

**LOCURA, SEXUALIDAD Y SACRIFICIO: LO FANTÁSTICO EN *EL ÍDOLO DE
LAS CÍCLADAS*, DE JULIO CORTÁZAR**

**ALFONSO ARNEDO FLÓREZ
JENNIFER PADILLA LORA**

**UNIVERSIDAD DE CARTAGENA
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA
CARTAGENA DE INDIAS, D.T. y C
2014**

LOCURA, SEXUALIDAD Y SACRIFICIO: LO FANTÁSTICO EN *EL ÍDOLO DE LAS CÍCLADAS*, DE JULIO CORTÁZAR

**ALFONSO ARNEDO FLÓREZ
JENNIFER CECILIA PADILLA LORA**

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

Asesor

**JARVIN ENRIQUE SIMANCA
Profesor catedrático de Literatura
Programa de Lingüística y Literatura**

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

2014

Nota de Aceptación:

Firma del Asesor (a)

Firma del jurado

Firma del jurado

DEDICATORIA

Este trabajo está dedicado a nuestras familias que son la motivación a seguir adelante, que tomen como ejemplo que todo es posible si se tiene la disposición aunque no haya mucha disponibilidad con el tiempo, con los espacios, etc.

Este trabajo también está dedicado a una persona muy especial CAMILO ALFONSO ARNEDO MENDOZA para mostrarle que la vida es sacrificio cuando no naciste dentro de los “privilegiados”, pero que aun así vale la pena sacrificar para salir adelante.

AGRADECIMIENTOS

Deseamos expresar en este corto espacio nuestro más profundo agradecimiento a todos los que nos animaron, ayudaron y acompañaron en el largo laboreo de este trabajo:

A *Jarvin E. Simanca*, profesor de Literatura del programa de Lingüística y Literatura de la Facultad de Ciencias Humanas, quien en junio de 2013 aceptó ser nuestro asesor, por sus orientaciones y puntualizaciones en el desarrollo del trabajo. Agradecemos su compromiso y paciencia para con nosotros, pero sobretodo, estamos profundamente agradecidos por su rigurosidad a la hora de corregir y revisar en varias ocasiones los informes de lo que hoy conforman los capítulos de este trabajo.

A Marly Patricia Mendoza C. por tener la paciencia y disposición en las diligencias que se requirieron para que esto pudiera darse.

CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN	8
1. ASPECTO VERBAL: LENGUAJE Y NARRACIÓN	13
1.1. Lo fantástico todoroviano	
1.2. Enunciados	
1.2.1. Los enunciados en <i>El ídolo de las Cícladas</i>	
1.2.2. La enunciación en <i>El ídolo de las Cícladas</i>	
1.2.2.1. El narrador	
1.2.2.2. Los niveles narrativos	
1.2.2.3. El narratario	
1.2.2.4. El estilo o discurso	
1.2.2.5. La focalización	
2. ASPECTO SINTÁCTICO: SECUENCIAS NARRATIVAS	
2.1. Relaciones de orden lógico, temporal y espacial	
2.1.1. Relación lógica	
2.1.2. Relación temporal	
2.1.3. Relación espacial (textual)	
2.2. Orden, duración y frecuencia	
2.2.1. Orden	
2.2.1.1. Las secuencias y macrosecuencias	
2.2.1.2. Las macrosecuencias del pasado	
2.2.1.3. Las macrosecuencias del presente	
2.2.2. Duración	
2.2.3. Frecuencia	

3. ASPECTO SEMÁNTICO: REDES TEMÁTICAS

- 3.1. Las agrupaciones temáticas
- 3.2. Ejes temáticos de *yo*
- 3.3. Ejes temáticos del *tú*
- 3.4. Oposiciones en las redes temáticas
- 3.5. Las categorías
- 3.6. Los temas de *yo*
 - 3.6.1. El principio de causalidad (pandeterminismo)
 - 3.6.2. La ruptura entre el sujeto y el objeto
 - 3.6.3. La transformación del espacio y el tiempo
 - 3.6.4. El tema del doble
 - 3.6.5. El tema de la mirada
- 3.7. Los temas del *tú*
 - 3.7.1. La sexualidad
 - 3.7.1.1. Desvirtuación de la sexualidad
 - 3.7.1.2. La corporalidad de la estatuilla egea
 - 3.7.2. La violencia
 - 3.7.3. El tema de la muerte
 - 3.7.3.1. La enfermedad
 - 3.7.3.2. La estatuilla egea
 - 3.7.3.3. Los lugares
 - 3.7.3.4. El hacha
 - 3.7.3.5. El sonido-flauta
 - 3.7.3.6. La voz sorda y opaca de Somoza

4. CONCLUSIONES

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

0. INTRODUCCIÓN

La crítica y la teoría literaria ha diseminado lo fantástico en una paleta de colores que va desde concebirlo como efecto literario, modo, técnica, género, entre otras clasificaciones. La literatura fantástica nace en el siglo XVIII con el Romanticismo europeo, movimiento que se oponía a la rigidez del espíritu ilustrado y el racionalismo exacerbado. Para Jarvin Simanca (2003), la literatura fantástica ha pasado por dos momentos históricos: el primero, relacionado con la incredulidad ante la Razón y el Iluminismo, apoyado por la literatura de miedo y horror, la novela negra y gótica “con sus castillos, catatumbas, fantasmas, inmortalidades, trampas, decorados y ambientes oscuros, macabros y tenebrosos, entre otros ingredientes. Además, manifestó una poderosa atracción por la irrupción de lo misterioso, lo inexplicable y lo inadmisibles en el ámbito humano”. (8)

Simanca (2003) arguye que la novela gótica y negra permitió a los escritores del siglo XIX producir textos fantásticos tanto en el continente europeo como en Norteamérica. Entre ellos se destacan: Charles Nodier, Honoré de Balzac, Théophile Gautier, en Francia; Ernest Theodor Amadeus Hoffmann, en Alemania; Charles Dickens, Robert Louis Stevenson, Rudyard Kipling y Herbert George Wells en Inglaterra; Edgar Allan Poe, Nathaniel Hawthorne, Washington Irving, en Estados Unidos, entre otros. En esa época el género fantástico adquiere solidez estructural, estilística y temática.

Es en el siglo XX donde la literatura fantástica adquiere su desarrollo propiamente dicho, se produce una transformación en la manera de concebirla, se pasa de lo exterior y visual, a lo menos tangible y racional; se acerca a lo interior, tocando la psiquis, la subjetividad y lo cotidiano. Simanca (2003) dice que lo fantástico tiende a conectarse con la “gran costumbre” de la vida cotidiana de la hablaba Cortázar. Lo fantástico toca las fibras de la razón humana misma, cuestionando sus respuestas o alcances. Así las cosas, lo inverosímil irrumpe en lo doméstico y tranquilo de los seres humanos, aborda las limitaciones de la percepción humana, y la interiorización de lo impredecible; en este estadio, lo fantástico no

produce miedo sino que abisma al sujeto. Contradice la experiencia y los principios racionales, introduce otras dimensiones, tal como lo dice Cortázar (1967):

(...) lo verdaderamente fantástico no reside tanto en las estrechas circunstancias narradas como en su resonancia de pulsión, de latido sobrecogedor de un corazón ajeno al nuestro, de un orden que puede usarnos en cualquier momento para uno de sus mosaicos, arrancándonos de la rutina para ponernos un lápiz o un cincel en la mano (...). Lo fantástico *fuera* una costra aparental, y por eso recuerda el punto vélico; hay algo que arrima el hombro para sacarnos de quicio. Siempre he sabido que las grandes sorpresas nos esperan allí donde hayamos aprendido por fin a no sorprendernos de nada, entendiendo por esto no escandalizarnos frente a las rupturas del orden. (45; 47)

Ahora bien, lejos del ámbito europeo, escritores hispanoamericanos también desarrollaron el género fantástico. De acuerdo con Kerlys Robles y Wilfredo Peñate (2010) entre los maestros de la literatura fantástica hispanoamericana están:

El uruguayo Horacio Quiroga, el venezolano Arturo Uslar Pietri; Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo en Argentina; Carlos Fuentes, José Emilio Pacheco y Juan José Arreola en México; mientras que en el Perú tenemos el caso de Julio Ramón Ribeyro, y por supuesto, no podía faltar Julio Florencio Cortázar Descotte, también en Argentina (p.9)

Uno de estos escritores hispanoamericanos del siglo XX, que se destacó en la producción de textos narrativos fantásticos es Julio Cortázar. Hemos tomado su cuento *El ídolo de las Cícladas*, relato que data de 1964, para analizar cómo se construye lo fantástico de acuerdo con la clásica teoría de Tzvetan Todorov (1998). Este cuento narra la historia de tres arqueólogos que viajan a una isla en Grecia. Estando allí se dedican a buscar una estatuilla egea, la descubren y estando allí se genera una sutil animosidad entre Somoza y Morand por el amor de Thérèse (esposa de Morand). Sacan la estatuilla de Grecia gracias al soborno de las autoridades griegas. La llevan a París, pero uno de los personajes, Somoza se apropia de ella, la guarda en su departamento en París. Posteriormente se muda a las afueras de

Paris y en su taller de escultura hace réplicas perfectas de la estatuilla. Dos años después, Somoza invita a Morand, el otro arqueólogo a que se reencuentren en la casa-taller de Somoza. Morand halla a su amigo y colega alienado y obsesionado por la estatuilla descubierta. Se sorprende por el estado y el aislamiento en que se encuentra. Durante la visita, Morand es atacado con un hacha por Somoza, sin embargo, Morand se defiende y por accidente el hacha de piedra se incrusta en la cabeza de Somoza. Morand pierde la cordura y se prepara a matar con la misma hacha de piedra a Thérèse, su esposa al parecer controlado por la voz demoníaca sorda y opaca de la figurilla egea.

Para el desarrollo de este trabajo tendremos en cuenta tres preguntas básicas: ¿De qué modo los enunciados y la narración (enunciación) configuran lo fantástico en este relato cortazariano? ¿Cómo se organizan las acciones principales y secuencias en esta historia? ¿Qué temas se pueden identificar en *El ídolo de las Cicladas*? Para abordar estas preguntas, nos apoyaremos en la teoría estructuralista de lo fantástico como género, propuesto por Tzvetán Todorov en su libro *Introducción a la literatura fantástica* (1998). A partir de su modelo analítico y teórico estructural este trabajo busca dilucidar la caracterización de lo fantástico teniendo en cuenta el carácter “inmanente” en el cuento de Cortázar.

Siguiendo a Todorov, el género fantástico es “evanescente”. Para él lo fantástico ocurre por la *vacilación* o incertidumbre que generan los acontecimientos narrados en los personajes y en el lector. Si el acontecimiento sobrenatural tiene una explicación racional al final del relato será *fantástico extraño*; si no la tiene, se está en el terreno de lo fantástico maravilloso, es decir, los acontecimientos sobrenaturales son aceptados como normales, tal como como lo afirma Daniel Ferreras (1995):

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

Se requiere, además que la vacilación esté representada en el relato por un narrador-personaje. Todorov dice que lo fantástico perfila una determinada “manera de leer” que no puede ser ni “alegórica” ni “poética”, sino “estética”.

Este trabajo se ha organizado en tres capítulos que corresponden con los tres aspectos que Todorov tiene en cuenta para analizar un texto de corte fantástico, es decir, el aspecto verbal (lenguaje y narración); el aspecto sintáctico (lo composicional) u organización y el aspecto semántico (temas o tópicos). Así las cosas, en el primer capítulo, titulado **Aspecto verbal: enunciado y narración**, se realiza un análisis de los términos, expresiones lingüísticas y enunciados que paulatinamente van generando *la vacilación* ante el hecho “sobrenatural”. También se aborda la enunciación, es decir, quien narra (el narrador, los niveles narracionales) y también quien “ve” o focaliza los acontecimientos.

En el segundo capítulo, **Aspecto sintáctico: secuencias narrativas** nos centramos en explicar la organización narrativa de las secuencias, asociadas a las macro y microsecuencias que sustentan la *compresión* y *expansión* del relato.

El último capítulo, **Aspecto semántico: redes temáticas**, señala los principales tópicos que trabaja la literatura fantástica y que, Cortázar, en *EL ídolo de las Cícladas* desarrolla. Para Todorov existen dos redes temáticas: los temas del *yo* y los temas del *tú*. En este capítulo, nos referiremos a temas del eje del *yo* como: la metamorfosis de los personajes, el doble, la mirada, la ruptura entre el sujeto y el objeto, la causalidad determinista y la transformación del tiempo y el espacio. Por otra parte, en el eje de los temas del *tú*, abordaremos los tópicos de la sexualidad- violencia y la muerte.

La escogencia de de este trabajo nace de una casualidad. El año pasado (mayo de 2013) estábamos decidiendo que trabajo realizaríamos para *graduarnos como profesionales de Lingüística y Literatura*. Llegó a nuestras manos un libro de Cortázar titulado *Final del juego (1981)*, que un amigo nos pidió que devolviera en la Biblioteca Bartolomé Calvo, le

echamos una hojeada y decidimos leer algunos de los cuentos que este contenía, entre ellos el que soporta este trabajo: *El ídolo de las Cícladas*". Nos pareció interesante, de tal modo que a los pocos días comenzamos a leer algunos textos ensayísticos que explicaban o resumían este cuento; Como resultado de lo anterior, le comentamos al profesor que fungió como asesor para este trabajo y él nos recomendó que compráramos el libro *Introducción a la literatura fantástica*, de Todorov y estudiáramos la teoría.

Posteriormente, indagamos en el Centro de documentación Meyra del Mar, de la Facultad de Ciencias Humanas, para ver si existían trabajos de grado relacionados con Cortázar y ¡vaya sorpresa!, hallamos varios que han analizado algunos cuentos de Cortázar desde la visión lingüístico estructural de Todorov. En este sentido, iniciamos algunas asesorías informales con el profesor que nos recomendó la compra del libro de Todorov y comenzamos a trabajar, obteniendo como resultado la culminación de este trabajo después de varios meses de trabajo paciente y constante.

La otra razón es que el desarrollo de este trabajo comienza a perfilar una línea de trabajo e investigación en el género de lo fantástico en el Programa de Lingüística y Literatura por un lado, y por otro, este trabajo contribuye a engrosar los estudios cortazarianos en diferentes esferas académicas, críticas e históricas del Caribe y Latinoamérica.

1. ASPECTO VERBAL: LENGUAJE Y NARRACIÓN

“Lo sobrenatural nace del lenguaje; es a la vez su prueba y su consecuencia”, Tzvetan Todorov

Para Tzvetan Todorov, el funcionamiento de un texto literario depende de un sistema que pone en movimiento las estructuras que lo constituyen. Según Todorov (1998), “existen relaciones necesarias y no arbitrarias entre las partes constituyentes de ese texto” (63). Ahora bien, a partir de estas relaciones que propone Todorov, un texto que trabaje el género fantástico, se fundamenta en tres aspectos: el verbal, el sintáctico y el semántico.

1.1.Lo fantástico todoroviano

Todorov en su libro *Introducción a la literatura fantástica* (1998) define lo fantástico como un género literario, y específicamente menciona que lo que diferencia a lo “fantástico” narrativo, es precisamente la presencia de *acontecimientos sobrenaturales* que chocan con la razón; establece la *duda* o *vacilación*, — punto central en su teoría— que se produce en el lector (implícito) y el héroe (personaje), cuando se intenta buscar una explicación racional, o una aceptación del suceso sobrenatural, como criterio básico de caracterización de lo fantástico. Para Todorov (1998) lo fantástico plantea un grado de ambigüedad ante los acontecimientos narrados:

En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sílfides, ni vampiros se produce un acontecimiento imposible de explicar por leyes de ese mismo mundo familiar. El que percibe el acontecimiento debe optar una de las dos soluciones posibles: O bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de la imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad, y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos (...). Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre. En cuanto se elige una de las respuestas, se deja el terreno de lo fantástico para entrar en un género vecino: lo extraño o lo maravilloso. Lo fantástico

es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural (p. 24).

Ahora bien, de acuerdo con esta teoría, existen tres condiciones para que en un texto se dé lo fantástico: 1). *La vacilación del lector* ante los acontecimientos; 2). La vacilación debe estar representada en el texto y 3). La lectura que se haga del texto, no debe ser ni alegórica ni poética. Con respecto a la primera, la vacilación Torodov (1998) afirma:

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

La segunda condición es que la *vacilación debe estar representada* en el texto, es decir, debe haber (casi siempre) una identificación del lector con el / los personaje (s). Siguiendo a Todorov (1998): “Diremos entonces que esta regla de la identificación es una condición facultativa de lo fantástico: este puede existir sin cumplirla; pero la mayoría de las obras fantásticas se someten a ella” (29). Y finalmente, lo fantástico, según Todorov, requiere que el lector adopte una determinada actitud (un nivel de interpretación) frente a los acontecimientos narrados; esto es, su manera de leer no puede ser ni alegórica ni poética. Los acontecimientos han de tomarse en sentido literal y rechazarse la representación poética debido a que lo fantástico, ante todo implica el despliegue de la ficción y la ficcionalidad. Todorov (1998) afirma:

(...) la lectura poética constituye un obstáculo para lo fantástico. Si al leer un texto, se rechaza toda representación y se considera cada frase como una pura combinación semántica, lo fantástico no podrá aparecer: exigir, como se recordará,

una reacción frente a los acontecimientos tal como se producen en el mundo evocado.

Por esta razón, lo fantástico sólo puede subsistir en la ficción (53).

Si bien es cierto que Todorov (1998) define la alegoría como “una proposición de doble sentido, pero cuyo sentido propio (o literal) se ha borrado por completo” (54), y reconoce su importancia para los estudios de la literatura, disiente del hecho de que el lector haga una interpretación alegórica, en tanto que ésta implicaría tomar los acontecimientos sobrenaturales, no en un sentido literal, sino en un sentido que remitiría a algo muy distinto a lo fantástico. En adición a lo anterior, para Todorov (1998, p. 30), se articula una relación entre las tres condiciones de lo fantástico ya señaladas y los aspectos que estructuran una obra literaria. En primer lugar, la vacilación del lector ante un acontecimiento sobrenatural se relaciona con el aspecto verbal de la obra, ya que lo fantástico es un caso particular de esa visión ambigua que generan los enunciados y la voz narrativa. En segundo lugar, la vacilación representada en el relato, por otra parte, se relaciona con el aspecto sintáctico, desde dos ángulos. Todorov (1998, p. 30. Las cursivas son del autor) arguye:

La segunda condición es más compleja: por una parte, se relaciona con el aspecto *sintáctico*, en la medida en que implica la existencia de un tipo formal de unidades que se refiere a la apreciación de los personajes, relativa a los acontecimientos del relato; estas unidades pueden ser llamadas “reacciones”, en oposición a las “acciones”, que forman generalmente la trama de la historia.

Por otro lado, se conecta también con el aspecto semántico, “puesto que se trata de un tema representado: el de la percepción y su notación” Y por último, la tercera condición de lo fantástico, de no leer ni alegórica ni poéticamente, según Todorov (1998), tiene un carácter más general, ya que trasciende la división de los aspectos: “se trata de una elección entre varios modos (y niveles) de lectura”) (p.30).

Todorov califica el género fantástico de “*evanescente*”, rechaza el hecho de que un texto permanezca fantástico una vez termine la narración; es extraño si tiene una explicación y maravilloso si no la tiene. El territorio de lo fantástico, según él, tal como se ha señalado

hasta el momento, no ocupa más que “el tiempo de una incertidumbre” hasta que el lector se decide por una respuesta u otra. Al referirse acerca de lo evanescente argumenta:

Semejante categoría no tendría, por otra parte, nada de excepcional. La definición clásica del *presente*, por ejemplo, nos lo describe como un puro límite entre el pasado y el futuro. La comparación no es gratuita: lo maravilloso corresponde a un fenómeno desconocido, aun no visto, por venir: por consiguiente, a un futuro. En lo extraño, en cambio, lo inexplicable es reducido a hechos conocidos, a una experiencia previa, y, de esta suerte, al pasado. En cuanto a lo fantástico en sí, la vacilación que lo caracteriza no puede, por cierto, situarse más que en el presente (Todorov, 1998, p.38. Las cursivas son del autor).

Lo fantástico puro, según Todorov, estaría en un punto medio entre lo extraño y lo maravilloso, o, en su forma más pura, entre lo fantástico-extraño y lo fantástico-maravilloso. La teoría todoroviana establece una línea de evolución que muestra el recorrido¹ que va de lo “extraño-puro”, “fantástico-extraño”/ “fantástico puro”, “fantástico maravilloso”, a lo “maravilloso-puro”. Así las cosas, para Todorov (1998), en los textos donde se presenta lo *extraño puro*:

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

Por su parte, en las narraciones correspondientes a lo *fantástico extraño*, según Todorov (1998, p. 39), “los acontecimientos que a lo largo del relato parecen sobrenaturales, reciben, finalmente una explicación racional. El carácter insólito de esos acontecimientos es lo que

¹ No siempre son claros los linderos que explican una subdivisión (o subgénero”) de otra.

permitió que durante largo tiempo el personaje y el lector creyesen en la intervención de lo sobrenatural”. Lo *fantástico puro* “estaría representado por la línea media que separa lo fantástico-extraño de lo fantástico-maravilloso; esta línea corresponde a la naturaleza de lo fantástico, frontera entre dos territorios vecinos” (Todorov, 1998, p. 39).

Por otra parte, dentro esa línea media, lo *fantástico-maravilloso*, según Todorov (1998, p. 45), caracteriza a la “clase de relatos que se presentan como fantásticos y que terminan con la *aceptación* de lo sobrenatural. Estos textos son los que más se acercan a lo fantástico puro, pues éste, por el hecho mismo de quedar inexplicado, no racionalizado, nos sugiere, en efecto, la existencia de lo sobrenatural. El límite entre ambos será, pues, incierto, sin embargo, la presencia o ausencia de ciertos detalles permitirá siempre tomar una decisión” Para terminar con la línea que describe estos límites, refiriéndose a lo *maravilloso-puro*, Todorov (1998) establece:

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

De las palabras de Todorov se desprende que, en lo maravilloso puro, los acontecimientos sobrenaturales son aceptados de inmediato, no se cuestionan, no hay ningún tipo de vacilación. Dentro de esta subcategoría, Todorov (1998, p. 47-49) incluye una tipología que diferencia entre lo maravilloso “hiperbólico”, lo maravilloso “exótico”, lo maravilloso “instrumental” y lo maravilloso “científico” (o ciencia ficción). Tal como hemos explicado hasta este punto, las distinciones de la línea de evolución que va de lo extraño-puro a lo maravilloso-puro, se establecen entonces sobre la base de un asunto en el que un suceso *sobrenatural* es aceptado o no, y se deja o no sin des-sobrenaturalizar o justificar.

Como es lógico, la actitud del autor (escritor) tiene tanta relevancia composicional como la actitud del lector, cuya vacilación condiciona el efecto de lo verosímil en el relato. Más aun, al cuestionar la existencia de una tensión irreductible entre lo real y lo irreal — característica que, según Todorov (1998, p. 76), representa la “quintaesencia de la literatura”—, el discurso fantástico cumple tres funciones que son: una *pragmática*, una sintáctica y otra semántica. La función pragmática produce “un efecto particular sobre el lector—miedo, horror o simplemente curiosidad—, que otros géneros o formas literarias no pueden suscitar”. Una función *sintáctica* en la que, “lo fantástico sirve a la narración, mantiene, el suspenso: la presencia de elementos fantásticos permite una organización particularmente ceñida a la intriga”. Finalmente, una función *semántica*, que demuestra como “lo fantástico tiene una función a primera vista tautológica: permite describir un universo fantástico, que no tiene, por tal razón, una realidad exterior al lenguaje; la descripción y lo descrito no tienen una naturaleza diferente”.

