

# ABERRANTE

REVISTA DE LOS ESTUDIANTES DE LITERATURA DE LA UNSA \* Nº 16 \*

PRECIO 2 soles



**ARGUEDAS EN EL DIVÁN : COAQUIRA / MAMANI / CENTENO / ZEA**

**PRAGMÁTICA : GARCÍA / CHITE / OSORIO / MONTEZA**

**ESTUDIOS CULTURALES : FLORES / TAPIA / BARREDA**

**NARRACIÓN : GUERRA / BARBERENA / APAZA**

UNMSM-CEDOC

# sombra y púrpura

miguel coaquira

*Siempre es muy instructivo ver el removido  
suelo  
sobre el que se alzan orgullosamente nuestras  
virtudes*  
(Sigmund Freud)

¿Cuánto hay de Arguedas en los productos de sus fantasías? Santiago, el niño personaje del libro de cuentos *Amor Mundo*, es observador, como el autor, de explícitos acontecimientos sexuales. El primero de los cuentos, *Horno Viejo*, tiene una evidente marca autobiográfica pues Santiago, de 9 años, en esta historia es espectador de violentas relaciones sexuales, lo que genera en él, odio, deseo, miedo, atracción y rechazo. Por su parte, Arguedas sufrió iguales experiencias a la edad de ocho años. Según Carlos Meneses, fue testigo de "una brutal escena de violación por parte de su hermanastro, quién lo obligó a presenciarla. Arguedas tenía en esa oportunidad ocho años". Además, tenemos al personaje que obliga y lleva a Santiago a los distintos lugares y lo convierte en voyeurista de unos amores desquiciados. Es alguien que carece de nombre, lo cual evidencia el rechazo oculto tras la generalización.

El cuento *Horno viejo* está dividido en tres escenas que analizaremos sucesivamente. La primera nos traslada al aco-

gedor espacio del horno viejo, en el que duerme Santiago acompañado de Facunda y Doña Cayetana. Pero la calma es interrumpida por el "Caballero", que con su bastón de punta metálica lo despierta. (El bastón es conocido como un símbolo fálico. El de este caso es frío y sofocante, ya que es puesto en la garganta del niño). Despierta a Santiago para conducirlo a casa de Doña Gabriela, mujer de su tío con la que tiene frecuentes encuentros, cuando el marido no está. Pero Gabriela se resiste al percatarse de la presencia del niño, el "Caballero" la amenaza con gritar y llamar a los hijos, ella accede entre lágrimas y rezos. Santiago aunque rechaza la acción con oraciones y lágrimas, no intenta escapar, lo que denota una atracción hacia la situación, aunque le procure dolor. Francois Dolto ha escrito en su libro *En el Juego del Deseo*, algo esclarecedor: "El niño va hacia cosas y seres cuando es apriori, positivo con respecto a ellas, esto es, cuando despiertan su apetito y cuando lo atraen. Pero cuando se opone activamente, sería superficial concluir de ello que no se siente atraído".

La escena sexual sería tan importante, que el desprendimiento de ella resulta imposible. Esto se manifiesta en la descripción dada por el narrador,

cundo Santiago tiene que presentarse en la oscuridad ante Doña Gabriela: "Yo soy, dijo él en voz muy baja; el grillo herido y el eucalipto estaban en su voz". Se hace referencia al grillo que Santiago escucha al saltar el muro, preguntándose si alguno vivirá, a pesar de que Jonás les amarra un trigo a manera de yugo y los atraviesa con una espina. Santiago se identifica con el sufrimiento de la carga y el dolor de una inolvidable herida en su voz, música venida del dolor.

En la segunda parte ya ha pasado más de un año, y Santiago vive en otra hacienda, donde se encuentra una bella joven de diecisiete años, hija del hacendado. Ambos a las faldas de un cerro presencian, la embestida sexual del garañón hacia la yegua (no es cualquier asno, sino, el destinado a padrillo). Esta escena es percibida por la *niña* (así nombrada en el relato), primero con deseo y luego con tal culpa, que para purificarse se flagela. Santiago al ver como la niña sonríe ante la visión, huye por los acueductos; en palabras del narrador autor: "Nadie sabe qué hizo más sombra en su alma, si el miembro espantoso del garañón o el color rojo, que nunca creyó fuera sucio". Es la desilución lo que hace huir a Santiago y agrava su situación, ya que la niña primero descrita como portadora del canto de la calandria transmuta repentinamente a los ojos de Santiago, en un ser inmundo. El texto dice: "Se transforma de repente por quemazón en un trozo de crepúsculo que es la luz roja de uno mismo". Es obvio el rechazo extendido al color que queda maculado, por efecto del descubrimiento del deseo reprimido y simultáneamente el intento de escapar de él. Jean G. Lemaire en su

libro *La Pareja Humana* aclarará este punto: "El desequilibrio sobreviene cuando este tipo de racionalización justificadora se desploma". Al romperse la entelequial y frágil pompa, queda el color rojo, reafirmación de lo rechazado, deseado, e ineludible. Estamos asistiendo a la agudización del trauma, la manifestación de un problema que con sigiloso paso, encuentra a su víctima, entrando no solamente en sus oídos y voz; también inunda sus ojos, que aunque cerrados y a oscuras, no escapan del trauma, que no para hasta coparlo.

En la última escena Santiago es llevado de noche al horno viejo por el "Caballero". Allí los esperan Doña Gaudelia que está bailando con Faustino, una chola traída por éste, un tipo que sentado bebe agua ardiente, y el ciego y viejo arpista.

Las mujeres, aunque al principio acceden al juego amoroso, luego son obligadas y entre sollozos y quejas son fornicadas. Parecen estigmas de este tipo de relaciones: Lágrimas, rezos y culpas. Estas constantes se dan desde el principio del cuento; como cuando el "Cabellero" la primera noche al despertar a Santiago y sacarlo del horno le dice que *ya tiene que aprender a ser hombre*. Callirgos nos explica en su libro, "Sobre Héroe y Batallas" que toda cultura adopta rituales para el paso del niño, desde el cobijo femenino, hacia la comunidad masculina. Estos rituales están cargados de dolores inflingidos al niño o adolescente, sus torturas funcionan como reafirmación de masculinidad.

Por otro lado, la reacción de Santiago es ambivalente, pues aunque se describe su sufrimiento, se niega a salir del horno

viejo; y es Faustino obligado por la chola quien lo lleva afuera. Si observamos con cuidado, cuando el "Caballero" le ordena a Faustino que ponga a Santiago encima de la Santanina, éste no reacciona ni positiva ni negativamente, y es la chola quien al golpear a Faustino imposibilita la acción. Pero Santiago no se aleja, se queda en la puerta. Tal actitud voyeurista aunque dolorosa, denota un claro deseo de acción. Ya se sabe desde Freud que toda actitud de admiración, esconde en la persona el deseo de ser admirada. Hay aquí un acto de proyección, dirigido hacia el "Caballero", pues éste condensa en su imagen todo lo rechazado por Santiago pero que existe dentro de él. Es el *caballero*, afirmación de lo reprimido, y por lo tanto necesario para que Santiago no vea como suyos aquellos deseos puestos fuera y atribuidos al "Caballero".

Concentrémonos en la imagen fundamental, el homo viejo. Vemos que éste espacio aparece al principio y al final del cuento, sufriendo entre uno y otro extremo un cambio axiológico. Primero

lugar de refugio; luego imagen de tormenta. Pero Santiago siempre está a la puerta.

Ya hemos apuntado suficientemente que todo lo rechazado por Santiago, también es deseado por él. Los lugares cerrados para Freud son símbolos del útero; en este caso, primero como calma; y luego como lugar de retorno, se ve provisto de la ambivalencia: rechazo, deseo. Y la incapacidad de una actitud de superación hacia el comportamiento del "Caballero" es un fluctuar de negación y apego.

Todo esto delata una personalidad neurótica. Observemos unas líneas del cuento a manera de colofón: "Sentando en la puerta Santiago estuvo mirando la luz, el arpista seguía tocando, pero yo mezclaba las tonadas". Este ágil cambio de persona narrativa, en el que se confunden narrador externo y narrador personaje; escritor y creatura, como vida y ficción; muestra a Argüedas recreando aquella música del grillo herido, que como una púrpura sombra se impregnó en su alma.

