, semejando por virtud del nexo de contigüidad un transvase novelado de la misma. En otras palabras, la *praxis* de los juegos de sujeto-antisujeto figuran como su narrativización. En consecuencia, la conducta es portadora de sentido y paso obligado para un eventual acercamiento a la semiosis intertextual del cuento.

Ahora bien, existe una condicionante para este acercamiento. La forma narrativa en que se textualizan las dinámicas, privilegia el punto de vista del sujeto A de tal modo que la identidad y axiología del sujeto B derivan como inverso formado por todo lo que el sujeto A repudia e irreconoce como suyo. Debido a ello, interpretar la conducta del sujeto B es sólo posible en función de los indicios que sobre ella brinde la propia conducta del primer actor.

1.2.a. La lucha.

Hacer una suerte de hermenéutica de la conducta demanda tener en cuenta las limitaciones de acción propias de cada sujeto. Ésto quiere decir qué medios accionales o formas específicas de acción son permitidos para uno y no otro. Al estar irremediamente coexistiendo en un mismo personaje es fácil determinar que las limitaciones del uno son las atribuciones del otro.

En el caso del sujeto A, es destacable el pobre, por no decir el exiguo, control tenido sobre las acciones del cuerpo, quien, pese a algunas ingerencias de aquel, goza de ostensible autonomía y libre decisión:

(...) fósforos que la mano de Dina no había querido sostener, que había doblado hacia abajo para quemarse y quemaría (a Dina) (...) pero después del segundo fósforo aplastado entre los dedos, cangrejo rabioso quemándose con tal de destruir la luz entonces Dina había tratado de encender un último fósforo con la otra mano y había sido peor, (...). No te das cuenta que no quieren (las manos), es otra vez.⁴⁹

La secuencia corresponde al segundo momento de la historia, específicamente al clímax del choque de voluntades. La autonomía corporal se nota inmediatamente con la violenta

⁴⁹ CORTAZAR, Julio. Cuentos completos: Octaedro: Cuello de gatito negro. 9ed. Vol.2. Madrid: Alfaguara, 1998. Pág. 114. de esta edición se seguirán tomando las citas, de ahora en adelante indicaré la paginación entre paréntesis sin recurrir a la nota la pie.

respuesta ante el intento del sujeto A por encender una luz. Acto libre que impide la consumación del deseo intolerable a costa del propio suplicio: «quemándose con tal de destruir la luz». El acto es inequívocamente ajeno al sujeto A, quien lo experimenta con angustia: «no te das cuenta que no quieren, es otra vez».

Desde el inicio de la cita hay diferenciación entre los responsables de las acciones registradas en la secuencia. Se tiene el sintagma nominal «la mano de Dina» distinguiendo entre la extremidad como objeto poseído y la entidad llamada Dina como poseedora. Pero, la relación de pertenencia se quiebra al ser adjudicado el predicado a la extremidad y no a la entidad, ello a causa del adverbio de negación 'no', el cual implica la contrariedad hacia el deseo de la entidad. Líneas adelante, la frase «entonces Dina había tratado de encender un último fósforo con la otra mano y había sido peor, (...)», denunciadora del rotundo fracaso de la voluntad que agota su último desesperado intento por imponerse⁵⁰, continúa señalando la frontera donde finaliza el deseo de la una y empieza la resistencia del otro.

Toda esta pesadillesca autonomía corporal obliga al sujeto a servirse de medio instrumental alternativo a la motricidad. En su caso, los actos de habla vienen a suplir tal necesidad, debido a su capacidad para influenciar la voluntad del coprotagonista Lucho: el lenguaje transmite un patrón de conducta el cual se espera reproduzca dicho personaje. Efectuase, así, instrumentalización del mismo (conversión en ayudante)⁵¹ basada en la instauración del nexo emotivo entre el sujeto A y éste.

⁵⁰ Habrá de notarse la facilidad de conferir nominaciones ahora sí no formales. La distinción entre la extremidad y la entidad tiende a reconocer al sujeto A como Dina, pero metodológicamente sería desacertada la ligereza. Por Dina se debe entender el personaje. Lo operado aquí pertenece a otro tipo de fenomenología del que se hablará más adelante. Lo más seguro, eso sí, es el nombre del enemigo, representado metonímicamente por las manos: el cuerpo.

⁵¹ El ayudante es el actor que facilita la consecución de los objetivos del sujeto. Ver BAL, Micke. Opcit

En el primer momento de la historia, el patrón de conducta viaja implícito en el discurso emotivo-informativo que sobre su tragedia hace el actor:

Y a la tercera vez, cuando Dina se había inclinado para echar el agua caliente en su taza, murmurando de nuevo que no era culpa suya que solamente de a ratos le pasaba, que ya veía él como todo era diferente ahora, el agua y la cucharita, la obediencia de cada gesto, entonces Lucho había comprendido y era diferente, era del otro lado, la barra valía, el juego no había sido un juego, las fracturas de tobillo y el esquí podían irse al diablo ahora que Dina hablaba de nuevo sin que él la interrumpiera o la desviara, dejándole, sintiéndola, casi esperándola, creyendo porque era absurdo, a menos que sólo fuera porque Dina con su carita triste, sus menudos senos que desmentían el trópico, sencillamente porque Dina. A lo mejor habría que encerrarme había dicho Dina sin exageración en cualquier momento ocurre, usted es usted, pero otras veces. Otras veces qué. Otras veces insultos, manotazos a las nalgas, acostarse enseguida, nena, para qué perder tiempo. Pero entonces. Entonces qué. Pero entonces, Dina. (Pág. 110)

El sujeto narra y es un acto que demanda toda la atención. Eso contado es lo más importante, toda minucia referente a eventos ajenos a ello sean propios: «las fracturas de tobillo y el esquí podían irse al diablo» o sean del personaje: «sin que él la interrumpiera», pasan a la trastienda. Debe escuchar y, más que todo, sentir la verdad manifiesta. Debe comprenderla sin el menor asomo de duda de su parte, aceptarla porque es así: «sin exageración». «Creyendo» en ella porque es una revelación, algo axiomático, libre de cualquier tipo de discusión: «Lucho había comprendido y era diferente, era del otro lado, la barra valía, el juego no había sido un juego».

La conducta que debe reproducir el personaje, derivada de su comprensión, es el apoyo. Continencia para con una mujer que no simula inocencia, porque sería gran injusticia pretender forzar una relación sexual obedeciendo a las instigaciones de su enemigo, aun cuando ese adversario sea confundible con ella. Adherencia a su causa porque es imprescindible que el otro modifique su actitud, vea más allá de esa trastornante sensualidad

y ese hirviente jugueteo de manos y note el estado de horror vivido por un ser atrapado entre una borrasca de erotismo. Suerte de Odiseo atormentado por la furia desbordada del Poseidón que es su carne.

Para el segundo momento, se explicita en imperativas pues el nexa ha sido constituido y no es necesaria más argumentación.

(...), le dijo que vivía sola, que nadie le duraba, que era inútil, que había que encender una luz, que del trabajo a la casa, que nunca la habían querido, que había esa enfermedad, todo como si no importara en el fondo o fuese demasiado importante para que las palabras sirvieran de algo o quizás como si todo aquello no fuera a durar más allá de la noche y pudiera prescindir de explicaciones, algo apenas empezado en una barra de metro, algo en que sobre todo había que encender la luz. (Pág. 113)

Ha sido consumada la labor de convencimiento, las palabras sobran: «para que las palabras sirviera de algo (...) pudiera prescindir de explicaciones». Ahora, el nexa corre peligro y debe ser defendido: «quizás como si todo aquello no fuera a durar más allá de la noche», porque el sujeto vislumbra en él una oportunidad. Un poder mágico más allá de la temible fuerza del oponente es accesible, la necesidad exige sea desatado. El sujeto no puede por sí mismo, es una demanda: «que había que encender una luz, (...), algo en que sobre todo había que encender la luz».

La consecuencia más importante a nivel actancial⁵² de la fuerza condicionante de los actos de habla es proporcionar un cuerpo aquiescente a la voluntad del sujeto A. Es, por tanto, esta fuerza, en realidad, un poder creativo que forma un ayudante del que fuese un potencial

⁵² BAL, Mieke. *Opcit.* Pág. 34. Dice Bal: "una actante es por lo tanto una clase de actores que tienen una relación idéntica con el aspecto de intención teleológica, el cual constituye el principio de la fábula". Se refiere a la función como eje central de la fábula. En el caso de *Cuello de gatito negro* el sujeto logra sortear el escollo de su incapacidad para la acción física "posesionándose" de Lucho.

instrumento del adversario. En ésto consiste el verdadero poder fáctico del lenguaje, con el cual se restaña la amenaza galopante en la voluntad contraria del cuerpo.

Esa aterradora consecuencia de la acción corporal deviene con el eventual deterioro axiológico del personaje:

(...) en cualquier momento ocurre, usted es usted, pero otras veces. (...). Otras veces insultos, manotazos a las nalgas acostarse enseguida, nena, para que perder tiempo, Pero entonces. Pero entonces qué. Pero entonces, Dina." (Op cit.)

El acto sexual forzado, ilegítimo para el sujeto A pero aceptado gustoso por el cuerpo, cosifica al personaje. Reducida a mero objeto de placer, no se establece relación emotiva, dejando frustrado el menor tipo de respeto por ella en sí. Lo negado es su identidad, a favor de la satisfacción de la libido. Por tal motivo, aparece el reclamo para la toma en cuenta de su ser, tornándose súplica angustiada: «Pero entonces». La adversativa seguida del adverbio de modo implica insatisfacción y, a la vez, deseo de realización. Combinación definatoria de la angustia ante la negación de la identidad y la consecuente identificación, por parte del otro, con los rasgos instintivos del cuerpo.

«Pero entonces qué», pregunta Lucho. Ella responde, «Pero entonces, Dina». En el contexto la coma no es fórmula elitiva de contenidos casuales o poco relevantes. La coma, hiperónima de todas las expectativas frustradas de ser con el acto, separa al sustantivo propio o señal de identidad. Queda flotando en el vacío de la pausa abrupta, vacío que no es otra cosa que la dura coraza de la soledad. Aislado, el ser se ve preso sin ningún medio de comunicación que confirme su existencia, la forma última de la muerte. Sólo la comprensión del otro exorciza la amenaza.

«A menos que sólo fuera porque Dina con su carita triste, sus menudos senos que desmentían el trópico, sencillamente porque Dina» (Ibid.). Paralelismo antonímico de la cita anterior, no existe la duda. A diferencia de la frase pasada, ésta carece de interrogación. Lo reconocido aquí es el ser de Dina. La unión del adverbio a la causal ‘porque’ funciona como un río de sentido continuo —ausencia de puntuación— que desemboca en el nombre, llenándole. Así, se presenta a la lectura como un gran monolito descollante sobre la superficie rasa del texto, un en-sí-mismo. Por otra parte, el adverbio de modo implica acto de reducción ejecutado por el coprotagonista. Al comprender la verdad, Lucho separa de Dina todo lo que le es ajeno (el cuerpo), reduciéndola a su mínima expresión, la más auténtica y que la identifica, el ser. El ejercicio es cartesiano. De ella solo admite lo que se autodefine o se autorreconoce, la voz que le habla.⁵³

El acto sexual entraña la forma última de la muerte o escarnecedora sepultura tras la coraza pétrea del mutismo de la soledad. Esos muros tienen la forma infernal de la violación: «otras veces insultos, manotazos a las nalgas, acostarse enseguida, nena, para qué perder tiempo», « (...) Nínfo, no se cuanto. Putita, tortillera» (Pág. 111), son cadenas nominativas que ocultan la esencia, la motejan de falsos atributos acompañados de maltrato físico para doblegar la voluntad del sujeto A.

Dada la violación, el coito asume su revestimiento monstruoso de transitoriedad. La relación quedó reducida a vulgar comercio entre cuerpos que no sobrepasará en la memoria del otro el agradable sabor de una sensualidad gozada hace algún tiempo. Semeja una masturbación. Sólo que el autoerotismo dista de la autosatisfacción para el personaje. Satisfacción sí de lo ajeno, del deseo ilegítimo coadyuvante del vejamen.

⁵³ Ver DESCARTES, Opcit. Pág. 136-138. “Soy, pues, una cosa verdadera, verdaderamente existente.”

La autodefinition, esa versión mediada del «pienso luego soy», se da en función de la reafirmación constante de la no responsabilidad sobre la conducta del cuerpo:

—No se puede hacer nada —repitió la chica—. No entienden o no quieren, vaya a saber, pero no se puede hacer nada contra.

Le estaba hablando al guante, mirando a Lucho sin verlo, le estaba hablando al guantecito negro casi invisible bajo el gran guante marrón (el de Lucho). (Pág. 107)

—Usted tiene razón —dijo Lucho—. Habría que hacer algo en contra, no dejarlas.

—No sirve de nada —dijo la chica.

—Es cierto, apenas uno se distrae, ya ve.

—Sí — dijo ella—. Aunque usted lo esté diciendo en broma. (Pág. 108)

La adjudicación de la responsabilidad contiene la liberación de la culpa. La ausencia de este peso le eleva limpia sobre el putrefacto lago de las pasiones corporales, le separa como especie de esfera inmaculada, conteniéndose a sí misma. Su altura moral le permite en efecto proscribir al cuerpo y su miasma.

«No entienden o no quieren, vaya a saber, pero no se puede hacer nada contra». Al ignorar los argumentos sobre el valor negativo de su comportamiento el cuerpo da indicios de falta de razón, pues la calidad axiomática de la verdad reclama un intelecto donde esa verdad ya habite, y los argumentos sólo ejecuten la reminiscencia de la misma⁵⁴. Por eso no se puede hacer nada, el cuerpo no es menos que un cúmulo de reacciones sin orientación, impulsadas por los arrebatos del instinto. Prueba de ello es Lucho, un verdadero ser, en quien se da la revelación: « (...) entonces Lucho había comprendido pero vaya a saber qué, de golpe había comprendido y era diferente, era del otro lado, la barra valía, el juego no había sido un juego, (...)» (Opcit.).

⁵⁴ Ver PLATÓN. Fedón o del alma. Opcit. Pág. 398-401. «Todos los hombres si se les interroga bien, todo encuentran sin salir de sí mismos, cosa que no podría suceder si en sí mismos no tuvieran las luces de la recta razón».

Entonces, quien ejerce la proscripción, quien desprecia los valores negativos del instinto es ella misma, Dina autodefiniéndose como el sujeto A. A ella es quien debe creer el otro y el universo entero: lo afirma luego es. Pero como se sabe, su esfuerzo no prevalece y, por ello, siempre proyecta una imagen errada de sí. La justicia platónica es implacable ante tal fracaso y, como aquellos que se entregan a las pasiones de buena gana, lleva «las manchas del cuerpo que se han hecho como naturales en ella por el comercio continuo y la unión demasiado estrecha que con él ha tenido(...)», «Estas manchas(...), son una costra pesada terrestre y visible; y el alma, abrumada con este peso, se ve arrastrada hacia este mundo visible»⁵⁵, el cual no le celebra sino le escarnece por ofrecer resistencia a algo que con ella nada tiene que ver: el acto sexual gratuito, vacío de sentido.

Esencia – nada. La polaridad se hace presente. Eso es el cuerpo, la nada instintiva, figura de la muerte por ser una caída viciosa en la transitoriedad de la pasión. Acto semejante a una masturbación que frustra toda verdadera interacción con el otro. Sin esa interacción el ser no podrá encontrar una conciencia que le reconozca y se verá sepultado bajo la identificación con los atributos de la nada. El lenguaje debe llegar al otro para impedir esa muerte y así brindar al Odiseo una embarcación con la cual enfrentar al Poseidón que le azota, embarcación que en últimas resulta su única forma de hogar.

⁵⁵ Ibid. Pág. 405

1.2.b. La imagen del oponente.

La ausencia de razón en el sentido cartesiano⁵⁶, propia del cuerpo, le imposibilita tener punto de vista o ser portador de verdad alguna: no hay en él vida interior. La conducta se ofrece maquinalmente motivada por el deseo a modo de cuesta abajo sin fin. Es así que lejos del amasijo confuso de apetitos no hay nada más que encontrar y todo esfuerzo por sondear esa confusa maraña llevaría por caminos semejantes a los de Marlow⁵⁷ y, como a él, a encontrar un intolerable y monstruoso fondo: el vacío.

Dice Laing que en la interacción social una persona siempre espera que la otra reconozca la imagen que de ella se ha hecho la primera y viceversa. La presencia de dichas imágenes hace posible el contacto, pues una y otra pueden actuar en el contexto brindado por ellas sin incurrir en factores obstaculizantes para la interactuación (mal interpretaciones, ofensas no premeditadas, oscuridad en la dicción, gestualidades equívocas, etc.)⁵⁸. Sin embargo, para el caso de las dinámicas, pese a existir interacción entre los actores, la ausencia de razón en uno de ellos determina que el proceso de formación de la imagen sea unilateral. El sujeto A se hace una imagen frente a la cual se contextualiza para realizar medidas represivas, mientras el cuerpo o no-ser tan solo reacciona a la represión guiado por el impulso instintivo, sea buscando salidas alternativas a la libido o sea entablando resistencia frontal.

La imagen que del cuerpo se hace depende del cómo experimente el sujeto A la conducta incompatible. Al existir tras ella conjunto de intereses emisarios de peligros inauditos, la

⁵⁶ DESCARTES, *Op cit.* Pág. 41-42. «en lo cual no es verosímil que todos se engañen, sino que más bien esto demuestra que la facultad de juzgar y distinguir lo verdadero de lo falso, que es propiamente lo que llamamos buen sentido o razón es naturalmente igual en todos los hombres (...)), « (...); pues lo que toca al razón o al sentido siendo, como es, la única cosa que nos hace hombres y nos distingue de los animales, (...))».

⁵⁷ El taciturno marino personaje de *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad.