En suma, Todorov propone el criterio de “inmanencia” para configurar lo fantástico, basándose en la descripción de las estructuras internas de la obra, esto es, sus dimensiones verbal, composicional (sintáctica) y semántica.

1.2. Enunciados

EL aspecto verbal se refiere al enunciado y la enunciación. Todorov (1998) afirma que:

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

El aspecto verbal, puede ser explicado, siguiendo los postulados de Seymour Chatman. En su opinión, en todo texto narrativo se destacan dos clases de enunciados: los de *proceso* y de *inacción*. Éstos se relacionan directamente con la historia, es decir, el elemento de contenido (lo que se cuenta) de la historia, y el elemento de expresión formal, el discurso (el cómo se narra). Siguiendo a Chatman (1990, p. 33; 34. Las cursivas son del autor):

Se dice que el discurso «enuncia» la historia y estos enunciados son de dos tipos: *proceso e inacción*, dependiendo de si alguien hizo algo o algo sucedió, o si algo simplemente estaba en la historia. Los enunciados de proceso están en la modalidad del HACER o SUCEDER (...). Los enunciados de inacción están en la modalidad del ES. (...). Un enunciado de inacción puede comunicar uno de estos aspectos o ambos: la identidad de un existente [espacio o personaje] o una de sus cualidades, por ejemplo, sus rasgos. Se puede decir que un enunciado de proceso *relata*, o bien *representa*, un suceso dependiendo de si este está presentado explícitamente, es decir, expresado por un narrador, o no. (...). El enunciado de inacción puede *identificar* («Juan era oficinista»), o *calificar* («Juan estaba enfadado»).

1.2.1. Los enunciados en El ídolo de las Cícladas

En *El ídolo de las Cícladas*, las categorías narrativas de los personajes, los espacios y tiempos son elementos claves en la configuración de lo fantástico, así como tres enunciados de proceso claves en el cuento: *mirar*, *oír* y *tocar*, que corresponderían a los sentidos de la vista, el oído y el tacto. En la medida que avancemos en el análisis de los enunciados veremos como de estos tres enunciados se derivan otros.

Los Espacios. Desde el comienzo, el cuento presenta a dos personajes en la casa de uno de ellos, la de Somoza, a las afuera de París; en el presente tienen una conversación sobre algo que ha ocurrido en el pasado. En estilo directo, Somoza le dice al otro personaje: “Me da lo mismo que me escuches o no” (Cortázar, 1981, p. 67). Ya este enunciado de proceso, la acción de *proferir un discurso*, está cargada de una *indiferencia*. Se nota un dejo de que

algo no está bien entre los dos dialogantes, máxime que Somoza es bien categórico al decirle al receptor de su discurso: “Es así, y me parece justo que lo sepas”. Estas palabras de Somoza apuntan a un posible aislamiento o ensimismamiento que lo domina.

Morand, el otro personaje que dialoga con Somoza, nos da más indicios gracias al enunciado de proceso *recordar*. Se nos muestra una novedad que se había venido gestando. Según el narrador, Morand “Recordó que antes de perderse en un vago fantaseo, había pensado que Somoza se estaba volviendo loco” (Cortázar, 1981, p. 67). De las palabras del narrador, podemos destacar dos enunciados de inacción: *vago fantaseo* y *loco*. En este sentido, lo monstruoso, la supuesta demencia de su amigo Somoza, se proyecta directamente desde quien la padece, es decir, Somoza como agente-paciente, fantaseando en mundo de ilusiones por culpa ¿de qué? Todavía no lo sabemos. Tal locura permite la identificación del lector con el miedo, los abismos, los juegos de palabras, lo sinuoso, etc.

En la conversación, Morand se excusa, está algo *distraído* (enunciado de inacción); es evidente que observa el salón o taller de esculpir, en la casa de Somoza, donde éste se ha enclaustrado; de hecho la contemplación de la cantidad de réplicas de la estatuilla que hay en el taller, lo lleva a recordar la distancia temporal que había transcurrido desde “aquella tarde dorada de cigarras y de olor a hierbas” en que ambos desenterraron “el ídolo” en la isla, y cómo pudieron regresar con él a París donde, por inciertas circunstancias, Somoza se quedó con ella.

De acuerdo con el relato, desde que los tres personajes (Somoza, Morand y Thérèse) regresaron de la una isla griega donde había descubierto una estatuilla, Morand y Somoza habían dejado de verse de manera frecuente hacía dos años. Este lapso de tiempo y el estado en que Morand halla a Somoza le causa sorpresa, de ahí que le diga a Somoza: “Admitirás que todo esto... En fin, llegar aquí y encontrarte en medio de...” (Cortázar, 1981, p.67). De las palabras de Morand, notamos que sus enunciados son incompletos, convirtiéndose esto en un importante detalle estilístico recurrente a lo largo de todo el

relato: la disruptividad de la sintaxis. De las palabras de Morand podemos preguntarnos: ¿qué es *todo esto?*, ¿qué es ese en *medio de?*

Para Morand, y teniendo en cuenta la racionalidad que la narración va revelando de él, es inadmisibile que Somoza se esté volviendo loco, “era demasiado fácil”. Tanto es así que Somoza parece coincidir con el desconcierto de Morand: “—Sí, no hay palabras para eso. Por lo menos nuestras palabras” (Cortázar, 1981, p. 67). Es decir, Somoza habla de algo trascendente, sumamente importante para los dos, o por lo menos para él y que, el lenguaje humano, las palabras de la lengua que pronunciaba no podían acercarse a lo que pronto oiría Morand.

Es importante anotar cómo esa ruptura brusca y sintáctica en las enunciaciones (habla) de los personajes y del pensamiento se combina con la particular superposición de planos temporales y espaciales, como ya vimos, es el lapso de un encuentro en la ciudad de París (el presente) y es el tiempo del *racconto*² (pasado) en el que sucede el descubrimiento de la estatuilla en la isla griega.

Como resultado del cruce de palabras, se produce otro enunciado de proceso: *el mirar*. Los dos personajes se miran, pero uno de ellos, Morand evade la mirada de Somoza, pero no puede dejar de oír el discurso, la voz de Somoza que “se alzaba otra vez von el tono impersonal de esas explicaciones que se perdían en seguida más allá de la inteligencia” (Cortázar, 1981, p. 67). De nuevo se destaca, en estas palabras del narrador, esa tensión entre lo irracional, ese “tono impersonal” de las explicaciones primitivas de Somoza, que se “perdían más allá de la inteligencia”, es decir, o Somoza estaba alienado o se estaba alienando, y el tono personal, racional y civilizado de Morand que trataba comprender lo que estaba pasando. La voz de Somoza como la de algún sacerdote oferente de un culto

² “El *Racconto* es una Técnica que consiste en una extensa retrospectiva al pasado, que conforme vaya pasando el tiempo va progresando lentamente de forma lineal hasta llegar al momento inicial del recuerdo, el punto de partida de la historia. Esta técnica se usa frecuentemente tanto en obras literarias como en obras cinematográficas”. En: <http://www.retoricas.com/2011/07/definicion-de-racconto.html>

antiguo, mediaba entre la estatuilla y Morand. De hecho, el relato deja ver la intervención o “efecto hipnotizador” de la visión de Somoza o de la estatuilla sobre Morand: “Morand prefería no mirarlo, pero entonces recaía en *la contemplación involuntaria de la estatuilla sobre la columna*” (Cortázar, 1981, p. 67. El énfasis es nuestro).

Llegados a este punto podemos darnos cuenta de que hay una especie de tríada: Somoza, Morand y la estatuilla (de género femenino), descubierta por Somoza, Morand y Thérèse, esposa de este último, en la isla dos años antes, en el valle de las Cícladas. A nuestro modo de ver, existe una perfecta conexión entre esta estatuilla y Thérèse. Afirmamos esto por las siguientes razones. En primer lugar, en los párrafos anteriores el cuento introduce el objeto de estudio de la profesión de Somoza y que lo aliena: la estatuilla descubierta. En segundo lugar, en el sexto párrafo después de que el narrador ha hablado de la estatuilla, introduce a la esposa de Morand, como la primera y única mujer parisense que oyó el grito de sorpresa de Somoza, ¡Eureka! al sacar de tierra griega la estatuilla. Esto se refuerza con el proceso analéptico del recuerdo de Morand. No es gratuito que el relato nos presente a Thérèse como una especie de diosa que tomaba el sol semidesnuda “sobre el peñón desde donde se alcanzaba a distinguir el litoral de Paros”. En el recuerdo, Morand ve a su esposa corriendo hacia donde ellos, “olvidando que tenía en la mano el corpiño rojo de sus *deux pièces*, para inclinarse sobre el pozo de donde brotaban las manos de Somoza con la estatuilla casi irreconocible de moho y adherencias calcáreas” (Cortázar, 1981, p. 67-68).

Dos enunciados de inacción se asoman: el color rojo del corpiño, lo que connota sangre, pasión, violencia y los senos a flor de piel, que causa molestia al marido de Thérèse, quien en una “mezcla de cólera y risa le gritó que se cubriera (...), y de golpe les dio la espalda y escondió los senos entre las manos” (Cortázar, 1981, p. 68); esta imagen es capital porque la estatuilla también tiene los brazos cruzados sobre el vientre, no sobre sus senos, los cuales están también descubiertos, lo que quizás apunta a como los senos y la sensualidad de Thérèse transfieren el deseo a la estatuilla que limpia Somoza para quitarle el moho y las adherencias calcáreas de la antigüedad.

Mieke Bal (1990), establece una relación directa entre el *espacio* y la fábula: “Es posible por ejemplo, anotar el lugar de cada fábula, y luego investigar si existe alguna conexión entre el tipo de elementos, la identidad de los actores y el lugar” (p.51). Siguiendo las palabras de Bal, podríamos decir que en el lugar, la isla griega, tres arqueólogos han alcanzado un objetivo: el hallazgo de un ídolo o estatuilla en las ruinas del valle de esa isla. La felicidad de los “cazadores” de estatuillas después del hallazgo, se pone de manifiesto cuando el narrador nos dice que Morand “casi sin transición” recuerda las horas que siguieron al descubrimiento, horas llenas de alegría, en las tiendas de campaña a orillas del torrente, a Thérèse caminando bajo la luz de la luna entre los olivos, y de inmediato el relato vuelve sobre un elemento signífico, *la voz de Somoza* en el presente, “reverberando monótona en el taller de escultura casi vacío” que le “llegaba también desde aquella noche, formando parte de su recuerdo” (Cortázar, 1981, p. 68).

Gracias a ese recuerdo de Morand, podemos percatarnos de que fue a partir de aquella misma noche que Somoza “le había insinuado confusamente su absurda esperanza y él, entre dos tragos de vino resinoso, había reído alegremente y lo había tratado [a Somoza] de falso arqueólogo y de incurable poeta” (Cortázar, 1981, p. 68). Es decir, en las palabras del narrador se condensa esa “absurda esperanza” que, como veremos más adelante, tenía que ver con la estatuilla; también se introduce un elemento ritual, “el vino resinoso”, líquido tinto, rojizo y oscuro como alusivo a la sangre, y la caracterización que se hace de Somoza como un “incurable poeta”, que a propósito, en una sentencia poética, Somoza vuelve a pronunciar las palabras: “No hay palabras para eso”. “Por lo menos nuestras palabras” (Cortázar, 1981, p. 68).

Como se observa, aparece el color rojo de la sangre, entonces, este color adquiere en el relato una significación indicial que apoya la configuración de lo fantástico en *El ídolo de las cícladas*. Al respecto señala Jean Chevalier y Alain Gheerbrant (1999, p. 888. Las cursivas son nuestras):

Color de fuego y de sangre, el rojo es para muchos pueblos el primero de los colores, por ser el que está ligado más fundamentalmente a la vida. Pero hay dos rojos, el uno *nocturno*, hembra, que posee *un poder de atracción centrípeta*, y el otro diurno, macho, centrífugo, remolinante como un sol, que lanza su brillo sobre todas las cosas con una potencia inmensa e irresistible. El rojo nocturno, centrípeta, es el color del fuego central del hombre y de la tierra, y el del atesorar de los alquimistas, donde se opera *la digestión*, *la maduración* y *la regeneración* del ser o de la obra (...). Es secreto, es el misterio visual escondido en el fondo de las tinieblas y de los océanos primordiales. Es el *color del alma*, de *la libido* y del *corazón* (...). Pues tal es en efecto la ambivalencia de este rojo profundo de la sangre, color recóndito que es la condición de la vida. Cuando se *derrama significa la muerte*.

Esa misma noche, Somoza había acariciado la estatuilla “para terminar de quitarle su falso ropaje de tiempo y de olvido” (Cortázar, 1981, p. 68). Dos enunciado de inacción salta a la vista, por un lado, “su falso ropaje de tiempo”, lo que indica que la estatuilla ocultaba algo; y por otro, que había una sincronía olvidada, una época, un tiempo que había que revivir, que reactualizar. En conexión con la noche que recuerda Morand, el relato nos dice a través de un enunciado de inacción que Thérèse estaba enojada, “enfurruñada” (palabras del narrador) debido al regaño y los “estúpidos prejuicios” de su marido, lo que pone de relieve por un lado, el espíritu algo rebelde de Thérèse y por otro, el conservadurismo de Morand.

Esa noche cuyas horas habían “girado lentamente” le permitió a Somoza contarle a Morand “su insensata esperanza de llegar alguna vez hasta la estatuilla por otras vías que las manos y los ojos y la ciencia”. Nuevamente el narrador reitera la “insensata esperanza” de Somoza; en líneas anteriores el narrador había dicho: “absurda esperanza” (Cortázar, 1981, p.68). Vemos entonces como Somoza quiere recuperar, restaurar un pasado mítico y mágico, yendo más allá del estudio científico, quiere una conexión directa con la estatuilla; adicionalmente, en este punto el relato enfatiza por segunda vez la presencia del vino y el tabaco que junto con los grillos y el agua del torrente se mezclaban en ese diálogo “hasta no dejar más que *una confusa sensación de no poder entenderse*” (Cortázar, 1981, p. 68. Las

cursivas son nuestras). En este pasaje aparecen dos elementos narcotizantes: el vino y el tabaco, pero también elementos de la naturaleza: los grillos y el agua, ya en líneas anteriores, el narrador había llamado: “una tarde dorada de cigarras y olor a hierbas”, lo que vincula ese pasado con la naturaleza, la tierra, la fertilidad.

El relato revela que estando en la isla, fue Somoza quien se adueñó de la estatuilla, ya que se la llevó a su tienda de campaña. Morand y su esposa, en su propia tienda, se reconcilian: “Antes de dormirse discutieron en voz baja lo ocurrido esa tarde...Thérèse aceptó las excusas de Morand, hasta que lo besó y fue como siempre en la isla, en todas partes, fueron él y ella y la noche por encima y el largo olvido” (Cortázar, 1981, p. 69). No obstante, antes de dormir Morand le dice a Thérèse acerca de las “ilusiones de Somoza” y aquí se hace una separación entre las gentes de Europa y América, ellos se preguntan “con amable ironía parisiense si toda la gente del Río de la Plata tendría la imaginación fácil” (Cortázar, 1981, p. 69). Nótese como dos europeos científicos se refieren a la imaginación fácil, a ese pensamiento primitivo de Somoza y por extensión de los rioplatenses.

Al salir de los recuerdos de Morand, el narrador se ubica otra vez en la casa de Somoza. Los dos arqueólogos siguen la conversación. Morand le pregunta a Somoza si alguien más sabe acerca de la estatuilla y su descubrimiento en la isla griega. Por su puesto Somoza dice que no, que era “justo” para los tres mantener en **clandestinidad** dicha información. Las pruebas: 1. Somoza se había desplazado de París a una zona algo rural, al pueblo. 2. Ya en esa casa-taller de escultura, él dice que “casi no se había movido de allí en los últimos meses”. Le explica a Morand que al principio venía una señora a arreglar el taller y lavarle la ropa, pero que eso le “molestaba”. También le dice que bajaba al pueblo a comprar provisiones, pero que “ahora [en el presente, dos años después] no hace falta. Hay todo lo necesario, ahí” (Cortázar, 1981, p.69). Para Morand es sorprendente, “increíble” que Somoza viva solo “en las afueras de París” en medio del “silencio”, que se contraponen al ruido y sonidos que abundaban en la isla y en París.

El relato precisamente en este punto se refiere al adverbio de lugar *ahí*. Somoza con su “dedo parecía señalar un rincón del taller donde no había nada, apenas un trapo sucio en el piso” (Cortázar, 1981, p. 69). En la dirección señalada, “más allá de la estatuilla y de las réplicas abandonadas en las estanterías”, Morand ve “madera, yeso, piedra, martillos, polvo, la sombra de los árboles contra los cristales” (Cortázar, 1981, p. 69). Como se nota, ahora es el dedo somoziano el vector que dirige la atención de Morand nuevamente hacia la *estatuilla* y, en nuestra opinión, otra vez se señala lo terrígeno del ídolo con la naturaleza y los materiales y herramientas que usaba Somoza al esculpir las copias de la estatuilla: *madera, yeso, piedra, polvo, martillos y la sombra de los árboles*.

El relato deja ver que la distancia (los dos años) entre los dos arqueólogos “poco había cambiado en el fondo”, era “un rincón vacío del tiempo” y la imagen de ese *trapo sucio* resulta importante puesto que para el narrador ese “trapo sucio (...) era como todo lo que no se habían dicho y que quizá hubieran debido decirse”. En otras palabras, denotativamente el trapo sucio es para Somoza el utensilio con que limpiaba las réplicas de la estatuilla, pero connotativamente también lo degradante, lo oscuro, lo siniestro que se fue acumulando en Somoza. En efecto, la narración es clara al revelar que la expedición a las islas fue un asunto de “locura romántica” que nació en París en “una terraza de café del bulevar Saint-Michel” y que llega a su fin cuando se descubre la estatuilla. Es interesante que el relato mencione la causa o motivo de la expedición, no solo era un asunto de profesión, sino de algo que llevaba impreso la alienación que involucraría a los tres personajes, mejor, cuatro personajes (Somoza, la estatuilla, Morand y Thérèse) en un “cuarteto” amoroso, toda una “locura romántica”.

De acuerdo con el relato parece que era ilegal sacar la estatuilla de la isla griega. El narrador nos narra que “tal vez el temor de que los descubrieran les fue limando la alegría de las primeras semanas”. Además, “era imposible venderla antes de un par de años, Marcos, el hombre que conocía a un coronel que conocía a un aduanero ateniense, había impuesto el plazo como condición complementaria del *soborno*” (Cortázar, 1981, p.70. El énfasis es nuestro). Finalmente, el narrador nos dirá más adelante que “Thérèse había

pasado la frontera llevando la estatuilla escondida en el perro de juguete fabricado por Marcos en un sótano de Placca” (Cortázar, 1981, p. 71).

De los pasajes anteriores, podemos inferir que ya se acrecientan los indicios de que algo no está bien con la estatua, se apunta a un “temor”, a la ausencia de alegría del descubrimiento y sobretodo el detonante que hace que se produzca una ruptura entre Morand y Somoza: el deseo o amor de Somoza por Thérèse.

En este punto del relato, se nos muestra los celos de Morand, quien ya se ha percatado de las miradas furtivas de Somoza hacia Thérèse. La primera vez fue cuando ocurrió el descubrimiento y Somoza le vio los senos a la esposa de Morand. Recordemos que éste, entre una “mezcla de cólera y risa le gritó que se cubriera (...), y de golpe les dio la espalda y escondió los senos entre las manos” (Cortázar, 1981, p. 68). La segunda ocasión ocurre quizá pocos días después del hallazgo:

(...) y llegó el día en que Morand sorprendió *una mirada* de Somoza mientras los tres bajaban a la playa, y esa noche habló con Thérèse y decidieron volver [a París] lo antes posible, porque estimaban a Somoza y les parecía casi injusto que él empezara —tan imprevisiblemente— a sufrir. En París siguieron viéndose espaciadamente, casi siempre por razones profesionales, pero Morand iba solo a las citas. La primera vez Somoza preguntó por Thérèse, después pareció no importarle (Cortázar, 1981, p. 70. Las cursivas son nuestras).

Como puede observarse, Morand y Thérèse eran conscientes de que Somoza podía sufrir por su amor frustrado hacia ella. De ahí que los tres abandonaran la isla y se radicaran otra vez en París. Por segunda vez, nos revela el relato que, ya en París, Somoza es quien se queda con la estatuilla: “Somoza se llevó la estatuilla a su departamento, y Morand la veía cada vez que se encontraban” (Cortázar, 1981, p. 70). La precaución que tenía Morand se nota cuando poco después de regresar a París, éste iba solo a las citas de trabajo que tenía con Somoza. Es lógico que al no ver que Thérèse acompañaba a Morand, Somoza preguntara por ella; sin embargo solo lo hace una vez, “después pareció no importarle”. El

relato muestra que era una situación bastante tensa entre los Morand y Somoza, leemos que: “Todo lo que hubieran debido decirse *pesaba entre los dos*, quizá entre *los tres*” (Cortázar, 1981, p. 70. El énfasis es nuestro). Además, Somoza por su parte, no visitaba a los Morand y había “tantas otras cosas que ya no se mencionaban y que en el fondo *eran siempre Thérèse*” (Cortázar, 1981, p. 70. Las cursivas son nuestras).

Morand, con su espíritu racional y científico, se da cuenta de lo siguiente: “A Somoza parecía preocuparle únicamente su idea fija” (Cortázar, 1981, p. 70). ¿Qué idea fija? ¿La fascinación u obsesión por la estatuilla o por el amor que Thérèse no le podía dar? Las palabras del narrador nos aclara: “si alguna vez [Somoza] invitaba a Morand a beber un coñac en su departamento *no era más que para volver sobre eso*” (Cortázar, 1981, p. 70. Las cursivas son nuestras). En la continuidad del relato observamos que Morand conocía los gustos de Somoza “por ciertas literaturas marginales como para extrañarse de su nostalgia”, es decir, a Morand no le sorprendía el *nóstos* de Somoza después de su estancia en la isla griega. Nótese la mención de “ciertas literaturas marginales”, lo que podría indicar que Somoza había abandonado el logos occidental para sumergirse en lo primitivo, en lo irracional. Para Morand, Somoza se había vuelto un fanático “de esa esperanza absurda” de entrar en conexión directa con el ídolo. Morand oía (enunciado de proceso) “las confidencias casi automáticas y en las que él se sentía como innecesario”; observaba “la repetida caricia de las manos” de Somoza “en el cuerpecito de la estatua inexpresivamente bella”, escuchaba “los ensalmos monótonos repitiendo hasta el cansancio las mismas fórmulas de pasaje” (Cortázar, 1981, p. 70). De lo que nos dice el narrador, se deduce que Somoza había automatizado lo que le decía a Morand; el acto de acariciar (enunciado de proceso) a la estatuilla también era mecánico y aparecen el sonido: los ensalmos monótonos, que se conectan con una especie de ritual o devoción. Todo esto lleva a Morand a tratar de hallar una explicación totalmente lógica y científica de la causa de que su amigo y colega se encuentre en dicho estado de demencia:

(...) la obsesión de Somoza era analizable: todo arqueólogo se identifica en algún sentido con el pasado que explora y saca a la luz. De ahí a creer que la intimidad con

una de esas huellas podía enajenar, alterar el tiempo y el espacio, abrir una fisura por donde acceder a...(Cortázar, 1981, p. 70-71).

Como leemos en la cita anterior, ahí se refleja el pensamiento de Morand, de hecho, se nos dice que Somoza no “empleaba jamás ese vocabulario”, ya que él estaba en otro nivel de entendimiento: uno primigenio; su lenguaje por su parte era ritual, nombrador de otra realidad: “lo que decía era siempre más o menos que eso, una *suerte de lenguaje que aludía y conjuraba desde planos irreductibles*” (Cortázar, 1981, p.71. El énfasis es nuestro).