**ABERRANTE** es una Revista de los Estudiantes de Literatura de la Escuela de Literatura y Lingüística de la Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa.

Asesoría: Lic. Willard Díaz

Coordinación 2º año: Juan Carlos Barberena

3º año: Richard Medina

4º año: Guiliano Torres

5º año: Rosa Flores

Arequipa. diciembre del 2000

En muchos de los textos de Arguedas podemos observar el hilo autobiográfico en que se tejen. Así, en *Wama Kuyay* el protagonista Ernesto es actante mimético de Arguedas. Desde un punto de vista formal, nos encontramos en este cuento ante un proceso de mejoramiento no logrado (Bremond): Ernesto quiere justicia para la mujer que él ama, Justina; desea la muerte de don Froilán el violador; busca un aliado en Kutu, pero éste se convierte en oponente influenciado por el miedo. Ernesto no logra la justicia, tampoco logra su deseo de ser llevado lejos. Todo queda en simple virtualidad.

El texto se divide en tres grandes secuencias: 1. Identificación fallida: de Ernesto con los indios, con Kutu, con don Froilán. 2. Agresiones: Don Froilán ultraja a Justina, Kutu maltrata a los animales, Ernesto agrede verbalmente a Kutu. 3. Huida y Exilio: Ernesto al ser rechazado por los indios se va al molino viejo. Kutu huye para ocultar su vergüenza, finalmente Ernesto viaja exiliado a la costa.

En términos psicoanalíticos, Ernesto es huérfano,

no tiene en quien volcar sus sentimientos edípicos (fantasías creadas en el inconsciente). Luego, sus sentimientos son desplazados hacia Justina, convirtiéndose en un complejo edípico mixto y dominante. Amor de niño, Amor de hijo por la madre. Amor sacralizado, mujer-madre-madre sustituta. El protagonista atraviesa la etapa de la pubertad; los órganos sexuales avivan la libido y aumenta el deseo por el sexo opuesto; Ernesto empieza a entender que se siente atraído por Justina, pero inconscientemente trata de encontrar el origen: "Por dónde has venido", trata de descubrir el porqué de ese deseo sexual.

En una parte el texto dice el narrador "Ese puntito negro que está al medio es Justina". El puntito negro es la representación simbólica del amor que siente

Ernesto por ella, lejana, inalcanzable. Pero también representa en el inconsciente de Ernesto el objeto sexual directo, es el órgano sexual de la madre. Esta representación opera como una especie de castración: en un momento Ernesto odia a Justina por mostrarse inaccesi-



ble a su sexualidad.

Ernesto muestra también un proceso de identificación masculina: toma a Kutu como su héroe, lo quiere y admira a pesar de que es su rival por el amor de Justina.

La narración se desarrollaría en línea paralela a no ser porque la trama cambia cuando Justina (*paloma*, que en la Sagrada Escritura significa inocencia pura), pierde su castidad: la imagen endiosada, espiritual, se pierde para Ernesto. La garantía de virilidad de Kutu se pone en duda, corre el riesgo de también perderla, y la de Ernesto se estanca. En cambio, don Froilán, el violador, garantiza su virilidad violentamente. Don Froilán toma el papel de activo-agresivo, y Justina de subordinada-pasiva. Kutu actúa pasivamente, por cobarde no enfrenta a don Froilán, y para Ernesto deja de ser el héroe (ideal-yo), al ponerse en duda su virilidad.

Entonces la identificación del protagonista con Kutu queda detenida y empieza una identificación con el padre-malo, don Froilán, el mismo que abusó de la madre sustituta, hecho que lo remonta hacia la etapa fálico-genital, fantaseando a partir de eso. Pues la "interpretación del coito es siempre de carácter sádico" (Freud, 1972:26).

También podemos observar impulsos de muerte del protagonista hacia Kutu, hacia don Froilán, hacia los animales que son cruelmente castigados por Kutu. Ernesto goza al verlos sufrir, su instinto sexual sádico es desplazado hacia los animales dándole goce, "El sadismo corresponde a un componente agresivo del instinto sexual exagerado" (Freud, 1972:373). Ernesto, al experimentar este

placer sádico lo hace pasivamente, la excitación le viene de fuera, él la considera nefasta. Sin embargo prima sobre él. Lo imaginario vive una fantasía sexual inconsciente, incestuosa. Para Ernesto Justina representa a Zarinacha, la vaquilla maltratada.

Se expresa así un machismo, cuando desea ser como don Froilán (el padre malo que tiene el poder), pero se culpa por ello y vive una especie de sentimientos al desear también a Justina. El amor a Justina momentáneamente lo traslada a Zarinacha. Ernesto quiere recuperar el carácter de amor puro, sagrado, hacia la madre.

Kutu no resiste la presión de Ernesto y decide marcharse para ocultar su vergüenza y tal vez una posible sexualidad invertida.

Al final Ernesto no logra su cometido que es el de introyectar al supuesto padre bueno, Kutu, y proyectar al malo, don Froilán, aquel que desaparece. Queda en pie sólo la aterradora imagen del padre negativo, dominando la escena, mientras que Ernesto es separado de su madre sustituta, es decir Justina.

Ernesto en un momento salva de su deseo a Justina, liberándose de su penosa dependencia; pero en el inconsciente retendrá a la madre amada o volverá a crearla.

La obra de Arguedas nos muestra una pluralidad inmensa, en la que el psicoanálisis pretende aumentar el significado arguediano. Este análisis es tan sólo un dispositivo menor del gran mundo de *Warma Kuyay*, que, sin embargo, se extiende a límites insospechados que deben empezar a plantearse en el mundo académico.

# la ruta psíquica de arguedas

vladimiro centeno

*Dentro de mí hay otro  
que está contra mí*

rowne

Arguedas introduce en su narrativa a un Niño, personaje arquetípico, que actúa entre dos modelos culturales distintos, opuestos, pero que en algún momento intentará integrar: como la fuerza y la debilidad, el placer y el dolor, lo occidental y lo andino, la vida y la muerte, la violencia y la mesura. Ernesto es el niño del que hablamos, y también es Santiago; Ernesto el de *Los ríos profundos* y *Warma Kuyay*; Santiago, el de *El horno viejo*, *La huerta*, y *Don Antonio*; son un solo niño, el niño que llevó a Arguedas a viajar interminablemente al mismo paso, el niño que no le permitió más momentos de alegría, aquel que lo retuvo con un grillete al muro de sus traumas, pero también el mismo niño símbolo y cauce del grito de su alma.

¿Dónde encontramos la conmoción emocional que dejó su huella duradera en el inconsciente de Arguedas? A la experiencia traumática del nacimiento, prototipo de todos los sentimientos de angustia, al desarrollo normal de la libido como proceso biológico, se ha sumando un niño constituyendo el principio de realidad en su Super-Yo, viendo forzar al mundo, dividiéndolo en figuras antagónicas, por un lado de carne y hueso, y por

el otro ideal y abstracto. Imágenes que han quedado burildas en su alma con el único e insistente fin de extinguir su inocencia.

En *El horno viejo*, están el Caballero y Faustino forzando a doña Gudelia y a la santanina exclusivamente para los ojos de Santiago. *¡La criaturita! No la ha visto.* Pero sí, el niño ha visto, su mirada inocente ya fue profanada. *Sentado en la puerta Santiago estuvo mirando la luz.* Es la luz que nunca más alcanzará.

En *La huerta*, está Marcelina orinando para sus ojos, llamándolo, mostrándole su parte vergonzosa: *¡Ven, ven pues!.. Santiago fue hacia ella casi corriendo.* A pesar del remordimiento y el asco, Santiago regresa siempre a la huerta, retorna como llamado a la inmundicia en busca de aquel sexo que lo tiraniza y lo cautiva como una ventosa en succión. Es tal vez, el anhelo del retorno al útero, a los serrallos vaginales, al lugar oscuro e inconsciente de sus obscenidades.

En *Don Antonio*, Santiago huye. *Había visto un inmenso cuerpo de mujer, blanco, desnudo, con las piernas abiertas, tendido sobre la cama.* Goethe nos dice: "El órgano con que he comprendido al mundo ha sido el ojo"; para este romántico alemán, sólo la visión, la observación de la realidad le ha permitido su comprensión. Santiago ha comprendido el mundo mirándolo, pero éste

le ha mostrado más veces su lado en tinieblas.