⁵⁸ LAING, Ronald D. *Op cit.* Pág. 31-34. Obviamente, Laing reconoce el amplio margen de error posible en la concepción que de otra persona el interactuante pueda hacerse. Pero, sin embargo, salvo situaciones de alta confusión, se sostiene satisfactoriamente con niveles considerables de acierto.



imagen del oponente toma forma. Ella consiste en una estructura axiológica-nominativa⁵⁹ contenedora de lo negativo y lo atemorizante, la cual se carga emotivamente con el rechazo. Ahora bien, la conformación de *la imagen del oponente* supone el repliegue de la conciencia sobre sí misma, puesto que el reconocimiento del otro deriva de la autoexperimentación como entidad distinta y separada, poseedora de ciertos atributos, ajena a otros que pueden ser atribuibles⁶⁰. Así *la imagen del oponente* toma forma con todo lo que se cree separable de el-uno-mismo.

En resultas, el proceso de formación de *la imagen...* se restringe a los terrenos de lo intrasubjetivo, pues la contraparte (el cuerpo), carente de razón, no puede controvertir o modificar el curso del mismo, dejando así toda la responsabilidad de objetivar la interacción en manos del sujeto A.

La consecuencia más destacable de tal estado de cosas es el condicionamiento del acto narrativo por medio de la focalización. Para todo intento de relatar los acontecimientos desde la perspectiva de los sujetos enfrentados, la narración se ve obligada a dar esta visión unilateral, narrativizándose, de dicho modo, dos de los principios básicos del universo platónico-cartesiano: 1. La razón como único medio de acceder a la verdad, representada

⁵⁹ Dicha estructura la asocio con el concepto semiótico de objetivación. Un individuo o grupo social objetiva su realidad cuando recorta o toma de ella elementos de acuerdo a su pertinencia. En otras palabras, la realidad es un conglomerado de cosas ajenas al individuo o grupo. En la medida como estas cosas llegan a ser pertinentes para la subsistencia, la vida social, etc., comienza a reconocerles por medio de los signos. Con ese reconocimiento las cosas empiezan existir literalmente para el individuo o grupo convirtiéndose en objetos. Ej. Para mí que no soy calígrafo, a la idea de grafía va unido el conocimiento de un puñado de tipos de de letra. Probablemente para la impresión del presente trabajo deberé extender mi conocimiento y así otros tipos existirán para mí. Sin embargo seguirán muchos sin conocer, tanto más cuanto más no tenga interés en objetivarlas. Incluso, de los nuevos conocidos muchos pronto serán olvidados si no muestran pertinencia. Para un calígrafo por el contrario, las necesidades de su oficio le exigen un recorte sistemático, exhaustivo y constante.

En *Cuello de gatito negro*, un sujeto objetiva a otro, caracterizándole con ciertas denominaciones y valores; por ejemplo: a la gran parte de expresiones del sujeto A referentes al cuerpo, subyacen las nociones de malo y desagradable.

⁶⁰ Sobre autoexperimentación ver LAING. Opcit. Pág. 37-38.

aquí por la única conciencia posible en las dinámicas. 2. Deshacerse de toda cuestión ajena al alma, replegándose no más que en ella para conocer la realidad⁶¹, lo que, en el caso del relato, sería plegar la narración sobre el punto de vista del sujeto A; eso tiene el efecto de expandir, a niveles globales, la voz de éste, posición que le granjea estatus de única verdad posible. Así se tiene a un narrador extrayendo de los contenidos internos de Lucho aquellos evidenciadores de su convencimiento:

—Sí —dijo ella, y esta vez sonrió mirándolo—. Hay un café pero el café es malo, y usted cree que yo...

—Yo no creo nada —dijo él, y era malditamente cierto. (Pág. 109).

O confirmando la visión del actor:

A lo mejor habría que encerrarme, había dicho Dina sin exageración. (...) (Pág. 110)

(...) No era Lucho quien estaba jugando con la mano que metía sus dedos entre los suyos y se enroscaba y bullía, y tampoco de alguna manera la chica que jadeaba al llegar a lo alto de la escalera (...) (Ibíd.).

Invadiendo al narrador, la perspectiva del sujeto A ejecuta la proscripción del cuerpo de los terrenos de la identidad⁶² y su consecuente devaluación axiológica a niveles metadieéticos.

A la lectura sólo aparece esta única *imagen del oponente* y el relato como imagen de la tragedia personal del sujeto A. Tanto como el coprotagonista, el lector es una razón a la cual apelar y en último lugar de confirmación de su existencia como ser.

Del cómo logra la voz válida la fijación de la lectura ya se han mencionado dos de las estrategias: la confirmación de la visión y la evidenciación del convencimiento del

⁶¹ Ver DESCARTES, *opcit.* Pág. 71-72 y PLATÓN, *Fedón o del alma*. *Opit.* Pág. 393-394.

⁶² Esta identidad, recuérdese es Dina.

coprotagonista. Una tercera tiene que ver con la representación simbólica del temor —se habla del temor a ser sepultado bajo los atributos de la nada (el cuerpo).

Único motor que animará y condicionará el proceso de formación de *la imagen del oponente*, el temor ante el sepultamiento o negación del ser se materializa en simbologías adscritas a las estructuras esquizomorfas de lo imaginario. Con las cuales, la voz válida ejecuta la demonización progresiva del cuerpo.

El acto empieza con imágenes nictomorfas alusivas al ocultamiento de la identidad tras los atributos despreciables del cuerpo: «Lucho había querido apagar la lámpara y la lámpara había caído al suelo con ruido de vidrios rotos, Dina se había enderezado como aterrada, negándose a la oscuridad, había hablado de encender por lo menos una vela (...)» (Pág. 113). La tiniebla naciente de los vidrios rotos invade la habitación. La luz, ahora cegada, mantuvo el lazo emotivo entre los personajes ya que daba privilegio al sentido de la visión. Ésta separa y distingue, representa el conocimiento del ser verdadero de la muchacha, lo demás es confusión. «En algún momento las preguntas volverían las ahuyentadas que la oscuridad guardaba en los rincones o debajo de la cama, (...)» (Ibíd.). A la palabra, el medio accional único y privilegiado de la voz válida, la oscuridad le confina a los sectores olvidados de la habitación, «rincones y debajo de la cama», aquellos donde todo va a parar con la dejadez de quien no sabe qué hacer con algo sin importancia. Devaluada la palabra, su ausencia priva de expresión al ser. Inmediatamente después, sólo queda el pútrido desenfreno del cuerpo: « (...), pero cuando Lucho quiso saber ella se echó encima con su piel empapada y le calló a besos, a blandos mordiscos, (...)» (Ibíd.). Conocer está vedado, la voz relegada a los recovecos del olvido no puede impedir la aparición réproba del acto corporal. De allí sólo puede volver anhelante de luz: « (...) sólo mucho más tarde, con otros

cigarrillos entre los dedos, le dijo que vivía sola, que nadie le duraba, que era inútil, que había que encender la luz, (...)» (Ibíd.).

La más interesante imagen de la tiniebla viene dada por la siguiente secuencia:

(...) la muchacha giró poco a poco sobre un pie enfrentó a Lucho sin alzar la cara, como mirándolo desde el guantecito cubierto por toda la mano de Lucho, y cuando al fin lo miró, sacudidos los dos por un barquinazo entre Voloutaires y Vaugirard, sus grandes ojos metidos en la sombra de la capucha estaban ahí como esperando, fijos y graves, sin la menor sonrisa ni reproche, sin nada más que una espera interminable que vagamente le hizo mal a Lucho. (Pág. 107).

Los ojos metonímicamente representan al sujeto A, en tanto manifiestan desaprobación frente al evidente abordamiento erótico. Suceso que ha sido propiciado con antelación por el cuerpo: « (...) de golpe la conciencia de que un dedo pequeñito se estaba como subiendo a caballo por su guante (el de Lucho) que eso venía desde una manga de piel de conejo más bien usada, (...)» (Pág. 106). Lucho ha respondido a la invitación del cuerpo y con ello ha confundido al ser con sus atributos despreciables. Por ello se presenta atrapado en la sombra como dos grandes ojos que condenan por un lado el proceder de Lucho y por otro el acto reprochable de la invitación: «estaban ahí como esperando, fijos y graves, sin la menor sonrisa ni reproche, sin nada más que una espera interminable que vagamente le hizo mal a Lucho». Esa aparente atonía emocional, esa ausencia de respuestas, «sin la menor sonrisa ni reproche», traducen la resignación del alma agotada que opta por la pasividad dolorosa de quien reconoce su impotencia ante lo inexorable del desastre. No es condenación directa sino la comunicación o, más bien, transferencia de su sentimiento de víctima hasta la esencia del coprotagonista. A esta llega en la forma de una inefable certeza que transforma



su experiencia vital con el devastador sentimiento de culpa. Se pueden ver estos ojos como luminarias que radian atravesando las sombras de su confinamiento. El contexto unisemantiza la imagen. La pasiva melancolía de la mirada excluye la posibilidad de celebración del abordamiento de Lucho, por ello los ojos entre la capucha no son asociables a la mirada sedienta de placer. Asociados sí al arquetipo de la luz, la luminosidad que despiden manifiestan la inocencia del alma separada e incompatible con los atributos del réprobo. Se está en presencia de una luz que golpea con la verdad, luz racional o cartesiana. La demonización llega a su punto más álgido con la revelación de la bestia en todo su esplendor, acudiendo a simbología teriomorfa:

(...) pero después el segundo fósforo aplastado entre los dedos, cangrejo rabioso quemándose con tal de destruir la luz, (...). (Pág. 114)

El cuerpo se transforma en cangrejo, animal de los oscuros abismos marinos y que en la costa se sepulta bajo tierra para no ser visto. Su rechazo violento y desesperado ante la luz es una invocación a la oscuridad, al sepultamiento bajo los atributos de la nada para dejar al ser en el abismo de la negación.

La imagen más espectacular de la demonización es la siguiente:

La llama flotó en el aire estancado de la pieza dibujando el cuerpo apenas menos negro que la oscuridad, un brillo de ojos y de uñas, (...) (Ibid.)

La luz cartesiana le revela en toda su réproba constitución. Ni siquiera animal, ser hecho de oscuridad: «a penas menos negro que la oscuridad», y de furiosa agresividad destructiva: «un brillo de ojos y de uñas».

Ante esa agresividad el ser debe responder con la luz. Se habla aquí del segundo objeto de las dinámicas. Una luz que disipará la oscuridad de la pasión, para dar paso al

reconocimiento mutuo de la pareja Lucho–Dina y al consecuente mantenimiento del nexo emotivo, donde haya el ser su tabla de salvación. Eso explica el por qué suplica desesperadamente para que Lucho la encuentre:

Sintió los garfios que le corrían por la espalda, subiendo hasta la nuca y el pelo, se enderezó de un salto, rechazando a Dina que gritaba contra él y decía algo de la luz en el rellano de la escalera, abrir la puerta y la luz de la escalera (Pág. 115)

Sin embargo, hay una luz que antecede a ésta. Esa luz es el lenguaje, él establece el nexo emotivo a través de la revelación en Lucho. Dicha revelación es el conocimiento del ser de Dina (sujeto A).

—Es siempre así — dijo la muchacha—. No se puede con ellas (las manos). (Pág. 107)

El acto es distinguido con un ‘eso’, pronombre que implica enajenación de la responsabilidad por un lado y atribución por otro. Estando así, libre de responsabilidad puede ser atribuido en la siguiente frase al pronombre personal ‘ellas’, que distingue entre el yo enunciativo (el sujeto A) y el ejecutante (las manos). Todo el juego equivale semánticamente a la construcción: ‘aunque estas manos parecen mías, no soy yo quien lo está abordando. No soy yo como tal quien lo tocaba, fueron las manos. Yo como tal no deseo hacer tal cosa. Ellas son ellas y yo soy yo’.

Habrà de notarse que el acto autoafirmativo supone además un acto separativo. Al negarse responsable, el sujeto debe atribuir a otro completamente inidentificable con él, los hechos repudiados. Aplica entonces los principios de no contradicción y del tercero excluido, con lo cual una lógica de diaretismo esencial atraviesa toda su producción de sentido.

En resumen, la primera luz tiene la forma diarética de las tres leyes del pensamiento. La segunda, una expansión de la primera, el poder solar de exorcizar las sombras de la

transitoriedad de la pasión, dando paso a la estabilidad de la relación de pareja en la cual si se respeta el alma de Dina.

1.2. c. El primer fracaso.

En síntesis, las dinámicas sujeto-antisujeto son un mundo posible del universo platónico-cartesiano. El mundo del alma débil que no alcanza a separarse totalmente del cuerpo, privándose de la posibilidad de la distancia necesaria para tener una posición de privilegio o de control sobre el mismo. Sólo a un nivel de voluntad expresado lingüísticamente se logra cierto grado de disociación. En la práctica, aún subsiste alto grado de horizontalidad en la interacción de los actores, causa del despreciable libre proceder de la instintividad. Con ello, el alma corre riesgo de ser negada y el personaje asume, al igual que los condenados platónicos, las manchas del cuerpo. La diferencia es que en ella su trasegar escarnecido por el mundo visible de las pasiones no es la búsqueda de un cuerpo perdido sino la confirmación de un alma muerta, sepultada bajo tan pesados atributos. En ello consiste su tragedia, en saberse muerta y despreciada y, a la vez, tan viva y deseosa de ser confirmada en el otro. Dina es un alma que fracasa, sin embargo no puede asumir una condena edípica, no se sabe culpable. Es un Odiseo precario que aun no ha logrado salir a la mar porque, paradójicamente, no hay tierra de la que parta, sólo está el anhelo de hallar hogar en algo tan inmaterial como él: otra alma-razón (Lucho).

La débil luz que le defiende (el lenguaje) busca en el otro la embarcación solar que domine a su Poseidón. La fuerza de esta alma reside en la comunión y no en sí misma, por eso su carrera es duro camino de reconocimientos. Lograr que el otro la reconozca primero y lograr que el sexo no anule ese reconocimiento, reafirmarlo con esa luz objeto del segundo

momento. Sin embargo, esta luz es algo de lo que ella misma carece, por eso lo busca afuera: bombillos, fósforos, velas, etc. Para que la relación subsista, para que el barco solar navegue, esa luz ya debe estar en ella.

El otro no puede suplir su falencia de control del cuerpo, no puede detener algo que es ya un dios sobre sí mismo. El ser de Dina debió tener dicho poder, esa fue una tierra que vio hundirse bajo sus pies. Una batalla perdida hace mucho.

Odiseo espectro, Odiseo precario, el ser está hundido en la mar. El otro tan sólo puede verlo a través del agua, reconocerlo, no navegar con él. Para ello el héroe hundido necesita no estar hundido; es decir, debe poseer algún dominio sobre el réprobo. Su meta es imposible. La justicia platónica implacable para con el débil, y Dina es un despojo: «grandes ojos metidos en la sombra de la capucha».

2. LA NO-VOZ

Es también una forma de lucidez y de pasión; no sólo porque el instinto puede llegar a ser una forma superior de sensibilidad y aun de sabiduría del mundo, purificando al individuo de desviaciones "subliminales"; también porque la conciencia intuye que en la relación erótica se dirime su propia relación con el universo, con la vida y la muerte.

Guillermo Suce

2.1 La presencia a la sombra: crisis y fractura de la perspectiva unilateral.

Todo cristal tiene puntos de quiebre, así también todo el pretendido derecho de La voz a imponerse única válida sobre las necesidades del cuerpo fisura allí donde cristaliza. El retrato psicopatológico puede evidenciarlo. En su contextualización literaria es susceptible de pluriacentuación, con lo cual compartiría semejanzas con el símbolo —con todo lo lábil que Durand hace al término —pero funcionando con una mecánica propia que le extraña del simple vínculo convencional, sin necesaria semejanza o contigüidad entre expresión y contenido. A semejanza de un índice, como se había explicado en el apartado anterior, el retrato psicopatológico fundamenta su semanticidad en el establecimiento del nexo de contigüidad, pero además debido a su evidente relación con la clínica tiene zonas de encuentro con el síntoma.

T. A. Sebeok define síntoma como «signo compulsivo, automático, no arbitrario, como el del significante unido al significado a la manera de un enlace natural»⁶³. No necesariamente está asociado a una patología, puede remitir a un estado de salud envidiable o contextos

⁶³ SEBEOK, Thomas A. *Opcit.* Pág. 40

distintos de lo biológico; por ejemplo, la elección de Uribe podría interpretarse como síntoma del tradicional caudillismo característico del modo colombiano de concebir la política y sus participes. El síntoma contiene los rasgos de mediaticidad, causalidad y carácter oculto. Ello porque a la hora de ser recepcionado se tiene la presuposición de existencia de una fuente originaria no visible directamente, más que sólo por sus efectos posteriores. Ahora bien, a despecho del lazo natural entre fuente y efecto, un síntoma no conduce inequívocamente a su origen —piénsese en diagnósticos equivocados a consecuencia de la similitud entre síntomas de causas divergentes: la elección de Uribe puede no ser un síntoma de caudillismo sino de debilidad de la opinión pública ante las manipulaciones de los Massmedia o, quizás, de su propia inexistencia práctica o de una causa totalmente diferente no contemplada. En medicina, un psiquiatra podría diagnosticar trastorno bipolar en un caso de esquizofrenia porque un grave estado catatónico le sugeriría estar en presencia de uno de los polos de la enfermedad, sea del maniaco o del depresivo mayor; tanto y más si se tiene en cuenta que entre el 25 al 50% de los pacientes catatónicos hospitalizados, padecen trastornos del estado de ánimo, entre ellos el bipolar⁶⁴. El síntoma también se presenta en los estados anestésicos del esquizo; de hecho existe periodo de tiempo prudencial tomado por el médico (meses de observación) para desalojar dudas antes de entregar el diagnóstico definitivo. Estas situaciones ejemplifican el grado de transposición de la fuente y la opacidad de las mediaciones.