Por otra parte, el relato se centra ahora en el enunciado de proceso: *esculpir*. Somoza antes de retirarse al pueblo, a las afuera de París, “por ese entonces había empezado a trabajar torpemente en las réplicas de la estatuilla; Morand alcanzó a ver la primera antes de que Somoza se fuera de París” (Cortázar, 1981, p. 71). Como un aprendiz sus primeras copias no eran las mejores, estaba iniciándose en el diseño y configuración de las formas de la estatuilla. El otro asunto es que nuevamente, el narrador nos dice que Morand antes de que Somoza se fuera de Paris escuchó

(...) con amistosa cortesía *los obstinados lugares comunes* sobre la *reiteración de los gestos* y las situaciones como vía de abolición, la seguridad de Somoza de que su obstinado acercamiento llegaría a *identificarlo con la estructura inicial*, en una superposición que sería más que eso porque ya no habría dualidad sino *fusión, contacto primordial*(...). Contacto que, como acababa de decirle Somoza, había ocurrido cuarenta y ocho horas antes, en la noche del *solsticio de junio* (Cortázar, 1981, p. 71.Las cursivas son nuestras).

Morand, en un intento de ser cortés con su colega Somoza, oye lo que éste le dice sobre los lugares comunes; observa los gestos reiterados que expresa al hablar de la estatuilla, pero lo más interesante de la cita es la concepción que Somoza tiene sobre como hallar esa manera de “contacto primordial” e identificarse con el pasado “con la estructura inicial”. Somoza habla de una *superposición*, quizá de planos espaciales y temporales en los que ya no habría

dualidad (él y la estatua), sino una sola carne. De acuerdo con Somoza, ese contacto primordial ocurrió en el solsticio³ de junio (21 de ese mes), es decir, cuarenta y ocho horas antes del encuentro entre Morand y Somoza en las afueras de París un 23 de junio. En ese 21 de junio el ídolo y Somoza se “funden” y se inicia una especie de restauración de un pasado en el presente.

Hemos dicho antes que los personajes han estado conversando en el taller de la casa de Somoza. En este estadio del relato, Somoza se ha referido al contacto primigenio que se ha activado entre Somoza y la estatua. Morand asiente ante la postura que manifiesta Somoza, mientras se fuma otro cigarrillo y le pregunta a Somoza: “Pero me gustaría que me explicaras por qué estás tan seguro de que ... Bueno, de que has tocado fondo” (Cortázar, 1981, p.71). Nuevamente vemos en la pregunta de Morand, su espíritu y sentido científico, el hombre quiere saber cuáles son las razones que llevan a Somoza a creer, a estar “seguro de que ha tocado fondo”; de que en ese solsticio él ha entrado en contacto primordial con el ídolo. Nótese la expresión “has tocado fondo”, es decir, como lectores podemos entender que el personaje ha venido en un proceso de gradación erigiendo poco a poco su fascinación y obsesión por la estatuilla, pero que en realidad es la incubación de algo que emergerá en su momento.

Como resultado del cuestionamiento que le hace Morand, Somoza reacciona: “—Explicar... ¿No lo estás viendo?” Dirige la mirada hacia un rincón del taller nuevamente, a una “casa del aire” donde hay como una especie de altar construido en honor a la estatuilla, describe “el arco que incluía el techo y la estatuilla posada sobre una fina columna de mármol,

³ El término solsticio viene del latín *solstitium*, “es un concepto astronómico que se refiere a la época en que el Sol se encuentra en uno de los trópicos. El solsticio de invierno es conocido como solsticio hiemal y supone el día más corto y la noche más larga del año en el hemisferio boreal (en el austral, ocurre exactamente lo contrario). El solsticio de verano o solsticio vernal produce el día más largo y la noche más corta del año en el hemisferio boreal (sucediendo lo contrario en el hemisferio austral). Para el trópico de Cáncer, el solsticio ocurre del 21 al 22 de junio, mientras que, para el trópico de Capricornio, el solsticio tiene lugar del 21 al 22 de diciembre”. En: <http://definicion.de/solsticio/>

envuelta por el contorno brillante del reflector” (Cortázar, 1981, p.71). Esta descripción es importante ya que revela el nivel de evolución que ha tendido Somoza, no solo se ha transformado en un escultor del ídolo, sino también en su custodio, en una especie de sacerdote del culto a la estatuilla, por lo menos así lo deja ver Morand: “—La verdad es que has llegado a convertirte en un escultor—dijo Morand” (Cortázar, 1981, p. 72). Como afirma Gloria Hiroko Ito Sugiyama (2012, p.131): “Somoza parece sentir que, al repetir el gesto de los escultores primigenios de ídolo, reproducirá esta relación antigua”.

Desde el punto de vista de Somoza, sería inconcebible que esa fusión entre él y la estatuilla no ocurriera: “—No podría ser que no se diera—”, ya que como escultor de las réplicas del ídolo, “a cada nueva replica [se] acercaba un poco más”. Es decir, por un lado, la primera resultó no tan parecida a la original, pero en la medida que reproduce y perfila el cuerpo y los contornos de la estatuilla, Somoza logra perfeccionar el doble de la estatuilla, por ejemplo Morand le dice a Somoza: “Las dos últimas replicas son perfectas. Si alguna vez me dejás tener la estatua, nunca sabré si me has dado el original” (Cortázar, 1981, p. 72). Por otro lado, Somoza le muestra a Morand el avance que ha tenido en su comunicación con el ídolo: “las formas” de la figura lo “iban conociendo”. En estilo directo oímos la voz de Somoza: “Quiero decir que... Ah, necesitaría explicarte durante días enteros...y lo absurdo es que ahí todo entra en un ... Pero cuando esto...” (Cortázar, 1981, pp. 71-72). Tal como lo dijimos antes, la enunciación de Somoza se vuelve fragmentaria, dispersa, su voz es acompañada por su lenguaje no verbal, que casi se vuelve histriónico: “La mano iba y venía acentuando el *ahí*, el *esto*” (Cortázar, 1992, p. 72. Las cursivas son del autor). El adverbio de lugar *ahí*, definitivamente apunta al lugar donde se halla la estatuilla. Su obsesión por la estatuilla se nos muestra en este punto del relato, cuando le dice a Morand que no se la dará nunca, aunque reconoce que no se le había olvidado que era “de los dos”.

Su discurso vuelve otra vez, en él se asoma una especie de reproche a Morand y Theresa: “Lo único que hubiera querido es que Thérèse y tú me siguieran, que encontraran conmigo. Sí, me hubiera gustado que estuvieran conmigo la noche en que llegué” (Cortázar, 1981, p. 72). De las palabras de Somoza se ratifica una vez más que el punto central es la mujer de

Morand, Thérèse. Nótese el enunciado de proceso que utiliza Somoza: *seguir*. Para él, tanto Morand como su esposa también deben ser seguidores del ídolo, que junto con él, llegaran, hallaran la conexión, trascendieran lo físico y se fusionaran con la estatuilla; sus palabras: “que estuvieran conmigo la noche en que llegué” podrían resultar algo ambiguas en la medida en que no sabemos si se refiere al hecho de que Morand y su esposa no lo recibieron la noche en que llegó a París, o lo más significativo para él: cuando halló la conexión con las formas y figuras llevándolo a esa fusión en la noche del solsticio de junio, sus colegas Morand y Thérèse lo dejaron solo, no lo acompañaron. Siguiendo a tono con la mención que hace Somoza sobre Thérèse, nos dice el narrador:

Era la primera vez desde hacía casi dos años que Morand le oía mencionar a Thérèse, como si hasta ese momento hubiera estado muerta para él, pero su manera de nombrar a Thérèse era incurablemente antigua, era Grecia aquella mañana en que habían bajado a la playa. Pobre Somoza. Todavía. Pobre loco (Cortázar, 1981, p.72).

De acuerdo con estas palabras, como lectores “vemos” a Somoza y Morand hablando en la casa-taller del “escultor y sacerdote” Somoza, después de dos años, —ya lo ha mencionado el relato—, de incomunicación. De esta conversación el enunciado de proceso es: *nombrar*. Ese nombrar de Somoza, le permite a Morand conectar la estatuilla egea, Somoza y Thérèse. El relato de una forma *su generis* vincula a Thérèse y la Grecia antigua, ya que la forma de nombrar a la mujer de Morand “era incurablemente antigua”. Durante esos dos años en que los tres arqueólogos dejaron de verse, Thérèse estuvo “muerta” para Somoza, en el sentido de que no la vio, se desconectó de ella físicamente, pero halló la fisura por donde empezó a comunicarse con la estatua. Por otra parte, para Morand, en este punto de la conversación, Somoza es definitivamente un “pobre loco” (enunciado de inacción).

Llegados a este punto del relato, hemos hablado de la alienación que ha sufrido Somoza por lo que parece el influjo de la estatuilla. Hablemos ahora del caso de Morand, quien hasta el momento ha demostrado una actitud bastante lógica y racional. Aparece un enunciado de proceso: *telefonear*. Una noche, Somoza telefona a Morand para que vaya al taller, pero antes de subirse al auto, Morand se pregunta por lo *extraño* que fue sentir esa “necesidad de

telefonar a Thérèse a su oficina para pedirle que más tarde viniera a reunirse con ellos en el taller” (Cortázar, 1981, p. 72).

El actuar extraño de Morand se afianza aún más por el “dictado” palabra por palabra de las instrucciones que le había dado a Thérèse “para llegar hasta el pabellón solitario en la colina”. Además, el narrador deja ver de una forma escueta la racionalidad extrema, metódica y monótona de Morand: “Morand maldijo en silencio *esa manía sistemática de recomponer la vida* como restauraba un vaso griego en el museo, pegando minuciosamente los ínfimos trozos” (Cortázar, 1981, p. 72. Las cursivas son nuestras). Esta comparación que hace Morand de sí mismo puede apuntar a dos cosas: 1. Tal como Morand en la cotidianidad de su trabajo, acostumbrado a restaurar objetos del pasado, pedacito a pedacito, así también él poco a poco estaba armando pieza por pieza el rompecabezas del caso de la estatuilla. 2. Estaba ocurriendo una “des-racionalidad” científica en el espíritu de Morand, poquito a poquito se estaban pegando los fragmentos de un pasado mítico, que se construía con la voz de Somoza y sus gestos proxémicos y quinésicos. Así lo deja ver el narrador: “Era realmente para creer que también él se estaba volviendo imbécil, como si ser arqueólogo no fuera ya bastante” (Cortázar, 1981, p. 73).

Dichos gestos descriptivos, se asientan en las manos de Somoza, manos escultoras y señaladoras de la estatuilla y sus ojos que como vectores dirigen la mirada al ídolo, así lo hace notar el narrador:

(...) obligando a Morand a mirar una vez más más *contra su voluntad* ese blanco cuerpo lunar de insecto anterior a toda historia, trabajado en circunstancias inconcebibles por alguien inconcebiblemente remoto, a miles de años pero todavía más atrás, en una lejanía vertiginosa de *grito animal*, de salto, de *ritos vegetales* alternando con mareas y sicigias y épocas de celo y torpes *ceremonias de propiciación*, el rostro inexpresivo donde solo la línea de la nariz quebraba su espejo ciego de insoportable tensión, *los senos* apenas definidos, *el triángulo sexual* y *los brazos ceñidos al vientre*, el ídolo de los orígenes, del primer *terror bajo los ritos del*

tiempo sagrado, del hacha de piedra de *las inmolaciones en los altares de las colinas*.

(Cortázar, 1981, p. 73 Las cursivas son nuestras)

Como notamos, el narrador nos dice que Morand *mira* (enunciado de proceso) la estatuilla *contra su voluntad* el cuerpo lunar de la estatua. Recordemos que en casi todas las mitologías del mundo, las mujeres y diosas lunares son vistas como elementos asociados a la oscuridad, la putrefacción, lo dañino, lo húmedo, pero también asociadas a la tierra, la naturaleza. Como afirma Hiroko Ito Sugiyama (2012), se trataba de “la estatua egea de esquematización hierática, rostro muerto, senos apenas vislumbrados, brazos replegados sobre el vientre al pubis, figura de una diosa neolítica de la fecundidad” (p.129).

En este sentido, adquiere valor el empleo que hace Cortázar de esta *imagen metafórica* (el cuerpo lunar) para mostrar la genealogía del ídolo, y que a su vez, ayuda a configurar lo fantástico. El personaje de la estatuilla es la madre-diosa de la fertilidad, la caza, y la corrupción. Recordemos que según Amelia del Caño (1999, p. 187. Las cursivas son de la autora):

La *metáfora* es la sustitución de una palabra por otra cuyo sentido literal posee cierta semejanza con el sentido literal de la palabra sustituida. El procedimiento para aplicar este tropo es la condensación de una comparación: se identifica un objeto mediante aquel con el que se compara; de ahí la definición de la metáfora como comparación abreviada.

La datación de la estatuilla egea descubierta por los arqueólogos, se relaciona con la cultura cicládica. Morand la remonta a “miles de años pero todavía más atrás”. Ahora bien, a propósito del Neolítico, de acuerdo con Karen Armstrong (2005), en este período

(...) la agricultura también se consideró una actividad sacramental. Cuando labraba los campos o recogía su cosecha, el agricultor tenía que hallarse en un estado de pureza ritual. Cuando veían cómo las semillas descendían a las profundidades de la tierra para abrirse y producir una forma de vida completamente diferente, los

agricultores reconocían *la intervención de una fuerza oculta*. La cosecha era una epifanía, una revelación de la *energía divina*, y cuando labraba sus campos y obtenía de ellos alimento para su comunidad, el agricultor tenía la sensación de haber entrado en un *reino sagrado* (...) Hasta hay indicios de que en América Central, algunas regiones de África, las islas el Pacífico y la India dravídica se practicaban *sacrificios humanos*. (p.48. Las cursivas son nuestras)

Así las cosas, la estatuilla, es la mujer fértil del Neolítico que, como consecuencia de la función maternal que desempeñaban en la vida familiar, hizo que la tierra adoptara un carácter femenino y nutricional. Las diosas madres del Neolítico, coinciden explícitamente con la descripción que hace el relato cortazariano de la estatuilla: “rostro inexpresivo donde solo la línea de la nariz quebraba su espejo ciego de insoportable tensión, *los senos* apenas definidos, *el triángulo sexual y los brazos ceñidos al vientre*”. Esta diosa es fecundidad y corrupción y muerte, de ahí que el relato nos hable de “grito animal”, “ritos vegetales” y “ceremonias de propiciación”. Gracias a las palabras del narrador, se nos recuerda el *terror bajo los ritos del tiempo sagrado* y el instrumento utilizado en los sacrificios: “el hacha de piedra de *las inmolaciones en los altares de las colinas*”.

Además, en la respuesta que le da Somoza a Morand cuando éste le pide que haga un último esfuerzo por *explicarle* (enunciado de proceso) qué es lo que ha ocurrido con el ídolo, demuestra el tiempo primigenio de la estatuilla: “Pero había que desenredar cinco mil años de caminos equivocados. Curioso que ellos mismos, los descendientes de los egeos, fueran culpables de ese error. Pero nada importa ahora” (Cortázar, 1981, p. 73).

Por otra parte, de la conversación que Morand ha tenido con Somoza, solo tiene dos conclusiones: la primera: que Somoza se ha vuelto un perfecto escultor de la estatuilla egea; la segunda: que hacía dos noches Somoza había entrado en comunión directa con el ídolo, pero aún eso no es claro para Morand, de ahí que nuevamente Morand insista a Somoza de que haga un intento final por explicar lo que para Somoza es trascendente. Como resultado, Somoza le afirma que es tan sencillo y procede a decirle: “*Mira, es así*” (Cortázar, 1981, p. 73).

Acto seguido, aparece un enunciado de proceso: *tocar*. Somoza recorre con sus manos el cuerpo de la estatuilla, la acaricia de manera sensual, pero simultáneamente con una voz “sorda y opaca” le habla a Morand de las cacerías en las cavernas:

Junto al ídolo, alzó una mano y la posó suavemente sobre los senos y el vientre. La otra acariciaba el cuello, subía hasta la boca ausente de la estatua, y Morand oyó hablar a Somoza con una voz sorda y opaca, un poco como si fuesen sus manos o quizás esa boca inexistente las que hablaban de la cacería en las cavernas del humo de los ciervos acorralados, del nombre que solo debía decirse después, de los círculos de grasa azul, del juego de los ríos dobles, de la infancia de Pohk, de la marcha de las gradas hacia el oeste y los altos en las sombras nefastas. (Cortázar, 1981, pp. 73-74)

Como se observa en esta cita, de acuerdo con la percepción de Morand, parece que fue la estatua la que hablaba, y Somoza fuese el médium de ese discurso relacionado con una época primigenia, *ab origine*, donde se practicaba la caza de ciervos y la grasa azul; pero también Somoza hablaba de su infancia y el juego de los ríos dobles. Esta discursividad opaca de Somoza-ídolo asusta a Morand, quien piensa que debía en un descuido de Somoza, telefonar a Thérèse para que ella trajera al doctor Vernet, ya que definitivamente Somoza había desvariado, su cordura se estaba yendo. Era tarde: ya su esposa debía estar llegando al taller, quizás se hallaba muy cerca de “las rocas donde mugía la Multiple”, lugar donde “el jefe de los verdes cercenaba el cuerno izquierdo del macho más hermoso y lo tendía al jefe de los que cuidan la sal, para renovar el pacto con Heghesa” (Cortázar, 1981, p. 74). Aquí el color verde, representado en uno de los jefes que cercenaba el cuerno del animal cobra vida. Jean Chevalier y Alain Gheerbrant (1999, p. 1057) afirman:

Equidistante del azul celeste y del rojo infernal, ambos absolutos e inaccesibles, el verde, valor medio, mediatriz entre el calor y el frío, lo alto y lo bajo, es un color tranquilizador, refrescante, humano (...). El verde, como el hombre es tibio (...). El verde es el color de la esperanza, de la fuerza y de la longevidad (también por lo contrario, de la acidez). Es el color de la inmortalidad, que simbolizan universalmente

los ramos verdes. A menudo se ve en esta representación la de la complementariedad de los sexos: el hombre fecunda a la mujer y la mujer alimenta al hombre; el rojo es un color macho y el verde un color hembra.

Esta referencia al ritual del sacrificio animal, del macho más hermoso, la mención de la sal y la reactualización del “pacto con Haghese”, demuestra que en ese instante se estaba en la frontera de la reactivación de un ritual de muerte, en el cual la diosa Haghese sería vuelta a la vida por medio de un sacrificio sangriento realizado por unos flautistas.

Como una forma de escapar la univocidad del discurso somoziano, Morand le dice a su colega que es “fabuloso” lo que dice y le pide un respiro, se levanta, “dando un paso adelante” y como tiene una sed terrible le sugiere a Somoza que beban algo: “puedo ir a buscar un...”. Somoza le dice a Morand que el whisky que está cerca y deja de acariciar la estatuilla, pero le dice a Morand que él no beberá, “tiene que ayunar antes del sacrificio” (Cortázar, 1981, p. 74). Es normal que Morand quiera beber una copa de whisky con su amigo Somoza, por eso le dice que no le gusta beber solo, y como hay algo que no es transparente de las palabras de Somoza le pregunta: “¿Qué sacrificio?”. Si pudiéramos ver a Morand, lo veríamos tragando en seco, algo nervioso y sobre todo asustado, tanto es así que “se sirvió whisky hasta el borde del vaso”. Cómo la pregunta de Morand requería una respuesta, Somoza se la da:

—El de la unión (...). ¿No los oyes? La flauta doble, como la de la estatuilla que vimos en el museo de Atenas. El Sonido de la vida a la izquierda, el de la discordia a la derecha. La discordia es también la vida para Haghese, pero cuando se cumpla el sacrificio los flautistas cesarán de soplar en la caña de la derecha y solo se escuchará el silbido de la vida nueva que bebe la sangre derramada. Y los flautistas se llenarán la boca de sangre y la soplarán por la caña izquierda, y yo untaré de sangre su cara, ves, así, y le asomarán los ojos y la boca bajo la sangre. (Cortázar, 1981, p. 74).

De la explicación de Somoza, podemos inferir que el relato se está refiriendo a una pieza del Museo de Atenas, esto es, el flautista que toca la *diaulos*, un instrumento musical de dos

cañas: “el sonido de la vida a la izquierda y el de la discordia a la derecha”. Como se puede establecer en este punto, en el momento en que Somoza entró al cronotopo suprarreal con la estatuilla egea, ese 21 de junio la suerte de los tres arqueólogos quedó sellada para siempre. Ese ingreso exigía el rito del sacrificio que acaba de explicar Somoza a Morand: ofrenda, ritualización, sacrificio, sangre, música para que los ojos y la voz de Heghesa cobraran vida. En este sentido, se hace necesario recordar que en los rituales del Neolítico, no se podía esperar obtener algo a cambio de nada: para recibir un bien había que dar u otorgar otro, en este caso: una vida animal o humana.

Morand, ante las palabras de Somoza le dice que se dejara de tonterías, diciéndole a Somoza —lo que no deja de ser una ironía de Morand— que “la sangre le quedaría mal a nuestra muñequita de mármol” (Cortázar, 1981, p. 75). Ya sea que Morand se estuviese refiriendo a la estatuilla literal que estaba en el altar del taller de Somoza o a la otra mujer que llegaría, Thérèse, lo esencial era la sangre vital.

En este punto, los dos personajes masculinos hablan del calor que hace: “Sí, hace calor”, dice Morand. De tal modo que esto sirve como excusa a Somoza para quitarse la ropa:

Somoza se había quitado la blusa con un lento gesto pausado. Cuando lo vio que se desabotonaba los pantalones, Morand se dijo que había hecho mal en permitir que se excitara, en consentirle esa explosión de su manía. Enjuto y moreno, Somoza se irguió *desnudo* bajo la luz del reflector y pareció perderse en la contemplación de un punto de espacio. De la boca entreabierta le caía un hilo de saliva y Morand, dejando precipitadamente el vaso en el suelo, calculó que para llegar a la puerta tendría que engañarlo de alguna manera. Nunca supo de donde había salido *el hacha de piedra* que se balanceaba en la mano de Somoza. Comprendió. (Cortázar, 1981, p. 75)

Como notamos, en este pasaje aparece un enunciado de proceso: *desvestir*. La desnudez de Somoza no obedece al calor que sentía, sino a la emulación de los oferentes desnudos en las ceremonias de propiciación. Somoza en un estado de éxtasis “le caía un hilo de saliva”

parece estar poseso por el poder maléfico de la estatuilla y con un hacha de piedra en la mano está listo para sacrificar a alguien. En ese instante Morand comprendió que Somoza lo iba a atacar, por eso, “calculó que para llegar a la puerta” —punto de salvación—, tendría que engañar a Somoza.

La comprensión de Morand, lo lleva a decir que era “previsible” y “retrocede lentamente”, para protegerse de las intenciones de Somoza. Morand, de una forma irónica, se dirige a Somoza, diciéndole: “el pacto con Haghessa, ¿eh?”. Para Morand se hace consciente de que él es el animal del sacrificio, es el donante de la sangre que exige la diosa madre. Como resultado de ese estado en que se encontraba Somoza, avanza hacia Morand “describiendo un arco de círculo, como si cumpliera un derrotero prefijado” (Cortázar, 1981, p. 75). Es la prueba del influjo de la estatuilla: un arco de círculo en que debe ingresar Morand para ser sacrificado. Somoza está bajo la luz del reflector, mientras que Morand está en la zona de la “penumbra” protegiéndose. En este punto, Morand sabe que Somoza lo va a matar, pero lo que no comprende es el porqué de toda esa “*mise-en-scene* y toda la parafernalia que la acompaña, ya que en opinión de Moran, como están las cosas, todo se resume en que Somoza quiere sacarlo de escena para quedarse con Thérèse: “Los dos sabemos que muy bien que es por Thérèse. ¿Pero de qué te va a servir si no te ha querido ni te querrá nunca?” (Cortázar, 1981, p. 75).