Bajo la metapsicología freudiana, la fantasía de Arguedas es Santiago, un sustituto irreal pero satisfactorio, porque está conectado a lo psicológico, corporal y social. Así es como se hallan en el laberinto psíquico de Arguedas un hombre y un niño; un hombre buscando a un niño y un niño buscando a un hombre. De aquí podríamos inferir que Arguedas ha padecido dos procesos psíquicos clave: *Regresión y fijación*. Según Freud *A veces alguna parte de la libido o de sus componentes queda detenida en una fase precoz del desarrollo, que puede resultar perturbado y alterado por impresiones comunes procedentes del exterior.*

Descubriendo los guarismos: en *Amor Mundo* sólo a una cosa le teme Santiago, a la contemplación del acto sexual, que para él significa otra forma de morir.

El horno viejo y la huerta no ocultan otra cosa que una clara regresión sexual a percepciones primitivas en la niñez. El horno viejo es precisamente un nicho, cobijo de la muerte, el lugar donde a pesar de connotar calor se siente frío —Tanatos siempre llamando. También la boca del horno viejo puede signar un sexo corrupto o raptor. Llegamos a la huerta y vemos que no es ningún jardín donde se escuchan a las ninfas cantando

celestiales melodías; es al contrario, dominio de Marcelina, poseedora del órgano cancerado. Y en *Don Antonio*, es justamente el trauma cúnico el que lo ahuyenta.

Con Arguedas ha convivido una eterna angustia. Por Freud sabemos que la angustia es el signo de la debilidad del Yo procedente de una realidad externa, que ha derivado en una angustia de la realidad. Arguedas ha descubierto sus angustias a medida que avanzaba su obra, nos enseñó a través de su lectura varios signos de su tendencia autodestructiva, proclamando una denuncia muy aparente a lo deficiente de este mundo.

Cuando la agresividad contra el mundo exterior queda dificultada y no puede hallar satisfacción en determinadas circunstancias, puede hacerse interior, puede —decía Freud—incrementar el volumen de la autodestructividad.

“Yo es otro”, proclamaba Rimbaud. El otro Yo de Arguedas es el niño que lo retuvo, con el que nunca hallaron ninguna ruta de escape en el laberinto psíquico en el que se encontraban y que a

pesar de haber combinado sus recursos lucharon uno y otro la continua batalla de su Yo y su Ello, que impulsó a Arguedas ya hombre a acatar el llamado del instinto, para terminar con el llanto del niño implicando el fin de sus propios fluidos.





# el sueño del pongo

mauricio zea

El conocido cuento de José María Arguedas trata del sueño de un pongo (o sirviente indio), después de que por varios días éste lo ha humillado públicamente, mofándose y burlándose de él, dándole de golpes ligeros y haciéndole imitar a animales, todo lo cual hizo el pongo sumisamente.

En el sueño se encuentran ambos, después de muertos, desnudos ante San Francisco, quien ordena que los acompañen ángeles de acuerdo a su posición social: el más hermoso al patrón, el más harapiento y viejo al pongo. Luego amo y sirvo son cubiertos con miel y excremento respectivamente; y finalmente deben lamerse uno al otro, donde el lector advierte que quien está en mejor situación es el pongo, al que le toca lamer la miel.

Estructuralmente el pongo, protagonista del cuento, desde un estado de degradación irá en busca de un mejoramiento, aunque éste sólo se da en el terreno de la forma inconsciente, pues, la mofa, la humillación y el menosprecio por parte del hacendado son actos degradantes; el proceso de mejoramiento se produce en el mundo onírico.

En el esquema gréimasiano, el pongo (sujeto) desea cambio de situación (objeto). En este propósito cuenta con la colaboración de su inconsciente, de los personajes celestiales (ayudantes); y tiene adversarios como el patrón (oponente);

la intervención divina de San Francisco (donante) sella su anhelo con la orden que se orienta a cumplir el propósito que buscaba el pongo (beneficiario).

Una regla interpretativa del sueño nos dice que la motivación onírica tiene que ver con sucesos acaecidos recientemente en una conexión diurna. Esto nos conduce a la casa-hacienda, donde el pongo es humillado, convertido en mofa de todos. El espacio real, terrenal y diurno, es desplazado en el sueño hacia otro, intemporal, del inconsciente; el cielo con sus personajes celestiales ligados al rezo de la tarde anterior.

Otra regla interpretativa sostiene que parte del contenido del sueño constituye un reflejo verídico de la realidad y su vinculación con el contenido manifiesto del sueño. El hacendado es rico, como tal aparece en el sueño al lado de un ángel hermoso y otro pequeño que sigue al primero en señal de servidumbre, como en la realidad.

El pongo dada su situación insignificante aparece al lado de un ángel harapiento y viejo que lleva excremento en un tarro. En cuanto al personaje celestial San Francisco, y a los ángeles, podemos considerarlos como reales pues salen del rezo monótono de un texto religioso, y posteriormente aparecen como deseo.

Todo lo mencionado representaría el contenido manifiesto del sueño.

Para extraer algunos elementos del

contenido latente —que generalmente son recuerdos de sucesos que impresionaron al sujeto en su niñez, como situaciones visuales— nos remitimos a lo que el mismo Arguedas nos dice en un artículo: “Para los indios el cielo es exactamente como la tierra poblada por las criaturas hechas por Teete Mañuco (divinidad); la diferencia consiste únicamente en que allá los indios se convierten en señores y los que en este mundo son señores todopoderosos en el cielo hacen de indios, pero para toda la eternidad”. Advertimos aquí cómo Arguedas llegó a identificarse con la vida, el pensamiento y la imaginación del indio peruano, desde la infancia.

El desplazamiento se daría de la realidad de la tarde anterior a un futuro igualmente real, pues todos sin excepción deben rendir tributo a la muerte inexorable, sea uno patrón o siervo. La idea latente respecto al pongo sería más o menos: “El día en que ambos mueran estarán en igualdad de condiciones, pero tu situación cambiará”. Esta idea no podía hacerse consciente en el pongo, pues no tiene voz ni voto, no habla con nadie, nos dice el relato. Aquí advertimos una regresión, como cuando el niño Arguedas es despreciado y maltratado, y sólo debe obedecer, sintiéndose abandonado

sin escapatoria ante parientes crueles. Por ello se identifica con este grupo social, que como él mismo, es desamparado, explotado, y marginado: “hijo del viento”, se dice en el cuento.

El personaje religioso San Francisco podría concebirse casi como un monarca y en este sentido representaría la imagen paterna. A los ojos del niño es todopoderoso, fuerte y benévolo: reminiscencias de la niñez de nuestro personaje, y de la del autor tal vez.

El padre cuando está presente, protege al niño; cuando no, éste es maltratado por los parientes hacendados; él quisiera cambiar esta situación, pero no encuentra ayuda sólida y permanente, y el deseo de muerte y de acabar con el tormento tiene similitud con el del pongo. Así como el pongo está seguro del cambio radical de papeles en el más allá, igualmente Arguedas apela a esta noción segura e inexorable que es la muerte, la única que puede cambiar la realidad tormentosa de su niñez.

Luego vienen el fragmento de cubrir el cuerpo con excremento y miel, y posteriormente el de lamerse mutuamente. Ambos tienen un trasfondo psicológico; el primero remite a la etapa anal, donde el niño siente satisfacción al manipu-



lar sus propias heces. El segundo nos conduce a la etapa oral, caracterizada por la obtención del placer por la boca y los labios. Evidentemente estos elementos regresivos nos indicarían cierto estancamiento del desarrollo de estas etapas, ya sea por la madurez prematura, o por la falta temprana de la madre.

Cuando todo parecía indicar que cada cual había sido "premiado" como correspondía, hay un intercambio de roles, el patrón lamera el excremento (nótese la ambivalencia, primero como satisfacción al manipularlo, y luego como algo sucio, bajo y detestable), el pongo lamera la miel, desde una situación mejor, tal como en la concepción religiosa y como el propio Arguedas lo considera: como una redención de la raza indígena; el indio es superior al patrón en el más allá, en el inconsciente.