La familiaridad entre el retrato y el síntoma se restringen a los rasgos de compulsividad automatismo, mediaticidad y fuente oculta. No se habla de enlace natural porque es la

⁶⁴ AMERICAN PSYQUIATRIC ASSOCIATION. Op. Cit. Especificación de síntomas catatónicos. Pág. 466 – 467.

mayor de sus diferencias, de no ser así la pluriacentuación sería imposible. La naturalidad es un fin no una característica. Ya se había dicho en el apartado anterior que el retrato une el cuadro sintomatológico a tramas de significados, buscando simular el lazo natural entre expresión y contenido al momento de la recepción. En cuanto a lo de compulsividad y automatismo, aluden a la idea de acto realizado sin intervención de la conciencia, ello le confiere existencia objetiva evaluable independientemente de la opinión, el deseo y la voluntad claramente expresable u observable en el paciente. Ello tiene consecuencias importantes a la hora de la interpretación. Sobre ésto se hablará más adelante, por ahora el rasgo de fuente oculta abre camino a otras posibilidades expresivas.

Debido a sus relaciones con el síntoma patológico, el retrato implica la presuposición de un trastorno físico causa o fuente de la "anormalidad" del personaje. Pero, ya se sabe, la escritura cortazariana, a diferencia de la clínica, entrecomilla la noción de trastorno como enfermedad, de hecho la anormalidad está positivizada en el rango de constitución especial que define al personaje como vocero trágico del arcano orden de verdades del universo cortazariano. El estado patológico es puerta abierta a espacios de significación diferentes del empobrecedor diagnóstico médico. Ahora bien, cada trastorno es dueño de posibilidades expresivas particulares. Síntomas específicos y diferenciales soportarían contenidos específicos y diferenciales; piénsese, por ejemplo, en el caso de sugerir el cuadro un trastorno esquizoide de la personalidad con ya marcados rasgos esquizofrénicos, como el del narrador-protagonista de *Mamuscrito hallado en un bolsillo* —cuento también de la colección *Octaedro*— uno de los elementos definitorios de esquizofrenia, la pérdida de

contacto vital con la realidad⁶⁵, sirve de plataforma a la fijación del motivo cortazariano de la falsedad de la vida cotidiana y de la existencia de una realidad oculta tras la cortina del diario hacer:

(...)Magrit la muchacha sentada frente a mí sin mirarme, con los ojos perdidos en el hastío de ese interrogno en el que todo el mundo parece consultar una zona de visión que no es la circundante, salvo los niños que miran fijo y de lleno en las cosas hasta el día en que les enseñan a situarse también los intersticios, o mirara sin ver con esa ignorancia civil de toda apariencia vecina, de todo contacto sensible cada uno instalado en su burbuja, alincado entre paréntesis (...)⁶⁶.

El personaje que niega la autenticidad de la vida de todos los días que incluso la repudia: «a mirar sin ver con esa ignorancia civil de toda apariencia vecina», es la única conciencia activa: «miran fijo y de lleno en las cosas». El motivo así textualizado sugiere el sustrato posibilitador (la ausencia de contacto vital) en dos de sus manifestaciones más típicas: el choque yo – realidad y el racionalismo mórbido. La primera fácilmente constatable con explícito apartamiento del común parecer de la comunidad donde vive: «salvo los niños que miran fijo y de lleno en las cosas hasta el día que les enseñan a situarse también en los intersticios, a mirar sin ver con esa ignorancia civil de toda apariencia vecina, de todo contacto sensible cada uno instalado en su burbuja», hasta el punto de que su realidad extrañada es lo únicamente tangible: «apariencia vecina, de todo contacto sensible», los otros sólo se encierran en la protectora apariencia de la ignorancia civil: «cada uno instalado en su burbuja». La segunda, con la imposición obstinada del juego de selección y descarte: la chica ideal, el amor auténtico y sin rompimientos hallado gracias al orden real, la ley

⁶⁵ Ver MINKOWSKI, Eugène. Op cit.

⁶⁶ CORTAZAR, Julio. Opcit. Pág. 66

universal para el encuentro del Eros trascendente, mientras para la vida extrasubjetiva la relación de pareja es juego de encuentros y desencuentros gobernado por la flecha del tiempo que todo lo agota y termina.

Tipo de interpretación distinta permite *Circe* de la colección *Bestiario*. El sadismo de la chica se encuentra sublimado en la creación de bombones y licores tanto complejos como exóticos. El placer que se espera obtener del sufrimiento infligido es suplido por un placer artístico devengado de la excelencia de la preparación: « (...), siempre en la sala y casi de noche, y había que cerrar los ojos y definir —con cuantas vacilaciones a veces por la sutilidad de la materia— el sabor de un trocito de pulpa nueva, pequeño milagro en el plato de alpaca.»⁶⁷, y la aceptación del comensal:

No había querido pedirle a Mario que probara delante de los Mañara, él tenía que comprender cómo la cansaban los reproches de los Mañara, siempre encontraban que era abusar de la bondad de Mario pedirle que probara los nuevos bombones. Claro que si no tenía ganas, pero nadie le merecía más confianza, los Mañara eran incapaces de apreciar un sabor distinto. Le ofrecía el bombón como suplicando, (...), con Delia a su lado esperando el veredicto, anhelosa la respiración como si todo dependiera de eso, sin hablar pero urgiéndolo con el gesto, los ojos crecidos —o era la sombra de la sala—, oscilando apenas el cuerpo al jadear, porque ahora era casi un jadeo cuando Mario acercó el bombón a la boca, iba a morder, bajaba la mano y Delia gemía como si en medio de un placer infinito se sintiera de pronto frustrada.⁶⁸

Sin embargo, la componente destructiva de la parafilia no es reprimida a cabalidad. Pervive como una manera de sostener la sublimación en la materia prima de los saborisantes y rellenos: los animales. Para los conocedores del relato, el fin es ya sabido; para los que lo desconocen, en relación a lo anterior, el desenlace es más que evidente: el repudio dirigido hacia la artista una vez descubierta la tétrica realidad oculta tras la dulce luna del bombón: la

⁶⁷ CORTÁZAR, Julio. *Bestiario*. Argentina: Taurus-Alfaguara, 1995. Pág. 96.

⁶⁸ *Ibid.* Pág. 104.

pulpa descorazada de una cucaracha. El suplicio de la personaje, luego de la pérdida debido al descubrimiento de su secreto, nada tiene que ver con arrepentimientos. La pérdida del comensal traduce la dolorosa incompreensión de la cual es víctima la artista. Trabajo solitario, la creación contiene el motivo moderno de la separación artista – sociedad y la frustración trágica del primero en su búsqueda de público. Ahora bien, el cuento sugiere una segunda posibilidad expresiva. El llanto final de la muchacha va unido a una enigmática risa, casi oscura carcajada, ¿satisfacción?:

Cuando le tiró los pedazos a la cara, Delia se tapó los ojos y empezó a sollozar, jadeando en un hipo que la ahogaba, cada vez más agudo el llanto como la noche de Rolo, entonces los dedos de Mario se cerraron en su garganta como para protegerla de ese horror que le subía del pecho, un borborismo de lloro y quejido, con risas quebradas o retorcimientos, pero él quería solamente que se callara (...) ⁶⁹

La ambigüedad del acto presenta indicio de una doble axiología. Por un lado la ya esperada reacción (llanto) frente al rechazo del objeto artístico (el bombón), por otro la oscura satisfacción en la consternación, ofensa y dolor emocional experimentado por el comensal⁷⁰. Podría decirse que el placer sádico no se encuentra plenamente sublimado en el artístico y que la componente destructiva no es simplemente un vestigio instrumentalizado: «horror que le subía del pecho», pero horror para Mario que no soporta la luminosa crapulencia del fondo parafilico. «Borborismo», ese horror tiene una voz intestinal, predicadora de la profunda satisfacción reptante bajo la apariencia noble de la creación —la imagen de los

⁶⁹ Ibid. Pág. 106.

⁷⁰ En un artículo aparecido en la Internet, una autora de nombre Gabriella Menczel expone la tesis de que el llanto en la obra de Julio Cortázar es respuesta axiológica positiva frente a valores apreciados en amenaza, perdidos o irrealizables. Sostiene su opinión gracias a la concordancia entre la obra del argentino y los trabajos del filósofo Alfred Stern, dedicados a la base axiológica del llanto y la risa. Siguiendo su tesis podría afirmar que no solamente el llanto es respuesta axiológica sino que la risa, tal y cual como explica Stern, en boca de Menczel (juicio de valor negativo frente a valores degradados), hace su tanto en la escritura del cuentista. Ver MENCZEL, Gabriella. El llanto en los cuentos de Julio Cortázar. (Julio del 2005). (Vía Internet). <http://www.btk.elte.hu/palimpszeszt/pali08/28/htm>

bombones es bastante representativa: belleza y sabor excepcionales cubriendo el corazón sutil de la tortura. Como un valor en sí, el placer en el suplicio mostraría su rostro más vivo en el sufrimiento físico de los animales, pero es dudoso que la pasión se consuma en zona tan restrictiva; existe la fuerte posibilidad de realización de la expectativa del placer en la descomposición emocional del catador, quien a lo largo de la historia se ha sacrificado más de una vez por amor a Circe:

El bombón como una menuda laucha entre los dedos de Delia, una cosa diminuta pero viva que la aguja laceraba. Mario sintió un raro malestar, una dulzura de abominable repugnancia. "Tire ese bombón", hubiera querido decirle. "Tírelo lejos, no vaya a llevárselo a la boca porque está vivo, es un ratón vivo." Después le volvió la alegría del ascenso, oyó a Delia repetir la receta del licor de té, del licor de rosa... Hundió los dedos en la caja y comió dos o tres bombones seguidos. Delia se sonreía como burlándose.⁷¹

La risa acompañante del llanto daría cuenta de tal satisfacción. Ahora, bajo las coordenadas de la separación artista – sociedad, tentativamente no sería un acto gratuito, ya que la satisfacción puede bien conectar con una respuesta axiológica alterna al lamento por incompreensión. Eso deconstruiría la visión de la obra (bombones y licores), la cual no se ofrecería como un intento de búsqueda de aprobación en el medio estéril del público sino acto anárquico o provocación violenta y degradatoria hacia el gusto convencional; ¿artista de contracultura?

Ambas dimensiones del hacer artístico coexisten complementariamente y no enfrentadas, así como respuestas latentes en un mismo proceder.

⁷¹ Opcit. Pág. 92.

Después de lo anterior se notará que ciertas patologías o, más bien, elementos particulares de las mismas hacen factible la fijación de más de una trama de significados y su coexistencia en relaciones complejas (complementariedad, antítesis, superposición, etc.).

Para el caso de *Cuello de gatito negro* se comentaba en el apartado anterior que la escisión del yo equivalía a duplicación del personaje Dina en dos sujetos perfectamente diferenciados y completamente autónomos, y que sus funciones narratológicas y la convergencia de intereses contrapuestos daban forma a la relación antagónica de las dinámicas sujeto-antisujeto. Así se abocó superficialmente la capacidad expresiva de la escisión. Lo cierto es que, guardando diferencias, a semejanza del sadismo de Circe, la patología de Dina permite fijar segunda trama de significados pero en relación antitética. Abocar la pluriacentuación de la escisión del yo demanda ahondar en algunas conceptualizaciones del trastorno.

En un ensayo inacabado de 1938, Freud⁷² define la escisión como maniobra defensiva de la psique ante una prohibición ejercida por una autoridad superior —como siempre en la teoría psicoanalítica clásica, el padre. Ésta busca frenar la tendencia del individuo a satisfacer un deseo instintivo culturalmente intolerable. La psique procesa el veto a la libre satisfacción *introyectando*⁷³, por una parte, la figura autoritaria, su prohibición y la amenaza en la estructura del *súper yo*⁷⁴; por otro, *proyectando*⁷⁵ su objeto de satisfacción en otra parte del

⁷² FREUD, Sigmund. Op cit. Vol. IX: La escisión del "yo" en el proceso de defensa. Pág. 3775-3777.

⁷³ Introyectar o internalizar es un término de psicoanálisis que alude al proceso de asimilación de factores externos (prohibiciones, instituciones, figuras autoritarias, roles, etc.). No es simple absorción como recuerdo, pasan a transformarse en componentes psíquicos definitorios de la personalidad y adaptabilidad del individuo, siempre en estado inconsciente.

⁷⁴ El *súper yo* es una estructura psíquica donde se condensan las prohibiciones sociales y sus ideales (la moral) y que ejerce función reactiva sobre el yo (esto está bien, esto está mal). Según Freud se forma con la introyección (asimilación constructiva) de los patrones represivos sociales que en su mayoría representan al padre y sus atribuciones reactivas. El padre en realidad es un rol asumido tanto por el padre biológico como por

cuerpo no relacionada con la prohibición (la mano, el dedo, el ano, etc.). Se desgarran el *yo* con esta última en dos patrones de conducta, que buscan, por un lado, acatar el tabú —ahora ya parte de su psique: el *súper yo* ejerciendo la prohibición y la amenaza —protegiéndose de la angustia que generaría la implacable conciencia moral⁷⁶, mientras que la necesidad instintiva es satisfecha en otra parte del cuerpo sin la carga amenazante que sobre el objeto original pesa. El precio de tan acomodaticia maniobra es el desgarrón, el *yo* sumido en inconsciente inconsistencia y su compulsión a realizar actos suplementarios al placer directo insuficientes para solventar las demandas.

La explicación del trastorno desde la teoría de los instintos es bastante satisfactoria para efectos descriptivos del particular caso de Dina, ya que la prohibición a la libre satisfacción se muestra evidente en el repudio hacia los apetitos corporales, el cual supone una introyección de la misma; eso además de la presencia silente, a la sombra de la autodefinición (ver párrafo 1.2.a), de la autoridad superior; es decir la autodefinición es una exigencia emanada de la autoridad ya internalizada.

Siguiendo a Freud, se afirmaría que Dina compensa inconscientemente la necesidad de contacto sexual con la autonomía corporal, debido al gran encomio dado por la autoridad superior (la ontología platónico-cartesiana) al ideal del ente asexual. La necesidad de internalizar lo bueno o, más bien, legitimado, obliga a la muchacha a rechazar la sexualidad

instituciones y personas susceptibles de representarlo; por ejemplo, en el ensayo en cuestión, es la nana quien amenaza con castrar a un niño de 3 o 4 años por sus continuas prácticas masturbatorias.

⁷⁵La proyección es un proceso defensivo, consiste en investir un objeto, persona, situación, etc., de los contenidos psíquicos intolerables, para así protegerse el *yo* de la angustia de saberse autor "culpable" de eso repudiado.

⁷⁶ En el ejemplo citado por Freud, la nana amenaza con la castración al niño por masturbarse. El *súper yo* introyecta la amenaza y, obviamente, cuando hace ya parte de su estructura, comienza a prohibir la masturbación, amenazando con el castigo, el cual permanece inconsciente disparador de la angustia.

sin optar por la renuncia pragmática. El instinto sigue satisfaciéndose con la autonomía y, a la vez, se acata a la autoridad con la autodefinición. La muchacha queda protegida con la proyección de la responsabilidad y la culpa en el sujeto B, a la vez que actualiza los discursos represivos de la autoridad autodefiniéndose como el sujeto A. Mas, el precio es alto porque el desgarrón del yo, aun cuando aísla la conciencia de la culpa, delinea en ésta la tensión emocional de la antagonía haciendo sufrir a la muchacha el infierno de verse atrapada y violada en situación de prisión lacerante.

Cabe denunciar una limitación en la explicación freudiana. Su tesis habla de la formación de dos patrones de conducta o proceder incompatibles, no de la de identidades planamente diferenciables. Desde su punto de vista, la generación de una conducta paralela puede agotarse en un gesto compulsivo (frotarse la mano, golpear insistentemente una mesa, etc.) o en un hábito no menos compulsivo (agarrar la mano de otras personas, auto-excitarse en otras zonas del cuerpo, etc.). En sí, ese desgarrón consiste en una inconsistencia pragmática entre lo que la parte conciente del yo reconoce como nacido de su voluntad y el acto compulsivo que permanece a nivel inconsciente del mismo. Suple Ronald Laing la falta de alcance con su tesis del individuo histérico⁷⁷. Según explica, éste «se disocia característicamente de mucho de lo que hace», es decir soslaya la culpa proyectando la responsabilidad. El histérico “pretende” no estar en lo que hace o “simula” que actividades altamente satisfactorias no cumplen con muy arraigados deseos propios —aquí introduce el psiquiatra un elemento clave para comprender a Dina: *la falsa fachada*. Tipo de revestimiento purificador, con él se disfraza la conducta dándole un cariz que se muestra ajeno al verdadero deseo, de tal manera que el placer se da rienda suelta sin contraer para el

⁷⁷ LAING, Ronald D. Opcit. Pág. 91-93.

yo conflictos. Laing ofrece un ejemplo: un muchacho aficionado a las matemáticas y que en más de una ocasión manifestó desprecio por la literatura, le tocó escribir un ensayo sobre una obra de teatro. El muchacho había visto la obra sintiendo aborrecerla en el momento. Sin embargo, escribió un elogioso texto el cual fue premiado en días posteriores. A la pregunta sobre la incompatibilidad entre su proceder y sentimiento, dijo haber realizado un texto acorde a las expectativas del jurado. Tiempo después reconoció haber disfrutado de la obra y haberse apasionado al escribir sobre ella, pero para esa época no podía admitirlo sin experimentar la angustia de entrar en conflicto con los valores en los cuales se había formado y el derrumbamiento de la imagen de persona que él creía ser. El chico sufrió un breve incidente histórico.

Como ilustra el blando ejemplo, la necesidad de proyectar la responsabilidad crea la falsa fachada; en su caso, es el hipotético yo autor del elogio, técnicamente no una identidad alterna bien constituida pero poseyendo alguna de sus características: voluntad distinguible (escribir el ensayo para cumplir con la obligación), motivaciones propias (ganar el premio), proceder congruente con su voluntad (escribir el texto por mera practicidad).