Al amparo de esa zona de oscuridad, Morand pisa los trapos húmedos del suelo y se da cuenta que ya no puede avanzar más, y como un depredador listo para atacar a su víctima, Somoza *levanta el hacha* (enunciado de proceso) para darle un zarpazo a Morand, pero éste “saltó como le había enseñado Nagashi en el gimnasio de la Place des Ternes”, es decir, Morand se defiende con el arte marcial que ha aprendido; Somoza recibe el puntapié de Morand “en mitad del muslo y el golpe nishi en el lado izquierdo del cuello” (Cortázar, 1981, p. 75). Como resultado del contraataque de Morand a Somoza:

El hacha bajó en diagonal, demasiado lejos, y Morand repelió elásticamente el torso que se volcaba sobre él y atrapó la muñeca indefensa. Somoza era todavía un grito

ahogado y atónito cuando el filo del hacha le cayó en mitad de la frente. (Cortázar, 1981, pp. 75.76).

La escena es explícita: la muerte de Somoza. Morand ha dado muerte a Somoza (enunciado de proceso), al parecer en defensa propia. Pero en el fondo subyace algo oculto. El narrador nos ha mostrado a Morand, un ser racional y configurado en el relato como una especie de “conciencia central”, sin embargo, ahora es dibujado siendo poseído, esclavizado por Haghessa; la muerte accidental de Somoza, se transforma en un sacrificio que demanda otra víctima: su propia esposa Thérèse. En este estadio del relato se separa el punto de vista conceptual del personaje de sus acciones físicas explícitas como alejarse de Somoza, ocultarse en la penumbra, asumir un ataque marcial en defensa propia. Vemos como el cuerpo de Morand, al igual que el de Somoza, se somete inicialmente al poder del ídolo, aunque solo más adelante es que hay conciencia en Morand. Nos dice el narrador que antes de volver a mirar a Somoza

Morand vomitó en el rincón del taller, sobre los trapos sucios. Se sentía como hueco, y vomitar le hizo bien. Levantó el vaso del suelo y bebió lo que quedaba de whisky, pensando que Thérèse llegaría en un momento de un momento a otro y que habría que hacer algo, avisar a la policía, explicarse. (Cortázar, 1981, p. 76).

Si notamos, las acciones físicas (todos enunciados de proceso) de Morand como vomitar, levantar del suelo el vaso de Whisky y beber lo que quedaba, así como pensar en su esposa y avisar a la policía para explicar lo sucedido, pueden verse como respuestas o reacciones normales de un sujeto que acababa de experimentar una situación de esa envergadura. Su aparente cordura (y junto con ella la asociación del narrador) se explica en la configuración del estilo indirecto libre que emplea el relato cuando leemos: “Las excentricidades de Somoza, su alejamiento del mundo, la evidente locura” (Cortázar, 1981, p.76); es decir, estas serían las explicaciones que argüiría ante la Ley. Por eso, *arrastra* (enunciado de proceso) por un pie el cadáver de Somoza, moviéndolo del lugar donde había caído, “hasta exponerlo de lleno a la luz del reflector”. Morand piensa que “no le sería difícil *demostrar que había obrado en legítima defensa*” (Cortázar, 1981, p. 76. Las cursivas son nuestras).

Hasta aquí todo va bien, pero cuando leemos: “Agachándose, *mojó las manos en la sangre* que corría por la cara y el pelo del muerto, *mirando al mismo tiempo su reloj pulsera* que marcaba las siete y cuarenta” (Cortázar, 1981, p. 769. El énfasis es nuestro), nos convencemos de que Morand en este punto estaba en el umbral de pérdida de la racionalidad, había ejecutado un acto ritual ordenado por la estatuilla de cuerpo lunar. No obstante, solo el cuerpo de Morand es dominado, todavía tiene el control de su mente, ya que mirar el reloj (algo civilizado), siendo consciente de que eran las siete y cuarenta y que su esposa estaba por llegar son descritas con total objetividad.

Ahora Thérèse es el centro de atención. En una visión interior en estilo indirecto libre, todavía se nos presenta a un Morand racional, preocupado por su esposa: “Thérèse no podía tardar”, a su juicio, era mejor salir y “esperarla en el jardín o en la calle, evitarle el espectáculo del ídolo con la cara chorreante de sangre, los hilillos rojos que resbalaban por el cuello, contorneaban los senos, se juntaban en el fino triángulo del sexo, caían por los muslos” (Cortázar, 1981, p. 76). Se deduce que ese deseo de Morand de que su esposa no vea el cruento espectáculo, se contrapone a la segunda parte de la cita, ya que Morand es milimétricamente preciso al describir el recorrido de la huella de sangre por todo el cuerpo de la estatuilla. Además en las siguientes líneas vemos como la racionalidad ha abandonado totalmente a Morand: “El hacha estaba profundamente hundida en la cabeza del sacrificado, y Morand la tomó sopesándola entre las manos pegajosas” (Cortázar, 1981, p. 76).

Como se desprende de las palabras anteriores, es curioso que ya antes, Morand hubiese arrastrado por un pie el cuerpo de Somoza del lugar donde murió a la columna fina de mármol y cuyo reflector proyectaba un círculo de luz, y por otro, el hecho de que ahora retire el hacha de la cabeza de Somoza y la “sopese” para darle un nuevo uso: “Empujó un poco más el cadáver con un pie hasta dejarlo contra la columna, husmeo el aire y se acercó a la puerta. Lo mejor sería abrirla para que pudiera entrar Thérèse” (Cortázar, 1981, p.76).

Husmear el aire y *abrir* la puerta para que entre su esposa, no es más que una visión interior en el modo indirecto libre, resulta aparentemente ambigua, ya que no se produce solo por la llegada de Thérèse, quien seguramente tocaría, sino que es una manera de verla y atacarla mejor. Esto lo sabemos precisamente por las palabras que configuran la escena siguiente: “Apoyando el hacha junto a la puerta empezó a quitarse la ropa porque hacía calor y olía a espeso, a multitud encerrada” (Cortázar, 1981, p. 76). Es decir, Morand ha repetido el acto ritual de Somoza minutos antes. El olor a sangre es fuerte, corre por la tierra del cuarto-taller. Esta imagen de la puerta cobra importancia ya que se convierte en la frontera que separa la vida de la muerte, tal como lo afirma Chevalier y Gheerbrant (1999):

La puerta simboliza el lugar de paso entre dos estados, entre dos mundos, entre lo conocido y lo desconocido, la luz y las tinieblas, el tesoro y la necesidad. La puerta se abre a un misterio. Pero tiene un valor dinámico, psicológico; pues no solamente indica un pasaje, sino que invita a atravesarlo. Es la invitación al viaje hacia el más allá (...). La puerta evoca también una idea de trascendencia, accesible o prohibida, según que la puerta esté abierta o cerrada, sea atravesada o simplemente mirada (...). Según esté cerrada, abierta, cerrada con llave, o batiente, una puerta es, sin cambiar en absoluto de naturaleza, presencia o ausencia, llamada o defensa, perspectiva o plano ciego, inocencia o falta. (858)

Su esposa Thérèse se aproxima. Un enunciado de proceso salta a la vista: *oír*. Morand “ya estaba desnudo” cuando oye el ruido del taxi, un vehículo (imagen de la modernidad) que trae a su esposa a ese pasado mítico. También oye “la voz de Thérèse dominando el sonido de las flautas”. Vuelve la penumbra: Morand “apagó la luz y con el hacha en la mano esperó detrás de la puerta, lamiendo el filo del hacha y pensando que Thérèse era la puntualidad en persona” (Cortázar, 1981, p. 76). En suma, Morand ahora es un ser alienado, ha perdido la cordura en toda su dimensión, es por eso que percibimos en él una transformación psíquica en la que Somoza y Thérèse dejan de ser “víctimas accidentales” y se convierten en “sacrificados”.

A modo de cápsula: ¿Cuál fue el motivo del asesinato de Morand por parte de Somoza? ¿El amor no correspondido que sentía por Thérèse, o la influencia negativa de la estatuilla egea? ¿Por qué asesina Morand a Somoza? ¿Por venganza? ¿Por el hecho de que éste se había quedado con la estatuilla, o como una manera de quitarlo del camino para que no interviniera en sus planes con Thérèse? O ¿realmente fue alienado por la estatuilla también? He ahí la vacilación o duda que nos plantea el relato cortazariano *El ídolo de las Cícladas*.

1.2.2. La enunciación en *El ídolo de las Cícladas*

1.2.2.1. El narrador

Por otro lado, ¿cómo se configura el narrador y narratario en el *ídolo de las Cícladas*? Como es lógico, quien cuenta la historia y quien oye dicha historia, en un relato son constructos textuales que se diferencian del escritor y el lector (entidades extratextuales). Ahora bien, en relación con estas instancias es necesario tener en cuenta las *voces narrativas*, la *estratificación*, el *estilo o discursos* y la *focalización* presentes en un relato.

En un relato, el narrador y las relaciones de persona o voces están conectados. La ficción se cuenta siempre por una voz o, en algunos casos, por varias voces que se explicitan en la lectura. Refiriéndose al narrador, Fernando Gómez Redondo (2001, p. 171; 174) afirma:

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

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

La distinción habitual entre relatos «en primera» y «en tercera» persona actúa en el interior de ese carácter inevitablemente personal de todo discurso, con arreglo a la relación (presencia o ausencia) del narrador con la historia que cuenta: «primera persona» indica su presencia como personaje mencionado, «tercera persona», su ausencia como tal. Es lo que yo denomino, con términos más técnicos pero, a mi juicio, menos ambiguos, narración hetero- u homodiegética.

Así las cosas, en todo relato narrativo, podría haber una homodiegésis, donde el narrador formaría parte de la historia como protagonista, o como un narrador testigo o parodiegético, término de Eduardo Serrano Orejuela (1996). Por otro lado, un relato también podría desarrollar una heterodiegésis, cuyo narrador sería heterodiegético, es decir, el narrador no formaría parte de la historia, sino que “cuenta” desde el exterior, desde afuera

Teniendo en cuenta lo anterior, ¿qué tipo de narrador despliega *El Ídolo de las Cícladas*? El cuento es narrado por un narrador en “tercera persona” o heterodiegético. Es claro que no es un personaje del relato. Se trata de un “el” que habla sobre “ellos”: el trío de arqueólogos, Somoza, Morand y Thérèse.

1.2.2.2. Los niveles narrativos

Por otra parte, un relato puede incluir diferentes historias que pueden surgir unas de otras y con diferentes narradores, se pueden presentar giros narracionales, creándose una estratificación de unas narraciones en otras, es decir, se produce *un nivel narrativo*. Se trata de la “inserción” de un relato dentro, afuera o al lado de otro (cada uno de ellos con su narrador —voz y visión— y su narratario respectivo). Genette (1998) al explicar estos niveles narrativos declara:

Igual que la teoría de las focalizaciones no era más que una generalización de la noción clásica del «punto de vista», la teoría de los niveles narrativos no es más que una sistematización de la noción tradicional de «inserción», cuyo principal inconveniente era indicar insuficientemente el umbral que representa, de una diégèse a

otra, el hecho de que la segunda esté a cargo de un relato hecho en la primera. (p. 57-58)

Siguiendo a Serrano (1996), cuando se analiza un texto narrativo y queremos detectar los niveles narrativos debemos preguntarnos: “¿Existe, a lo largo del texto, uno solo o más de un estrato narracional? ¿Quiénes son los sujetos que se inscriben en él o ellos? ¿En qué circunstancias temporales y espaciales lo hacen?” (p.45). Por otra parte, de acuerdo con Genette (1972; 1998), el estrato narracional primario es el extradiegético, aquel que comienza el relato con el acto narrativo productor del mismo. En tanto primera instancia origina la diégesis, ya que el narrador no está inserto en ninguna diégesis anterior. El segundo nivel es el diegético o intradiegético, es un relato que surge dentro del primer nivel extradiegético. De este segundo nivel, puede emanar otro estrato subordinado y dependiente del acto narrativo que le da origen, al adoptar uno de los personajes el rol de narrador, transformándose en un tercer nivel denominado metadiegético o “hipodiegético” en la terminología que usa Bal (1990). La existencia de un cuarto estrato y subsiguientes niveles plantea problemas de índole terminológico que, de acuerdo con Serrano Orejuela (1996) podría resolverse así: “Una salida fácil aunque machacona es la que consiste en añadir cada vez el prefijo meta-al término precedente” (p.46). En otras palabras, se trataría de un relato meta-metadiegético o hipo-hipodiegético. Con respecto a este estrato Genette (1998, p. 58) afirma:

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

En *El ídolo de las Cícladas*, teniendo en cuenta la relación de participación, tal como lo anotamos arriba, el narrador es *heterodiegético*, pues narra su relato en “tercera persona”, no participa como personaje en la historia. La relación de nivel es extradiegética, el relato comienza con el acto narrativo productor del mismo, es decir, el narrador no está inserto en ninguna diégesis precedente.

1.2.2.3. El narratario

Por otra parte, *el narratario* es otro elemento importante en un texto de índole narrativo. Así como el autor empírico no es el narrador, tampoco el narratario se refiere al lector real, no obstante, en algunos casos puede que lo sea. El narratario es “alguien” que oye el relato del narrador o narradores, recepciona el saber comunicado por el narrador; es un informador virtual que se actualiza en cualquier parte del relato. Gómez Redondo (2001, p. 171. Las cursivas son del autor) afirma:

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

La situación del narratario es paralela a la del narrador: abarca desde un individuo completamente definido dentro del relato como alguien que escucha la historia que se cuenta o, en algunos casos, fuera de él. Es justo como afirma Gómez Redondo (2001, p. 172) respecto al narratario:

(..) no es necesario que el narratario aparezca revestido con la identidad de un personaje; desde el momento, en que el narrador habla, aunque sea en tercera persona, se está dirigiendo ya a alguien, con el que acaba compartiendo unas perspectivas configuradoras de lo real, unos

conocimientos que generan una cierta complicidad al decidirle a contar un hecho de una manera o de otra.

El narratario en *EL ídolo de las Cícladas* es un “oyente anónimo” heterodiegético que recepciona la historia de Somoza, Morand, Thérèse y la estatuilla.

1.2.2.4. El estilo o discurso

De otro lado, la *modalidad narrativa* es otro elemento importante de una narración. Es el *tipo de discurso verbal* que la voz narrativa utiliza para narrar los acontecimientos. Para Genette (1972), el *modo* es una categoría que también abarca la perspectiva o focalización. Ahora bien, si la voz tiene en cuenta ¿quién habla?, y la focalización ¿quién ve?, la pregunta por la *modalidad* es: ¿cómo se reproduce verbalmente lo narrado?

Sabemos que un relato no solo es una representación de fenómenos verbales, sino que también involucra los procesos relacionados con las cogniciones y las percepciones (pensamientos) de los personajes. Genette (1998, p. 36. Las cursivas son del autor) afirma:

(Re)producción pretendería indicar el carácter ficticio, o no, del modelo verbal con arreglo a los géneros: se supone que la historia, la biografía y la autobiografía reproducen discursos efectivamente pronunciados; la epopeya, la novela, el cuento, el relato corto fingen reproducir y, por tanto, en realidad, *producen* discursos inventados por completo.

Los tipos de discursos o estilos de habla y de pensamiento que generalmente hallamos en los relatos son: el *estilo directo libre (o puro) y regido*, el *estilo indirecto puro e indirecto libre*. Seymour Chatman (1990) y Mario Rojas (1981), distinguen entre si el estilo de habla o pensamiento tiene (regido) o no (libre o puro) cláusula o señal introductoria. Por otra parte, para Genette (1998) y Dorrit Cohn (1981) el discurso narrado corresponde al análisis interno del habla o de los pensamientos del personaje que directamente asume un narrador heterodiegético y que considera el discurso y el pensamiento como un suceso. El **discurso directo**, según José María Pozuelo Yvancos (1994):

Es aquel en que se ofrece el diálogo, con las palabras del personaje: «Marcel dijo a su madre: “Es preciso que me case con Albertina”». El narrador introduce un *verbum dicendi* y a continuación reproduce el hablar del personaje entre comillas o con alguna otra marca ortográfica. (pp. 255-256)

Para Genette (1998), el **discurso indirecto libre** o discurso traspuesto, es una “variante del estilo indirecto y del que me limito a señalar, como otros, su doble ambigüedad: la confusión entre discurso y pensamiento, y entre personaje y narrador” (p.37). El narratologo francés crítica las categorías de “regido” y “no regido” diciendo:

(...); una distribución claramente pertinente para el indirecto pero que no lo es para el directo que, por definición, no se encuentra nunca *regido* sino sólo introducido por un verbo declarativo e indicado mediante comillas o un guión”. El «directo libre» no es libre sino prescinde de estas marcas sin incidencia gramatical y, por tanto, sin verdadera rección. (Genette, 1998, p. 41)

Por otra parte, es necesario distinguir el “relato de palabras” que consiste en los registros de habla pura (habla *no* mediatizada). Para Chatman⁴ (1990) son de tres tipos: el diálogo, el monólogo dramático y el soliloquio. Los *diálogos*. Son pequeños segmentos en los que no hay intervención de un narrador, sino que el autor, o narrador deja que los personajes hablen (generalmente dos) en una especie de mimesis verbal. Lo más convención: los dialogantes se alternan de párrafo en párrafo, generalmente indicando el diálogo con guiones largos.

Para Shipley (1960), citado por Chatman (1990) el *monólogo dramático* “(...) es un esbozo de personaje, o un drama condensado en un único episodio, presentado en una conversación unilateral de una persona con otra o con un grupo” (p.186). Un monologo

⁴ Véase su libro Historia y discurso. *La estructura narrativa en la novela y el cine*. Madrid: Taurus Humanidades. Pp. 186-194.

dramático puede identificarse si un personaje habla con otro personaje o con un grupo (que está callado) si la historia del monólogo dramático se registra en el habla directa libre del personaje (tiempo presente, referencia del pronombre de primera persona y la ausencia de comillas o marcadores de diálogo como “él/ella dijo”).

Por otra parte, siguiendo a Humphrey (1959), a quien Chatman (1990) cita, el *soliloquio* es “la técnica de representar el contenido y los procesos psíquicos de un personaje directamente del personaje al lector sin la presencia de un autor, pero con un público que se asume tácitamente” (p.191). La diferencia con el monólogo interior es que éste *no reconoce la presencia de un público*, el personaje no nombra necesariamente a un público, sino que como está explicando o comentando lo que está sucediendo, suponemos que lo hace para un público. Seymour Chatman(1990), a partir de los clásicos de la literatura inglesa Hamlet y Macbeth postula siete características. En su opinión, las características uno y dos son obligatorias, las demás pueden ser opcionales:

1) el personaje habla en realidad (en la versión cinematográfica, por un truco técnico, sus labios permanecen cerrados pero oímos su voz); 2) o está solo en el escenario, o si hay otros, muestran por su comportamiento y acciones que no lo oyen; 3) tradicionalmente da la cara al público; 4) pero no tiene por qué nombrar al público, el pronombre de segunda persona o el imperativo se dirige bien a sí mismo o, como apóstrofe formal, a alguien que no está presente (“¡Oh Dioses!”), o algo así); 5) así que no se habla al público sino que más bien éste oye por casualidad lo que dice el personaje para sus adentros o alguien que no está presente; 6) el estilo y la dicción del soliloquio suele formar una unidad con el diálogo normal del personaje; por lo tanto si habla de una manera formal y poética a los otros personajes, ése es también el estilo del soliloquio; no se intenta modificar su lenguaje para mostrar que se trata de un fenómeno interior; 7) el contenido a menudo constituye una explicación o comentario de la situación del personaje. (p. 191-192)

De acuerdo con la información anterior, en *El ídolo de las Cícladas* estamos en presencia de una mezcla de relato de palabras de un narrador heterodiegético (omnisciente) y de diálogos (registros de habla pura) explícitos, que en el relato se pueden identificar, por lo

menos, unos nueve. No hay monólogos dramáticos ni soliloquios. En cuanto a los registros de pensamiento, de acuerdo con Chatman (1990) en un texto narrativo se destaca el **monólogo interior** que tiene conexión directa con el discurso (estilo) directo libre, la “*corriente de conciencia*”, y dos subcategorías: la *asociación libre* y la *asociación controlada*.

En la narrativa escrita, a los pensamientos de los personajes, se les llama “habla no pronunciada”. Se ponen entre comillas, llevan una cláusula introductoria como “él/ella pensó”. Como lectores, oímos las palabras exactas como se han “pronunciado” en la mente del personaje. Existen tres modalidades: 1). *El pensamiento directo puro*, que utiliza el pronombre de primera persona, el tiempo verbal de la oración se construye en tiempo presente, requiere de una cláusula introductoria (pensó), y finalmente se pone el pensamiento entre comillas. En segundo lugar, tenemos *el pensamiento directo libre*, otra forma de puesta en escena inmediata de los pensamientos no pronunciados de un personaje, que, en su forma ampliada, se le denomina “monólogo interior”; omite las comillas y la cláusula introductoria o señal (pensó). Para Chatman (1990) el monólogo interior debe reunir las siguientes condiciones:

1) La referencia del personaje a sí mismo, si la hay, está en primera persona. 2) El momento actual del discurso es el mismo que el momento actual de la historia, por tanto, cualquier predicado que se refiera al momento actual estará en presente. No se trata de un «presente histórico» que expresa un pasado, sino un presente real que se refiere al tiempo contemporáneo de la acción. Los recuerdos y otras referencias al pasado van a aparecer en el imperfecto o indefinido y no en pretérito perfecto. 3) El lenguaje: modismo, dicción, elección de palabra y sintaxis, se identifica como el del personaje, haya o no intervención del narrador en otras partes. 4) Las alusiones a cualquier parte de la experiencia del personaje se hacen sin más explicaciones que las que él mismo necesitaría, es decir: 5) No se supone que haya otro público que el pensador mismo y no hay deferencia alguna a la ignorancia o necesidades descriptivas del narratario. (196).