La fortaleza y hermosura súbita del Ángel viejo nos gráfica la condensación de elementos oníricos, que representan al pongo con su deseo cumplido. Se afirma que en Arguedas hay una clara defensa de la raza indígena, de su situación, ¿Pero puede Arguedas defender al indio y por otro lado sentir una aversión por él? Latentemente, creemos que sí. La orfandad y soledad llevan a Arguedas a aproximarse al grupo indígena. Al pasar al grupo de los blancos, para su educación, entiende lo irreconciliable de ambos mundos. Acentúa su alienación tanto en el mundo indígena como en el mundo criollo. Que así, escindidos, aparecen en su narración.

El pongo es "pequeño de cuerpo miserable, de ánimo débil, todo lamentable", se inclina ante el patrón para besarle las manos. En *Los Ríos Profundos*

nos dice al describir a un pongo: "se inclinó como un gusano que pidiera ser aplastado". En *Warma Kuyay*, el Kutu, desfoga y desplaza su cólera cobardemente en inocentes animales y huye del patrón, no sin antes haberse ganado el desprecio; en *Yawar Fiesta* sucede igual, sólo cuando estaban ebrios, "rabiosos y vengativos, pateaban cobardemente al pobre Cándor maniatado", y hay muchos más ejemplos. Nos preguntamos, ¿porqué en muchos momentos de su narración, la sumisión es casi congénita; la cobardía, la falta de autoestima, llegan a extremos intolerables? ¿Acaso se les quiere culpar de inercia, de pasividad detestable, de no fomentar una toma de conciencia, sobre su situación?, ¿se les pretende tachar de ineptos e inferiores?

No lo podemos asegurar, implícita y latente podemos suponer una recriminación áspera hacia este grupo, que lo acogió y que él conoció a profundidad.

En conclusión, el deseo de la muerte por parte del autor a edad temprana y adulta, podría ser similar al del pongo para cambiar la situación de la cual está convencido por su creencia. Advertimos en nuestro cuento regresiones a etapas anal y oral, tal vez por la madurez prematura del huérfano. Y finalmente, se encuentran expresiones latentes casi de desprecio, al caracterizar a los personajes indios exagerando algunos de sus actos negativos, especialmente el de servidumbre.

## inferencias, implicaturas y humor

harawi garcía

El chiste (el enunciado que nos mueve a risa), ha sido estudiado casi siempre en su génesis y sus efectos: por los que quisieron darle una explicación psicológica, calificándolo como fruto del inconsciente, como Freud, pasando por los que quisieron interpretar la risa y el humor como algo intelectual como Bergson, hasta los que intentaron explicar sus efectos fisiológicamente (casi orgánicamente) como Descartes. Con todo, pocos son los investigadores que se han ocupado de él, y lo hicieron desde una perspectiva exclusivista e incluso radical.

La investigación social actual nos exige apertura, valor de arriesgarse, tentar, *intuir*, como nos dice Galindo, aún cuando podamos equivocarnos. Por esto tomamos a la Pragmática como el método, porque aparte de ser muy usada actualmente es estudio de la comunicación en acción y el chiste es acción, lo producimos, lo re-producimos y gozamos al hacerlo.

La aplicación que desarrollaremos se basa principalmente en los modelos de Grice, y Sperber y Wilson, superiores al modelo codificación-decodificación al que la lingüística nos tiene mal acostumbrados. Para lograr una correcta interpre-

tación del chiste son necesarias implicaciones e inferencias no siempre presentes en la comunicación común y silvestre.

Es evidente que el chiste, como acto comunicativo, debe ofrecernos toda la información que precisemos para interpretar adecuadamente el mensaje. Pero, ojo, una de las características más conocidas y reconocidas de un buen chiste es su brevedad, y es que el chiste nos dice todo lo que nos tiene que decir, pero con menos palabras, a través de mecanismos tales como el principio de Cooperación, las Inferencias, las Implicaturas y la relevancia, que actuarán sobre nosotros, destinatarios-lectores.

Veamos algunos ejemplos:

(1) ¿Que obtenemos al exprimir un Papa?... sumo pontífice

(2) (Entre caníbales)

-Nene, ¿te gustó la sopita de mamá?

-Sí, pero me dio una pena...

(3) El capitán gritó:

—¡Todos abordo!

...y Bordo murió aplastado

A primera vista podríamos creer que se trata de chistes literales, pero no los son. Nuestro emisor crea ambigüedad, desafiando la máxima de forma. Resultado, un juego de palabras y dos sentidos, el emisor se divierte con la semejanza formal de los términos. En (1) "sumo" por "zumo", en (2) "de" del posesivo *perteneiente a*, y "de" como marcador de "hecho de", y en (3) bordo como bordo de una nave por Bordo como nombre propio. ¿Qué cómo lo sabemos?, muy fácil, y es un proceso casi inmediato: tomamos el significado implicado más relevante para al correcta interpretación del chiste y de la intención del Emisor, que es provocar nuestra hilaridad. Así, implicamos que Sumo pontífice debemos tomarlo como "Zumo Pontífice" desde que el emisor nos hace explícita en el enunciado su intención: en "¿Qué tenemos al exprimir un papa?",

(los zumos se obtiene al exprimir un alimento, el Papa ha sido exprimido).

La indicación también está explícita en (2): "entre caníbales", lo cual desde ya nos ha hecho elegir entre diversos supuestos a los que hace referencia a los más relevantes (los caníbales comen carne humana, la sopita estaba hecha de la mamá), y en (3) "Todos a bordo" (todos se fueron

sobre Bordo, Bordo era una persona, ergo, Bordo murió aplastado). Nuestras expectativas iniciales se han roto, pero para efectos del humor, el contexto es perfectamente identificable y correcto, luego la inferencia literal ha dado buenos resultados.

Es evidente que el principio de cooperación echó a rodar desde que comenzó la comunicación, pero es evidente también que, de acuerdo con Grice, algunas de las máximas se violan, como hemos visto, dando lugar a las *implicaturas*, que son "lo que se comunica, toda la información que se transmite con el enunciado, pero que es diferente de su contenido proposicional".

Pero no todos los chistes son tan específicos y tan fáciles de comprender, hay algunos que necesitan una mano extra, y esa está en el modelo de comunicación ostensivo-inferencial de Sperber y Wilson. Según ellos, hace falta más que codificar y decodificar, "El entorno y el contexto son los que aportan los elementos necesarios para enriquecer las representaciones abstractas y acercarlas a los pensamientos" (Escaldel Vidal, 1993:130).

Según Sperber y Wilson, a partir del conocimiento de que hay una inten-



ción comunicativa (mostrada mediante la ostensión) debemos inferir qué información se señala y con qué propósito.

Veamos otros ejemplos:

(4) Una mosca ve a una cucaracha moviéndose sin parar:

Mosca: ¿Break-dance?

Cucaracha: No, Bai-gón.

(5) ¿Porqué un camanejo se sienta en el hielo?

Para hacer refresco de cola

(6) ¿Cómo enfrían los camanejos el té? Le quitan el saquito.

En (4) está claro que necesitamos hacer una inferencia para el chiste. La mosca no se mueve porque, como la cucaracha y los destinatarios suponemos e implicamos, "está bailando break-dance", sino por el bai-gón, que no significa el nombre de un baile, sino, y más relevante, es un insecticida, de donde inferimos que la cucaracha se mueve violentamente porque el insecticida está haciendo efecto. Para construir las inferencias, es claro que tomamos el contexto más adecuado (Sabemos que Bai-gón es un plaguicida, sabemos que al hacer efecto hace temblar fuertemente a los insectos, etc.).

Parecido es el efecto en (5) y (6), sabemos que los camanejos son consideradas personas poco inteligentes, sabemos que se les atribuyen muchas tonterías y que lo que se les dice lo toman al pie de la letra, etc. Todos estos saberes y creencias son compartidos por el emisor de los chistes y los destinatarios que los leemos u oímos contar. Es por eso que logramos

hacer inferencias tanto literales y no literales del mismo tipo y es por eso justamente que encontramos los enunciados cómicos.

Para finalizar, los procesos de implicatura, relevancia e inferencia, se vuelven mecanismos complejos en el chiste, debido a su patente ambigüedad, al crear una expectativa al oyente y defraudarla. Pero esto es porque un chiste es así en su esencia, y esta expectativa defraudada es la que crea el humor, y es ese humor, esa risa que nos arranca, la que lo hace ser y nos otorga placer.

Y es en eso en lo que consiste el chiste del chiste, dar al placer a los demás al contarlos, y obtener placer al hacerlo.