A diferencia del muchacho, la situación de Dina se distancia de la eventualidad. En ella, las personalidades alternas se han enquistado, manteniendo independencias vitales que trascienden el incidente invadiendo la existencia total. Vive así, la personaje, en una especie de compulsivo teatro permanente donde se ha permutado la angustia de saberse carne excitada por el montaje de una pesadilla. Surge ahora la pregunta de cuál sujeto debe identificarse como fachada. A ello, la complejidad del proceso defensivo responde con una dificultad: no es posible saber si un sujeto u otro cumplen con los requisitos de la "simulación", pues la antagonía es el "simulacro". Cada entidad surge de necesidades

específicas y éstas de las demandas de la autoridad internalizada⁷⁸. Ella exigirá la escisión antagónica a modo de proceso depurativo en pro de la glorificación de la esencia o ente asexual, el resultado, apenas obvio, es el teatro con dos roles. Ambos sujetos cumplen entonces con las funciones defensivas de la falsa fachada; en otras palabras, Dina “simula” tanto la independencia de su cuerpo como la esencialidad de su alma. Pero el acto supone jerarquías. La autoridad dará a cada sujeto papel de vehículo privilegiado o representativo de cada fuerza en juego en la escisión. Por un lado, La voz, oráculo de los discursos represivos de la ontología. Por otro, el cuerpo, vocero o evidenciador del instinto pulsante, a quien ha sido asignado el papel de réprobo. Recuérdese el apartado 1.2.b, donde se comentó sobre la unilateralidad de la adjudicación de tales estatus.

Se habló en ese entonces sobre la supuesta incapacidad del sujeto B para controvertir o influir como verdadero interlocutor en la formación de *la imagen del oponente*, y ello a causa de la ausencia de razón —en el esencialista sentido cartesiano —exhibida por el cuerpo. A tal conclusión se llegaba por una mera razón lingüística: el cuerpo no habla y el lenguaje es indicio de razón⁷⁹. Se dijo también, en ese entonces, que la consecuencia narratológica más apreciable era el constreñimiento del narrador para todo efecto de contar los acontecimientos desde la perspectiva de los sujetos enfrentados, a dar la visión unilateral

⁷⁸ Sobre las demandas de la ontología ver apartado 1.1.

⁷⁹ DESCARTES, René. *Opcit.* Pág. 88 y 91. “(...) y el primero, que nunca podrían (animales y maquinas) hacer uso de palabras u otros signos, componiéndolos, como hacemos nosotros, para declarar nuestros pensamientos a los demás, (...), no se concibe que ordene(n) en varios modos las palabras para contestar al sentido de todo lo que en su presencia se diga, como pueden hacerlo aun los mas estúpidos de los hombres; (...)”, “(...)cuando supe que unas personas a quienes profeso deferencia y cuya autoridad no es menos poderosa sobre mis acciones que mi propia razón sobre mis pensamientos,(...)”. La opinión de Descartes se fundamenta en el sorites: sólo los hombres pueden ordenar palabras; las palabras expresan pensamientos; la razón tiene autoridad sobre los pensamientos; sólo los hombres tienen razón. El pensamiento cartesiano encadena razón a pensamiento y pensamiento a lenguaje; en el sentido inverso, el último conduce inequívocamente a la primera.

del sujeto A. El acto narrativo era entonces prolongación a niveles globales de la visión del sujeto racional y legitimación, por ende, de la ontología.

Desde el nuevo enfoque brindado por Freud y Laing, las pretensiones universalistas de La voz fisuran donde cristalizan. Ello por la autenticidad de las imperativas del instinto y la no coartación pragmática exigida por la escisión. Dado que la no concientización del deseo es el objetivo de la represión, el curso de la acción satisfactoria no debe hallar obstáculos, a decir verdad tendría prioridad por encima de la "simulación". La textualización del hecho debería mostrarse como una invitación al acto sexual bajo su expresión contrapuesta. Dicha ambigüedad al corazón de ciertos actos de habla quebraría la coherencia voluntad-acción de la actancia misma del sujeto A, por ser la encarnación legítima del repudio hacia la libre satisfacción.

—Vaya a saber lo que pienso —dijo honradamente Lucho—. Vaya a saber si en el café de la esquina tienen un buen café, y si hay un café en la esquina, porque este barrio no lo conozco casi.

—Hay un café —dijo ella— pero es malo.

—No me niegue que se ha sonreído.

—No lo niego, pero el café es malo.

—De todas maneras hay un café en la esquina.

—Si —dijo ella, y esta vez le sonrió mirándolo—. Hay un café pero el café es malo, y usted cree que yo...

—Yo no creo nada —dijo él, y era malditamente cierto.

—Gracias —dijo increíblemente la chica. Respiraba como si la escalera la fatigara, y al Lucho le pareció que estaba temblando, pero esta vez el guante negro pequeñito colgante tibio inofensivo ausente, otra vez lo sentía vivir entre sus dedos, retorcerse, apretarse enroscarse bullir estar bien estar tibio estar contento acariciante negro guante pequeñito(...)

—Vivo ahí —dijo la chica, (...)—. Podríamos hacer un nescafé, es mejor que ir a un bar, yo creo.

—Oh, sí —dijo Lucho, y ahora eran sus dedos los que se iban cerrando lentamente sobre el guante como quien aprieta el cuello de un gatito negro. (Pág. 109-110)

Dado el peligro de precipitar la consecución de la función del sujeto B, se esperaría que La voz interpusiese las barreras mas apropiadas ante la amenaza. Sin embargo, la actitud ambigua aparece: «el café es malo». La reiteración innecesaria de la afirmación sugiere la invitación; hipótesis reforzada por el hecho de que el personaje no ha sugerido explícitamente ser invitado al apartamento de la muchacha: «De todas maneras hay un café en la esquina». Ello, además, que él mismo ha propuesto un terreno neutral o menos embarazoso: un café. Ella rechaza la proposición reiterando la afirmación y, luego, sugiriendo el espacio altamente comprometedor de su apartamento: «—vivo ahí — (...) —. Podríamos hacer un nescafé, es mejor, que ir a un bar, yo creo». El consentimiento de Lucho no halla muchos remilgos: «ahora eran sus dedos los que se iban cerrando lentamente sobre el guante».

La ambigüedad también se textualiza en la secuencia:

Yo la buscaré (la vela), dame los fósforos.

Se cayeron allá, en el rincón. Quédate quieta, espera. No, no vayas, por favor no vayas. Déjame, yo los encontraré. Vamos juntos, es mejor. No, dejame, yo los encontraré decime dónde puede estar esa maldita vela. Por ahí, en la repisa, si encendieras un fósforo a lo mejor. No se verá nada, dejame ir. Rechazándola despacio, desnudándole las manos que le ceñían la cintura, levantándose poco a poco. El tirón en el sexo le hizo gritar más de sorpresa que de dolor, buscó como un látigo el puño que lo ataba a Dina tendida de espaldas y gimiendo, le abrió los dedos y la rechazó violentamente. La oía llamarlo, pedir que volviera, que no volvería a pasar, que era culpa de él por obstinarse. (Pág. 114).

Lucho —ya unido a la causa de la búsqueda de la luz —es retenido por La voz. Ella demanda que no se aleje. La orden puede interpretarse como manifestación del temor del sujeto A frente a lo que pueda hacer represalia el sujeto B. Sin embargo es también expresión de temor hacia el positivo encuentro de la luz por parte del actor más capaz

(Lucho). Una oscura necesidad de proteger al sujeto B de compromisos no compatibles con la satisfacción erótica libre, no ser constreñido en la relación sentimental monogámica. «El tirón en el sexo (...)». En el violento acto de retención ocurre el derrumbe del “simulacro”. Una vez los intentos lingüísticos fracasan, la oscura aquiescencia de la chica hacia sus pasiones, opta por asegurar en la cercanía universos de placer en peligro con la determinación del coprotagonista; maniobra operada sobre la parte más representativa de tales universos en el cuerpo del otro, el sexo. Una vez roto ese lazo por la voluntad de Lucho, la defensa ligüística reaparece: «La oía llamarlo, pedir que volviera, que no volvería a pasar, que era culpa de él por obstinarse». Todo culpa de él por no atenerse a la lógica de la escisión, buscando solución que nadie le ha pedido cuando, en realidad, lo único de él esperado es aceptar la verosimilitud del teatro, protegiendo así a la psique de responsabilidades intolerables.

La verdad existencial y psicológica de la muchacha es demasiado compleja para ser contenida en la sola aceptación ciega del “simulacro”, lo que equivaldría a nivel de la semiosis del relato a la aceptación ciega de los discursos de la ontología. Interpreto el soterrado acuerdo con la pulsión como reacción subversiva contra los esfuerzos represivos de la autoridad. Tales discursos sufrirían un proceso deconstructivo, ocurrente en simultáneo por acción de algo así como una No-voz solapada, emisora de discursos agramaticales. Parte de ellos saldrían a flote con las acciones del sujeto B, con lo cual la No-voz encarna en el cuerpo. Otra parte, debido a que la mecánica de la escisión supera y contiene al “simulacro”, tiene vaciado en la ambigüedad actancial comentada anteriormente, y en relación a la cual existe otra encarnación para La no-voz:



- a) «—Oh, sí —dijo lucho, y ahora eran sus dedos los que se iban cerrando lentamente sobre el guante negro como quien aprieta el cuello de un gatito negro» (Pág. 110);
- b) «La llama flotó en el aire estancado de la pieza dibujando el cuerpo a penas menos negro que la oscuridad, un brillo de ojos y de uñas, (...)» (Pág. 114);
- c) « (...), donde estaba la puerta, ahí al frente, no podía ser puesto que la mesa quedaba de lado, bajo la ventana, te digo que ahí, entonces andá vos sabés, vamos los dos, no quiero quedarme sola ahora, soltame o te pego, no, no, te digo que me sueltes. El empellón lo dejó solo frente a un jadeo, algo temblaba ahí al lado, muy cerca; estirando los brazos avanzó buscando una pared, imaginando la puerta; tocó algo caliente que lo evadió con un grito, su otra mano se cerró sobre la garganta de Dina como si apretara un guante o el cuello de un gatito negro, (...)» (Pág. 115);
- d) « (...), estás llorando, maullando como un gato lastimado, te oigo, te oigo, (...)

116).

La imagen del gato desborda el lecho significacional del régimen diurno asociado a la ontología. En realidad funciona como dispositivo narratológico que al ser aplicado en el símil agrieta tanto *la imagen del oponente* como la autodefinition predicada por el sujeto A. es una marca de duda o denunciante de la autenticidad de las imperativas del instinto. Imita la técnica responsable de los desenlaces de *Corazón delator* y *el Gato negro* de Allan Poe. Sin embargo, no es el sentimiento desgarrante de la culpabilidad el que haya salida en las proyecciones. En el caso de *Cuello de gatito negro*, la responsabilidad oculta, del mismo modo que la culpabilidad sepultada por los personajes de Edgar Poe, es delatada por la insistencia del denunciante, sólo que en *Cuello de gatito negro* tiene la configuración de la identificación con éste. Es difícil comprender lo que se intenta decir con ella si sólo ha de

atenerse a la pura intratextualidad del relato. El conocimiento de la preexistencia de la técnica devela la finalidad del símil. El texto informa al lector sobre ello invocando una de sus formas asumidas en la obra de Poe: Plutón, el gato tuerto cuyo brillo rojo de su único ojo y cuyo maullido detrás del emparedado denuncia al homicida. Negro como Plutón, el gatito de Dina, a veces guante, a veces el cuerpo entero, a veces uñas, a veces ojos, a veces maullido, busca, defiende la sexualidad propia del instinto que representa: «(...), de golpe la conciencia de que un dedo pequeñito se estaba como subiendo a caballo (...)» (Pág. 106). El gato quiebra la aparente coherencia de la separación en dos sujetos incompatibles, denunciando la teatralidad propia del acto y revelando a la única verdad segura, la pulsación.

La componente instintiva de la defensa psíquica realiza animalización progresiva. En a), el narrador aplica el símil sobre el representante metonímico del sujeto B. seguidamente, aplica en b) la comparación al cuerpo entero de la chica semejando la posesión por parte de una fuerza externa agresiva. Se notará que la llama del fósforo exhibe esta imagen de Dina. Si se toma en cuenta la connotación de 'luz' en la semiosis del relato⁸⁰, el poder revelatorio de ésta pone no solo ante el esplendor teriomorfo del réprobo, sino también ante el fondo defensivo de sus actuaciones. Reacuérdesse el entorpecimiento para la labor de encuentro de la luz implicado en la ambigüedad de los actos de habla y así el brillar de ojos y de uñas del gatito de Dina no se diferencian del brillo rojo del único ojo de Plutón, mas que por el brillo de uñas afiladas, ellas suponen la preparación para la defensa física si fuese necesaria: «Sintió los garfios que le corrían por la espalda subiendo hasta la nuca y el pelo, se enderezó de un salto rechazando a Dina que gritaba contra él (...)» (Pág. 115).

⁸⁰ Se habla de la idea de la luz racional cartesiana, la cual es fuente del conocimiento verdadero

En c), la ambigüedad estorbosa reaparece obstaculizando el desplazamiento de Lucho. Debido a la determinación del personaje y el rechazo del que es objeto la muchacha, la imagen del gato animaliza la identidad completa: «El empujón lo dejó solo frente a un jadeo, algo temblaba ahí al lado, muy cerca». Tras no permitir la libre sexualidad el coprotagonista sufre su primera expulsión —la segunda vendrá al final con el arrojamiento definitivo del apartamento —precio pagado por obstinarse en buscar solución que nadie le ha pedido. Ocurre nuevo derrumbe del “simulacro” a favor de las imperativas del instinto.

En d), el llanto de Dina se identifica plenamente con el maullido del gato. El acto es importante si se toma en cuenta el cambio a estilo directo. En el resto de ocasiones, quien ha comparado ha sido el narrador. Con el cambio del punto de vista el texto ha efectuado demostración de la identificación Dina-gato, saltando de la mirada omnisciente a la intradigética del coprotagonista⁸¹. Se objetaría que en el resto de secuencias la comparación ha sido aplicada en el contexto de la focalización. Nada parece sugerir ello. Tanto en a), b) y c) la comparación se muestra como opinión a título personal del narrador; ello notable con las asaz arbitrariedad de la imagen, la cual se antoja bastante forzada imaginándola en boca de Lucho.

⁸¹ La omnisciencia es recurso caro a Cortazar. En la entrevista concedida a Luis Harss, el autor dice a propósito de *Los Premios*: “Persio es la visión metafísica de esa realidad corriente (la de *Los Premios*). Es decir, es una especie de visión total y unificadora. Allí tuve por primeras vez una intuición que me sigue persiguiendo, de la que se habló en *Rayuela* y que yo quisiera poder desarrollar ahora a fondo en un libro. Es la noción de lo que llamo las figuras. Es como el sentimiento (...). De que aparte de nuestros destinos individuales somos partes de figura que desconocemos” (HARSS, Luis. *Opcit.* Pág. 277-278). En una visión determinista como la de Cortazar la posibilidad del observador que se extraña de los fenómenos, para dar la versión total y objetiva es una necesidad. En su rechazo de la posibilidad del mundo como caos sobre el cual el conocimiento humano es sólo aproximación probabilística, Cortazar construye el relato como orden levantado sobre una profunda realidad susceptible de revelación en la mirada omnisciente. La focalización no es una fuente confiable para el conocimiento objetivo de la realidad del cuento, tan solo lo es el privilegio del extrañamiento.

2.2. Los argumentos de la tiniebla: la propuesta de La no-voz.

La presencia de La no-voz o de un sujeto auténtico, participe activo en la semiosis más allá de los límites del “simulacro”, implica reevaluar el acto como posible forma alterna de lenguaje. Ello porque pese a la capacidad de aquella para irrumpir en los actos de habla, hendiendo la diafanidad del sujeto encarnante del ideal asexual, el accionar físico es el medio instrumental privilegiado a consecuencia de las medidas represivas de la autoridad. Ejerciendo la depuración, ésta separa las componentes definitorias de la unidad del personaje (instinto y razón) y las aloja, unidades independientes, en los sujetos A y B con sus sabidos sendos identificadores: autodefinición y autonomía. La separación, pese al valor “simulado” de la antagonía de identidades, tiene profundos efectos sobre el yo.

Había dejado en el aire en un principio, cuando se tocaba el asunto de las zonas de encuentro entre el síntoma y el retrato psicopatológico, los rasgos de compulsividad y automatismo, sin embargo, como una afirmación semisuelta o no profundizada, se dijo en párrafos posteriores que el teatro de Dina es compulsivo. Quería darse a entender: independencia del “simulacro” con respecto al control ejercible por la parte consciente del yo de la chica. Suerte de disculpa a medias, ya que no es responsable consciente de su conducta, a eso se refieren los rasgos semánticos antes mencionados. Un acto es compulsivo cuando su ejecución ocurre a modo de forzamiento interno incontrolable, pues se manifiesta consecuencia de una necesidad prioritaria sobre la cual el control voluntario no opera. El obvio resultado de ello es el automatismo de la ejecución, ese algo de enquistado y maquinal exhibido por la conducta, y de la cual, casi siempre, sólo se puede dejar llevar. Reacuérdesse nuevamente al personaje de Nicholson en *Mejor imposible* tratando de no pisar las juntas del enlosado del andén que le llevan al restaurante donde ansia ser atendido por la camarera

de la cual está enamorado. El no tiene una idea clara del porqué no debe pisarlas solo ese impulso que le guía a no hacerlo y el sentimiento de angustia latente del que se defiende evitándolas. Del mismo modo el teatro en Dina cumple con la representación ante su público (el amante de turno). A este nivel ocurren las mayores consecuencias sobre el yo. Ella no puede evitar el desgarrón en dos voluntades ni dejar de creer en la mentira del supuesto carácter ajeno de una de ellas. Sólo en los momentos donde el equilibrio de la defensa psíquica (acatación a la autoridad – libre satisfacción) se encuentra en peligro, la unidad volitiva del personaje se restaura a condición de estar bajo arbitrio de la negación freudiana⁸²:

—De todas maneras hay un café en la esquina.

—Sí —dijo ella, y esta vez le sonrió mirándolo—. Hay un café pero el café es malo y usted cree que yo...