Como lectores es necesario distinguir entre el monólogo interior y la corriente de conciencia. El monólogo interior se reconoce por el tipo de sintaxis, el tiempo verbal que utiliza (presente), el empleo del pronombre de primera, mientras que la *corriente o flujo de conciencia*, según Chatman (1990) se centra en “la ordenación al azar de pensamientos e impresiones. Esto se ajusta a las implicaciones de «corriente». La mente está ocupada con ese fluir normal de las asociaciones, en el otro extremo del «pensar con una finalidad»” (p.202). En la corriente de conciencia no existe una organización jerárquica de los pensamientos del personaje motivada externamente, ni tampoco, un narrador que haga una taxonomía de ellos. De la corriente de conciencia se derivan la asociación controlada y la asociación libre. Kelly (1963), citado por Chatman, (1990) establece la siguiente diferencia cuando afirma:

La atención de la mente puede concentrarse deliberadamente en su objeto (y a esto se le llama «asociación controlada», o puede ser desviada de un objeto a otro por un estímulo inesperado, repentino, o bien impresionante o sorprendente (y a esto se le llama normalmente «asociación libre»). Este proceso de asociación libre es especialmente característico de las obras de corriente de conciencia, no porque en él no haya asociación controlada, sino más bien porque la presentación directa de la asociación libre normalmente no existe en otros tipos de obras. (202)

Por último, el otro tipo de discurso del registro de los pensamientos es el *indirecto puro y libre*. Entre los dos existe una semejanza: ambos utilizan la frases o cláusula introductoria llamada “señal” (él/ella pensó/ tenía que...) y otra de referencia que contiene lo que se informa, pero con la diferencia de que las formas indirectas libres, utilizan el tiempo anterior (pasado) y el pronombre de tercera persona, indicando así la presencia de un narrador. Por ejemplo:” Pensó que tenía que salir” o “tenía que salir”. A tono con este asunto, Chatman (1990) afirma:

Cualquier análisis de las complejas relaciones entre los actos de habla de los personajes y de los narradores requiere un entendimiento de las formas de comunicar el habla

(voz externa) o el pensamiento (voz interna). Hay una distinción elemental entre citas y relatos, o en términos más tradicionales, entre formas «directas» e «indirectas», una distinción que ha sido algo común durante siglos. (214)

Cómo lo dijimos antes, el estilo libre *omite la señal*, de ahí que tanto el habla como el pensamiento libres se expresan idénticamente, y por tanto, genera algo de ambigüedad, a menos que el contexto lo aclare. Teniendo en cuenta los tipos de registros de pensamiento en *El ídolo de las Cícladas* hay un despliegue de registros de pensamiento en estilo indirecto libre sobre todo en la escena final en la que se describe las acciones de Morand como vomitar, tomar wishky, pensar en la llegada de su esposa: “**pensó que no le sería difícil demostrar que había obrado en legítima defensa**” (Cortázar, 1981, p. 76 El énfasis es nuestro). También en cuando piensa en las posibles causas que justificarían el asesinato de Somoza: “**Las excentricidades de Somoza, su alejamiento del mundo, la evidente locura**” (Cortázar, 1981, p.76. El énfasis es nuestro). Otro ejemplo es cuando Morand piensa: “**Thérèse no podía tardar, lo mejor sería salir, esperarla en el jardín, o en la calle (...)**” (Cortázar, 1981, p. 76. Las negrillas son nuestras).

1.2.2.5. La focalización.

La voz narrativa y el punto de vista son diferentes. *El punto de vista* (del narrador o del personaje o del texto) es la estrategia adoptada por el escritor para narrar el relato. Chatman (1990, p. 164. Las cursivas son del autor), al establecer la diferencia entre el punto de vista y la voz narrativa afirma:

De ahí la diferencia fundamental entre el «punto de vista» y la voz narrativa: el punto de vista es el lugar físico o la situación ideológica u orientación concreta de la vida con los que tienen relación los sucesos narrativos. La voz, por el contrario, se refiere al habla o a los medios explícitos por medio de los cuales se comunican los sucesos y los existentes al público. El punto de vista *no* es la expresión, sólo es la perspectiva con respecto a la que se realiza la expresión. *La perspectiva y la expresión no tienen que coincidir en la misma persona.*

De acuerdo a lo anterior, el punto de vista pertenece a la historia (cuando es del personaje), mientras que la voz al discurso. Los interrogantes que debe hacerse un lector para analizar la focalización son: ¿quién ve y/ o percibe los hechos? ¿Desde qué ángulo se enfocan? Para Bal (1990) cuando se narran acontecimientos, se presentan desde un punto de vista. En opinión de la autora, aunque se intente eliminar todo comentario, valoración o juicio, etc., en tanto percepción se convierte en un proceso psicológico que depende de la posición del perceptor (focalizador). Para Bal (1990):

La percepción depende de tantos factores, que esforzarse en ser objetivos carece de sentido. Por mencionar sólo unos pocos factores: la propia posición respecto del objeto percibido, el ángulo de caída de la luz, la distancia, el conocimiento previo, la actitud psicológica hacia el objeto; todo ello y más influye en el cuadro que nos formamos y que pasamos a otros. (p.108)

A tono con la importancia que tiene este concepto, ¿Qué es la focalización? Bal (1990, p. 110) afirma:

La focalización es la relación entre la «visión», el agente que ve, y lo que se ve. Esta relación es un componente de la historia, parte del contenido del texto narrativo (...). Por consiguiente, la focalización pertenece a la historia, al estrato intermedio entre el texto lingüístico y la fábula.

Tanto Bal como Genette (1998) identifican dos tipos de focalización: *la externa* y *la interna*. Bal (1990) afirma que cuando “la focalización corresponde un personaje que participa en la fábula como actor, nos podremos referir a una focalización *interna*. Podremos indicar, entonces, por medio del término focalización *externa* que un agente anónimo, situado fuera de la fábula, opera como focalizador” (111.Las cursivas son de la autora). Mientras que para Genette (1998):

En la focalización externa, el centro se halla situado en un punto del universo diegético escogido por el narrador, *fuera de todo personaje* y que excluye, por tanto, toda información sobre los pensamientos de cualquiera; esa es la ventaja, para la posición «conductista», de ciertos novelistas modernos (p.52).

Ahora bien, la concepción de término focalización se ha restringido al campo visual, pero no se circunscribe únicamente a él. Ver no es solamente es reconocer una dimensión espacial, un objeto, una persona, etc; también implica *juicios, valores, ideologías, etc.* Seymour Chatman (1990), afirma que el “punto de vista” es “uno de los términos críticos más problemáticos. Su significado múltiple debe hacer vacilar a cualquiera que quiera usarlo en una discusión precisa” (163). Chatman (1990) propone tres posibilidades de focalizaciones o puntos de vista:

- a) literal: a través de los ojos (percepción) de alguien;
- b) figurativo: a través de la visión del mundo de alguien (ideología, sistema conceptual, *Weltanschauung*, etc.);
- c) transferido: desde la posición de interés de alguien (caracterizando su interés general, provecho, bienestar, salud, etc.).(p.163)

En el punto de vista *literal*, un personaje puede mirar algo o a alguien *literalmente* dentro del universo de la obra (homodiegéticamente), pero como dice Chatman (1990), “lo que el narrador relata desde su perspectiva está casi siempre fuera de la historia (heterodiegéticamente), aunque sólo sea retrospectivo, es decir, distante temporalmente. Generalmente está recordando su propia percepción anterior como personaje” (p.166). En el punto de vista *conceptual*, el narrador *totalmente externo* presenta una visión aún más puramente cognitiva. Nunca *estuvo* en el cosmos de la obra. El tiempo del discurso no es una extensión posterior del tiempo de la historia. No ve en el mismo sentido como lo haría un personaje. Como afirma Chatman (1990):

Por tanto el uso de términos como «visión» y «ver» puede ser peligrosamente metafórico. «Vemos» las cuestiones con respecto a cierta predisposición cultural o psicológica: el mecanismo es completamente diferente del que nos capacita para ver gatos o automóviles. (...). Además, la elaboración de conceptos *sobre* la historia que hace un narrador es de segundo orden o heterodiegética en contraste con la elaboración de conceptos de primer orden que hace un personaje dentro de la historia. Estas distinciones se ven mucho más claras cuando las dos se enfrentan, cuando el narrador, está funcionando con una serie de actitudes claramente diferentes a las del personaje. Entonces el punto de vista conceptual del narrador (excepto cuando no es fidedigno) tiende a dominar el del personaje, a pesar de que este último mantiene el centro de interés y de la conciencia. (167)

Finalmente, al referirse al *punto de vista de interés o transferido*, Chatman (199) declara:

El «punto de vista» que expresa los intereses de alguien está aún más radicalmente distanciado puesto que no hay siquiera una «observación» figurativa. El sujeto puede ser totalmente inconsciente de que los sucesos obran a favor o en contra de sus intereses (bienestar, éxito, felicidad). La identificación del punto de vista de interés puede seguir a la especificación clara de los puntos de vista perceptivos y conceptuales del personaje. Una vez que estén establecidos, continuamos identificándonos con sus intereses por un proceso de inercia, aun en el caso de que no sea consciente de algo. (169)

En *El ídolo de las Cícladas*, la focalización que más se destaca es *la externa*, que a su vez, engloba las focalizaciones internas de los personajes centrales: Somoza, Morand y Thérèse. Por ejemplo, en el comienzo del relato leemos: “Se miraron un segundo, y Morand fue el primero en desviar los ojos (...)”. Este pasaje muestra que la focalización es externa, ya que hay un narrador que no está describiendo la mirada bilateral de los dos personajes; pero cuando leemos que Morand “recaía en la contemplación involuntaria de la estatuilla sobre

la columna...”, estamos en presencia de una focalización interna, son los ojos de Morand los que nos transmiten lo que hay en ese “altar” construido por Somoza.

Un ejemplo de focalización interna conceptual la vemos cuando en el diálogo que los amigos tienen, deja ver la ideología mítica que ya aflora en Somoza: “A cada nueva réplica me acercaba un poco más. Las formas me iban conociendo. Quiero decir que.... Ah, necesitaría explicarte durante días enteros...y lo absurdo es que ahí todo entra en un...” (Cortázar, 1981, p.71-72). Y un ejemplo de focalización de interés se observa en la opinión de Morand sobre su amigo Somoza: Vista desde Morand, la obsesión de Somoza era analizable: todo arqueólogo se identifica en algún sentido con el pasado que explora y saca a la luz” (Cortázar, 1981, p. 70).

Decantando: en este capítulo, hemos explicado como los enunciados y la enunciación construyen lo fantástico, teniendo en cuenta además, el papel de los tres personajes articulados en una especie de triángulo amoroso, en el que el eje central es la influencia negativa del ídolo sobre los personajes. El sistema de enunciación en este cuento está bajo la voz de un narrador heterodiegético, con un nivel primario o extradiegético y cuya focalización externa implanta en algunos pequeños estadios una focalización interna. Los tipos de discursos son los de registro de habla pura (diálogos) con estilos indirectos libres de pensamiento. La temporalidad y espacialidad se construye entre el pasado y el presente en la que se desenvuelven los tres personajes: La estatuilla -Thérèse, Morand y Somoza.

2. ASPECTO SINTÁCTICO: SECUENCIAS NARRATIVAS

Siguiendo a Todorov (1998) el aspecto sintáctico da “cuenta de las relaciones que mantienen entre sí las partes de la obra (p. 19). Estas relaciones apuntan a tres tipos: lógicas, temporales o espaciales. Todorov (1975) reconoce que “en vista de las distinciones subsiguientes, es preciso afirmar de entrada que es prácticamente imposible encontrarlas por separado: una obra en particular utiliza al mismo tiempo muchos tipos de relación entre sus unidades (...)” (p. 79). En este capítulo analizaremos como se amarran las secuencias narrativas, las relaciones de orden, duración y frecuencia, en otras palabras el entramado organizacional del relato *El ídolo de las Cícladas*.

2.1. Relaciones de orden lógico, temporal y espacial

2.1.1. Relación lógica

Todo texto de ficción se configura teniendo en cuenta un orden lógico y temporal al mismo tiempo. Cuando leemos un texto narrativo la relación *lógica* en la que se piensa es la *implicación* (causa a efecto), en la que verbalmente hablando una oración (proposición) o unidad narrativa mínima (función) es la causa de otra que se manifiesta como su consecuencia. Como afirma Todorov (1975):

Si un relato se organiza de acuerdo con un orden causal, pero conserva una causalidad implícita, con ello mismo obliga al lector virtual a realizar el trabajo que el narrador se negó a hacer. En la medida en que esta causalidad es necesaria para la percepción de la obra, el lector tiene que proporcionarla, entonces, se encuentra mucho más determinado por la obra que en el caso contrario; a él es a quien le incumbe, de hecho, la reconstitución del relato. (p. 87)

2.1.2. Relación temporal

La *relación temporal* en un texto narrativo se relaciona con el tipo de unión que se presenta entre dos o más unidades narrativas, teniendo en cuenta su contigüidad temporal (sucesión o de simultaneidad).

2.1.3. Relación espacial (textual)

Finalmente, la *relación espacial*, de acuerdo con Todorov (1975), se refiere a la disposición del discurso en el espacio textual en el relato:

Cabe caracterizar este orden, de una manera general, como la existencia de una cierta disposición más o menos regular de las unidades del texto. Las relaciones lógicas o temporales pasan a un segundo plano o desaparecen; son las relaciones espaciales entre los elementos las que constituyen la organización. (Este “espacio” tiene que ser tomado evidentemente en un sentido particular; y tiene que designar una noción inmanente al texto). (p.88).

Lo que plantea Todorov coincide con la opinión de Oscar Castro García y Consuelo Posada Giraldo (1994), cuando afirman:

En este sentido se consideran, por ejemplo, el metro y el ritmo poéticos, los anagramas, los palíndromos, las formas diversas de paralelismo, el hipérbaton, la antítesis, la gradación, los oxímoros y otros recursos literarios, en los cuales intervienen la elipsis, la puntuación, la alternancia de narración, la descripción y el diálogo, la separación de párrafos y de capítulos. (p. 117)

Ahora bien, estos elementos de las relaciones espaciales en un texto poético o narrativo resultan imprescindibles, ya que

(...) el aspecto visual, el empleo o no de la puntuación, los hechos que hay que inferir por hallarse en elipsis o implícitos, los continuos saltos a espacios y tiempos diferentes, y otros muchos elementos, desempeñan una función específica en relación con el sentido total de la historia y con los alcances significativos de la misma. No pueden mirarse estos aspectos sólo como una cuestión de estilo, o meras ocurrencias de los escritores, ya que al llamar la atención sobre determinados detalles, el cuento

logra su objetivo de trascender la anécdota —identificada con la fábula—, y conectar los hechos de la vida real con otros sutiles hilos que el hombre no detecta en su vida cotidiana. Al presentar el discurso de forma especial dentro del relato oral o escrito se logran dos efectos, uno significativo y otro de exhibición del lenguaje, pues como diría Barthes, éste se convierte a sí mismo en espectáculo. (Castro García y Posada Giraldo, 1994, p.117)

Sabemos que un relato es una secuencia temporal que señala dos estadios de tiempo: el tiempo de la historia narrada (tiempo diegético) y el tiempo del relato o narración (ya sea oral, escrito fílmico, etc.). Solo puede ser actualizado en el tiempo que dura la lectura o en el acto de escuchar o “mirar”, por ejemplo en las obras de teatro.

2.2. Orden, duración y frecuencia

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

2.2.1. Orden

El orden en que se presentan los acontecimientos en la historia pueden distribuirse bajo diferentes formas discordantes. El tiempo discursivo se refiere a la temporalidad discursiva, a la forma en que la narración comprime o expande el tiempo de las acciones. Siguiendo a Genette hay tres posibilidades: 1). La *secuencia lineal (cronológica)*, en la que la historia y el discurso tienen el mismo orden (A, B, C, D...), en otras palabras, las acciones se presentan en un orden sucesivo, extendiendo a todo el discurso la forma de la secuencia. 2). Las *secuencias anacrónicas*, que a su vez, pueden ser de dos tipos: la retrospectiva, también conocida como *flashback* (analepsis). Aquí la historia presenta un quiebre desde el punto de vista discursivo en el que el/los narrador(es) recuerda(n) sucesos anteriores al presente narrativo (C, B, D, A); la prospectiva, llamada también *flashforward* (prolepsis). Aquí el discurso proyecta una anticipación de los acontecimientos presentes en la diégesis a través de un sueño, presagio, premonición, etc. 3). La *acronía* (relacionada con la figura paralela llamada syllepsis), que no se basa en ningún tipo de relación cronológica (ni aún inversa) entre la historia y el discurso, sino más bien el agrupamiento “es hecho al

azar o se basa en principios de organización apropiados para otros tipos de textos: proximidad espacial, lógica discursiva, temática, o similares” (Chatman (1990, p. 69).

Ahora bien, teniendo en cuenta la categoría del orden, *El ídolo de las Cicladas* no es una historia que se desarrolla *linealmente*, es decir, en que las acciones se presentan en un orden cronológico. El tiempo narracional en este relato narra desde un ahora (el presente) algo que ocurrió en el pasado: el descubrimiento de una estatuilla egea en una isla griega. Las secuencias son anacrónicas. La conciencia central del relato, Morand, arqueólogo y amigo de Somoza, escucha en el presente y *recuerda* mientras está en la casa de Somoza los eventos que ocurrieron anteriormente: su encuentro en un café en París para viajar a la isla, su estancia en la isla, el descubrimiento de que a Somoza le gustaba Thérèse, la semidesnudez de su esposa, el descubrimiento de la estatuilla egea, entre otras. A modo de ejemplo: “Morand recordó las horas siguientes, la noche en las tiendas de campaña a orillas del torrente, la sombra de Thérèse caminando bajo la luna entre los olivos (...) (Cortázar, 1981, p. 68).

2.2.1.1. Las secuencias y macrosecuencias

Ahora bien, otro elemento que tenemos que analizar en el aspecto sintáctico es la organización secuencial. Para Roland Barthes (1993) una secuencia es “una sucesión lógica de nudos, unidos entre sí por una relación de solidaridad: la secuencia se abre cuando uno de sus términos no tiene antecedente solidario, y se cierra cuando otro de sus términos no tiene ya consecuente” (182). Alicia Redondo Goicoechea (1995) señala que dicha organización nos permite “identificar el proceso de la historia contada y nos aclar[a] los pasos en los que se organiza el conflicto que el texto propone y resuelve, es decir, su planteamiento, desarrollo y solución” (p.27). En adición a lo anterior, Redondo Goicoechea (1995, p. 28) afirma que:

Cada secuencia llevará un nombre que resuma en una frase lo que en ella se cuenta, teniendo en consideración que todas las secuencias suelen ser semejantes entre sí, tanto en extensión como en acontecimientos. Los cortes secuenciales que señalemos

deben estar justificados en el texto (...), y suelen coincidir habitualmente después de un punto y aparte. A veces llevan una introducción temporal: «al día siguiente», etc., y un cambio significativo de tiempo verbal, aparición de un indefinido frente a los tiempos durativos que lo precedían, etc. Pero también pueden estar marcados por un cambio importante de espacio o de narrador.

Por otro lado, al momento de hacer esas particiones debemos hacerlas en términos de macrosecuencias y una microsecuencias. Redondo Goicoechea (1995) afirma que la partición “del texto en secuencias puede exigir la agrupación de alguna de éstas en una unidad superior que se llamará macrosecuencia o, por el contrario, puede hacer falta una división menor a la de la secuencia que llamaremos microsecuencia” (p. 28).

2.2.1.2. Las macrosecuencias del pasado

Dado que el relato no está ordenado linealmente, sino *in medias res*, es decir, el cuento empieza por la mitad de la historia en el presente en la casa-taller de Somoza, y de ahí, se remonta al principio de los acontecimientos, hemos reconstruido las macrosecuencias del relato cortazariano del siguiente modo, teniendo en cuenta la tensión (contraste) que se da entre el presente y el pasado de los acontecimientos:

Tiempo pasado:

Macrosecuencia I: El motivo del viaje a las islas Cícladas

Esta macrosecuencia abarca solo una ((1)) secuencias, conformada a su vez, por las microsecuencias de 4 líneas. Esta secuencia es la que da origen a las acciones del relato: “La expedición a las islas, una locura romántica nacida en una terraza de café del bulevar Saint-Michel” (Cortázar, 19981, p. 69). Es decir, implícitamente el cuento muestra que los tres arqueólogos planearon el viaje a las islas Cícladas en un café mientras se encontraban en París.

Macrosecuencia II: Expedición a las Islas y hallazgo del ídolo

La expedición a las islas muestra el viaje que hacen los tres arqueólogos a ese territorio, se trata de un viaje lleno de aventuras, baños de playa; pero sobretodo de exploración en el suelo de la isla y el descubrimiento de la estatuilla en “una tarde dorada de cigarras y de olor a hierbas en que increíblemente Somoza y él [Morand] la habían desenterrado en la isla” (Cortázar, 1981, p. 67). Esta macrosecuencia abarca unas 15 secuencias compuestas por unas microsecuencias de 50 líneas aproximadamente. Las secuencias serían:

1. El bronceado de Thérèse en “unos metros más allá sobre el peñón desde donde se alcanzaba a distinguir el litoral de Paros”. En esta escena vemos a Thérèse semidesnuda con los senos a flor de piel.
2. El grito de Somoza por el hallazgo de la estatuilla en “una tarde de cigarras y de olor a hierbas”. Somoza se encontraba cavando en un poso ayudado por Morand cuando esto ocurrió.
3. La llegada de Thérèse (semidesnuda) a la escena del hallazgo.
4. El regaño y grito de Morand a Thérèse por estar con los senos descubiertos delante de Somoza.
5. El cubrimiento de los senos de Thérèse con sus manos.
6. La llegada de la noche en la isla y la estancia de los personajes en las tiendas de campaña.
7. La caminata de Thérèse bajo la luna entre los olivos.
8. Las caricias de Morand a la estatuilla para terminar de quitarle “el ropaje de tiempo y olvido”.
9. El diálogo entre Somoza y Morand sobre la insensata esperanza de Somoza de llegar a la estatuilla por otras vías que no fueran las de la ciencia.
10. Celebración del hallazgo con vino y tabaco. Como nos dice el narrador, Morand “entre dos tragos de vino resinoso, había reído alegremente y lo había tratado de falso arqueólogo y de incurable poeta” (Cortázar, 1981, p. 68).
11. Regreso de Somoza a su tienda de campaña, llevándose la estatuilla.
12. Retorno de Thérèse a la tienda de campaña.

13. Recuento de Morand a Thérèse sobre las ilusiones de Somoza.
14. Conversación de Morand y Thérèse sobre la gente del Río de la Plata y lo que había pasado en la tarde en la isla.
15. Petición de disculpas de Morand a Thérèse y la aceptación de éstas por parte de Thérèse.

Ahora bien, para Todorov (1998), lo *sobrenatural* como manifestación dentro de la obra cumple una función sintáctica, es decir, “lo sobrenatural interviene en el desarrollo del relato”. Esta función, según él “está ligada de manera más directa que las otras dos [pragmática y semántica], a la totalidad de la obra literaria” (129). En este sentido, para Todorov (1998) en un texto narrativo del género fantástico se presentan estados de equilibrio y desequilibrios, tal como el declara:

La imagen sería la siguiente: *todo relato es movimiento entre dos equilibrios semejantes pero no idénticos*. Al comienzo del relato hay siempre hay una situación estable, los personajes forman una configuración que puede ser móvil, pero que conserva intactos cierto número de rasgos fundamentales (...). El relato elemental contiene, pues dos tipos de episodios: los que describen el paso de uno al otro. Los primeros se oponen a los segundos como lo estático a lo dinámico, como la estabilidad a la modificación, como el adjetivo al verbo (p. 129; 130. Las cursivas son del autor).

Precisamente ese estado de equilibrio o “situación estable” se nota en las dos primeras macrosecuencias que hemos descrito, obstante, de ese estado pasamos a las primeras manifestaciones donde empiezan los problemas en la isla. Tendríamos entonces los desequilibrios, distribuidos en las siguientes macrosecuencias:

Macrosecuencia III: Dificultades en la Isla

Esta macrosecuencia abarca cinco (5) secuencias, conformadas a su vez, por las microsecuencias de 7 líneas y se orientan a describir cómo las primeras semanas de

felicidad y bienestar en la isla después del descubrimiento se tornan difíciles, ya que los personajes comienzan a tener ciertas dificultades. Entonces las secuencias son:

1. El miedo de ser descubiertos
2. El descubrimiento de Morand de que Somoza le hacía miraditas a Thérèse.

El narrador nos dice que “llegó el día en que Morand sorprendió una mirada de Somoza mientras los tres bajaban a la playa” (Cortázar, 1981, p. 70).

3. El acuerdo de Morand y Thérèse de regresar a París.

Dice el relato que “estimaban Somoza y les parecía casi injusto que él empezara —tan imprevisiblemente— a sufrir” (Cortázar, 1981, p. 70).