#### BIBLIOGRAFÍA

1. Bergson, Enrique, (1966) "La Risa", Editorial Tor, Buenos Aires.
2. Descartes, René, (1944) "Las Pasiones del Alma", Editorial Elevación, Buenos Aires.
3. Escandell Vidal, María Victoria, (1998), "Introducción a la Pragmática", editorial Anthropos, España.
4. Freud Sigmund, (1967) "Del Chiste y su Relación con el Inconsciente". Nuevo Mundo, Argentina.
5. Galindo, Luis Jesús (Ed.), (1999), "Técnicas de Investigación en Sociedad, Cultura y Comunicación", Ingamex, México
6. Reyes, Graciela, (1996), "El abecé de la Pragmática", Arco Libros, España.
7. Sperber Dan y Wilson Deirdre, (1994) "La Relevancia", Gráficas Rogar, Madrid.

# lectura pragmática de los dados eternos

jaime chite

La pragmática de la comunicación literaria presta atención preferente a cuatro rasgos centrales entre muchos (El proceso de enunciación autor-receptor en su contexto, el lugar, el espacio de percepción de la enunciación, la interrelación entre autor y destinatario a través del enunciado, la relación entre el emisor, autor y el receptor o lector, la fictivización o ficcionalización y su competencia textual en la comunicación literaria pragmática y por último, la transducción o transformación de los significados que poseen). Aquí sólo se analizará la relación autor-lector, las expresiones temporales y espaciales verbales, y la acción de los enunciados realizativos y constativos en la relación emisor-receptor y algunas otras características comunicativas.

*Los Datos Eternos*, de César Vallejo, nos servirá para el deslinde de dichos aspectos.

Desde un punto de vista pragmático siempre es útil desglosar la relación emisor-receptor. En el poema *Los Datos Eternos* identificamos al emisor como el autor, un YO implícito que emite el enunciado: "Dios mío, estoy llorando el ser que vivo; / me pesa haber tomádotte tu pan; / pero este barro pensativo/ no es costra fermentada en tu costado; / tú no tienes Marías que se van!" Además, en esta primera estrofa encontramos que el hablante tiene un

destinatario con referente expreso, que es Dios, el padre omnipotente, dentro de la convención religiosa conocida por todos y a la que pertenece otro referente, María.

Dentro de un acto de habla real, en una situación comunicativa cotidiana, el *yo* identifica solamente al emisor del enunciado; del mismo modo el *tú* identifica al destinatario; ambos crean la interacción. No ocurre de la misma manera en la situación comunicativa literaria. Aparte de la distancia espacio temporal que caracteriza la interacción comunicativa literaria y básicamente poética, tanto el emisor *yo* cuanto el destinatario *tú*, como pronombres denotan a varias personas. Es lo que caracteriza fundamentalmente a la comunicación literaria, la polifuncionalidad comunicativa, a diferencia de la comunicación unidireccional de la comunicación verbal, cotidiana o real.

Tanto el *yo* implícito como el *tú* con referente directo que es "Dios" nos invitan a una responsabilidad de interacción comunicativa. De hecho, el emisor puede ser identificado con el poeta y el destinatario con Dios, "el supremo", en un acto de habla entre ambos. ¿Pero, cómo se puede entender el acto ilocutivo o la fuerza, dado que Dios no responderá? ¿Cómo se realiza entonces el hecho comunicativo si se necesita de la interacción mutua entre emisor y recep-

tor?

La polifuncionalidad se expresa claramente en este sentido, porque es evidente en la siguiente estrofa donde encontramos que tanto el *yo* como emisor y el *tú* como receptor se han multiplicado, se refieren precisamente al lector o destinatario sin hacer referencias inmediatas o precisas, sólo lo encontramos de manera vaga en la estructura superficial: "Y el hombre sí te sufre: el Dios es él..." De manera implícita o indirecta encontramos que habla a otro, en este caso ni siquiera al *tú* del lector, sino más bien a su alter ego, al (*tú*) subyacente, al *yo* del lector.

De igual manera, el destinador no es el mismo que crea el discurso, sino también se desdobra: "Pero este pobre barro pensativo/ no es costra fermentada en tu costado", se despoja del *yo* y crea "éste" (*yo* subyacente) para referirse a él de manera despectiva.

No sólo encontramos al sujeto *tú* que se refiere a Dios, y al otro (*tú*) que es el lector, sino también a un tercer (*tú*), el alter ego del anterior que le sirve de espejo para recibir la fuerza ilocutiva y perlocutiva: "Dios mío, si tú hubieras sido hombre,/ hoy supieras ser Dios;/ pero tú, que estuviste siempre bien,/ no sientes nada de tu creación. / *Y el hombre sí te sufre: el Dios es él*"

En el último verso, el *yo*, autor integra al *tú* lector y lo confronta con el *tú* Dios. Esto nos sirve para entender pragmáticamente que el discurso no habla de Dios religioso precisamente, sino más bien el Dios del poema es el destino del hombre, nuestras penurias y nuestra imperfección y nuestra suerte: "Dios mío, prenderás todas tus velas,/ y jugaremos

con el viejo dado.../ Tal vez ¡oh jugador! al dar la suerte/ del universo todo,/ surgirán las ojeras de la Muerte,/ como dos ases fúnebres de lodo." En este sentido, los elementos comunicativos expresados en la plurifuncionalidad del discurso poético están hechos básicamente para llegar a la subjetividad del lector; ya podemos ver la imagen persuasiva iniciándose por el ilocutivo que llega al perlocutivo en el contexto o inferencia del discurso poético: "Dios mío, y esta noche sorda, oscura,/ ya no podrás jugar, porque la Tierra/ es un dado roído y ya redondo/ a fuerza de rodar a la aventura,/ que no puede parar sino en un hueco, / en el hueco de inmensa sepultura."

En cuanto a la referencia del tiempo y el espacio en el discurso, encontramos también, como es de prever, la multidireccionalidad y el punto de partida inexacto de los enunciados. Aparentemente va contra el hecho comunicativo completo, verbal; pero para el lector, como dijo Úrsula Oomen, este tipo de informaciones no son relevantes sino de manera ficticia, dentro de la convención de la ficcionalidad. En *Los Dados Eternos*, los versos o enunciados tienen una característica persuasiva única, pues sugieren la complicidad del destinatario con cada enunciado o acto de habla. Los tiempos verbales de los enunciados hacen actos básicamente realizativos, describen una acción presente del *yo* o destinador, frente al lector, fundamentalmente en su estructura superficial o locutiva: "Dios mío, estoy llorando el ser que vivo" empieza con el presente del indicativo, pues realiza la acción misma; además, como primer verso del poema abre, realizando la acción, el discurso poético.



Del mismo modo en las siguientes estrofas, el indicativo acciona en su estructura profunda la acción hacia la realización: "Dios mío, si tú hubieras sido hombre, / hoy supieras ser Dios", aquí se realiza un acto, el acto de aconsejar, o como en "Y el hombre sí te sufre: el Dios es él!", que es afirmar, del mismo modo se puede describir a lo largo del poema: "Dios mío, y esta noche.../ ya no podrás jugar, porque la Tierra / es un dado roído y ya redondo...", que también es indicativo y por ende realiza implícitamente una acción.

Los actos de habla realizativos contenidos en el discurso expresan o afirman el deseo y a su vez la impotencia del yo, o le informan acerca de ese destino o impotencia que tiene y que comparte con el lector, o que quiere descubrir en el lector, a partir de su experiencia, es decir, que comunica, informa. De hecho, el lector tiene que dar su veredicto, interrogarse, pensar, retroalimentar la información mentalmente, y esto también contribuye a la persuasión. Sin embargo, en esta situación juegan papel importante las consecuencias de la experiencia socio-cultural, la que determina además la competencia comunicativa del lector.

Por ello, no todos pueden leer poesía fácilmente. Este ensayo quiere ser un nudo de enlace con la poesía dentro de una comunicación literaria, distinto al de los métodos clásicos. Van Dijk ha dicho al respecto que la interpretación no solamente debe describir estructuras u objetos, sino también asirnos sobre las funciones de dichos discursos, sobre las condiciones de producción, elaboración, recepción, etc.