—Yo no creo nada —dijo él y era malditamente cierto. (Pág. 109)

La aparente inocencia de la adversativa mal esconde la verdadera intención de trasfondo, sin embargo al no ser explícita se protege al yo del reconocimiento efectivo de la responsabilidad. En ayuda del tenue velado aviene la negación con la inconexa conjunción. Hay salto temático abrupto del contenido de la afirmación hacia la evidente preocupación expresada con la pregunta indirecta, como si con ella se deseara desmentir por adelantado posibles interpretaciones indeseables. Despierta suspicacias el hecho que deba defender su inocencia si en realidad la afirmación estuviera desprovista de toda intención soterrada.

⁸² Ver FREUD, Sigmund. Opcit: La negación. Pág. 2884-2886, según explica Freud, el contenido de un instinto reprimido (pensamiento, imagen o en el caso de Dina reconocimiento del propio deseo) se “abre” camino hasta la conciencia pero a condición de ser negado. Es una percatación de lo reprimido sin su aceptación. Supone el derrumbamiento de la represión y un paso hacia la recuperación; sin embargo, para el caso que compete al presente trabajo, el evento es un mecanismo más dentro del funcionamiento del trastorno, un requisito para salvaguardar el equilibrio, y, por ende, la represión. El chispazo de lucidez es disuelto por la negación, permitiendo nueva caída en la inconciencia.

Obviamente, la respuesta es lo de menos, ya que independientemente de lo que diga, piense o sienta el otro, la pregunta ya contiene la afirmación de su inocencia y el verdadero interpelado es ella misma, como una autoapelación que preserva el “simulacro”.

El resto de tiempo el equilibrio se encuentra lejos de amenaza y el desgarrón de voluntades persiste, restringiendo el desarrollo de la conducta del sujeto instintivo en la acción corporal. La separación es concreta, no una mera ideación de la conciencia o artificioso subterfugio nacido de una mente enrevesadamente maliciosa. Se tiene a este yo positivamente escindido, padeciendo histrionismo traidor de su naturaleza a la vez que asimilante de un modelo angélico irrealizable. Pero detrás de tal contexto La no-voz pulsa abriéndose camino hacia la realización plena en universos de placer erótico, pasando por encima de la jerarquía y legitimidad del representante de la autoridad, La voz. Desobediencia descarada que traduce no el acto gratuito de un ente ajeno y vacío de vida interior, pues éste es porción no conciente del mismo yo de la chica, revelado en los laxus de ambigüedad antes descrito. En su encrucijada (sumisión debida a las presiones del inflexible súper yo y responsabilidad contraída con la búsqueda de satisfacción), el yo es posibilitador del contradiscurso, pues, al pretender no estar en la acción compulsiva, no hace sino afirmar oscuramente lo que sus palabras niegan. Así el subvertimiento de la autoridad es ejecutado por las manos del réprobo, quien no es más que el interno defensor de la propia naturaleza reprimida.

Se revela la pulsación instintiva como propuesta cuyos contenidos se definen en la realización pragmática de lo que la palabra prohíbe y desvaloriza.

—La gente no puede comprender —dijo la chica—. Cuando es un hombre, claro enseguida se imagina que... (Pág. 108)

—Sí —dijo ella, y esta vez le sonrió mirándolo—. Hay un café pero el café es malo y usted cree que yo... (Opcit.)



—No quiero llorar— dijo Dina—. Pero nunca había podido hablar con alguien así después de... Nadie me cree, nadie puede creerme usted mismo no me cree, solamente es bueno y no quiere hacerme daño. (Pág. 112)

«Se imagina que...», «usted cree que yo...», «después de...», el tabú exige incluso su no realización en la palabra. Es un universo de posibilidades que debe ser cancelado, al cual se niega derecho al nombramiento por lo que éste lleva de reconocimiento. Tal falta de derecho al nombre es también, obviamente, una falta de derecho al uso de la palabra, ya que la autoridad ostenta el privilegio del verbo y no lo cede; por eso, al sujeto instintivo le toca la oposición violenta para hacerse oír de otra manera. Esa oposición o puesta en práctica de lo prohibido provoca la contractura lógica que descoyunta el discurso represivo de la voz, pues hay una inconsecuencia evidente entre lo promulgado por la voluntad visible del sujeto A y la conducta contradictoria:

El viraje los tiró contra la puerta, las manos resbalaron hasta juntarse en el extremo de la barra. La chica seguía diciendo algo, disculpándose tantamente; Lucho sintió otra vez los dedos del guante negro que se trepaban a su mano la ceñían. Cuando ella lo soltó bruscamente murmurando una despedida confusa, no quedaba mas que una cosa por hacer, seguirla por el andén de la estación, ponerse a su lado buscando la mano como perdida boca abajo al término de la manga, balanceándose sin objeto. (Pág. 109)

Ya se sabe a quien creer. El acto físico ha tenido más peso como argumento, hasta el punto de restringir a una sola las formas de relacionarse con la muchacha: «no quedaba más que una cosa por hacer». El sintagma verbal es claro, Lucho seguirá entendiendo los actos de habla como un juego de seducción montados sobre una falsa pretensión de inocencia. Por lo tanto, el proceder más adecuado consistirá en obviar las renuencias tomándoles como forma particular de la invitación a la relación sexual, mientras se reafirma la interacción erótica

apelando al comportamiento más auténtico del muchacha: «buscando la mano»; gerundio que enuncia el contacto erótico constantemente renovado.

La falta de transparencia siempre se prestará al “malentendido”: «—La gente no puede comprender —dijo la chica—. Cuando es un hombre, claro, en seguida se imagina que...» / «Vulgar, desde luego, y además abría que apurarse, porque solo quedaban tres estaciones.» (Pág. 108). La tercera frase pertenece a la conciencia de Lucho. El apremio por llegar «porque sólo quedaban tres estaciones» es el ansia por un punto satisfactorio donde la chica lleve su juego de seducción hacia la meta deseada, el acto sexual. Ahora, el coprotagonista hasta el momento iba intuyendo la tragedia de La voz: «era juego no había más que seguir la reglas sin imaginar que hubiera otra cosa, una especie de verdad o desesperación. Por qué hacerse el tonto en vez de seguirle la corriente» (Ibid).

Está atrapada en la prisión del cuerpo, pero sin embargo la segunda interpretación persiste: «Vulgar», le dice. El calificativo bien alude a una identificación de la voluntad del sujeto A con intereses instintivos solapados, tanto más si se nota que al adjetivo le precede la preocupación porque eso no suceda: «se imagina que...». El calificativo materializa los mayores temores de La voz.

La contractura de los tres principios conlleva obviamente a la pérdida de credibilidad en los actos de habla, se invalidan las prevenciones esencialistas y se reafirma—confirma la autenticidad del impulso instintivo. Así se deja en claro que la necesidad es contenido de fondo a la base de toda producción contradiscursiva de La no-voz, es decir que el acto físico profesa la consecución de un estado positivo derivado de la saciedad en lo prohibido. Ahora bien, devaluación del ideal de plenitud asociado a ese otro ideal de esencia inmaterial no

instintiva, lo anterior constituiría una forma de ver y entender la naturaleza humana, además de una apuesta a la realización de la plenitud del ser en lo inmanente.

2.2.a. El esplendor de la caída.

Respondiendo al desesperanzado Freud de 1930⁸³, Marcuse⁸⁴ propone al Eros como una forma diferente y positiva de replantear la relación individuo-sociedad. Según él, el levantamiento de las represiones que opone la cultura a la libre realización de los impulsos instintivos (eróticos) alcanzaría el valor de una promesa de felicidad, pues él no cree en la supuesta cara asocial del Eros, definida por Freud. A diferencia del psicoanalista, el filósofo duda que la tendencia de la instintividad a fundir individuos en colectividades se agote con la institución de agrupaciones minoritarias autosuficientes y con un límite de expansión dado por el equilibrio de la satisfacción mutua de la sexualidad⁸⁵. Para el filósofo, el asunto es mero problema de ubicación socio-histórica: la posibilidad de una civilización no represiva no cabe en el pensamiento freudiano porque su autor nació y se formó aceptando los principios de la tradicional cultura represiva como dados, necesarios y universales. Para Freud la cultura hasta su época era un todo acabado, el pináculo de un proceso evolutivo iniciado con el primer brote de civilización en el hombre cavernario; mientras que para

⁸³ FREUD, Sigmund. Opcit: El malestar en la cultura. Pág. 3019-3067

⁸⁴ MARCUSE, Herbert. Eros y civilización. (Trad. Juan García Ponce). 2 Ed. Barcelona: Ariel, 1989.

⁸⁵ Opcit. Pág. 3043-3044. textualmente dice Freud: "(...) derivar la antítesis entre cultura y sexualidad del hecho que el amor sexual constituye una relación entre dos personas, en las que un tercero sólo puede señalar un papel superfluo o perturbador, mientras que, por el contrario, la cultura implica necesariamente relaciones entre mayor número de personas. En la culminación máxima de una relación amorosa no subsiste interés alguno por el mundo exterior; ambos amantes se bastan a sí mismos y tampoco necesitan el hijo en común para ser felices. En ningún caso, como en este, el Eros traduce con mayor claridad el núcleo de su esencia, su propósito de fundir varios seres en uno solo, pero se resiste a ir más lejos, una vez alcanza este fin, de manera proverbial, en el enamoramiento de dos personas."

Marcuse, aunque también fruto del trasegar evolutivo, tan sólo es el estadio previo hacia la formación de una cultura avanzada, la no represiva.

Tampoco comparte Marcuse el temor hacia una eventual liberación explosiva y destructiva de maniaco sexuales y perversiones —imagínese a los personajes de Sade —ello es sólo posible dentro de una cultura represiva, en otras palabras no hay que esperar, todos los días las formas destructivas de la sexualidad salen a flote como resultado de la constreñida sociedad, son válvula de escape en diversos individuos para una frustración que alcanza niveles masivos. La sexualidad libre tiende a la autosublimación. Ésta consiste en la sexualización progresiva de todas las relaciones interpersonales, consecuencia del despertar de la erogénea corporal⁸⁶, ya que el proceso inverso priva a la sexualidad de su plataforma (el cuerpo en totalidad) y le restringe al reducido espacio de la relación *genitosexual* monogámica hetero, con lo cual el resto del tiempo vital humano se encuentra al servicio de la mayoría, cuya esperanza la signa el trabajo duro y desprovisto de satisfacción. La base animadora de la autosublimación es la negativa de los instintos a «agotarse a sí misma en la satisfacción inmediata, su capacidad para construir y utilizar barreras que intensifiquen la realización»⁸⁷. El deseo es horno atizado constantemente. Tal perpetuación es la resistencia del instinto a llegar a estados de satisfacción totales, con lo cual siempre existe la promesa de un algo más no alcanzado en los momentos de placer. Esa cuota faltante, siempre buscada, es susceptible de asociarse a actividades no necesariamente relacionadas con la

⁸⁶ Explica Marcuse que el cuerpo tiene zonas erógenas, algo así como los puntos relacionantes entre la libido y el mundo exterior; entre ellos se pueden mencionar los sentidos (olfato, gusto, visión, etc.). La llamada represión excedente operaría sobre ellas atrofiándolas. Tal represión consiste en la introyección de tabúes culturales a la sexualización de las relaciones interpersonales; por ejemplo en la sociedad el roce corporal está restringido al contexto de la intimidad de pareja y si es permisible en contextos diferentes (trabajo, baile, deportes, etc.) está mediado por idarios culturales neutralizantes de la carga erótica. Si por caso excepcional el roce no deja de revelar su profunda carga se le tacha de aberración.

⁸⁷ MARCUSE. *Opcit.* Pág. 210.

genitalidad o con actividades expresamente sexuales (trabajo, deporte, arte, etc.). El placer se torna potencialmente hallable en diversos contextos, conservando su carga original de sexualidad. La eroticidad desbordada invade todos los espacios-tiempos vitales, uniendo a los individuos en colectividades amplias donde la satisfacción no tiene límites. Dicha satisfacción tiene el cariz del goce de una compañía y la lúdica en el trabajo enriquecedor, no mecanicista altamente imaginativo y lleno de esperanzas para el potencial creativo. El Eros sostiene entonces el deseo de vivir.

Tentativamente, se pensaría que el contradiscurso de La no-voz defendería tal ideario, y, en parte, no se estaría equivocado. Su actividad opositiva traduce clara respuesta hacia las estructuras represivas de una formación cultural que intenta restringir la interacción sexual al campo de la relación de pareja, lo cual no es cosa diferente a una *genitosexualidad hetero*.

En respuesta La no-voz da la espalda a tabúes de género:

—La gente no comprende —dijo la chica—. Cuando es un hombre, claro, en seguida se imagina que...

(...)

—Y peor todavía si es una mujer —estaba diciendo la chica—. Ya me ha pasado y eso que las vigilo desde que subo, todo el tiempo, ya ve. (Pág. 108)

—No sé, no sé nada. Tengo solamente miedo. Yo también me impacientaría si otro me hablara así, pero hay días en que sí, días. Y noches.

—Ah —dijo Lucho accrcando el fósforo al cigarrillo—. Porque también de noche, claro.

—Sí.

—Pero no cuando está sola.

—También cuando estoy sola.

La sexualidad como experiencia vital invade los espacios-tiempos por encima de los ridículos cotos de horas y minutos. No existe para ella las particiones temporales dadas por la formación, donde existe el momento adecuado para todo, especie de fragmentación de la

vida donde se esperaría que la erotocidad debiera hallar lugar —quizás las sombras de la noche oculta y criminal, para que no ofendiese. Resulta bastante sugestivo al respecto el encuentro de ambos personajes, sin cruzarse una palabra, entre tantas personas, fingiendo ser un inocente más dedicado al tiempo «útil»⁸⁸, mientras lo pierden en la actividad indecorosa del roce en un medio de transporte que exige compostura; el mismo Lucho actúa como un salteador al reconocer que usa el mismo abordamiento intempestivo de Dina para buscar chicas deseosas de placer. Para el Eros, el paso del día a la noche y su inverso es *continuum* siempre potencialmente dispuesto para el goce: el placer que no tiene la forma necesaria del contrario sexual, sino que saca lo mejor de la igualdad de sexo o de su sedimentación en la propia erogénea. El hecho recuerda las palabras del personaje de un muy poco conocido filme argentino llamado *Martín 'H'*, éste responde a la pregunta sobre su bisexualidad que él no ve ni hombres ni mujeres, él «folla» mentes. Su ingeniosa cartesianización de la relación sexual pasa por un mero eufemismo en el contexto de la conducta de La no- voz, sin embargo el derrumbe de las barreras de género que supone su avidez erótica es válido para entender el contradiscurso.

A semejanza del personaje de *Martín 'H'*, el sujeto instintivo reduce a una sola categoría la diversidad del objeto sexual. Esta nada tiene que ver con el gusto por la particularidad implicada en el concepto de 'mente' —y al referirse a particularidad quiere darse a entender el truco de la diferenciación binaria del género por la multitudinaria de las personalidades que suponen la idea de 'mente'. Más simple, la búsqueda de el sujeto

⁸⁸ El concepto de 'útil' es una noción adoptada por Marcuse del Freud de *Malestar en la cultura*. Se refiere al tiempo del trabajo o de la actividad enrutada hacia la consecución del bienestar de la mayoría, dando la espalda a la necesidad sexual del individuo y a sus potencialidades creativas (aptitudes en las cuales éste alcanza gran placer al desarrollarlas; ejemplo, inclinaciones artísticas, científicas, ocupacionales, etc.).

instintivo enruta hacia el placer en sí o sin los atributos distractores de la diversidad; el objeto es fuente, la aceptación no culpable de la cuota de satisfacción disponible en todo cuerpo. Se expande el horizonte de interacción del ser erótico, la satisfacción no alcanza límites tal como lo predica Marcuse, pues el freno que supone el tabú de género se desdibuja bajo el fulgor de la erogénea despertada:

La sentía resistir apenas, reptar la negativa en la que había habido como el principio de una prevención, pero todo cedía en ella, en los dos, ahora los dedos de Dina subían lentamente por la espalda de Lucho, su pelo le entraba en los ojos, su olor era un olor sin palabras ni prevenciones, la colcha azul contra sus cuerpos, los dedos obedientes buscando los cierres, dispersando ropas, cumpliendo las ordenes, las suyas y las de Dina contra la piel, entre los muslos, las manos como las bocas y las rodillas y ahora los vientres y las cinturas, un ruego murmurado, una presión resistida, un echarse otras, un instantáneo movimiento para trasladar de la boca a los dedos y de los dedos a los sexos esa espuma que lo allanaba todo, que en un mismo movimiento unía sus cuerpos y los lanzaba al juego.(Pág. 113).

Solo cuerpos, unión desenfadada de la contracara heterosexual en el amasijo gratificante del contacto: «esa espuma que lo allanaba todo». La exploración del otro nada tiene que ver con el reconocimiento, la conciencia se retrae, La voz calla, se está reclamando el flujo de placer que consuma la necesidad y la espera. Fuente ambos y, a la vez, receptor único, anulan la insustancialidad de la esencia platónico-cartesiana: «su olor era un olor sin palabras ni prevenciones». La sinestesia lo dice, el viejo olor de la identidad (la palabra) y sus represiones (prevenciones) marchita inexorablemente mientras la raíz de la presencia mutuamente gozada le hace concretos, les hace sentirse más allí, más cerca que nunca: son cuerpo y son deseo. Por ello La no-voz teme a la luz. La luz, arquetipo de la diferencia, separa, define, inmaterializa en la noción de esencia; no es de extrañar que en su presencia La no-voz encarne en la más fuerte de sus formas:

La llama flota en el aire estancado de la pieza dibujando el cuerpo apenas meno negro que la oscuridad, un brillo de ojos y de uña, (...) (Pág. 114)

La oscuridad lo disuelve todo, devalúa la jerarquía otorgada por la autoridad a la visión⁸⁹; el tacto que obliga al contacto, el olfato que denuncia la cercanía, la sensibilidad y no la idea, los predicadores permanentes de la unión. El gato amigo de la oscuridad se apresta cual feroz salvaguarda de este bien. Y paradójicamente, ya en este punto empieza la visión de La no-voz a apartarse del pensamiento de Marcuse. El “existencialismo sexual” del filósofo está siendo desplazado por una suerte de dimensionalización religiosa del Eros. La cuota faltante, impulsadora de la búsqueda, está contextualizada en forma absoluta en la interacción explícitamente sexual. Rechaza, el sujeto, la autosublimación con lo cual la expansión de la eroticidad comporta a la vez la especialización y sojuzgamiento del *continuum* temporal a la consecución del estado positivo antes descrito.