4. El Soborno de Somoza y Morand a las autoridades griegas para sacar la estatuilla de la isla.

Microsecuencia IV: Regreso a París

Esta macrosecuencia se centra en narrar los acontecimientos de lo que ocurre en París, especialmente los encuentros entre los dos arqueólogos (Somoza y Morand) por asuntos laborales. Las secuencias (16) distribuidas en cincuenta (50) líneas quedarían así:

1. El retorno de Somoza a París.
2. El acuerdo de que Somoza guardara la estatuilla en su departamento.
3. Los encuentros de Morand y Somoza en París por “razones profesionales”. Morand veía la estatuilla cada vez que se encontraban en el departamento de Somoza.
4. La inquietud de Somoza por la ausencia de Thérèse.

Tal como hemos señalado, a Somoza le gustaba la esposa de Morand, y tanto Morand como Thérèse lo sabían, por eso a las citas de trabajo con Somoza solo iba Morand. El narrador

dice que al principio Somoza preguntaba a Morand por ella, pero “después pareció no importarle” (Cortázar, 1981, p. 70).

5. La preocupación de Somoza por su “idea fija”.
6. Las invitaciones de Somoza a Morand a beber coñac en su departamento.
7. Las valoraciones de Morand sobre los gustos de Somoza y las confidencias de Somoza.
8. La repetida caricia de Somoza a la estatuilla y los ensalmos monótonos.
9. La explicación científica que Morand relaciona con el comportamiento de Somoza.

El narrador dice que “vista desde Morand, la obsesión de Somoza era analizable: todo arqueólogo se identifica en algún sentido con el pasado que explora y saca a la luz”.

10. Las dudas de Morand de que la intimidad con la estatuilla pudiera alterar el orden, enajenar, etc.
11. La elaboración de la primera copia o réplica de la estatuilla por parte de Somoza antes de irse de París.
12. Las explicaciones discursivas de Somoza.

Leemos que Somoza no utilizaba un lenguaje científico, —era arqueólogo—, sino “lo que decía era siempre más o menos que eso, una suerte de lenguaje que aludía y conjuraba desde planos irreductibles” (Cortázar, 1981, p. 71).

13. Las repeticiones de Somoza a Morand, explicando su identificación con el ídolo egeo.

El relato nos dice que Morand escuchó a Somoza con “amistosa cortesía” lo que le decía su colega, así como “los gestos y las situaciones como vía de abolición”, es decir, para Morand la partida de Somoza de París, significaba el fin de no saber más sobre el obstinado acercamiento de Somoza y la estatuilla.

14. La explicación (traducción) de Morand a Thérèse del lenguaje mítico de Somoza a un lenguaje científico.

El relato nos menciona términos como: “estructura inicial”, “superposición”, “dualidad”, “fusión” y “Contacto primordial”.

15. El encuentro mítico-mágico de Somoza con la estatuilla egea en el solsticio de junio.
16. La ida de Somoza de París

2.2.1.3. Macrosecuencias del presente

Tiempo presente:

Macrosecuencia I: La visita de Morand a Somoza en las afueras de París

Esta macrosecuencia abarca ocho (9) secuencias que distribuidas en el espacio textual (21 líneas) conforman a su vez las microsecuencias. Las secuencias se discriminan así:

1. La respuesta de Somoza a Morand ante la visita de éste.

El relato muestra que Somoza le dice a Moran: “—Me da lo mismo que me escuches o no —dijo Somoza (...). Es así y me parece justo que lo sepas (Cortázar, 1981, p.67).

2. El sobresalto de Morand ante las palabras de Somoza y su vago fantaseo.
3. La sorpresa de Morand ante el estado en que encuentra a Somoza en medio del aislamiento en las afueras de París.
4. La negación de Moran de que Somoza estaba volviendo loco
5. La afirmación de Somoza ante el desconcierto de Morand.

El narrador nos dice que Somoza afirma: “—Si, no hay palabras para eso —dijo Somoza—. Por lo menos nuestras palabras” (Cortázar, 1981, p. 67).

6. Las miradas bilaterales de ambos personajes.
7. La desviación de la mirada de Morand.
8. Las explicaciones de Somoza a Morand en su “tono impersonal”.
9. La contemplación de Morand de la estatuilla sobre la columna.

Macrosecuencia II: La indagación de Morand sobre quien(es) sabía(n) sobre el aislamiento de Somoza.

Esta macrosecuencia abarca cinco (5) secuencias que distribuidas en el espacio textual (21 líneas) conforman a su vez las microsecuencias. Las secuencias se distribuyen así:

1. La pregunta de Morand a Somoza sobre si alguien más sabía de su estancia en las afueras de París.
2. La primera respuesta de Somoza ante la preocupación de Morand.

En el relato leemos que Somoza tenía varios meses que no se había movido del taller de escultura, y que le molestaba la presencia de la “vieja” que iba a lavarle la ropa y arreglar el taller.

3. La sorpresa de Morand ante el hecho de que Somoza viva en las afueras de París solo y sin bajar al pueblo.
4. La segunda respuesta de Somoza a Morand.

En estilo directo puro, Somoza le dice a Morand que antes bajaba al pueblo a comprar provisiones, pero que “ahora no hace falta”, ya que donde está, y sobre todo en el “rincón” donde había erigido un “altar” para el ídolo estaba todo lo que necesitaba.

5. La indicación física de Somoza, señalando con el dedo los materiales de trabajo.

Leemos que Morand vio más allá de la estatuilla y de las réplicas que se hallaban en los estantes, “yeso, piedra, martillos, polvo” y “la sombra de los árboles contra los cristales” (Cortázar, 1981, p. 69).

Macrosecuencia III: La realización del performance de Somoza en relación con la estatuilla.

Esta macrosecuencia continúa narrando los acontecimientos de lo que ocurre en las afueras de París, en la casa taller de Somoza. Las secuencias (12), distribuidas en treinta y siete (37) líneas. La serie de secuencias son:

1. La aceptación de Morand de lo que afirmaba Somoza.
2. La solicitud que hace Morand nuevamente a Somoza de que le explique cómo fue el contacto con el ídolo.
3. La descripción de Somoza de una especie de “casa del aire” de la estatuilla.
4. El recuerdo de Morand de que Thérèse había escondido la estatuilla en un perro de juguete.
5. La aceptación de Somoza de que se había acercado a las “formas” de la “estatuilla” con cada nueva réplica.
6. El discurso fragmentado de Somoza al dar su explicación del encuentro con el ídolo.

7. El movimiento de la mano de Somoza señalando el *ahí* y el *esto*.
8. La aceptación de Morand de que Somoza se ha vuelto un experto escultor.
9. La negación de Somoza de que Morand se lleve la estatuilla, aunque reconoce que es de los dos.
10. El reproche de Somoza a Morand de que ni él ni Thérèse estuvieron la noche en que se dio la conexión con el ídolo.
11. La mención de Somoza del nombre de Thérèse desde hacía dos años, relacionando a Thérèse con Grecia.
12. La aceptación de Morand de que después de dos años, Somoza “todavía” estaba loco.

Macrosecuencia IV: La tercera explicación de Somoza a Morand sobre su contacto con el ídolo y la explicación del sacrificio.

Esta macrosecuencia continúa narrando los acontecimientos de lo que ocurre la casa taller de Somoza. Las secuencias (19), distribuidas en 54 líneas. La serie de secuencias son:

1. La solicitud de Morand a Somoza de que por tercera vez haga un intento de explicarle esa comunicación con la estatuilla.
2. La respuesta de Somoza que por tercera vez le da Morand.

La narración indica que Somoza se refiere a la datación de la estatuilla y a la culpabilidad de los descendientes de los egeos: “Pero había que desenredar cinco mil años de caminos equivocados. Curioso que ellos mismos, los descendientes de los egeos, fueran culpables de ese error” (Cortázar, 1981, p. 73).

3. La demostración (performance) de Somoza para ejemplificar la respuesta que le da a Morand.
4. El acto de acariciar la estatuilla en diferentes partes del cuerpo.
5. El discurso de la estatuilla a través de la voz “sorda y opaca” de Somoza sobre las ceremonias propiciatorias.
6. La inquietud de Morand de si llamar a Thérèse para que “trajera al doctor Vernet”.
7. La petición de Morand a Somoza de que lo “deje respirar” (descansar) de lo todo lo “fabuloso” que le narra.
8. La necesidad de Morand de beber.

9. La invitación de Morand a Somoza de que beban algo, whisky.
10. La indicación de Somoza de dónde estaba el licor.
11. La abstención de Somoza de beber licor.
12. El reproche de Morand a Somoza de no acompañarlo a beber.
13. La respuesta de Somoza a Morand de que tiene que ayunar antes del sacrificio.
14. La pregunta de Morand sobre *el sacrificio*.
15. La explicación de Somoza a Morand del sacrificio y los flautistas de Haghesea.
16. La objeción de Morand ante las explicaciones de Somoza.
17. El trago que bebe Morand ante la explicación de Somoza.
18. La objeción de Morand de que la sangre le quedaría mal a la estatuilla.
19. La sensación de calor de Morand.

Macrosecuencia V: El inicio del sacrificio

Esta macrosecuencia se centra en narrar el inicio del ritual del sacrificio. Las secuencias (15), distribuidas en 23 líneas. La serie de secuencias se distribuye así:

1. La desnudez de Somoza.

En el relato leemos que Somoza primero se quitó la blusa con un “lento gesto pausado”, y después de desabotonó los pantalones.

2. El arrepentimiento de Morand de haberle permitido a Somoza que se excitara.
3. El erguimiento de Somoza bajo la luz del reflector.
4. La contemplación de Somoza de un punto fijo del taller de escultura.
5. La puesta en el suelo del vaso de whisky que bebía Morand.
6. El cálculo espacial que hace Morand para llegar a la puerta.
7. El engaño que intenta Morand para salir del taller de escultura.
8. El balanceo del hacha de piedra que Somoza tiene en sus manos.
9. La comprensión de Morand de que él sería la víctima.

En estilo directo leemos que el Morand dice que era “previsible” y se refiere al pacto con Haghesea que ha hecho Somoza.

10. El retroceso de Morand hacia la penumbra para protegerse de Somoza.

11. La pregunta retórica de Morand a Somoza sobre si él como víctima donará la sangre.
12. El avance de Somoza hacia el cuerpo de Morand, describiendo un arco de círculo.
13. El grito de Morand a Somoza del por qué quería matarlo.
14. La pregunta de Morand por toda la puesta en escena de Somoza.
15. La afirmación de Morand de que Somoza lo quiere matar para quedarse con Thérèse.

Microsecuencia VI: El sacrificio.

Esta macrosecuencia se centra en narrar el sacrificio en sí. Las secuencias (8), distribuidas en 12 líneas. La serie de secuencias se distribuye así:

1. La salida de Somoza del círculo iluminado por el reflector.
2. La pisada de los trapos húmedos en el suelo.
3. El ataque de Somoza a Morand con el hacha.
4. El contraataque de Morand a Somoza.

Leemos que Morand “saltó como le había enseñado Nagashi en el gimnasio de la Place des Ternes” (Cortázar, 1981, p. 75).

5. El recibimiento de Somoza de los golpes de Morand.
6. La repelida de Morand del torso (el cuerpo) de Somoza que se volcaba sobre él.
7. La bajada e incrustación del hacha en la frente de Somoza.

Macrosecuencia VII: La enajenación de Morand y sometimiento

Esta macrosecuencia se centra en narrar cómo la influencia del ídolo atrapa a Morand. Las secuencias (6), distribuidas en 12 líneas. La serie de secuencias se distribuye así:

1. El vómito de Morand antes de volver a mirar a Somoza.
2. El levantamiento del vaso por Morand para beber lo que quedaba de whisky.
3. El pensamiento de Morand centrado en la llegada de Thérèse.

4. El intento de explicación de Morand a la policía de lo que había ocurrido con Somoza.
5. El traslado del cuerpo de Somoza de la oscuridad del rincón a la luz del reflector.
6. El pensamiento de Morand centrado en los argumentos que demostrarían que actuó en defensa propia.

La narración muestra que los argumentos a los que acudiría Morand estaban: “Las excentricidades de Somoza, su alejamiento del mundo, la evidente locura” (Cortázar, 1981, p. 75).

Macrosecuencia VIII: La actualización del ritual

1. El untamiento de las manos de Morand de la sangre que recorría la cara y el pelo del muerto.
2. La observación del reloj pulsera que marcaba las siete y cuarenta.
3. El acercamiento de Thérèse al taller de escultura.
4. El pensamiento de Morand de que tenía que salir afuera y evitarle a Thérèse el espectáculo de la estatuilla con la cara chorreante de sangre.

Leemos que los “hilillos rojos que resbalaban por el cuello, contorneaban los senos, se juntaban en el fino triangulo del sexo, caían por los muslos” (Cortázar, 1981, p. 76).

5. El hundimiento del hacha en la cabeza de Somoza (“el sacrificado”).
6. La recogida que hace Morand del hacha incrustada en la cabeza de Somoza, sopesándola entre las manos pegajosas.
7. El empuje del cuerpo de Somoza con un pie hasta dejarlo contra la columna.
8. El acercamiento de Morand a la puerta.
9. La apertura de la puerta para que Thérèse pudiera entrar.
10. El apoyo del hacha junto a la puerta.
11. El despojamiento que hace Morand de su ropa porque hacía calor.
12. La percepción del olor a espeso y a multitud encerrada.
13. La llegada del taxi al taller de escultura.
14. El dominio del sonido de las flautas en la voz de Thérèse.
15. El acto de Morand de apagar la luz.

16. El ocultamiento de Mornad detrás de la puerta.
17. El lamido del filo del hacha.
18. El pensamiento de Mornad de que Thérèse era la puntualidad en persona.
19. El asesinato de Thérèse a posteriori a manos de Mornad.

2.2.2. Duración

Por otra parte, al leer un relato se hace necesario establecer la duración de los acontecimientos en la historia y la seudoduración del relato, es decir, la longitud del texto. es el producto de la diferencia entre el tiempo que toma hacer una lectura profunda de la narración, medida en páginas, y el tiempo que *duraron* los sucesos de la historia en sí, representada en segundos, minutos, horas, días, semanas, meses, años, etc. En este sentido, estaríamos hablando de *velocidad* o *duración*.

Teniendo en cuenta lo anterior, en un texto narrativo se presentan cuatro formas de anisocronía: elipsis y pausa descriptiva, la escena y sumario (o resumen). La *elipsis* de acuerdo con Chatman (1990) se refiere a la discontinuidad narrativa entre la historia y el discurso, es decir, hay una *supresión total o parcial* de algunos hechos, entregando al lector sólo el final. Para Chatman (1990) en la elipsis “el discurso se detiene, aunque el tiempo continua pasando en la historia” (74).

Por otro lado, en la *escena* se utiliza el estilo directo (diálogos) y se igualan el tiempo del relato y el tiempo de la historia. Chatman (1990) afirma que “la escena es la incorporación del principio dramático a la narrativa. La historia y el discurso tienen aquí una duración más o menos igual” (76). En el caso de la *pausa*, el tiempo de la historia se suspende, y el discurso continúa, por ejemplo las descripciones. Finalmente, tenemos el *resumen*, que condensa en pocas palabras lo sucedido fuera de la escena y durante largos periodos; se comprimen páginas, párrafos, días, semanas, meses o incluso años de la historia.

Basándonos en la información anterior, en el cuento el *ídolo de las Cícladas* se presenta una anisocronía en cuanto a la elipsis, por ejemplo, lo vemos en el siguiente pasaje: “Pero poco había cambiado en el fondo, esos dos años entre ellos habían sido también un rincón vacío del tiempo, con un trapo que era como todo lo que no se habían dicho y que quizá hubieran debido decirse” (Cortázar, 1981, p. 69). El tiempo del discurso es mayor que el tiempo de la historia, se ha suprimido o cortado información sobre la vida de los protagonistas durante esos dos años que no se vieron.

En el relato se registran escenas dialogadas (registros de habla pura), por lo menos explícitamente, unos nueve. En cuanto a las pausas descriptivas (el tiempo del discurso es más lento que el tiempo de la historia) podemos ver un ejemplo en la descripción de la figura de la estatuilla:

(...) ese cuerpo blanco cuerpo lunar de insecto anterior a toda historia (...), el rostro inexpresivo donde solo la línea de la nariz quebraba su espejo ciego de insoportable tensión, los senos apenas definidos, el triángulo sexual y los brazos ceñidos al vientre, el ídolo de los orígenes (Cortázar, 1981, p. 73).

Ahora bien, en el caso del resumen, donde el tiempo del discurso es menor que el tiempo de la historia, podemos ejemplificarlo con el siguiente pasaje:

Era la primera vez desde hacía casi dos años que Morand le oía mencionar a Thérèse, como si hasta ese momento hubiera estado muerta para él, pero su manera de nombrar a Thérèse era incurablemente antigua, era Grecia aquella mañana en que habían bajado a la playa. (Cortázar, 1981, p. 72).

2.2.3. Frecuencia

De otro parte, la *frecuencia* en un texto narrativo se refiere a la relación que se da entre las posibilidades de repetición de la historia y las del relato, en otras palabras, la correspondencia o no entre *el número* de ocurrencias de la historia o partes de ésta —con sus respectivas temporalidades— y el número de las ocurrencias discursivas que las

sustentan; El sistema de relaciones en la frecuencia en un texto narrativo son de cuatro tipos: la frecuencia *singulativa* (relato singulativo), la frecuencia *múltiple y singulativa* (relato singulativo anafórico), la frecuencia *repetitiva* (el relato repetitivo) y la frecuencia *iterativa* (el relato iterativo).

Siguiendo a Chatman (1990), el relato singulativo es “una representación discursiva de un único momento de la historia, como en «Ayer me acosté temprano»” (p.82). Es decir, la cadena de secuencias corresponde con una sola historia, ya que se narra *una vez* lo que sucedió *una vez*; si ocurre un acontecimiento, solo hay una presentación. La frecuencia múltiple, de acuerdo con Chatman (1990) consiste en “varias representaciones, cada una de uno de los varios momentos de la historia, como en «El lunes me acosté temprano; el martes me acosté temprano; el jueves me acosté temprano», etc” (p.82). Un relato con estas características dará cuenta *n veces* de lo que pasó *n veces*, o sea, varios acontecimientos, involucraría varias presentaciones.

En cuanto a la frecuencia repetitiva, según Chatman (1990) consiste en “varias representaciones discursivas del mismo momento de la historia, como en «Ayer me acosté temprano, ayer me acosté temprano, ayer me acosté temprano», etc.” (p. 82). En un relato como este se cuenta *n veces* lo que sucedió *una vez*; así las cosas, si ocurrió un suceso, hay varias presentaciones. También se podría tomar como un relato repetitivo cuando el mismo acontecimiento es narrado con variantes estilísticas, punto de vista o focalizaciones distintas; finalmente, tenemos la frecuencia iterativa que, de acuerdo con Chatman (1990) consiste en “una única representación discursiva de varios momentos de la historia, como en «Todos los días de la semana me acosté temprano»” (p. 82). Este tipo de relato cuenta una vez lo que ha sucedido *n veces*, se trata de varios hechos y una presentación.

En *El ídolo de las Cícladas* se presenta un relato *repetitivo* (reiterativo), pues narra *n veces*, lo que ocurrió *una vez*, es decir, se trata de un acontecimiento —el descubrimiento de la estatuilla egea— que se presenta varias veces. Varias focalizaciones, la de Morand con su racionalidad científica, la de Somoza con su visión mítico-sagrada y, luego su locura, y la

del narrador mismo no presentan los diferentes enfoques de lo que pasó en la isla, en París, en las afueras de París donde vivía Somoza. Lo anterior se puede explicar en tres acciones centrales que repite Somoza: la enunciación de su discurso con una voz “sorda y opaca” que oye Morand, las miradas recursivas a la estatuilla por parte de Morand y Somoza, las caricias de Somoza a la estatuilla, el acto performativo que realiza Somoza con las manos delante de ídolo.

A modo de ejemplo cuando en el taller de escultura de Somoza, Morand le pide unas tres veces a Somoza que le explique esa trascendencia que ha alcanzado con la estatuilla, leemos: “*Otra vez tendía la mano* a una casa del aire, a un rincón del taller, describía un arco que incluía el techo y la estatuilla posada sobre una fina columna de mármol envuelta por el cono brillante del reflector” (Cortázar, 1981, p. 71. Las cursivas son nuestras). O cuando leemos:

(...) y la voz de Somoza ahí mezclada con el ir y venir de sus manos que también parecían querer pegar trozos de aire, armar un vaso transparente, sus manos que señalaban la estatuilla, obligando a Morand a mirar una vez más contra su voluntad ese blanco cuerpo lunar (...). (Cortázar, 1981, p. 72.73)

En suma, tal como hemos visto, el aspecto sintáctico evidencia como la historia del *ídolo de las Cícladas* se expande y compacta a lo largo del texto, permitiendo que el lector reúna e integre las macrosecuencias y secuencias que fundamentan la estructura del relato, pero además, la sintaxis narrativa valida los enunciados que tejen lo fantástico y la enunciación discursiva del narrador.

3. ASPECTO SEMÁNTICO: REDES TEMÁTICAS

Teniendo en cuenta que Todorov analiza la obra literaria como un sistema donde convergen lo verbal, lo sintáctico y lo semántico, o como él llama a éste último, los «temas» del libro” (Todorov, 1998, p. 20). El propósito de este capítulo es dilucidar y describir los tópicos que se pueden identificar en *El ídolo de las Cícladas*. Para ello, tendremos en cuenta las dos redes temáticas que propone Todorov: los temas del *yo* y los temas del *tú*.

La teoría todoroviana en relación con los temas de lo fantástico, propone por un lado, evitar reducir la literatura a una simple forma, desconociendo la pertinencia de los tópicos en el análisis literario y por otro, realizar el proceso inverso, es decir, reducir la literatura a simple contenido (temas y sentidos), y dejando de lado la forma. En palabras de Todorov (1998):

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

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

3.1. La agrupación temática

Siguiendo la teoría todoroviana los temas del género fantástico pueden analizarse desde la aplicación de una técnica básica: la *agrupación*. De acuerdo con Todorov (1998) se agrupan “los temas de manera puramente formal, o más exactamente distribucional: parti[endo] de un estudio de sus *compatibilidades e incompatibilidades*” (p. 85-86). Así las

cosas, la clasificación que establece Todorov, se fundamenta no en imágenes concretas (“etiquetas temáticas”) sino en categorías abstractas que permiten explicar tanto los temas de las obras del género fantástico ya escritas como del corpus potencial.

Sus postulados teóricos proponen dos redes temáticas que son: los “temas del *yo*” y los “temas *tú*”. En los temas de la mirada” (temas del *yo*) el *sentido de la vista* se convierte en un elemento central pues conecta la relación del hombre con el cosmos. Todorov (1998) afirma: “(...) estamos en términos freudianos en el sistema *percepción-conciencia*. Es una relación relativamente estática, en el sentido de que no implica acciones particulares, sino más bien una posición, una percepción del mundo más que una interacción con él” (p. 97. El énfasis es nuestro).

3.2. Ejes temáticos del *yo*

Resulta interesante cómo Todorov, para explicar los temas de *yo*, se vale de algunas imágenes de transformaciones de un texto de origen oriental, un cuento de *Las Mil y una noches*: “*La historia del segundo calender, hijo del rey*”; partiendo de este texto, identifica dos grupos: el de *las metamorfosis* de personajes, y el de *la existencia de seres sobrenaturales* que superan a los humanos: el genio, el hada, la princesa maga, el hechicero entre otros, con facultades de transformarse ellos mismos y también a otros, además de su capacidad de desplazamiento de seres y objetos en el espacio y tiempo, interviniendo en la vida humana.