Las características del poema *Los*

*Dados Eternos*, en este sentido articulan un aspecto característico de la comunicación en medio de la convención social. Los actos de habla que patenta son en suma una proyección del emisor, fundamentalmente, a un destinatario que en este caso está constituido por el lector.

Los elementos señalados en este ágape nos señalan antes a que un genio creador a, un Vallejo implícita y ampliamente expresivo. *Los Dados Eternos* puede ser una muestra de toda su obra, nos enseña a través de actos de habla cómo un hecho comunicativo lleva implícita y expresamente el verdadero acto ilocutivo, como en el enunciado de un emisor común, sólo con la diferencia del lenguaje metafórico.

Pero también el lenguaje es metáfora. Entonces la poesía en este caso se constituye como la mejor forma de comunicarse. *Los Dados Eternos* como enunciado y acto de habla a la vez; está dirigido a un determinado grupo de receptores, por la misma característica del discurso poético, de imaginario y pluridireccional. A esto es justamente queremos llegar: a una lectura pragmática que acorta las distancias de una interpretación clásica.

Así, no se considerará al autor del discurso por su genio o inspiración, sino, se valorará hasta qué punto puede el emisor dotar al poema de contenido comunicativo, de fuerza ilocutiva; lo cual permite precisar la verdadera información. Como en el poema de nuestro análisis, donde el sentido comunicativo expresado en la persuasión es alto respecto al destinatario, y la interacción con el lector se hace de manera inmediata y sensible.

# transparente como una santa

nadja osorio

*Soy transparente como una santa*, relato de Patricia Matuk, narra con fino erotismo la seducción exitosa de un sacerdote misionero a una monja sumamente ingenua, mientras ambos convivían circunstancialmente en un caserío selvático llamado San Esteban del Santo Estero. Un análisis pragmático de este relato puede mostrarnos la manera como funciona la interacción comunicativa cuando busca persuadir.

El padre Andrés maneja un discurso autoritario y a la vez sutilmente convincente, construido a la medida exacta de su interlocutora, de manera que la madre Caridad se ve ante una sola posibilidad

interpretativa del discurso recibido. Como señala Foucault, *el poder tiene autoridad para controlar cómo pensamos, hablamos y escribimos, resulta más insidioso de lo que creemos*.

Un texto —dice Armstrong (1992:16)— *es un lugar entre otros (incluido el cuerpo) donde se manejan estrategias de control de la sociedad*. El discurso de poder no se presenta ante la monja en forma áspera o vertical, sino a manera de un acto ilocutivo persuasivo —que se muestra inefable—, y que funciona perfectamente, pues trajo consigo la tangibilización de la intención comunicativa del emisor. La madre Caridad ha-

bría accedido a los requerimientos del sacerdote en la creencia de estar ante un conocimiento superior, hasta el punto de identificar la palabrea de Andrés con la de Dios, de modo que podría parecer incluso que Caridad adoptó *libremente* la decisión de relacionarse amorosamente con el sacerdote.

Estas particularidades, al igual que el uso del discurso literal —de carácter religioso—, pero creado con un sentido figurado, además de la inferencia —literal— prevista por el emisor forman parte de una estrategia comunicativa muy bien pensada.



Si hablamos de lenguaje literal y figurado, es pertinente establecer la clase de relación existente entre *la forma proposicional del enunciado y el pensamiento que se quiere representar con el uso de dicho enunciado* (Sperber y Wilson, 1994:284). Ya se ha dicho que estamos frente a un discurso de poder manejado con tanta sutileza que apenas parece un discurso persuasivo, pero lo que realmente busca el emisor es poseer a la monja como mujer, esto es, crear una nueva clase de relación social con la interlocutora. Recordemos que toda interacción comunicativa no es casual, siempre posee una intención, que podría ser la de informar, y también la de modificar o extinguir relaciones sociales.

De otra parte, el lenguaje figurado —metafórico— es un caso extremo en el uso de implicaturas y no se usa en vano, pues tiene como virtud enriquecer el contenido comunicado. En nuestro caso el emisor se ha servido de este lenguaje con tino, de otra forma, si su propósito hubiera sido canalizado solo a través de explicaturas, no hubiera logrado establecer la relación social que buscaba. En términos pragmáticos *las metáforas e ironías no son adornos de la conversación, sino medios de comunicar gamas muy amplias de implicaturas de diferente rango* (Reyes, 1996:63).

Asimismo, el lenguaje figurado tiende, como sabemos, a recubrir la intención comunicativa y esto implica una mayor exigencia interpretativa por parte del destinatario, para poder develar con acierto aquello que en realidad se ha querido comunicar. En el cuento de Matuk, el emisor prepara un discurso figurado, bajo la apariencia de otro estricta-

mente religioso, y prevé además una interpretación literal por parte de la destinataria, sin margen de error. Se valió, por ejemplo, de su conocimiento de la ingenuidad, candidez y docilidad de Caridad (información pragmática), sin olvidar que la ocasión era la perfecta para su cometido, ya que ambos estaban lejos de la civilización, y por ende, de la censura social.

Además, el padre era consciente de su posición de guía espiritual y tutoría sobre las monjas en cautiverio —distancia social—, lo cual generaba una relación de confianza y subordinación.

La complejidad de las relaciones comunicativas queda demostrada en estas líneas. Toda situación comunicativa es única e insustituible, y varía con la función otorgada a cada variable pragmática. En el relato analizado, la estrategia usada por el sacerdote ha funcionado perfectamente, gracias a su evaluación acertada de los elementos de la comunicación.

Un adiestramiento en las estrategias comunicativas, adecuadas para las situaciones concretas, optimiza nuestras relaciones.

#### Bibliografía

- Armstrong, P. (1992) *Lecturas en conflicto*, UNAM.  
Escandell, M.V., (1993) *Introducción a la pragmática*, Anthropos, Madrid.  
Matuk, Patricia, (1996) *Transparente como una santa*, Flora Tristán, Lima.  
Reyes, G. (1996) *El a b c de la pragmática*, Arco, Madrid.  
Sperber y Wilson, (1994) *La relevancia*, Rogar, Madrid.

# el silencio

jorge monteza

La comunicación es el contacto e intercambio con el otro. Contacto en el cual se relacionan acción y pensamiento mutuamente, sobre todo por medio del lenguaje. En el caso de la comunicación humana, actos del lenguaje (Al igual que Domínguez Caparrós, preferimos actos de lenguaje a actos de habla en cuanto habla denota también articulación). En este sentido se diría, con razón, y sólo con razón, que el silencio y el grito son una anulación del intercambio comunicativo; sin embargo, desde un punto de vista pragmático, ambos pueden constituirse en elementos comunicativos, dependiendo del entorno o contexto circunstancial.

Cuando alguien interpela a su pareja -por ejemplo- sobre si le es o no fiel, y ésta calla, en un determinado contexto circunstancial, el otro sabrá qué interpretar. Asimismo, en un determinado "contexto físico" (Coseriu, en Escandell 1993:35) podemos reconocer cuándo un grito es de dolor, de susto o alegría. Es decir, el silencio habla cuando hay alguien que escucha

y entiende ese silencio. Cuando la palabra no alcanza, "el silencio tiene un auténtico valor comunicativo y se presenta como alternativa real al uso de la palabra" (1993:43); lo mismo que el grito, cuando la palabra excede.

Para analizar estos fenómenos comunicativos hemos elegido un cuento en el cual, el silencio del protagonista no llega a comunicar al personaje-receptor debido. No obstante, en "La aventura de un poeta" (Calvino, 1993:135) hay un intercambio comunicativo logrado a través de un proceso de alteridad, como vamos a



ver.

Usnelli está dando un paseo por los alrededores de una pequeña isla, en un bote con Delia H., una mujer muy bella. Usnelli es poeta y está enamorado de Delia, pero nunca se lo ha dicho. En la boca de una gruta de la isla, Delia, entusiasmada con el paseo, se anima a nadar y lo hace desnuda. Usnelli era silencio "conteniendo la respiración". Sólo le advierte que se vista cuando se aproxima una barca. Delia se cubre y regresa al bote. El protagonista observa a los pescadores de la barca, observa la playa, observa todo y no dice nada.