La motivación de ello es la mayor pesadilla de La voz. La unión de los cuerpos, «en un mismo movimiento», conlleva a la anulación de la identidad, olvido de sí bajo el fulgor pletórico del placer: «esa espuma que lo allanaba todo». Ya lo enunciaba bien la sinestesia, pero a un nivel más propio de la coprotagonista el gesto referenciado por el sintagma: « (...) un instantáneo movimiento para trasladar de la boca a los dedos y de los dedos a los sexos esa espuma que lo allanaba todo (...)» (opcit.), denuncia otro derrumbe del “símulacro” y, por ende, la invalidación de la autodefinition, pérdida de la noción de esencia a favor de la total inmersión en el contacto gratificante. Eso va más allá del sepultamiento bajo los atributos del cuerpo.

⁸⁹ Ver apartado 1.2.b, las interpretaciones sobre el ojo a propósito de la cita de la página 107

El proceso está concatenado. El verbo en infinitivo seguido del sintagma preposicional «de la boca» mueve el factor homogenizante (la espuma) primero a la boca, representante inmediato del sujeto A —la boca como propaladora física de la palabra. Sella su actividad, y luego, con el sintagma «a los dedos» le iguala con su directo contrario, las manos. Una misma raíz motivante alimenta ahora a los dos sujetos, destruyendo su antagonía. Por último, unido a la conjunción interconecta las manos, que ya son una misma cosa con la boca, a los sexos. La homogeneización alcanza su nivel final, ambos sujetos pierden su definición pues son sexo, son acto y unificación con Lucho. La dimensión religiosa que ello implica puede ser comprendida en relación a las concepciones *estado dionisiaco* y *visión dionisiaca del mundo*⁹⁰. Según F. Nietzsche el estado dionisiaco es el momento revelatorio del esplendor vital de la naturaleza. Rinde ésta su rostro feliz y bondadoso en la forma de la maximización explosiva del placer; la embriaguez y la fiesta de Dionisio son su más concreta representación. En dicho estado el ser renuncia a su racionalismo, replegándose contento en torno a su condición instintiva, pues el orden natural le retribuye con la desmesura anulante del éxtasis y sólo la posición de receptor libre de restricciones morales, sociales y racionales le permiten la experiencia plena.

El estado es un contexto de pérdida de la noción de sí o de la individuación —*principium individuationis*, dice Nietzsche. Tal concepto tiene un rasgo social pero, y a la vez, uno existencial que se podrían ver en proceso de derrumbamiento gradual: primero, la delimitación social (estratos, rangos militares, cargos ocupacionales, etc.) se van desdibujando hasta su completa desaparición: «todas las delimitaciones de casta que la

⁹⁰ NIETZSCHE, Friedrich. El nacimiento de la tragedia: la visión dionisiaca del mundo. Madrid: Alianza, 1981. Pág. 255

necesidad y arbitrariedad han establecido en los seres humanos desaparecen»⁹¹; y por último, esa homogeneización social, reafirmadora del ser humano como género y no como individuos, conduce a una reconcialización con las fuerzas naturales: «espontánea ofrece la tierra sus dones, pacíficamente se acercan lo animales más salvajes: panteras y tigres arrastran el carro, adornado de flores de Dioniso (sit)»⁹². Aquí yace la médula del estado dionisiaco, la plenitud inmanente: la desaparición de los rostros agresivos de la existencia (la muerte, la explotación social, la pobreza, las fuerzas destructivas de los elementos; esas realidades dolorosas que traducen el desamparo).

Pero el estado es lapso, y a su término, la realidad nuevamente enseña su faz mezquina: «Cuando no se lo ha experimentado en sí mismo, ese estado sólo se lo puede comprender de manera simbólica: es algo similar a lo que ocurre cuando se sueña y a la vez se barrunta que el sueño es sueño»⁹³. Como sueño «la potencia artística de la naturaleza, no ya de un ser humano individual, es el que aquí se revela: un barro más noble, un mármol más precioso son aquí amasados y tallados: el ser humano»⁹⁴, pero a la vez se sospecha su no deseado final, la vuelta incontenible a la realidad exorcizada por la embriaguez dionisiaca. El modo como el pueblo griego afrontó tal verdad es a lo que Nietzsche llama visión dionisiaca del mundo. Esta concepción acepta el rostro negativo de la naturaleza bajo condición de ser sublimado en la creación artística. En realidad es una dignificación de la miseria o renuncia de la conciencia a la total entrega en el estado dionisiaco, por lo que éste tiene de sueño.

⁹¹ Ibid. Pág. 232

⁹² Ibid.

⁹³ Ibid. Pág. 233

⁹⁴ Opcit.

Esta forma de sublimación artística es el llamado arte trágico, y, bajo su fuero, ocurre la fusión del esplendor y la miseria, presidida por la autoridad de la belleza apolínea.

Según la tesis de Nietzsche, la visión imperante en Grecia antes de la irrupción del culto a Dionisio era la que revestía a la realidad con la bella apariencia —el conocido idealismo de la bella forma. La irrupción impetuosa de esa otra faz de la naturaleza amenazaba a este ideal, pero chocó con lo que el filósofo llama talento griego para el sufrimiento, que no es más que la sensibilidad de la conciencia para percibir la verdad dolorosa del mundo. El griego siguió revistiendo la realidad con la bella forma pero ahora con las rutilantes notas propias del esplendor vital: la armonía en la música, la congregación de la masa, su unificación bajo la figura de un público sintonizado con el despliegue emocional de la pieza (tristeza, lamentación, desamparo, etc.), y todo bajo la forma gratificante que excita el espíritu, la bella composición testimoniante de la existencia trágica humana.

De dicho talento carece La no-voz. Para ella es imposible la transacción con idearios de premios de consolación. Aspira consumirse toda en el esplendor del estado dionisiaco. Si hay un mayor enemigo es el imperio de la desgraciada conciencia, ese reafirmarse en la miseria únicamente para individuarse hasta el punto del trascendentalismo incorpóreo. Ser consecuente con el deseo, con el ímpetu de la necesidad apremiante conduce decididamente a la plenitud de la celebración esplendorosa de la propia existencia, gracias al derrumbe glorioso del *principium individuationis*. Por ello no es de extrañar su lamento cuando la miseria asoma sus ojos:

La mano de Dina tomó el cigarrillo con el pulgar y el índice, y a la vez el anular y el meñique buscaron enroscarse en los dedos de Lucho que mantenía el brazo tendido, mirando fijamente. Libre del cigarrillo, sus cinco dedos bajaron hasta envolver la pequeña mano morena, la cifieron apenas, empezando una lenta caricia que resbaló hasta dejarla libre, temblando en el aire; el

cigarrillo cayó dentro de la taza. Bruscamente las manos subieron hasta la cara de Dina, doblada sobre la mesa, quebrándose en un hipo como de vómito.

—Por favor —dijo Lucho, levantando la taza—. Por favor, no. No llores así, es tan absurdo.

—No quiero llorar —dijo Dina—. No tendría que llorar, al contrario, pero ya ves. (Pág. 112)

Siguiendo la tesis de Gabriella Menczel, podría interpretarse la secuencia como respuesta axiológica positiva frente al valor amenazado. Lágrimas de angustia y miedo claramente asociables a La no-voz, puesto que el coprotagonista a tomado partido por la causa del sujeto A, la desgraciada conciencia: «No llores así, es tan absurdo». La medida de la catástrofe no le es perceptible. El sustantivo 'absurdo' actúa como degradante de los valores aquí burlados con el gesto del ceñimiento que luego es abandono: «empezó una lenta caricia que resbaló hasta dejarla libre, temblando en el aire». Lo tremulidad de la mano, expectante en el vacío por lo que de pasión ofrecía la caricia, revela el grado de tensión emocional que luego explotará en el vertido imparable del lamento al verse desamparada en el vacío: «en el aire», rodeada de la horrible luminosidad de su miseria. «No quiero llorar (...) pero ya ves», responde La voz, y con ello se evidencia su mezquino ascetismo. Ascetismo estéril frente al que el sujeto instintivo siempre opondrá la expresividad erótica sin las inhibiciones y tabúes aflorantes en los actos de habla, territorio donde pesa el veto a nominar la conducta de las manos: «— ¿Qué se pusieran a...? / —Sí, que se pusieran a, (...)» (Pág. 111):

O cortármelas yo misma con el hacha de picar carne. Pero no tengo un hacha —dijo Dina sonriéndole como para que la perdonara una vez más, tan absurda reclinada en el sillón, resbalando cansada, perdida, con la minifalda cada vez más arriba, olvidada de sí misma, mirándolas (a las manos) solamente tomar una taza, echar nescafé, obedientes hipócritas hacendosas tortilleras putitas no se cuanto. (Ibíd.).

Frente al diaretismo violento y la final andanada insultante, La no-voz exhibe el valor espléndido de sus muslos morenos y la invitación al abierto secreto de la promesa del estado.

Lamentablemente el resplandor calcinante siempre seguirá al esplendor glorioso del estado dionisiaco y la cuota de satisfacción faltante se reanimará no con la bondad marcuseana, pues no es posible reducirle a la autosublimación. Será siempre deseo, expectación animadora de la búsqueda infatigable. Como el Sísifo que eleva la piedra de su existencia hasta la cima del estado y que en el rodar del declive lo aplasta dolorosamente con la segunda verdad natural (la miseria), sólo para después elevarla en el próximo encuentro de placer... y sin embargo, es este ciclo trágico el que le sostiene vivo, porque toda ella es deseo y expectativa, gratificada en fulgores de magia universal. Ni el esperanzado existencialismo erótico de Marcuse, ni el conforme penante esteta erótico de Nietzsche; la visión erótica le siembra irreductible y determinada como la infatigable perseguidora de la plenitud inmanente.

2.3. El segundo fracaso.

Sísifo indoblegable, la No-voz entabla una doble revuelta. La primera, contra la autoridad, volando en pedazos el trono de La voz —la consentida, pura en lo inmaterial. La segunda, contra la torva miseria, sojuzgando el *continuum* temporal a su sed de fulgor dionisiaco. Todo con su infatigable determinación, alimentada precisamente por el margen de insatisfacción que supone la cuota faltante y que le proyecta hacia el futuro casi eterna haciendo de la condena una voluntad, porque siempre hay una cima que le justifica, «esa espuma que lo allanaba todo». Si con la adjudicación de la responsabilidad y la culpa La voz

se eleva limpia cual esfera inmaculada conteniéndose a sí misma, el lago autentico de las pasiones hierve feliz con cada luminosa saciedad, la cual siendo temporal, no lo agota sino que le impele fuerte, segura y sedienta hasta su próxima inmolación. Su retribución se ofrece amplia y generosa como abismo al borde de su propia aspiración, caer. Por eso este Sísifo, cuyo padre Eolo es la cuota faltante, es viento inasible:

El empujón lo dejó solo frente a un jadeo, algo que temblaba ahí al lado, muy cerca; (...); tocó algo caliente que lo evadió con un grito, su otra mano se cerró sobre la garganta de Dina como si apretara un guante o el cuello de un gatito negro, la quemazón le desgarró la mejilla y los dedos, rozándole un ojo, se tiró hacia atrás para librarse de eso que seguía aferrando la garganta de Dina, calló de espalda en la alcoba se arrastro de lado sabiendo lo que iba a ocurrir, un viento caliente sobre él, la maraña de uñas contra su vientre y sus costillas, te dije, te dije que no podía ser, que encendieras la vela, busqué la puerta enseguida, la puerta. Arrastrándose lejos de la voz suspendida en algún punto del aire negro, en un hipo de asfixia que se repetía y repetía, dio con la pared, la recorrió enderezándose hasta sentir el marco, una cortina, el otro marco, la falleba, un aire helado se mezcló con la sangre que le llenaba los labios, tanteó buscando el botón de la luz, oyó detrás la carrera y el alarido de Dina, su golpe contra la puerta entornada, debía haberse dado con la hoja en la frente, en la nariz, la puerta cerrándose a sus espaldas justo cuando apretaba el botón de la luz. (...), por Dios abrí, ya hay luz, abrí que ya hay luz. (...), abríme Dina, abríme, no importa que siempre haya sido así pero abríme, éramos otra cosa, Dina, hubiéramos podido encontrar juntos, por qué estas ahí en el suelo, que te hice yo, por qué te golpeaste contra la puerta, (...). (Pág., 115-116).

Esa luz segundo objeto de las dinámicas, del que ya se había hablado en el apartado 1.2.b, es la amenaza contra el ciclo. La reafirmación de la identidad en el otro (Lucho), quien ya reconoce su papel de héroe solar y entabla la lucha contra la encarnación más fuerte de La voz. «Su otra mano se cerró sobre la garganta de Dina como si apretara un guante o el cuello de un gatito negro»: promete Lucho la superación de la tragedia de La voz como un cielo levantado sobre el cimiento de la muerte del gato. Dar muerte al gran réprobo, haciendo trascender el nexa emotivo que el lenguaje ya ha instaurado. Como Cronos que

castra a su padre por encerrar a los hijos de la tierra debido a su fealdad, La no-voz cierra la puerta a las promesas de la luz, expulsando a la trascendencia en el amor de pareja, para seguir libre en su sed. Escoge al tiempo, pero se sabe cual tiempo, el sojuzgado, el de el eterno ciclo.

Tal estado de cosas hace pensar en un Sísifo victorioso gracias a su condena, pero la lógica de la escisión lo prohíbe. Por muy autentico que sea el sujeto instintivo, él solo no es Dina. Un implacable súper yo en el personaje siempre le hará el réprobo, la victima única y eterna de la represión. Porque el sujeto A no carece de realidad y gran parte del tejido sensible de la muchacha le pertenece⁹⁵, lo que conlleva a que los estados dionisiacos siempre sean un garabato rabioso de lo que debiera ser la completa plenitud. Dina está incapacitada para ofrecerse toda al éxtasis. Ella, pese a su oscuro goce en una zona no menor de su ser, experimenta el contrapeso de un inmenso sufrimiento en otra parte de sí. No puede dejar de sentirse vejada:

—Pero sí, carajo. Perdóneme. Pero sí. Sería mejor (el aislamiento) que lo otro, que tantas veces. Ninfo no se cuanto. Putita, tortillera. Sería bastante mejor al fin y al cabo. O cortármelas yo misma con el hacha de picar carne. (Pág. 111)

—Pero usted no comprende—dijo ella—. Usted piensa que... (Pág. 109)

Otras veces insultos, manotazos a las nalgas, acostarse en seguida, nena, para que perder tiempo. Pero entonces. Entonces qué. Pero entonces, Dina. (Pág. 110)⁹⁶

Y lo paradójico de esta realidad es que salvando el ciclo perpetúa la represión porque en cada estado dionisiaco habita «la voz suspendida en algún punto del aire negro», y al final de dicho estado La voz se eleva limpia cual esfera inmaculada, más poderosa, reprobatoria y

⁹⁵ «El trastorno de identidad disociativo refleja un fracaso en la integración de varios aspectos de la identidad, la memoria y la conciencia. Cada personalidad se vive como una historia personal, una imagen, una identidad e incluso un nombre distinto». En AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION. Opcit. Pág. 589. Relacionar con parte inicial del apartado 2.2, acerca de los rasgos de compulsión y automatismo.

⁹⁶ Ver consideraciones acerca el sepultamiento en el parágrafo 1.2.a.

reafirmante de la miseria. Sea con La no-voz la inclemente sentencia: «Pero ni siquiera el advenimiento último de la libertad puede redimir aquellos que mueren en el dolor»⁹⁷.

⁹⁷ MARCUSE, Herbert. *Opcit.* Pág.218.

3. EL OTRO Y EL DOBLE FRACASO

Minos

La nave llegará cuando las sombras calcinadas del mediodía, fijan el caracol que se repliega para considerar, húmedo y secreto, las imágenes de su ámbito en reposo. ¡Oh caracol innominable, resonante desolación de mármol, que fosco silencio discurrirán tus entrañas sin salida!

Allí mora, legítimo habitante, esta tortura de mis noches, Minotauro insaciable. Allí medita y urde las puertas del futuro, los párpados de piedra que su sagaz perfidia alza contra mi trono en la muralla. Mis sueños aguzados de astas. Todo remo me es cuerno, toda bocina mugir. ¡Minotauro hijo de reina ilustre, prostituida! Nadie hallará el artificio armonioso capaz de medir sin engaño un temor de rey.

Ariana

No, tú sabes que no. Estamos de este lado de esas piedras. Como la pared del pecho entre el negro corazón al albo sol, el muro del arquitecto segmenta nuestros mundos. Un horror solitario y astuto cohibe mis pasos. Puedo pensar en el jardín central, en el

huésped bicorne— Mi corazón desfallece, renuncia al enigma. ¡Saber, sueño meridiano! ¡Acceder, confirmar! ¡Y en el borde mismo retrocedo como una ola sucia de arena, me repliego a mi confusa ignorancia donde bate la delicia del horror, la esperanza renovada!

Teseo

Deja de hablar y decidete.

Minotauro

Muerto seré más yo—. ¡Oh decisión, necesidad última! Pero tú te disminuirás, al conocerme serás menos, te irás cayendo en ti mismo como se van desmoronando los acantilados y los muertos.

Teseo

¡Cuánto arguyes!

Minotauro

Espera el día en que la tierra de los hombres guarde mi argumento en el secreto río de la sangre. No me has oído aún. Mátame antes.

Julio Cortázar (Los reyes)

Ariana es el deseo que vuela hacia el centro, la actitud correcta que sin embargo titubea y retrocede «como una ola sucia de arena». A diferencia de su padre y del irreflexivo Teseo, es capaz de aceptar al monstruo, más aún, sueña con « el jardín central» y su ilustre huésped.