Así las cosas, *la metamorfosis*, la causalidad particular, el *pan-determinismo* (determinismo generalizado), que equivaldría al azar, pertenecería a los temas del “*yo*”. De ahí que Todorov (1998) afirme: “Decimos con frecuencia que un hombre se hace el mono, que lucha como un león, como un águila, etc (...). Por consiguiente, las metamorfosis constituyen una transgresión de la separación entre materia y espíritu, tal como generalmente se la concibe” (p.91). En cuanto al *pan-determinismo* Todorov (1998) afirma: “Podemos hablar aquí de un determinismo generalizado, de un *pan-determinismo*; todo,

hasta el encuentro de las diversas series causales (o «azar»), debe tener su causa, en el sentido pleno del término, aun cuando esto no sea de orden sobrenatural (...). (p. 89)

Como notamos en estos dos temas el punto fuerte es la ruptura del límite entre la materia y el espíritu o viceversa. Para Todorov (1998), este quiebre puede ejemplificar la diferencia entre la percepción del hombre “normal” y la del esquizofrénico, el drogadicto, el niño (en sus primeras etapas de vida) y el psicótico. De acuerdo con Kerly Robles y Wilfredo Peñate (2010) el individuo drogado no distingue entre él y lo que le rodea, no diferencia entre quien es el agente y el paciente, entre espacio y tiempo, y si lo hay, se suspende. En el caso del esquizofrénico, este tampoco separa la realidad de la imaginación, su punto de referencia no es único, se manifiesta según Robles y Peñate (2010) en “la incoherencia del pensamiento, la afectividad y la acción, pasando por un repliegue sobre sí mismo (o autismo), la fuga de ideas, hasta llegar a la inadaptación radical al mundo externo y una constante actividad delirante” (p.172).

El niño en sus primeras etapas no distingue entre su yo (mundo interior) y el mundo exterior (mundo físico). De ahí que las categorías de causalidad, objeto, espacio y tiempo, sean algo nebulosas y tomen tiempo asimilarlas. Finalmente, en el caso del psicótico. Todorov (1998) afirma: “(...) los límites entre materia y espíritu era considerada, sobre todo en el siglo XIX, como la primera característica de la locura. El psicótico (...) no sería capaz de distinguir esos diferentes marcos entre sí y confundiría lo percibido y lo imaginado” (p.93).

Siguiendo a Todorov (1998) el fenómeno de las metamorfosis se puede generalizar, de tal modo que el desdoblamiento y multiplicación de la personalidad cabrían en esta red temática, es decir, “uno es varias personas mentalmente, y se convierte en varias personas físicamente” (p. 94). En segundo lugar, está la ruptura del límite entre el sujeto y el objeto se parte del hecho de que comúnmente el sujeto es visto en relación con otras personas, o con objetos exteriores a él, pero como afirma Todorov (1998): “La literatura fantástica pone en

tela de juicio esta separación abrupta. Se oye una música, pero ya no existe el instrumento de música emisor de sonidos y exterior al oyente, por una parte, y el oyente, por otra” (p.93).

En relación con la transformación del espacio y el tiempo, Todorov (1998) muestra que “el tiempo y el espacio del mundo sobrenatural, tal como están descritos en este grupo de textos fantásticos, no son el tiempo y el espacio de la vida cotidiana” (p. 95). Bajo la lupa de Todorov, la transformación del espacio se minimiza o amplía. Los lugares donde se mueven los personajes se hiperbolizan, transformándose en dimensiones abismales o extremadamente pequeñas.

El tiempo por su parte, también puede ser dilatado más allá de lo físicamente humano, haciéndose más lento o más rápido, o incluso puede no haber tiempo, o suspenderse. Cabe anotar que la mística y la religión también formarían parte de los temas del *yo*. En suma: en la red temática del “yo”, la participación del sujeto es pasiva, hay ausencia del lenguaje y aislamiento con el mundo externo. Bajo esta red, la acción central es mirar y percibir.

3.3. Ejes temáticos del *tú*

Cambiando de perspectiva, en la otra vertiente hallamos la red de los temas del “tú”, la cual establece la relación del individuo con su *deseo e inconsciente*. En este sentido, Todorov (1998) afirma:

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

Todorov (1998, p.112) llama a los temas del *tú*, los “temas del discurso”, porque “el lenguaje es, en efecto, la forma por excelencia y el agente estructurante de la relación del hombre con su prójimo” (p. 112). Así las cosas, en los temas del *yo*, la posición del

individuo es pasiva, mientras que en el eje del *tú*, la intervención del sujeto sobre el mundo es *activa*. Según Todorov (1998): “el hombre ya no es un observador aislado, sino que participa de una relación dinámica con otros hombres” (p. 112).

Bajo esta red temática, *el deseo sexual* humano se manifiesta en los relatos del género fantástico en la relación sexual normal, o en el “amor intenso” por una mujer, o lo que Todorov llama el “diablo-deseo”. Este último origina una tensión entre lo sagrado (Dios, la cruz), y lo mundano; pero también el deseo sexual entra en pugna con la madre, quien aprueba o censura la relación amorosa para que ésta no sea “diabólica”. De ahí que Todorov (1998) afirme: “El deseo, como tentación sensual, se encarna en algunas de las figuras más frecuentes del mundo sobrenatural, y en especial en la del diablo. Puede decirse, para simplificar, que el diablo no es más que otra palabra para designar la *libido*” (p. 103. El énfasis es del autor). No obstante, en los temas del “tú”, la *libido* puede transformarse en excesos, perversiones, o parafilias sexuales, tal como lo afirma Todorov (1998):

La literatura fantástica describe en particular sus formas excesivas así como sus diferentes transformaciones o, si se prefiere, sus perversiones (...). De la misma manera, las preocupaciones relativas a la muerte, a la vida después de la muerte, a los cadáveres y al vampirismo están ligadas al tema del amor. Lo sobrenatural no se manifiesta con la misma intensidad en cada uno de estos casos: aparece para dar la medida de los deseos sexuales particularmente poderosos y para introducirnos en la vida después de la muerte. (p.111)

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

De acuerdo con Todorov (1998), a parte del incesto y la homosexualidad, la literatura fantástica presenta “una tercera variedad del deseo que puede denominarse como “el amor de más de dos”, es “la forma más corriente” (p. 106). Este “amor de más de dos” corresponde a tríos u orgías sexuales. También dentro de los temas del “tú” entraría a jugar *el sadismo*, parafilia sexual, que según Roudinesco y Plon (1998) es “una perversión sexual basada en un modo de satisfacción ligado al sufrimiento infligido al prójimo (...). El sadismo es entonces concebido como primero, anterior al masoquismo; expresa la agresividad contra un semejante tomado como objeto” (p.958). Otra parafilia sexual a la que se refiere Todorov es la *necrofilia*. Se trata del deseo de un sujeto-personaje por un cuerpo, ya no vivo, sino muerto. Siguiendo a José María Farré (2002), la necrofilia es “la actividad sexual con un ser humano muerto, que puede incluir o no mutilación del cadáver” (523). De acuerdo con Robles y Peñate (2010).

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

Por otra parte, el eje de los temas del “tú” también abarca la crueldad, la violencia física y verbal, así como la muerte asociada con el amor-deseo, la sangre y la magia. Con relación a la violencia verbal o de palabras, Todorov (1998) muestra que este tópico resulta importante para la literatura fantástica, ya que por un lado, muestra la violencia (descrita en el relato) sobre el personaje y por otra, ayuda a generar un efecto en el lector:

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

La muerte es otro de los temas presentes en el eje del *tú* que, generalmente, se asocia con el deseo sexual en el que un personaje (hombre o mujer) persigue un objeto: alguien vivo que, en la mayoría de los casos, termina muerto o se transforma en algo putrefacto o en un cadáver: En la literatura fantástica, la necrofilia toma por lo general la forma de un amor con vampiros o con muertos que volvieron a habitar entre los vivos” (Todorov, 1998, p. 110). Ahora bien, la tríada *deseo-crueldad-muerte* pone de manifiesto la tensión que se da entre la muerte y la vida, entre el amor y la sangre. De ahí que Todorov (1998) arguya:

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

3.4. Oposiciones en las redes temáticas

Siguiendo a Todorov, es necesario señalar *la oposición* entre las dos redes temáticas, así como las categorías que cada una de ellas despliega. En el eje de los *temas* del *yo*, se presenta una *ruptura del límite* entre lo *físico* y lo *psíquico*, es decir, entre el *yo* (mundo interior) y el mundo exterior. Aquí adquiere importancia la *percepción* y la vista, pero también la *ausencia del lenguaje*, tal como se explicó comparando el caso del niño, el drogadicto, el esquizofrénico y el psicótico con el mundo del hombre normal, y la sublimación de las pasiones (sexualidad) que se alcanza con el mundo de la droga y el misticismo.

La *oposición* en el eje de los temas del *tú*, no es posible comprenderla sin tomar en cuenta el inconsciente y las pulsiones cuya represión origina la neurosis. Todorov (1998) afirma que “el papel decisivo concedido a la sexualidad y a sus variaciones en la segunda red, parece en efecto, encontrarse en las neurosis: como se viene diciendo desde Freud, las perversiones son la contraparte negativa de las neurosis” (p.118).

Ninguno de estos paradigmas queda agotado, ya que como afirma Todorov (1998), “es posible, por ejemplo, encontrar una analogía entre ciertas estructuras sociales (o incluso ciertos regímenes políticos) y las dos redes de temas” (p. 122). Lo ejemplifica, siguiendo las ideas antropológicas y sociológicas de Marcel Mauss, cuando éste establece una diferencia entre la magia y la religión, aduciendo que la magia tiende a lo concreto y no puede privarse del lenguaje, mientras que la religión y el recogimiento místico es metafísico y averbal: “En tanto que la religión tiende hacia la metafísica y se absorbe en la creación de imágenes ideales, la magia sale, por mil fisuras, de la vida mística de donde extrae sus fuerzas para servir la vida laica y mezclarse con ella. Tiende a lo concreto de la misma manera que la religión tiende a lo abstracto” (Mauss, 1960, p.134. Citado por Todorov, 1998. p. 122). En otras palabras, la magia estaría ubicada en el paradigma de los temas del *tú*, y la mística y la religión en los temas del *yo*.

3.5. Las Categorías

Las categorías que esta distribución de redes pone de manifiesto dependen de cada red temática, así en el caso de los temas del *yo*, aparecen categorías como “físico-psíquico” y “percepción-conciencia” reduciéndose en lo que Todorov llama “los temas de la mirada; por el contrario, en los temas del *tú*, se producen categorías como “pulsión-inconsciente” o “deseo-inconsciente”, que se refieren a los “temas del discurso”. Terminamos las puntualizaciones de los temas de lo fantástico señalando la importancia que adquiere el lenguaje en las dos redes: *ausencia* en los temas del *yo* y *presencia* en los temas del *tú*, tal como lo señala Todorov (1998):

Como vimos, los temas del *yo* abarcan la posibilidad de quebrar el límite entre sentido propio y sentido figurado; los temas del *tú* se forman a partir de la relación que en el discurso se establece entre dos interlocutores (...). El *yo* significa el relativo aislamiento del hombre en su relación con el mundo que construye, el acento puesto sobre esta confrontación sin que sea necesario nombrar a un intermediario. El *tú* en cambio, remite precisamente a ese intermediario, y lo que se encuentra en el punto de partida de la red es la relación terciaria (...). Hay más: El *yo* y el *tú* designan a los dos

participantes del acto de discurso: aquel que enuncia y aquel al cual uno se dirige. Si ponemos el acento en esos dos interlocutores es porque creemos en la importancia primordial de la situación de discurso, tanto para la literatura como fuera de ella (...). Las categorías del *yo* y del *tú* tienen en efecto, ese doble carácter: poseen un elevado grado de abstracción, y son interiores al lenguaje. (pp. 123; 124)

3.6. Los temas del yo

Ahora bien, en *El ídolo de las Cícladas* podemos rastrear del eje de los temas del *yo* las siguientes imágenes centrales:

3.6.1. El principio de causalidad general (el pan-determinismo). A nuestro modo de ver aparece en el cuento cuando Cortázar a través del narrador, juega con la manera de nombrar a Thérèse y la Grecia antigua; gracias al recuerdo de Morand en el taller de escultura, se nos anticipa un suceso trágico que ocurrirá y que al parecer es *inevitable*: la muerte de Thérèse. Así cuando leemos que después de cierto tiempo (dos años), Somoza y Mornad se encuentran, el narrador nos dice:

Era la primera vez desde hacía casi dos años que Morand le oía mencionar a Thérèse, como si hasta ese momento *hubiera estado muerta* para él, pero su manera de nombrar a Thérèse *era incurablemente antigua, era Grecia* aquella mañana en que habían bajado a la playa. (Cortázar, 1981, p. 72. El énfasis es nuestro).

La muerte de la esposa de Mornad era inevitable, como un objeto marcado, el cuerpo de Thérèse, tenía que ser inmolado para la reactualización del mito, de las ceremonias propiciatorias; se trataba de un poder superior representado en Haghessa, causante de la dominación de las mentes de los tres arqueólogos.

3.6.2. La ruptura entre el sujeto y el objeto. Somoza (sujeto) desea un objeto (la estatuilla egea). Su viaje a las Cícladas lo conduce al descubrimiento del ídolo; es Somoza quien finalmente descubre la estatuilla, quien primero la agarra y palpa, la limpia, la cuida,

se queda con ella, hace réplicas, le erige una especie de altar en el taller de escultura, pero sobre todo se convierte en un “oferente sacerdotal” de la diosa, el *médium* que buscará la sangre de las víctimas para que la estatuilla vuelva a la vida después de miles de años; de hecho su estudio y análisis minuciosos, se ve recompensado con la conexión que alcanza con el ídolo un solsticio. Su contacto con la piel y las formas y contornos de la estatuilla permiten una fusión, mental y física que lo enajena y controla; es esa fisura que le permite acceder a la diosa egea y ésta a su mente y cuerpo: “(...) su obstinado acercamiento llegaría a identificarlo con la estructura inicial, en una *superposición* que sería más que eso porque ya no habría dualidad *sino fusión*, contacto primordial” (Cortázar, 1981, p. 71. El énfasis es nuestro).

3.6.3. Latransformación del espacio y el tiempo. En *El ídolo de las Cícladas*, tal como mostramos en el capítulo uno, se superponen dos planos espaciales: el de la isla griega y París y las afueras de la ciudad. Y en cuanto al tiempo podemos decir que los personajes se mueven en el *pasado* en el que ocurren los acontecimientos relacionados con el hallazgo de la estatuilla, y más allá, un pasado mítico-primigenio, el de la estatuilla egea, en el periodo neolítico; por otro lado, está el presente (dos años después) en Francia, en la casa taller de Somoza donde ocurre la muerte de Somoza y todo lo que se deriva de ello. Ahora bien, en un primer estadio de análisis, el cronotopo del cuento es normal. Somoza, Morand y su esposa Thérèse y por supuesto, la estatuilla están “confinados” en los límites que el universo cortazariano ha construido para ellos: la isla y la metrópolis, transitando entre lo mítico y lo racional.

De acuerdo con el relato, la parte física de los espacios no experimentan ninguna transformación física espacial; sin embargo, el narrador nos dice que Morand se preguntaba por lo que habría pensado Thérèse cuando él le dio instrucciones “para llegar al pabellón solitario en la colina” (Cortázar, 1981, p. 72). Esta idea se refuerza con la alusión que hace Somoza con su voz sorda y opaca del “borde de las rocas donde mugía la Múltiple, el jefe de los verdes cercenaba el cuerno izquierdo del macho más hermoso y

tendía al jefe de los que cuidaban la sal, para renovar el pacto con Haghesea” (Cortázar, 1981, p. 74). Somoza trae al presente *el lugar de inmólación* o sacrificio.

En cuanto al tiempo, hay un avance natural del tiempo de la historia, desde que se planeó el viaje a la isla, su estadía en ella, el descubrimiento, el abandono de la isla, su regreso a París, el aislamiento de Somoza, lo cotidiano, el reencuentro en el taller de escultura y las muertes de los personajes. En el relato no hay un tiempo extraño o paralelo, las relaciones lógicas y temporales convergen en la cotidianidad, pero a nuestro modo de ver se produce una especie de tiempo primigenio o *ab origine* que revive esos cinco mil años de historia que había que desenterrar, o mejor *actualizar*. Es la realización del sacrificio y su parafernalia ceremonial lo que actualiza el mito, lo que valida ese “tiempo fuerte” como dice Mircea Eliade (1996)

(...) el hombre de las sociedades arcaicas no solo está obligado a recordar la historia mítica de su tribu, sino que *reactualiza* periódicamente una gran parte de ella (...). Lo esencial para él es, pues, conocer los mitos. No solo porque los mitos le ofrecen una explicación del Mundo y de su propio modo de existir en el mundo, sino, sobre todo, porque al recordarlos, al reactualizarlos, es capaz de repetir lo que los Dioses, los Héroes o los Antepasados hicieron *ab origine*. (p. 19; 20. Las cursivas son del autor).

De hecho, es así como el mismo Somoza se lo explica a Morand: “Y los flautistas se llenarán la boca de sangre y la soplarán por la caña de la izquierda, y yo *untaré de sangre su cara*, ves, así, y se asomarán los ojos y la boca bajo la sangre” (Cortázar, 1981, p. 74. Las cursivas son nuestras). Como vemos, es la realización en el presente (otra vez) del sacrificio lo que traerá de vuelta a la vida a Haghesea en toda su extensión.

3.64. El tema del doble se evidencia en el relato en las dualidades que se configuran en el relato. En la apertura del cuento, tenemos a Somoza- Morand, quienes en una conversación en el presente discuten acerca de la estatuilla y su conexión con ella. Luego se formaría la

pareja Somoza-la estatuilla egea, de hecho el narrador dice que entre Somoza y el ídolo “ya no habría *dualidad* sino fusión, contacto primordial” (Cortázar, 1981, p. 71. El énfasis es nuestro). Por otra parte, otra dualidad sería la formada por Morand- Thérèse, de quien Somoza está enamorado. Estas relaciones duales, tienen que entenderse no como seres desdoblados en manifestaciones corpóreas diferentes, sino que su duplicación ocurre en la medida que los unen intereses comunes.

3.6.5. La imagen de la mirada. Se relaciona directamente con el acto de mirar y en algunos casos, contra la voluntad la estatuilla egea. Leemos por ejemplo que las manos de Somoza “señalaban la estatuilla, obligando a Morand a *mirar* una vez más contra su voluntad ese blanco cuerpo lunar de insecto anterior a toda historia” (Cortázar, 1981, p. 73). Es decir, se trataba de una *visualización* literal de los personajes (Morand y Somoza) y los tipos de focalizaciones que dilucidamos en el segundo capítulo, en la medida que se involucra lo perceptivo literal y cognitiva.

3.7. Los temas de tú

Por otra parte, en la red de los temas del *tú*, en el *ídolo de las Cícladas* se destacan dos tópicos centrales en una relación de co-presencia: la sexualidad-violencia y la muerte, que explicaremos a continuación:

3.7.1. La sexualidad. En el relato se muestra en dos sentidos: por un lado, en una sexualidad normal y por otro, en lo que Todorov llama el “amor de más de dos”. La primera referencia a la sexualidad normal se enuncia cuando los personajes se encuentran en la isla. Morand y Somoza se hallan cavando huecos donde se cree está la estatuilla, cuando de repente descubren al ídolo egeo; ante este hallazgo, Thérèse (quien se bronceaba), al oír el grito de Somoza, corre “hacia ellos olvidando que tenía en la mano el corpiño rojo de su *deux pièces*”, es decir, tenía los senos afuera. Por eso, Morand le gritó que “se cubriera”: “y Thérèse se enderezó mirándolo como si no comprendiera, y de golpe les dio la espalda y escondió *los senos entre las manos*” (Cortázar, 1981, p. 68. El énfasis es nuestro). Y es precisamente el hecho de que Somoza haya visto semidesnuda a Thérèse,

en esa ocasión lo que hace que Somoza sintiera “algo” por la esposa de Morand. Por eso, más adelante leemos en el relato que Morand se dio cuenta de unas miradas quizás algo insinuante que Somoza le hizo a Thérèse “mientras los tres bajaban a la playa”.

La segunda mención de la sexualidad aparece implícita en el caso de Morand y Thérèse. El mismo día del descubrimiento de la estatuilla, Thérèse se alejó de Morand debido al regaño que había recibido y se fue a caminar entre los olivos, pero en la noche, al regresar a la tienda de campaña, Thérèse acepta “las excusas de Morand, hasta que lo besó y fue como siempre en la isla, en todas partes, fueron él y ella y la noche por encima y el largo olvido (Cortázar, 1981, p. 69).

3.7.1.1 Desvirtualización de la sexualidad. El erotismo de Somoza se desvirtúa, llega la alienación y la violencia. Somoza entra en conexión con la estatuilla y, son precisamente las *formas*, los contornos de las réplicas de la estatuilla las que lo iban conociendo; el erotismo se traslada al objeto descubierto, que se convierte en su fetiche: “la repetida caricia de *las manos en el cuerpecito* de la estatua inexpresivamente bella” (Cortázar, 1981, p. 70).

Ahora bien, el “amor de más de dos” del que habla Todorov en su ya Clásico libro *Introducción a la literatura fantástica* (1998) se afianza también en la integración de elementos que realiza Somoza en la manera de hablar de Thérèse en su discurso. Es algo extraña. Los dos amigos arqueólogos tenían mucho tiempo de no verse y cuando esto ocurre, Somoza pregunta por la esposa de Morand: “Era la primera vez, desde hacía casi dos años que Morand le oía mencionar a Thérèse (...), pero su manera de nombrar[la] era incurablemente antigua, *era Grecia* aquella mañana en que habían bajado a la playa” (Cortázar, 1981, p. 72. Las cursivas son nuestras). Para Somoza Thérèse es la estatua egea, con “ese blanco cuerpo lunar de insecto anterior a toda historia”. El amor de más de dos está integrado por Somoza, Thérèse y ahora, la figura egea; dos mujeres para Somoza. Posteriormente, la tríada erótica se repite al final del cuento en el caso de Morand-Thérèse-la estatuilla egea, poco antes de que Morand le de muerte a Thérèse, su esposa.

3.7.1.2. La corporalidad erótica de la estatuilla. La estatuilla, de género femenino, con su “rostro inexpresivo donde sólo la línea de la nariz quebraba su espejo ciego de insoportable tensión, *los senos* apenas definido, *el triángulo sexual* y los brazos ceñidos al *vientre*, el ídolo de los orígenes (...). (Cortázar, 1981, p. 73. Las cursivas son nuestras). Dicho erotismo se puede notar cuando Somoza intenta explicarle a Morand la conexión que ha tenido con el ídolo: “Junto al ídolo, alzó *una mano* y *la posó* suavemente sobre los senos y el vientre. La otra *acariciaba* el cuello, subía hasta la boca ausente de la estatua” (Cortázar, 1981, p.73. El énfasis no está en el texto).

Recordemos que la estatuilla descubierta es una figura egea⁵ de una diosa neolítica de la fecundidad, relacionada con el poder de la tierra, la germinación, los rituales de fertilidad. Por último, la sexualidad se nota cuando Somoza *se desnuda* para comenzar el ritual del sacrificio, acto que repite Morand cuando Thérèse llega al taller en las afueras de París: “Ya estaba desnudo cuando oyó el ruido del taxi y la voz de Thérèse dominado el sonido de las flautas” (Cortázar, 1981, p.76).