En esto hay un fracaso comunicativo de Usnelli para con Delia, en cuanto no hay intención, (componente relacional del análisis pragmático) consciente de comunicar. La principal función de la comunicación humana es relacionar al uno con el otro (aunque algunos crean que es la persuasión), para lo cual hablamos con determinada intención; aunque podemos comunicar sin tener intención y sin hablar, según lo que venimos diciendo; es decir sin una emisión de actos locutivos que se enmarcan y se pueden definir dentro de la lingüística ya que comprenden actos fónicos, fáticos y retóricos. El propio Austin los define como la "emisión de ciertos ruidos, ciertas palabras en una determinada construcción y con cierto significado" (1962:138). Ahora, ciertamente el silencio puede tener fuerza ilocutiva y perlocutiva (efecto), y estos producir una forma de comunicación y cuando esto sucede se está haciendo uso de un lenguaje.

En la comunicación animal, por

ejemplo, lo que se produce son lecturas de sonidos y movimientos. Se dice que el hombre se diferencia del animal por el lenguaje verbal, y se asemeja por otra forma de lenguaje, uno intuitivo, o en su forma más refinada, inductivo-deductiva, mejor elaborada: la ostensión-inferencia (Sperber y Wilson) que da cuenta que el lenguaje no es sólo verbal, no sólo es convencional; en suma, que el lenguaje no es sólo uno. Entonces, una delimitación estricta entre comunicación lingüística y comunicación de acción es inútil.

Así, en el caso de Usnelli sólo nos queda leer sus actos propiamente dichos (acciones): Él la lleva a pasear en el bote, la recibe y le da su ropa cuando ella se baña, cuida de que no la vean mientras tanto. Todos estos actos convierten a Usnelli en un símbolo de un hombre enamorado, pero Delia nunca lo sabrá porque ella no participa del contexto circunstancial: ignora que Usnelli está silenciando algo. Toda sensación silenciada es una comunicación en potencia, lo que no quiere decir que el silencio no sea un acto. Este acto dentro del sistema comunicativo ficticio (con Delia) es nulo, pero logrado con el receptor-lector, quien está inmerso en el contexto porque el narrador lo hace participar de esto.

Por el contrario Delia "hablaba con continuo transporte de lo que veía", más a pesar de esto no hay comunicación lograda, la que estaba en manos o en boca de Usnelli, de quien además de sus actos o acciones, sus palabras, para el lector, ostentan una comunicación inconsciente, una secreta intención de querer expresar algo: cuando aguza la oreja y Delia le pregunta:

-¿Haz oído algo? -Preguntó ella-  
-Silencio -dijo- las islas tienen un silencio que se oye.

Y luego el narrador añade: "en realidad todo silencio consiste en la red de menudos ruidos que lo envuelven".

Para Pitágoras los cuerpos celestes, por su movimiento, producen ciertos sonidos, que no oímos porque lo estamos oyendo desde siempre: "Para que un sonido nos sea audible es necesario una interrupción o un cambio en la fuerza de los sonidos" (Grimberg. 19 T.5:11). Este cambio es producido para el receptor-lector porque hay un narrador (omnisciente-testigo) que irrumpe en los sucesos y relata la historia, de manera tan poética como seguro lo haría Usnelli. Lo que se quiere insinuar es que el narrador es una especie de alterego o altervoz de Usnelli, que lo que quiere es simbolizar la intención de oír esta voz que puede ser la suya y que está también en la isla "como los dos que se acercaban". Usnelli esperaba una "palabra nueva" que irrumpiera su silencio, pero sin querer renunciar a nada, y el hombre para decir necesita simbolizar, convertirse en voz, en palabra: "su mente habituada a traducir las sensaciones en palabras, ahora nada, no conseguía formular ni una sola".

Todo silencio aguarda una irrupción para revelar su sonido. Esto es el texto cerrado. El texto abierto y leído está comunicando; el nuestro, del silencio de Usnelli: "en el corazón de ese sol había silencio", que habla al lector (comunicación real lograda), y no al personaje-receptor (comunicación ficti-

cia fracasada). Esta interacción entre silencio y sonido, ficción y realidad es lo que produce el contacto del uno con el otro. Y la más representativa expresión de la otredad es el lenguaje.

Lo hasta aquí hecho no pretende decir lo que quiere decir el texto, sino simplemente valernos del texto para decir algo propio, y esto tal vez sea, sin que nos demos cuenta, que el texto está valiéndose de nosotros para decir algo que también tuvo previsto decir. Esto es intercambio comunicativo, el contacto con el otro. Ciertamente el acto de verbalizar nos hace comprendernos a nosotros mismos y comprender al otro, y aunque esto en el sentido pleno es imposible, hay que hacer lo posible.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Austin, John L., (1972) *Como hacer cosas con palabras*, Edición PAIDOS. Barcelona.
- Calvino, Ítalo, (1993) *Los amores difíciles* RBA Editores S.A., Barcelona.
- Escandell Vidal, V., (1993) *Introducción a la pragmática*. Antropos, Barcelona.
- Grimberg, Carl, (1967) *Historia universal*. Tomo V Ediciones Daimon. Chile.
- Mayoral, José (1996) *Pragmática de la comunicación literaria*, Arcos/Libros S.A., España.

# el zorro y el cóndor

rosa flores

La cultura andina en situación de marginalidad frente a la cultura occidental va desarrollando formas de defensa o resistencia a la cultura hegemónica. Estas formas son notorias en el campo artístico; en algunas danzas, por ejemplo, se representan parodias del hombre blanco y sus costumbres; en los mitos y leyendas orales se expresa el sincretismo andino. Analicemos un texto oral, testimonial, desde la perspectiva de la Teoría de la comunicación, para mostrar el proceso en mención.

El texto elegido fue recopilado de la tradición oral andina y aparece en su versión literal bajo el título *El zorro y el cóndor*, en el libro *Eros Andino*, de Andrés Chirinos Rivera y Alejo Maque Capira (Cusco, 1996). Lo trataremos aquí como un enunciado cuyo sujeto de enunciación es una colectividad, y como un texto oral.

Se trata de un relato en el cual hay un

conflicto entre Zorro y Cóndor. El Zorro que camina por la tierra envidia al cóndor que vuela y come buena carne; esta envidia lleva al zorro a agredir al cóndor; el zorro quiere mostrar mayor valor y reta al cóndor a ver quién resiste más al frío en lo alto de un cerro.

La relación entre los personajes es de oposición categorial, de contrariedad; el zorro camina por tierra, el cóndor vuela; uno come buena carne, el otro no; uno está en situación disfórica y el otro en situación eufórica; espacialmente, uno se encuentra arriba y el otro, abajo.

El zorro tratará de transformar su estado disfórico por medio de la apuesta o el reto al cóndor; el reto será el elemento transformado para un cambio de estado.

Pero el cambio no llegará; el zorro fracasa y, lo que es peor, muere. Muere, porque ingenuamente reta al cóndor a una prueba *arriba*, donde el cóndor tiene su habitat.

Sabemos que la escritura fue una práctica



desconocida en los Andes prehispánicos. Fue la palabra hablada la que permitió la relación entre los hombres. El emisor del texto analizado, es, por su carácter oral, la colectividad específica de Chivay, lugar donde se recoge el texto, en todas sus variantes.

Pero también la colectividad será el receptor; en esto se diferencia un texto oral de uno escritural, cuyo destinatario sería Otro, alguien ajeno a la colectividad (alguien que lee: un investigador, antropólogo, extranjero, etc.)

El enunciado, según la teoría pragmática, debe llevar algún propósito, una fuerza ilocutiva. Para advertir tal propósito es conveniente contextualizar el texto; y lo haremos de tres maneras: intratextual, intertextual y metatextual. Contextualizar es, según tal teoría, encontrar relaciones entre el texto, lo real, y otros textos.

En primer lugar, el texto es emitido en Chivay, zona andina del departamento de Arequipa; se conservan allí muchas tradiciones quechuas y aimaras. La zona es altoandina, con muchos nevados y un clima intensamente frío en algunas temporadas; allí hasta una persona puede morir si no está acostumbrada al clima, en especial si es foránea. La resistencia al frío hace a los aborígenes fuertes, álvos, como el cóndor del

texto.

La identificación con el cóndor es también significativa, pues el cóndor es una ave emblemática de los Andes, y el Chivay se le ve con frecuencia, los turistas van hasta allí a observarlo.

Concluimos que el sujeto de la enunciación se identifica con el cóndor, personaje del enunciado, y se atribuye por esta identificación sus características eufóricas.