«Mira, sólo hay un medio para matar los monstruos: aceptarlos»⁹⁸, responde el Minotauro al cándido y simple orgullo heroico del futuro rey de Atenas. Aceptar al monstruo es poner fin a la verdadera y definitiva cárcel: «Sólo vuelvo a la doble condición animal cuando me miras. A solas soy un ser de armonioso trazado; si me decidiera a negarte mi muerte, libraríamos una extraña batalla, tú contra el monstruo, yo mirándote combatir con una

⁹⁸ CORTÁZAR, Julio. Los reyes. I Ed., en México. México D.F.: Alfaguara, 1992. Pág. 71.

imagen que no reconozco mía⁹⁹. No existe el monstruo sino la condición de «monstruosa discrepancia» de todo aquel que renuncia, enajena y combate a un “réprobo” que no es más que parte de sí. Ariana, con su amor que trasciende la apariencia sucia, lo sabe-siente. Vuella su afán a querer unirse con su repudiado hermano, por ello su ser habita más allá de los rencores y ambiciones de Minos y Teseo. Mas teme. El arduo artificio del laberinto la amenaza con el extravío, y, sin embargo, no se da cuenta del verdadero peligro, no son las equívocas galerías de Dédalo sino el «laberinto diminuto y terrible en cada corazón de hombre»¹⁰⁰: el miedo a dar el paso y el amor desenfrenado hacia su hermano son las paredes de su cárcel de extravío, pues a la vez que desea ir hacia él, ella misma es su mayor impedimento. Desde ese contexto, todas sus decisiones son erratas, es por ello que creyendo darle oportunidad al Minotauro de salir del laberinto, entregándole a Teseo el hilo dorado que guía hasta la salida, apresura la trágica e injusta muerte del único ser puro: «a solas soy un ser de armonioso trazado» y libre.

La cárcel de irresolución de Ariana es una de las formas de lo que Minos llama el «filo abominable de la doble hacha»¹⁰¹; su prisión de angustias. Debido a su engendramiento aborrece al Minotauro y desea su muerte, pero a la vez su respeto y poder sobre los reinos de la tierra se alimenta del temor que inspira el supuesto poder destructivo del monstruo confinado. Experimenta la indignancia existencial: rey ante el mundo, rey de careta esencialmente inepto para reinar sobre sí mismo, « ¡reinar en mí, oh última tarea de rey, oh imposible!»¹⁰².

⁹⁹ Ibid. Pág. 68

¹⁰⁰ Ibid. Pág. 72

¹⁰¹ Ibid. Pág. 17-18

¹⁰² Ibid. Pág. 18

En cuanto a Teseo, su laberinto se construye con la muerte del Minotauro, héroe fingido, héroe sin lucha, que fue incapaz de entender el mensaje, sólo levantó la espada de Damocles sobre su existencia. El renombre que alcanzará entre sus paisanos y demás reinos será minado por los seguidores del Minotauro —los tantos hombres y mujeres enviados antes que él para ser ofrecidos al monstruo, y los cuales terminaron siendo aleccionados por su sabiduría:

El citarista

¿Cómo no dolerme? Tú nos llenaste de gracia en los jardines sin llave, nos ayudaste exceder la adolescencia temerosa que habíamos traído al laberinto. ¿Cómo danzar ahora?

Minotauro

Ahora sí. Ahora hay que danzar.

El citarista

No podremos, esta cítara cuelga de mis dedos como una rama seca. Mira a Nydia llorando entre las vírgenes, olvidada del ritmo que nacía de sus pies como un sutil rocío. ¡No nos pidas danzar!

Minotauro

Nydia sentirá crecerle un día la danza por los muslos, y a ti el mundo se le volverá sonido, y el ritmo matinal os hallará a todos cara al sol y al júbilo— De este silencio en que me embargo descenderán las águilas. Pero no hay que recordarme. No quiero ese recuerdo. El recuerdo, hábito insensato de la carne. Yo me perpetuaré mejor¹⁰³.

Rey apocado por el gran peso que tendrá la herencia del maestro enfrentará también el reproche y desprecio de Ariana, tanto para su amor no correspondido como para su “acto heroico”. Su prisión será algo parecido a la de Minos: rey de heroica careta para el mundo y monstruo despreciable y pordiosero para sus seres queridos; la doble hacha de su desgracia.

El motivo de la doble hacha es retomado en varias de las obras de Julio Cortázar y en *Los reyes* cristaliza en forma más perfecta, arrojando destellos que esclarecen obras posteriores.

¹⁰³ *Ibíd.* Pág. 80

En esencia, la imagen se refiere a una de sus más queridas obsesiones, la noción de laberinto. Consigna Luis Harss a propósito de ello:

Sin embargo, el libro (*Los reyes*) introduce una imagen que aparece repetidamente en la obra de Cortázar: el laberinto. Aquí es sólo fachada y enroscadura. Pero hay un Cortázar que atribuye un significado más profunda a este símbolo arquetípico. Sabe menos que nadie, dice, que oscuras fuentes biográficas —o reminencias literarias— se ocultan en la raíz de este fenómeno, en el que descubre restos de un ritual infantil. Recuerda que “desde niño todo lo que tuviera vinculación con un laberinto me resultaba fascinador. Creo que eso se refleja en mucho de lo que llevo escrito. De pequeño fabricaba laberintos en el jardín de mi casa. Me los proponía”.¹⁰⁴

Oliva Mendoza es quien ha profundizado sobre este motivo en la novela más popular del autor, *Rayuela*. Dice:

De todas ellas la imagen que encontramos en *Rayuela* es la del laberinto; pero nuestra imagen no es mitológica o inmóvil. Por el contrario, el laberinto que figura Cortázar es un laberinto que se constituye y crea a partir de la propia historia y de un deseo de representación de la realidad que, a la vez, se nos muestra como una forma alcanzada que posibilita el acceso al juicio y a la representación. Nuestro laberinto (latinoamericano) está hecho de historia y tiempo y eso sólo es posible si en el laberinto hay participación del otro y de la otra¹⁰⁵.

Las justas proporciones y complejidades del laberinto han sido descritas por el crítico, mas sin embargo, pese a que se acepta la interpretación historicista de su tesis, a la vez, se renuncia a ella. La dimensión arquetípica del motivo dentro del contexto del presente trabajo entronca con algo más amplio. Del mismo modo que en el laberinto de *Los reyes*, aprisiona a sus protagonistas en disyunción trágica (la doble hacha), considero que encierra a los personajes de *Cuello de gatito negro* de un modo que compromete su condición de modelos humanos y no su adscripción socio-histórica. Como expresión sí de una herencia cultural

¹⁰⁴ HARSS, Luis. Opcit. Pág. 265

¹⁰⁵ OLIVA MENDOZA, Carlos. Opcit. Pág. 128-129

más amplia, la ontología occidental. Una dimensión existencial que el mismo Oliva Mendoza comenta desde los límites de su horizonte interpretativo:

Cortázar, al volver a contar el mito del Minotauro, ficcionó que Ariadna sabía que el laberinto nos habita, (...) ¹⁰⁶

El Minotauro triunfa y su laberinto habita todas las almas. Desde ahora y por siempre el llegará antes que todos y todas, estará en medio de nuestros deseos, corneará todos los tronos y colocará en cada corazón un laberinto diminuto y terrible. ¹⁰⁷

Así es, pero, como ya se dijo, el extravío es fruto del encierro entre dos deseos, dos sentimientos, dos opciones, la bifurcación hasta el infinito. Todo en torno al centro de las expectativas, y no porque se identifique como opina Oliva con el laberinto mismo. Tiene razón al afirmar que la narrativa del argentino construye un héroe alrededor del cual giran «el núcleo más importante de respuestas y de la trama» respecto a las cuestiones de para qué y por qué enfrentar al Minotauro, también acerca de que la superabundancia de éstas es responsable de la complejización del encierro ¹⁰⁸. Sin embargo, el Minotauro mismo ofrece la solución al enigma:

Parece que miraras a través de mí. No me ves con tus ojos, no es con los ojos que se enfrenta a los mitos ¹⁰⁹

No hay malicia en tus ojos, joven rey. Tan claros que la realidad pasa por ellos y no deja más que apariencias, su arena en el cedazo. Aún no me has domeñado. Y no sabes que muerto seré distinto. Pesaré, Tesco, como una inmensa estatua. Cuernos de mármol se afilarán un día contra tu pecho ¹¹⁰

¹⁰⁶ *Ibíd.* Pág. 130

¹⁰⁷ *Ibíd.* Pág. 133

¹⁰⁸ *Ibíd.* Pág. 89-90 y 131-133

¹⁰⁹ CORTÁZAR, Julio. *Opcit.* Pág. 64

¹¹⁰ *Ibíd.* Pág. 69

Mira, sólo hay un medio para matar los monstruos: aceptarlos¹¹¹

Comprensión, aprender a mirar desde dentro, «con tus ojos», entender que eso otro no es el enemigo. En tal estado de cosas, el Minotauro no es la arquitectura del extravío sino que ésta es la imposibilidad de reconocer la justa imagen de lo erróneamente demonizado. Ahora bien, recuérdese a Ariana, su laberinto sabe a otra materia. En ella el ser oscila entre la actitud correcta y el miedo a perderse entre las galerías, indecisión de dar el paso —sobre ello se hablará más adelante. En cuanto a Dina, las paredes de su laberinto están hechas del doble fracaso: el ansia espiritualista por despojarse de la carne y volar cual ave platónica al reino inalterable de la esencia, mientras su corazón atado a tierra lucha furioso por ir al encuentro del próximo abismo de éxtasis que le devuelva incontenible y seguro al estado de plenitud contenido en la anulación. Dos deseos, dos caminos y dos resultados coexistentes e incompatibles, gracias a la escisión, mutuamente interferibles. Recuérdese¹¹² que para La voz la búsqueda externa de la luz física es sólo intento de suplantar la carencia de una condición sin la cual no hay posible redención. El reconocimiento por parte del otro y su ayuda nunca suplen la falta de control sobre el cuerpo; un dios sobre sí mismo y que además se considera ajeno ya obra con la anulación. El mismo diaretismo al que apuesta La voz permite su caída. Por otra parte, la caída en la pasión no es un juego de tibiezas y titubeos, el estado dionisiaco exige la entrega total, y es imposible porque La no-voz es sólo una porción¹¹³. «La voz suspendida en algún punto del aire negro» sigue su cuadro de angustias

¹¹¹ *Ibid.* Pág. 71

¹¹² Parágrafo 1.2. c.

¹¹³ Parágrafo 2.3.

frente a la anulación y se alza como una resistencia impidiendo la plenitud, aguardando su turno para regresar luego del estado dionisiaco, más reprobatoria y reafirmante de la miseria. Este atrapamiento circular entre galerías distintas pero conectadas hace eco de otro atrapamiento más conocido por el lector promedio de Cortázar. Se habla del juego de salto cíclico entre dos capítulos, al final de *Rayuela*. De por sí, ausencia de fin y atrapamiento de la lectura en el repliegue del texto sobre sí mismo sin ofrecer respuesta a las expectativas suscitadas en torno al personaje central. Oliveira se muestra en toda su fragmentaria condición. Dina también exhibe su indigencia, su condición fragmentaria, de la cual no se puede extraer imagen diferente a la bifurcación de caracteres excluyentes y ambos con el mismo derecho de esencialidad.

Pero, ahora, ¿cuál es el monstruo a aceptar? Su instintividad y, por ende, la visión erótica contenida en ella. El divorcio del Minotauro exigido por la autoridad en gran manera es responsable de su demonización y las innegables amenazas que cierne sobre la identidad — no se puede negar que el acto sexual como es propuesto por La no-voz entraña consecuencias vejatorias contra la integridad de la muchacha, «Sería mejor que lo otro, que tantas veces. Ninfo no sé cuanto. Putita, tortillera» (p.111). Sin embargo las promesas de la visión erótica son también un bien necesario. Presentándose en respuesta al cómo soslayar la doble vía aviene la respuesta nocturna del otro (Lucho):

La abrazó estrechamente, sin saber de qué o por qué tenía que calmarla, le murmuró palabras de alivio, la tendió contra él, bajo él, la poseyó dulcemente y casi sin desco desde una larga fatiga, la entró y la remontó sintiéndola crisparse y ceder y abrirse y ahora, ahora, ya, y la resaca devolviéndolos a un descanso boca arriba mirando la nada, oyendo latir la noche con una sangre de lluvia, allí afuera, interminable gran vientre de la noche guardándolos de los miedos, de las barras de metro y lámparas rotas y fósforos que la mano de Dina no había querido sostener, (...)
(Pág. 114)

Nótese el acto despojado del inductor pasional, «casi sin deseo», impelido desde una semineutralidad erótica por fuerzas emocionales ajenas a la satisfacción egoísta. Instrumentalizado de tal modo que Dina se descosifica al interior de una esfera de valores que le sacan a flote en calidad de legítimo objeto de preocupaciones y cuidado. Sea dignificada entonces en el estatus de ser querido: «la abrazó estrechamente sin saber por qué tenía que calmarla, le murmuró palabras de alivio». El otro obra como ente protector, no un héroe, con todo el resplandor diurno que dicho término arrastra. Se está frente a un ser que comparte semejanzas con el gran arquetipo del resguardo, la madre¹¹⁴. De hecho el acto sexual, «la poseyó dulcemente», se muestra eufemizado o adscrito al esquema del descenso, en la forma de la penetración en la madre; acción que, tal como dice Durand, no se desvincula de la deglución sexual o digestiva, es decir bajada al vientre¹¹⁵. La dulce posesión arrebatada al personaje de su trabajosa miseria, «desde una larga fatiga». La traga, «la entró», actuando por tal medio el proceso de *gulliverización*¹¹⁶. La chica es transportada en el clímax a espacios de tranquilidad redentora: «la remontó». Pero esta “elevación” no es sino lo descrito por Durand a propósito del pensamiento de Blake¹¹⁷, descender para «remontar el tiempo y volver a encontrar la calma prenatal». El vientre como cielo al interior del cual no se ofrece resguardo a una u otra componente del ser de Dina (La voz o La no-voz), sino la totalidad cual encierro disipador de la antagonía entre la autoridad y la instintividad. El complejo existencial Dina cede y se abre a la vinculación emotiva admitidora de ambas partes, implicadora, a la vez, de la fusión con el otro. Pero tal fusión

¹¹⁴ DURAND, Gilbert. *Opcit.* Pág. 215-221

¹¹⁵ *Ibid.* Pág. 221

¹¹⁶ La *gulliverización* (miniaturización), explica Durand, va asociada a las simbologías de la penetración íntima. Es un retroceder al estado mínimo del feto aislado y protegido por el paraíso nutricional del vientre. En dichos términos se utiliza aquí. Ver *Ibid.* Pág. 201

¹¹⁷ *Ibid.* Pág. 193

se diferencia radicalmente de esa otra ocurrente bajo el imperio del estado dionisiaco. Háblase entonces de un clímax eufemizado, pues no se aspira a consumir los actantes en el resplandor temporal de éxtasis, sino a la protección de la gran amenaza: «gran vientre de la noche guardándolos de los miedos, de las barras de metro y lámparas rotas y fósforos que la mano de Dina no había querido sostener».

En buena medida se podría afirmar, estar en presencia de un tipo de anulación de las individualidades —Dina con su yo escindido y Lucho con su otredad —o más bien, la ingerencia del otro se presenta como la irrupción de *la mirada*¹¹⁸. La mirada, tal como la define C. Oliva Mendoza, es orientación en el extravío laberíntico. Incluye al otro porque «sólo nos queda esperar que en los ojos del otro y de la otra se refleje alguna parte de la imagen del laberinto que nuestra soledad nos impide ver»¹¹⁹. Ello explica la reiteración del motivo de la pareja en varias obras de Cortázar (*Rayuela, Manuscrito hallado en un bolsillo, Circe, La señorita Cora* y otros) como también las secuencias finales de *Cuello de gatito negro*, donde Lucho suplica por la restauración del vínculo luego de ser expulsado por el gato:

(...), abríme Dina, abríme, no importa que siempre haya sido así pero abríme, éramos otra cosa, Dina, hubiéramos podido encontrar juntos, por qué estás ahí en el suelo, qué te hice yo, por qué te golpeaste contra la puerta, (...), Dina, todavía podemos encontrar la vela, (...), tndré que decirles que estás ahí tirada, (...), que te cuiden y te protejan porque yo ya no estaré ahí, nos separarán enseguida, verás, nos bajarán separados y nos llevarán lejos uno del otro, qué mano buscarás, Dina, qué cara arañarás ahora mientras te llevan entre todos y madame Roger. (Pág. 116)

El amor no es la salida o solución mágica que derrote el extravío, «una forma de mirar no es alternativa a la otra»¹²⁰: «sin saber de qué o por qué tenía que calmarla». Lucho únicamente

¹¹⁸ OLIVA MENDOZA, Carlos. Opcit. Pág. 89-127 y 127 -133.
¹¹⁹ Ibid. Pág. 133
¹²⁰ Ibid. Pág. 90

puede ver con luminosa certeza la soledad de Dina, estado que clama por la protección comprensión y apoyo del otro.

—No llores —dijo Lucho—. No vamos a ganar nada si te ponés a llorar.

—No quiero llorar —dijo Dina—. Pero nunca había podido hablar con alguien así, después de... Nadie me cree, nadie puede creerme, usted mismo no me cree, solamente es bueno y no quiere hacerme daño.

—Ahora te creo —dijo Lucho—. Hasta hace dos minutos yo era como los otros. A lo mejor deberías reírte en vez de llorar.