3.7.2. La violencia. Es uno de los temas presentes en la red de los temas del *tú*. Según Luciano Gallino (2001) la violencia es la:

Forma extrema de **agresión** material, realizada por un sujeto individual o colectivo, consistente ya sea en el ataque físico, intencionalmente destructivo, contra personas o cosas que representan un valor para la víctima o para la sociedad en general; o bien en la imposición, mediante el empleo —o la amenaza manifiesta de empleo —de la fuerza física o de las armas, a realizar actos gravemente contrarios a la propia voluntad. La v. [violencia] sobre las personas se concreta, en sus varios grados, *en la*

⁵ “Las estatuillas cicládicas son absolutamente sencillas, evitaron el bulto redondo, son bidimensionales, alto y ancho, sin profundidad, sin espalda. No fueron en sí mismas representaciones propias del cuerpo femenino, sino OBJETOS DE CULTO. Sus líneas son puras, no tienen ojos, hombros anchos, caderas estrechas, pies esbozados, brazos abrazados a la cintura”. En:

coerción física a hacer o no hacer, o bien a ceder forzosamente cosas que se poseen, incluso informaciones o confesiones de cualquier tipo; en la privación de la libertad por períodos más o menos largos, o bien en el secuestro; en los golpes, en las heridas, en la mutilación y en la tortura, y por último en la muerte. (907. El énfasis es nuestro).

A nuestro modo de ver, en *El ídolo de las Cícladas* la sexualidad y la violencia se mezclan, el placer deriva en venganza y sometimiento: Somoza quiere un trofeo, a Thérèse, esposa de Morand, por eso quiere matarlo, para quedarse con Thérèse; así cuando están los dos en el taller de escultura, en las afueras de París, Somoza ataca con un hacha de piedra a Morand, quien se defiende y por accidente el hacha se incrusta en la cabeza de Somoza matándolo. Podría afirmarse que Morand aprovecha la oportunidad para *deshacerse* de Somoza por haberse fijado en su esposa, como dice el narrador “no le sería difícil demostrar que había obrado en legítima defensa” (Cortázar, 1981, p. 75), debido a la locura y aislamiento de Somoza. A nuestro modo de ver, los actos de violencia en el relato cortazariano se pueden enumerar en:

1. La mención que hace Somoza de la cacería en las cavernas de humo, asociada con los sacrificios.
2. La descripción del rito caníbal del pacto con Haghesa: “Y los flautistas se llenaran la boca de sangre y la soplarán por la caña de la izquierda, y yo untaré de sangre su cara [la de la estatuilla] (...), y le asomarán los ojos y la boca bajo la sangre” (Cortázar, 1981, p. 74).
3. EL ataque acústico del ídolo egeo, primero a Somoza y luego, cuando éste está alienado se vale su *voz sorda y opaca* para someter a Morand.
4. EL ataque que hace Somoza a Morand con el hacha de piedra.
5. El contraataque de Morand a Somoza en defensa propia.
6. La muerte de Somoza.
7. La muerte (implícita) de Thérèse a manos de Morand con el hacha de piedra.

3.7.3 .El tema de la muerte. Se puede explicar a través de una *serie de subimágenes* que connotan la muerte. Expliquemos:

3.7.3.1. La enfermedad. Tal como se evidencia en el relato, al parecer Somoza padece una alienación física y mental, causada por el influjo de la estatuilla. Al principio del relato el narrador nos dice que antes de que Somoza se perdiera en un vago fantaseo, Morand “había pensado que Somoza se estaba volviendo **loco**”. (Cortázar, 1981, p. 67. Las negrillas son nuestras). Además, cuando Morand y Thérèse se dan cuenta de que Somoza está perturbado por el descubrimiento y lo que siente por Thérèse deciden dejar la isla ya que les “parecía casi injusto que [Somoza] empezara a **sufrir**” (Cortázar, 1981, p. 70. Las negrillas son nuestras). Como era de esperarse, la lucidez y racionalidad de Morand lo hace pensar en la(s) causa(s) de esa locura que experimenta Somoza. La más científica: “todo arqueólogo se identifica en algún sentido con el pasado que explora” (Cortázar, p. 70).

3.7.3.2. La estatuilla egea. En torno a ella ocurren todos los acontecimientos del cuento después que es descubierta en el valle de Skoros, en la isla griega. Se convierte en el agente causante de la enajenación de los personajes. La misma descripción de la figura señala la muerte. Leemos que cuando es descubierta, como es lógico, estaba irreconocible, llena de “moho y adherencias calcáreas”, además de “su falso ropaje de tiempo y olvido”. Esto indica que definitivamente la estatuilla escondía algo. Adicionalmente Somoza la conecta con “cinco mil años de *camino equivocados*”. Se le describe como poseedora de un “blanco cuerpo lunar de insecto anterior a toda historia”, con un rostro

inexpresivo donde sólo la línea de la nariz quebraba su espejo ciego de *insoportable tensión*, los senos apenas definidos, el triángulo sexual y los brazos ceñidos al vientre, el ídolo de los orígenes, del *primer terror bajo los ritos de las inmolaciones en los altares de las colinas* (Cortázar, 1981, p.73. Las cursivas son nuestras).

Nótese la mención de la insoportable tensión que reflejaba su rostro de muerte y ese terror que experimentaban las víctimas “bajo los ritos de las inmolaciones” en honor a Haghesa,

que incluía sacrificios, que de acuerdo con Somoza eran las cacerías en las cavernas del humo, los ciervos acorralados, los círculos de grasa, la sal, entre otros.

Es precisamente la apropiación del ídolo egeo por parte de Somoza lo que le hace perder la cordura. Él se queda con la estatuilla, y la conserva, primero en su departamento en París; realiza sus primeras réplicas como tratando de perpetuar la memoria y existencia de la estatuilla. De hecho le dice a Mornad que no se la dará “nunca”. Luego cuando deja París para irse a vivir a las afueras de la ciudad, en su casa tiene un taller de escultura lleno de materiales para esculpir y copias de la estatuilla y como él mismo lo reconoce: “A cada nueva réplica me acercaba un poco más. Las formas me iban conociendo” (Cortázar, 1981, p.71).

3.7.3.3. Los lugares. Es tanta la importancia que este objeto (la estatuilla) adquiere en la vida de Somoza que en su taller de esculpir tenía un lugar dedicado a la estatuilla, lo hemos llamado “el altar egeo”. El narrador deja ver que Somoza “(...) describía un arco que incluía el techo y la estatuilla posada sobre una fina columna de mármol, envuelta por el cono brillante del reflector” (Cortázar, 19981, p. 71). Asociado a la estatuilla está el lugar donde se efectuaban los sacrificios en el pasado, y donde AHORA, en el presente, en el taller de esculpir donde dialogan Somoza y Morand, cerca al “*pabellón solitario de la colina*”, al “borde de las rocas donde *mugía la Múltiple*” se reactualizará el pacto con Haghessa a través de la sangre de Somoza y Thérèse.

3.7.3.4. El hacha. Otro de imágenes que señalan el tópico de la muerte es la presencia del instrumento que permite el sacrificio: el hacha de piedra. En el relato leemos que Morand “nunca supo de donde había salido el hacha de piedra que se balanceaba en la mano de Somoza” (Cortázar, 1981, p. 75). Como vemos, este es la herramienta que utiliza primero Somoza al atacar a Morand, pero que gracias a que éste último sabía artes marciales evita el zarpazo, haciendo que Somoza cayera: “Somoza era todavía un grito ahogado y atónito cuando *el filo del hacha le cayó en mitad de la frente*”(Cortázar, 1981, p. 75-76). Y Finalmente, cuando ya Morand no tiene control sobre su mente, toma el hacha que se

encuentra incrustada en la cabeza de Somoza y la toma “sopesándola entre las manos pegajosas (...); apagó la luz y con el hacha en la mano esperó detrás de la puerta, lamiendo el filo del hacha y pensando que Thérèse era la puntualidad en persona” (Cortázar, 1981, p. 76). En lo que en apariencia fue defensa propia, se convierte en una inmolación, el narrador se refiere al fallecido Somoza como el “sacrificado” y la nueva víctima: Thérèse, quien muere a manos de Morand por medio de un hacha de piedra.

3.7.3.5. El sonido-flauta. A tono con lo anterior, la imagen que señala la intervención de la muerte en el cuento cortazariano que analizamos está en la relación estatuilla-sonido-flautas. El relato se refiere a una pieza del museo de Atenas, el flautista que toca *la diaulos*, la flauta de dos cañas, que emite “el sonido de la vida a la izquierda, el de la discordia a la derecha” (Cortázar, 1981, p.73). El narrador nos dice que Somoza le dice a Morand:

La discordia es también la vida para Haghessa, pero cuando se cumpla el sacrificio los flautistas cesarán de soplar en la caña de la derecha y sólo se escuchara el silbido de la vida nueva que bebe *la sangre derramada*. Y los flautistas *se llenaran la boca de sangre* y la soplaran por la caña de la izquierda, y *yo untaré de sangre su cara (...)*, y le asomarán los ojos y la boca bajo la sangre”. (Cortázar, 1981, p. 74. Las cursivas son nuestras).

Como se infiere del discurso de Somoza, los ojos y la boca de la estatuilla están inertes, muertos hasta que se ejecute el sacrificio, es decir, hasta que una o varias vidas humanas sean inmoladas, que este caso, son Somoza y Thérèse, y si bien Morand al parecer no muere, queda enajenado y poseído por el poder de la estatuilla, convirtiéndose entonces en el nuevo oferente y sacerdote del pacto con Hahgesa. Es el derramamiento de sangre lo que vitaliza a Haghessa, es la puesta en escena del rito caníbal de los flautistas con sus bocas llenas de sangre que configura el gran tema que este cuento maneja: la muerte sacrificial. Muerte sacrificial que se condensa a nuestro modo de ver en el sacrificado Somoza y en la víctima potencial que se acercaba: Thérèse.

Agachándose, mojó las manos en la sangre que corría por la cara y el pelo del muerto (...). Thérèse no podía tardar, lo mejor sería salir, esperarla en el jardín o en la calle, evitarle el espectáculo del ídolo con la cara chorreante de sangre, los hilillos rojos que resbalaban por el cuello, contorneaban los senos, se juntaban en el fino triángulo del sexo, caían por los muslos. Empujó un poco más el cadáver con un pie hasta dejarlo contra la columna, husmeó el aire y se acercó a la puerta. Lo mejor sería abrirla para que pudiera entrar Thérèse. Apoyando el hacha junto a la puerta empezó a quitarse la ropa porque hacía calor y olía a espeso, a multitud encerrada. (Cortázar, 1981, p.76)

3.7.3.6. La voz “sorda y opaca” de Somoza. La voz de Somoza, producto de la intervención del ídolo, se convierte en el instrumento de control que “hipnotiza” la racionalidad de Morand. Prueba de ello es que en el relato se destacan por lo menos en siete momentos:

1). Al inicio del cuento leemos que “*la voz* de Somoza se alzaba otra vez con el tono impersonal de sus explicaciones más allá de la inteligencia” (Cortázar, 1981, p. 67. El énfasis es nuestro). 2). Mientras los dos colegas están en el taller de escultura, el narrador nos dice que Morand recordaba las horas siguientes al hallazgo de la isla: “y era como si ahora *la voz* de Somoza, reverberando monótona en el taller de escultura vacío, le llegara también desde aquella noche” (Cortázar, 1981, p. 68. El énfasis es nuestro). 3). Cuando Somoza invita a Morand a su casa, a las afueras de París el narrador nos dice: “Pero aún más extraño era preguntarse por qué a último momento, antes de subir al auto después del *llamado* de Somoza, había sentido como una necesidad de telefonar a Thérèse” (Cortázar, 1981, p.72. Las cursivas son nuestras). 4). Mientras hablan en el taller: “ (...) y *la voz* de Somoza ahí mezclada con el ir y venir de sus manos que también parecían querer pegar trozos de aire, armar un vaso transparente, sus manos que señalaban la estatuilla, obligando a Morand a mirar una vez más contra su voluntad ese blanco cuerpo lunar” (...) (Cortázar, 1981, p. 72-73. El énfasis es nuestro). 5). Cuando Morand le pide explicación a Somoza acerca de su identificación con la estatuilla, Morand “oyó hablar a Somoza con una *voz sorda y opaca*, un poco como si fuesen sus manos o quizá esa boca inexistente las que hablaban de la cacería en las cavernas (...)” (Cortázar, 1981, p.73). 6). En el preámbulo del

sacrificio, Somoza se refiere a la unión con Haghessa y responde: “—El de la unión, para hablar con tus palabras. ¿No los oyes? (...) El *sonido* de la vida a la izquierda, el de la discordia a la derecha”. (Cortázar, 1981, p. 74. El énfasis es nuestro). 7). Al final del relato leemos que Morand, ya desnudo, “oyó el ruido del taxi y la voz de Thérèse dominando el sonido de las flautas”.

En resumen: tal como hemos descrito, la voz de Somoza con su tono “impersonal” le permite esgrimir una suerte de “lenguaje que aludía y conjuraba desde planos irreductibles”, todo un lenguaje ritual, lleno de “ensalmos monótonos repitiendo hasta el cansancio las mismas fórmulas de pasaje” (Cortázar, 1981, p. 70). En este cuento, el sonido y la voz cobran vida, ya que son ellos los vectores que conducen a la muerte.

CONCLUSIONES

Después de haber analizado el cuento de Cortázar, *EL ídolo de las Cícladas*, a través de análisis lingüístico-estructural, basados en el modelo propuesto por Tzvetan Todorov para explicar y describir lo verbal, lo sintáctico narrativo y lo semántico en un texto del género fantástico proponemos las siguientes conclusiones:

1. El aspecto verbal dio cuenta de cómo el lenguaje y el sistema de la enunciación, (voz narrativa, niveles narrativos y focalización) configuraron los indicios que construyen lo fantástico; el aspecto sintáctico demostró la organización y el sistema de secuencias que paulatinamente armaron los equilibrios y desequilibrios presentes en el cuento. El aspecto semántico dio cuenta de las redes temáticas tanto en el eje del *yo* como en el eje de *tú*. Se establecieron los temas del *yo* como la metamorfosis que sufrieron dos de los protagonistas centrales (Morand y Somoza), la dualidad, la transformación temporo-espacial del cuento tanto en el plano mítico y moderno, la ruptura entre el sujeto y el objeto, y la causalidad predeterminada. En cuanto a los temas de *tú*, se identificaron tres temas centrales: la muerte, la sexualidad y la violencia.
2. Por otra parte, dado que la teoría todoroviana es de corte estructuralista, y como afirma Terry Eagleton (1994), ésta no evalúa ni interpreta, sino que analiza, esto no nos impide proponer que Cortázar en este relato está haciendo *una fuerte crítica a Occidente, al espíritu de la razón, la Ilustración, la civilización*. Lo irracional en Cortázar se expresa en este cuento no como una especie de deformación o disminución de la lógica, sino más bien como un cuestionamiento al poder del sistema o esquema racional. Pone en evidencia las fisuras que resquebrajan la realidad empírica e irrumpen en la cotidianidad.

Dos mundos chocan en este relato, el mítico anclado en el pasado (Grecia), y representado en la estatuilla egea de Heghesa, y por otro, la realidad del presente en París (símbolo de la luz y la razón), de ese “triángulo amoroso” que Somoza, Morand y Thérèse, han asumido como “todo lo que hubieran debido decirse”. La prueba de ello es que en el relato, Morand es quien en el relato aparece como la conciencia central, el faro que orienta y decanta el discurso mítico de Somoza. Reconoce que todo arqueólogo se identifica en “algún sentido con el pasado que explora y saca a la luz” como lo dice el narrador; no obstante, no concibe el hecho de que de “ahí a creer que la intimidad con una de esas huellas podía enajenar, alterar el tiempo y el espacio, abrir una fisura por donde acceder a... [la estatuilla]” (Cortázar, 1981, p. 72.73).

La pareja de esposos (Morand y Thérèse) se caracterizan por ser sujetos racionales, de hecho se preguntan con “amable ironía parisiense si toda la gente del Río de la Plata tendría la imaginación fácil” (Cortázar, 1981, p. 69). Es decir, es como si las gentes de otros hemisferios fuesen menos racionales que los Europeos. Ellos ven a Somoza como alguien de imaginación fácil, de hecho se revela a Somoza como un “incurable poeta” y “falso arqueólogo”. Sin embargo, después de que la mente y el cuerpo de Somoza fueron sometidos al poder de la estatuilla y se produce en él una metamorfosis, para nuestra sorpresa es precisamente en Morand en quien se refleja; este arqueólogo sucumbe a la obsesión, al encanto del ídolo, y performatiza el ritual replicando el tiempo y espacio sagrado de Heghesa en la inmolación de Somoza y Thérèse.

3. Ahora bien, si aceptamos que Somoza era un “incurable poeta”, ¿acaso con su muerte no se está negando la sensibilidad y el valor de la poesía, y por extensión el poder de la literatura frente a la razón? Seguramente Cortázar está invitando a toda la Humanidad a que revisemos y evaluemos nuestros sistemas de convenciones culturales, las conductas morales, las normas, las ideologías, las creencias, etc., en relación con la manera como concebimos al otro, lo que pensamos de él, o por

extensión de la Otredad que ha decidido sustraerse de los rituales colectivos que la sociedad y la cultura nos impone.

4. De los tópicos que señalamos en el eje de los temas del *tú*, nos permitimos decir algo sobre la violencia. Actualmente el mundo experimenta mucha inseguridad y violencia en todas partes, y de una manera u otra quizá hemos sido o podemos ser afectados por ella en alguna de sus manifestaciones. Por eso, debemos hacernos una autoexamen acerca de nuestra opinión y actitud ante la violencia en general y lo que podemos hacer para evitarla o prevenirla. La tolerancia y el ser conscientes de que cualquier pensamiento y acto violento puede ayudarnos a entender que si actuamos con violencia se rompe el equilibrio de la cotidianidad, la tranquilidad y sobre todo la posibilidad de perder nuestra vida innecesariamente.

5. Por otra parte, es evidente que el *El ídolo de las Cícladas*, es un relato fantástico. Cuando se termina de leer el cuento, no es posible determinar si la pretendida muerte de Morand fue planeada por Somoza para tener libre el camino y conquistar a Thérèse, o si en verdad hubo una influencia del poder mítico y arcaico de la estatuilla descubierta. En el otro extremo podríamos cuestionar si la locura de la que habla Morand en el caso de Somoza, era una estrategia de Morand para despistar al lector haciéndole creer que Somoza estaba loco por el influjo de una pieza egea de hace miles de años y que a la postre, va al taller de Somoza para matarlo y, luego, argumentar defensa propia, y así quedarse con la estatuilla y venderla.

Así las cosas, si la alienación de Somoza a la que alude Morand es causada por la obsesión de la estatuilla cuando dice que todo arqueólogo se identifica “en algún sentido con el pasado que explora y saca a la luz”, o si la locura es causada por la negación del amor de Thérèse y que de una u otra forma proyecta y sublima en las réplicas de la estatuilla, entonces el relato cortazariano estaría en el terreno de lo *extraño fantástico*, ya que habría una explicación lógica, científica y racional de los acontecimientos. Por otro lado, si la invasión de la identidad y la posesión

demoníaca —solo por darle un nombre— es ejercida por la pieza arqueológica de la estatuilla egea sobre los personajes, entonces los sucesos (las inmoluciones) que ocurren en el cuento tendrían *no tendrían una explicación lógica*, ya habría leyes que el mundo empírico y científico no aceptaría: una estatua egea de miles de años desenterrada en el presente tendría un poder mágico-ancestral, o demoníaco para controlar la mente y el cuerpo de los personajes con el propósito de reactualizar el rito sacrificial *ab origine* con sangre humana. Viéndolo así, el cuento sería *fantástico-maravilloso*, esto tendría una perfecta relación con una parte de título del cuento: las Cícladas, es decir, lo circular, lo repetitivo, el “eterno retorno” del que habla Eliade se tenía que repetir una y otra vez sin importar el lugar y la época.

6. Finalmente, a nuestro modo de ver, el gran tema cortazariano esgrimido aquí es el sacrificio, el cual llega a ser una metáfora de las ceremonias propiciatorias, es la redención de los pecados, de las culpas individuales y colectivas de lo todo lo que la Humanidad es y ha producido; es la culpa de vivir un tiempo lineal, de vivir la realidad de una sola manera, de construir ideologías y discursos monológicos, olvidándonos de que todo es una hermeneusis con una gama de dimensiones infinitas, coexistentes y camaleónicas que permean la civilización, la cultura y la sociedad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Armstrong, K. (2005). *Breve historia del mito*. Barcelona: Ediciones Salamandra.
- Bal, M. (1990) *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Barthes, R. et al (1974). *Análisis estructural del relato*. 3 ed. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.
- _____. (1993). *La aventura semiológica*. 2 Ed. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Castro García, O. y Posada Giraldo, C. (1994). *Manual de teoría literaria*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Cohn, D. (1981). *La Transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*. París: Seuil.
- Cortázar, Julio (1967). *La vuelta al día en ochenta mundos*. México: Siglo veintiuno editores.
- _____. (1981). *Final del Juego*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Chatman, S. (1990). *Historia y discurso: La estructura narrativa en la novela y el cine*. Madrid: Taurus Humanidades.
- Chevalier, Jean y Gheerbrant, A (1999). *Diccionario de los símbolos*. 6 Ed. Barcelona: Empresa Editorial Herder.
- Del Caño, A.(1999). “Las figuras retóricas”. En: Alcoba Rueda, S. et al. *La oralización*. Barcelona: Editorial Ariel.

Definición de Racconto. En: <http://www.retoricas.com/2011/07/definicion-de-racconto.html>

Definición de Solsticio. En: <http://definicion.de/solsticio/>

Dorsch, F. (1985). *Diccionario de psicología*. Barcelona: Editorial Herder, 1985.

Eagleton, T. (1994). *Una introducción a la teoría literaria*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.

Eliade; M. (1996). *Mito y realidad*. Colombia: Editorial Labor.

Ferreras F., D. (1995). *Lo fantástico en la literatura y el cine: De Edgar A. Poe a Freddy Krueger*. Madrid: Ediciones Vosa.

Genette, G. (1972) *Figures III*. París: Seuil.

_____. “Fronteras del relato”. En: Barthes, R et al. (1974). *Análisis estructural del relato*. 3 ed. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.

_____. (1998). *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Gómez Redondo, F. *El lenguaje literario: teoría y práctica*. 4 ed. Madrid: EDAF, 2001.

Humphrey, R. (1959). *Stream of Consciousness in the Modern Novel*. Los Angeles: Berkeley. Citado por Chatman (1990).

Ito S. Gloria (2012). “El ídolo de las Cícladas: lo fantástico cortazariano”. En *Revista Fuentes Humanísticas* 44. En : http://fuenteshumanisticas.azc.uam.mx/revistas/44/44_09.pdf

Kelly, H.A. (1963). «Consciousness in the Monologues of “Ulysses”». *Modern Language Quarterly*. S.I. Citado por Chatman (1990).

Libro de las Mil y una noches (1993). I Y II. (Trad. Rafael Cansinos Asséns). México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Mauss, Marcel (1960). “Esquisse d’une théorie générale de la magie”. En: _____. *Sociologie et Antropologie*. París: P.UF. Citado por Todorov (1998).

Pozuelo Yvancos, J.M. (1994). *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Redondo Goicoechea, A. (1995). *Manual de análisis de literatura*. La polifonía textual. Madrid: Siglo veintiuno editores.

Robles López, K. & Peñate Betts, W (2010). *Lo fantástico en Continuidad de los parques, de Julio Cortázar*. Monografía de grado (Profesional en Lingüística y Literatura). Cartagena: Universidad de Cartagena, Facultad de Ciencias Humanas, Programa de Lingüística y Literatura.

Rojas, M. (1987). “Tipología del discurso del personaje en el texto narrativo”. En: *Dispositio (ESTUDIOS)*. Vols. V-VI. núms. 15-16., 1987. p. 19-55.

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

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

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

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

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

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