—Ya ve —dijo Dina, cerrando los ojos—. Ya ve que es inútil. Tampoco usted, aunque lo diga, aunque lo crea. Es demasiado idiota. (Pág. 112)

El llanto feliz de amor que surge por algún encuentro o pseudoencuentro, y que se mezcla con amargura a causa del fracaso es la tercera categoría de llanto como respuesta axiológica definida por Menczel¹²¹. La médula de esa felicidad de amor es la disipación de la soledad, porque es de alguna forma, encontrar oasis de alivio que en el mundo árido de los otros es reemplazada por la vejatoria incomprensión. «Ahora te creo (...). Hasta hace dos minutos yo era como los otros. A lo mejor deberías reírte en vez de llorar», y de hecho, su llanto entraña alegría por el encuentro: «No quiero llorar (...). Pero nunca había podido hablar con alguien así, después de...». La adversativa seguida del adverbio de frecuencia opone el reiterado dolor provocado por los otros al momento singular del encuentro con Lucho, el cual se muestra tan especial que es casi increíble por su mismo carácter extraño: «Ya ve —dijo Dina, cerrando los ojos—. Ya ve que es inútil. Tampoco usted, aunque lo diga, aunque lo crea. Es demasiado idiota. ». Luego, la semilla de la derrota echa raíces como un vaticinio (prolepsis) de la expulsión. La respuesta de Dina enuncia la fragilidad del encuentro, «aunque lo crea». La adversativa cuestiona las promesas que puedan ofrecer el vínculo

¹²¹ MENCZEL, Gabriella. *Opcit.*

emotivo; al fin y al cabo, como ella lo dice, «es demasiado idiota» su padecimiento y «es tan lógico. Tan lógico» (Pág. 110) no creerle. Sin embargo, Lucho atraviesa la barrera de lo común, «hasta hace dos minutos yo era como los otros», ofreciendo el reflejo en su mirada como una alternativa: «hubiéramos podido encontrar juntos, (...), Dina todavía podemos encontrar la vela». La vela símbolo de la salida debido a su carácter de portadora de luz. La secuencia presenta el símbolo como una imagen de los objetivos de la orientación en el laberinto, lo que se llamaría el «jardín central» donde aguarda el Minotauro o la cancelación del atrapamiento trágico.

Su propuesta conciliatoria del otro afronta decidida el posible extravío en el laberinto o las penosas confusiones implicadas en tal odisea hacia el centro, «que mano buscarás, Dina, qué cara arañarás». El intolerable acto de la agresión del gato (rechazo al no reduccionismo sexual del vínculo amoroso), soportándose estoicamente mientras se sigue ofreciendo porque se cree necesario para brindar alivio y seguridad, y la satisfacción sexual no impedida porque es derecho legítimo del ser, ambos intentándose equilibrar en la balanza del reconocimiento de Dina como objeto amado: «no importa que siempre haya sido así pero abríme, éramos otra cosa». Ese ser-otra-cosa trasciende por un lado el frío e imposible esencialismo de La voz, por otro el inmanentismo desproporcionado de La no-voz, y además de ello, la falta de respuestas propia del árido mundo de los otros. Es por ello que «no importa que siempre haya sido así», sin promesas más visibles que el arduo disputar entre el gato y la esencia, ya que en la tibieza nocturna del amor ambas porciones pueden hallar lugar.

Pero el sello de la derrota ya estaba puesto. Los personajes cortazarianos sufren de atrofia crónica para el amor —recuérdese al mayor de los paralíticos, Horacio Oliveira. La

expulsión del otro (Lucho) obedece a un principio narratológico cortazariano: las formas del amor son siempre una invasión amenazante a la *zona sagrada* y ante ella se debe reaccionar.

N. Jitrik define zona sagrada como «pasaje de interioridad profundamente resguardada, tal vez oprimida, y al acecho hacia el exterior, es una “zona sagrada” que termina por resplandecer y que se generaliza al transmitirse cubriendo todo el vivir del que la contenía»¹²². Es sencillamente contenido interno que singulariza al personaje y lo convierte en un «apestado, un intocable, un privilegiado» frente a la zona de los otros, para quienes no existe ninguna posibilidad realizativa dentro de la zona sagrada. Vive así, el personaje, el máximo de los aislamientos, la soledad; ejemplos ilustrativos de ello: Delia Mañara (*Circe*) con su sadismo artístico, Horacio Oliveira con su búsqueda de absoluto, su inconformidad esquizo, la paraplejía de Leticia escondida tras el juego de las estatuas (*Final del juego*).

Al no encontrar comprensión en el mundo de los otros, explica Jitrik, el personaje busca «entonces un igual» —sería mejor decir un islote de seguridad, el otro —renunciando de inmediato a la comprensión de la mayoría en un acto desafiante de «orgullosa culpabilidad».

En el contexto de *Cuello de gatito negro* la conformación del «grupo» no es salida y ni remotamente el encuentro de un igual. Como toda forma de amor cortazariano, la vinculación de Lucho es percibida como ente desestabilizador de la zona sagrada específica de Dina (la escisión de su yo), en este punto, creo, hace presencia el complejo de Ariana.

Ariana conoce la solución al problema del atrapamiento laberíntico y está capacitada para exorcizar al monstruo metiéndolo dentro de sí: tiene el amor. Pero toda ella es titubeo, miedo a las galerías del enigma dedálico, por eso retrocede y permanece del lado del muro

¹²² JITRIK, Noé. Opcit. Pág. 19

donde su prisión se eterniza. En un artículo publicado por 1972¹²³, se exploran las formas en que el yo en la obra de Cortázar se desdobra o afronta a su *doppelgänger*, sufriendo proceso de confusión y perdiendo de alguna forma la noción de identidad propia¹²⁴. El autor concluye por afirmar que en la obra de Cortázar existe un conflicto entre la noción occidental del yo individual y otra inspirada, según él, en el *Zen*, de yo ubicuo, resultante de la disposición del primero a perder sus fronteras y verse «mágicamente expandido» o indiferenciado de la otredad. Al conflicto lo alimenta la transitoriedad de la ubicuidad, puesto que «se le niega finalmente al yo la posibilidad de vivir en los dos planos (el yo y el no-yo)»¹²⁵, generando el hecho de que los personajes cortazarianos «deben elegir entre aniquilar el *doppelgänger*, dejarse aniquilar por él o destruirse, física o moralmente, como ocurre en *Rayuela*»¹²⁶. Desde el punto de vista que rige el presente trabajo, ese miedo a la pérdida de las fronteras de la individualidad comparte semejanzas con el miedo de Ariana, pero no bajo las mismas coordenadas de las piezas tratadas en *Las transformaciones del yo*. Lo comprometido es la seguridad que representa la zona sagrada. Toda solución destructiva del laberinto, pese a implicar el final del confinamiento, supone la invalidación de la lógica de la zona, la cual, pese a su carácter esencialmente molesto:

(...) se lleva alguien adentro hasta determinado momento sin saberlo pero a partir de un instante se lo sabe, no hay más remedio; ese instante marca el comienzo de un sentimiento de incomodidad, una gravidez connotada por la extrañeza: después de todo vomitar un conejito ha de ser un episodio no demasiado natural; sin embargo, la incomodidad, como en la gravidez, da paso a un nacimiento y aquello que se presentaba en germen, provocando incomodidad, gana terreno,

¹²³ MALVA, E., Filer. Las transformaciones del yo. En: GIACOMAN, Helmy: Homcnaje a Julio Cortázar: variaciones interpretativas en torno a su obra. Madrid: Anaya, 1972. Pág. 263-276

¹²⁴ Los títulos examinados son *Lejana*, *Axolotl*, *Una flor amarilla*, *Las armas secretas*, *Rayuela*, *La isla al mediodía*, *62 modelos para armar*.

¹²⁵ Opcit. Pág. 274.

¹²⁶ *Ibid.* Pág. 275

crece y triunfa sobre aquel que lo contenía: son diez, once conejitos, es la miserable que pasa a ser Alina Reyes, es la alegría convulsiva de Delia Mañara al darle excitada el bombón con las cucarachas al tercer novio, (...) ¹²⁷,

se experimenta como la única realidad auténtica o piso firme que ha mantenido al personaje explicado ante sí mismo; piénsese en el protagonista de *Manuscrito hallado en un bolsillo* rechazando la posibilidad de encontrar amor fuera de las estrictas reglas del juego, porque desde su zona esquizo se percibe a sí mismo como la única entidad con visión, y, en tal estado de cosas, aceptar a Marie-Claude, sin que el juego la avale, equivaldría a negar toda la estructura de su visión esquizoide del mundo y por ende enfrentar la crisis existencial del derrumbe de la imagen de realidad en la cual se movía. Al fin y al cabo, aun cuando la zona empuje a lanzarse del piso alto de un edificio residencial para morir junto a los conejitos vomitados o impida a Leticia conocer al muchacho que se interesó en ella, como dice Cortázar, el hombre es el animal que se acostumbra hasta no estar acostumbrado.

Ahora bien, esta costumbre no tiene nada que ver con una resolución conciente. El personaje está positivamente impedido. Para el caso de Dina, la lógica de la escisión colóca freno a la posible aceptación del Minotauro, la cual amenaza como una opción bajo la intervención del amor nocturno del otro:

—Ahora te creo —dijo Lucho—. Hasta hace dos minutos yo era como los otros. A lo mejor deberías reírte en vez de llorar.

—Ya ve —dijo Dina, cerrando los ojos—. Ya ve que es inútil. Tampoco usted aunque lo diga, aunque lo crea. Es demasiado idiota. (Pág. 112)

La invitación de Lucho no halla eco en la chica. Desde ella, la derrota se exhibe como un *a priori*: «aunque lo crea». La barrera es clara, la doble servidumbre del yo percibe un factor

¹²⁷ JITRIK, Noé. Opcit. Pág. 19

más de sostenimiento para la falsa fachada y la consecuente preservación de la zona sagrada. De alguna forma, Lucho actualiza en la otredad la doble servidumbre, reflejándola en sí mismo, porque la propuesta conciliatoria de su nocturnidad es encausada precisamente para halagar a la identidad (La voz) mientras se satisface a la instintividad (La no-voz). El doble fracaso ocurre completando el ciclo de perpetuación de la zona con la expulsión de Lucho.

(...), tendré que decirles que estás ahí tirada, que traigan otra frazada, que echen la puerta abajo, que te cuiden y te protejan porque yo ya no estaré ahí, (...) (Pág. 116)

Ya se habrá notado. El complejo de Ariana en Dina depende de la capacidad de la zona para autorrefirmarse, y esta capacidad de la profunda necesidad de mantener el “simulacro”, evitando el derrumbe existencial y emocional conllevado por la angustia. El gran desencadenador ya se conoce, la autoridad con todo su peso superyoico. En esencia, todo depende de una primitiva renuencia a admitir el Minotauro, tal como sucede con Minos y Teseo, y los contenidos de la ontología platónico–cartesiana son el tejido de sostén de la misma (la represión de la instintividad), además de responsable indirecto de la existencia de la autonomía corporal y su contradiscurso (la visión erótica).

La «monstruosa discrepancia», «la doble condición animal» de la que habla el Minotauro es ser corpóreo, ser momentáneo, ser inmanente, ser sexual. Entre Odiseo y Sísifo hay una derrota compartida, allí habita la invulnerabilidad del laberinto: Dina no puede renunciar al doble fracaso, no saberse el monstruo es igual a no serlo.

CONCLUSIÓN

¿Qué definición ontológica de lo humano puede extraerse de la existencia trágica de Dina? A ojos de una lectura desprevenida, el lector admitiría los discursos de La voz. Pensaría entonces que el ser de lo humano está en la inmaterialidad y la perfección de la idea; hablaría de alma, de trascendencia, de autenticidad y del asco que despierta el cuerpo. Abrasaría la estructura de mediación más determinante del cuento, y la tradición discursiva más influyente de la historia occidental. Sin embargo, la crisis habita en el corazón de esa supuesta verdad. En Dina hay una línea de ambigüedad donde La voz se quiebra, es el lugar de la segunda lectura: La no-voz “habla” a la sombra, deconstruyendo el discurso esencialista. A partir de allí, el lector duda, pero no por eso sería capaz de adscribir el ser del personaje a esta nueva ontología y, mucho menos, en la antigua. Entre La voz y La no-voz, Dina se fragmenta, su ser es sombra esquivada. Lo único visible es la tensión trágica, actualizada por el fracaso de ambas entidades¹²⁸ (La voz y La no-voz). Debido a ello la disputa carece de solución, y Dina seguirá atrapada en su laberinto. Nada más se admite dentro del juego trágico de la escisión del yo, por ello la propuesta nocturna de Lucho (el amor) no prospera. La conciliación de lo opuesto está descartada porque eufemizar¹²⁹ implica renunciar a la doble servidumbre del yo (satisfacer al ello mientras que se obedece al súper yo). En esta lógica ambigua naufraga toda pretensión de definir ontológicamente al personaje. Dina es una representación del maniqueo espíritu occidental, introyectando

¹²⁸ Ver apartados 1.2.c. y 2.3

¹²⁹ Proceso por medio del cual el régimen nocturno dulcifica las formas del régimen de los rostros del tiempo, asimilándolas positivizadas dentro de su estructura.

complacido el rígido trascendentalismo ascético de Platón y Descartes, mientras que la sombra se entrega al éxtasis de una filosofía corporal, sólo para que a la luz del día le encaje bien en la espalda la autoflagelación, sintiéndose lo suficientemente sucia.



BIBLIOGRAFÍA

AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION. D.S.M. IV—TR, Manual de diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales: Trastorno de la identidad disociativo y Trastorno histriónico de la personalidad. (Trad. varios). Barcelona: Masson, 2002. Pág. 589 - 593 y 795 - 799.

BAL, Mieke. Teoría de la narrativa. (Trad. Javier Franco). 3 Ed. Madrid: Cátedra, 1990. 164 Pág.

CORTÁZAR, Julio. Cuentos completos: Octaedro. Vol. 2. 9 Ed. Madrid: Alfaguara, 1998. Pág. 43-116

_____ Cuentos completos. Vol. 1. 9 Ed. Madrid: Alfaguara, 1998. 606 Pág.

_____ Los reyes. México D.F.: Alfaguara, 1992. 82 Pág.

_____ Rayuela. Madrid: Cátedra, 1996. Pág. 746

_____ Bestiario. Argentina: Taurus – Alfaguara, 1995. 149 Pág.

_____ Último round: /que sepa abrir la para ir a jugar. Bogotá: Siglo XXI, 1983

CROS, Edmond. Literatura, ideología y sociedad. (Trad. Soledad García Mouton). Madrid: Gredos, 1986. 209 Pág.

DESCARTES, René. Discurso del método y Meditaciones metafísicas. (Trad. Manuel García Morente). Madrid: Espasa Calpe, 2005. 199 Pág.

DURAND, Gilbert. Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Madrid: Taurus, 1981. 455 Pág.

FREUD, Sigmund. Obras completas: El malestar en la cultura. Vol. 8. (Luis López-Ballesteros y de Torres). Madrid: Biblioteca nueva, 1974. Pág. 3.019 – 3.067.

_____ : Inhibición, síntoma y angustia. Pág. 2.833 – 2.883.

_____ : La negación. Pág. 2.884 – 2.886.

_____ : La escisión del “yo” en el proceso de defensa. Vol. 9. Pág. 3.375 – 3.577.

_____ : El “yo” y el “ello”. Vol. 7. Pág. 2.701 – 2.728.

- _____ : Los dos principios del funcionamiento mental. Vol. 5. Pág. 1.638 – 1.642.
- HARSS, Luis. Los Nuestros: Julio Cortázar o la cachetada metafísica. 3 Ed. Buenos Aires: Suramericana, 1969. Pág. 252 – 300.
- JITRIK, Noé. Notas sobre la “la zona sagrada” y el mundo de los “otros” en Bestiario de Julio Cortázar. En: PÉREZ, Carlos. La vuelta a Cortázar en nueve ensayos. Buenos Aires: Talleres gráficos, Talgraf, 1969. Pág. 13 – 30.
- KOLB, Lawrence C. Psiquiatría clínica moderna: Las neurosis. 5 Ed. México D.F., 1976. Pág. 487 – 542.
- LAING, Ronald D. El yo dividido. (Trad. Francisco Gonzales Aramburu) Santafé de Bogotá: Fondo de cultura económica, 1994. 215 Pág.
- MALVA E., Filer. Las transformaciones del yo. En: GIACOMAN, Helmy. Homenaje a Julio Cortázar, variaciones interpretativas en torno a su obra. Madrid: Anaya, 1972. Pág. 261 – 273.
- MARCUSE, Herbert. Eros y civilización. (Trad. Juan García Ponce). 2 Ed. Barcelona: Ariel, 1989. 253 Pág.
- MENCZEL, Gabriella. El llanto en los cuentos de Julio Cortázar. (Julio del 2005). (Vía Internet). www.btk.elte.hu/palimpszeszt/pali08/28.htm
- NIETZSCHE, Friedrich. El nacimiento de la tragedia: La visión dionisiaca del mundo. Madrid: Alianza, 1981. Pág. 230 – 255.
- OLIVA MENDOZA, Carlos. Deseo y mirada del laberinto, Julio Cortázar y la poética de Rayuela. México D.F.: CONALCULTA, 2002. 135 Pág.
- PLATÓN. Diálogos: Fedón o del alma y Simposio (Banquete) o de la erótica. México D.F.: Porrúa, 1996. Pág. 384 – 432 y 354 – 432.
- POE, Edgar Allan. Cuentos completos: El gato negro y Corazón delator. Pág. 104 – 114 y 130 – 136.
- SEBEOK, Thomas A. Signos: una introducción a la semiótica: Seis especies de signos. Barcelona: Paidós, 1996. Pág. 33 – 56.
- SUCRE, Guillermo. La máscara, la transparencia: La poesía del cuerpo. 2 Ed. México D.F.: Fondo de cultura económica, 1985. Pág. 343 – 358.

THOMPSON, Clara y MULLIAHY, Patrick. El psicoanálisis.(Eli de Gortary). Sexta reimpresión. México D.F.: Fondo de cultura económica, 1992. 269 Pág.

VALLEJO RUILOBA, J. Histeria. En: VALLEJO RUILOBA, J. Introducción a la psicopatología y la psiquiatría. 5 Ed. Barcelona: Masson, 2002. Pág. 409 – 426.

VALLEJO RUILOBA, J. Neurosis: generalidades. Ibid. Pág. 359 – 377.