¿A quién identifican los enunciadores con el zorro? El zorro en los relatos orales es generalmente un animal astuto, pero aquí por el contrario aparece como un tonto, habitante de la región de *abajo*, la parte baja de los Andes, esto es, la costa. El costeño no puede soportar el frío, es el misti, el hombre blanco y urbano.

El blanco parecería en el espacio andino, en el que el indio es el vencedor; eso parece decirnos el relato.

El conflicto presentado en el relato se actualiza en la realidad. La cultura hegemónica occidental quiere ocupar todos los espacios, pero a las alturas serranas no llega, allí la cultura andina resiste, mantiene vivas sus tradiciones, su oralidad, sus mitos y sus relatos, como el del Zorro y el cóndor.

LEA ABERRANTE

VERSIÓN EN LÍNEA:

[WWW.AQP.COM.PE/ABERRANTE/](http://WWW.AQP.COM.PE/ABERRANTE/)



# corazones rojos

úrsula tapia

A través de los procesos de socialización, los hombres y mujeres hemos adoptado una conducta, un modo de ser, de vestir, de actuar, etc., etc., y por supuesto una forma de comunicación verbal.

En el caso del género, construcción sociocultural que surge a partir de diferencias biológicas, muchas de esas características adquiridas de la sociedad y la cultura, definen por sí mismas maneras de manejar la comunicación. Por ejemplo, en una conversación entre un hombre y una mujer, cada uno está predispuesto para asumir y ajustarse precisamente a "modelos" aprendidos. Es por eso que quizás muchas mujeres tienden a no discutir abiertamente sobre sus ideas y puntos de vista. Por otro lado, los hombres toman las conversaciones con mucha vehemencia, pues eso es lo que han aprendido en su proceso de socialización, si actúan de forma contraria serán vistos como hombres de poco carácter y afeminados. Lo que se tiende es a convencionalizar ciertos comportamientos; las mujeres "delicadas", los hombres "fuertes".

Si la lingüística se encarga del aspecto formal del lenguaje, la pragmática se encargará de estudiar el "uso" que se le da al lenguaje. Complementario al mecanismo lingüístico del código: codificación/descodificación, de naturaleza convencional, existe otro que es el de ostensión

/ inferencia "de naturaleza convencional, y se basa en atraer la atención del interlocutor sobre algún hecho concreto para hacerle ver e inferir el contenido que se quiere comunicar" (Escandell 1993:131). A través de la comunicación ostensivo-inferencial el emisor busca la atención del otro y le hace manifiesta su intención. Mas allá de la forma del lenguaje codificado están en juego y circulando una serie de implicancias que enriquecen el contenido de la información que se quiere compartir.

Para nuestro análisis pragmático tomaremos por objeto una canción:

## *CORAZONES ROJOS*

Corazones rojos, corazones fuertes, espaldas débiles  
de mujer. Mil insultos como mil latigazos,  
mil latigazos dame de comer, de comer cordura,  
de comer comida.  
Yo sabré como traicionar, traicionar y jamás pagar,  
por que yo soy un hombre y no te puedo mirar.

Eres ciudadana de segunda clase sin privilegios y sin honor.  
por que yo doy la plata estas forzada a rendirme honores  
y seguir mi humor:  
Búscate un trabajo, estudia algo, la mitad

del sueldo  
y doble labor.

Si te quejas ahí esta la puerta  
no estas autorizada para dar opinión.

Corazones rojos, corazones fuertes,  
corazones rojos, eh mujer, eh mujer...

De tu amor de niña sacare ventaja  
de tu amor de adulta me reiré  
con tu amor de madre dormiré una  
siesta  
y a tu amor de esposa le mentiré  
nosotros inventamos, nosotros compra-  
mos,  
ganamos batallas y también marchamos.

Tú lloras de nada y te quejas de todo  
para cuando aveces nos emborrachamos.

Corazones rojos, corazones fuertes,  
corazones rojos, eh mujer, eh mujer...

En la casa te queremos ver  
lavando ropa, pensando en el  
Con las manos sarnentosas y  
la entrepierna bien jugosa.

Ten cuidado de lo que piensas,  
hay un alguien sobre ti.  
Seguiré esta historia, seguiré este orden  
por que Dios así lo quiso, por que Dios  
también es hombre,  
eh mujer, eh mujer...

Y no me digas nada a mí,  
corazones rojos no me miren así,  
y no me digas nada a mí.

Corazones rojos, eh mujer, eh mujer,  
no me digas nada a mí, eh mujer,  
corazones rojos, eh mujer, eh mujer, eh.

El contexto en el que se divulgó la canción es el latinoamericano, más exactamente en Chile, Bolivia y Perú. Son los principios de los años 90s, es entre los jóvenes adolescentes varones el tema se convierte en un modelo a seguir. La sociedad latina posee los rasgos más evidentes de discriminación por género, el machismo tan arraigado entre las familias de todas las clases sociales, mientras va luchando por surgir el feminismo. Aquí empezamos a reconocer los orígenes de nuestra canción, que es una clara personificación de "cultura machista", claro que en este caso no nos pondremos a justificar por un lado, y a defender por otro, a hombres y mujeres, nuestro propósito es buscar en los perfiles ocultos de la canción aquello que subrepticamente circula en esos corazones rojos.

Dentro del modelo inferencial propuesto por Sperber y Wilson, el comportamiento ostensivo consiste en "manifestar la intención de comunicar algo", mientras que "la inferencia es el proceso por el cual se otorga validez a un supuesto, sobre la base de otro supuesto" (Escandell, 1993: 131). Tanto el proceso de ostensión como el de inferencia se refieren al hecho comunicativo y representativo, el hablante (emisor) produce sonidos articulados (lenguaje) con la intención de comunicar sus ideas a un receptor (oyente) que representara mentalmente esos supuestos (información) sobre la base de sus conocimientos anteriores.

Junto a los procesos de ostensión / inferencia, se encuentran las explicaturas e implicaturas "por explicatura, Sperber y Wilson entienden, el contenido que se

comunica explícitamente por medio del enunciado. Implicatura, se refiere al contenido que se deduce y construye basándose en supuestos anteriores” (Ibid, 144-145). La explicatura entonces está dada por los enunciados, de composición evidentemente machista. En esta parte, estableceremos cierta relación entre la canción (composición escrita) con la literatura, pues al igual que en ella no se puede considerar el “mundo narrado” como un “mundo real”.

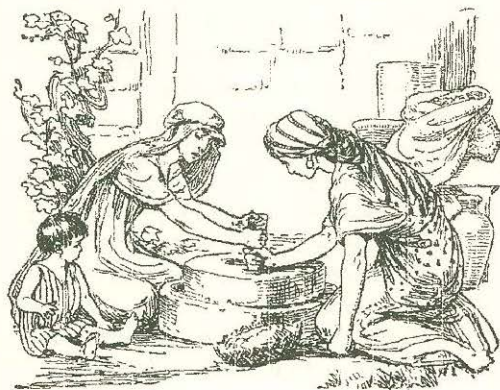
Parte de las explicaturas es esa visión machista, que se forma desde el hogar en donde las madres son las primeras en impulsar ese modo de “ver” y “actuar” en los hombres cuando se dice: “Los hombres no lloran”, “...él es hombrequito no tiene porque hacer las labores de la casa”, “el hombre es de la calle”, “tiene que saber defenderse, saber pelear”, entre otras tantas recomendaciones que no pocos cumplen al pie de la letra. Y para las mujeres no sucede de manera diferente: “una mujercita es de su casa”, “una mujercita tiene que saber comportarse”, etc., etc.

Comprendemos entonces que la producción de *Corazones Rojos* no es sólo

parte de un “mundo individual” al que confluyen presurosas y violentas las experiencias y vivencias del autor-compositor, sino que al igual que en la literatura se confunden el mundo propio de su creador, con la interpretación que cada lector-receptor hará de esas ideas, él construirá las suyas a partir del mundo que le propone el autor.

El género al ser una construcción cultural esta enriquecida con el lenguaje, la historia, la música, la literatura, etc. *Corazones Rojos*, es otra construcción que surge a partir de ciertas conductas estereotipadas del hombre, como dice la letra: “yo doy la plata”, “rendirme honor”, parte en la que se habla del trabajo del hombre, del sueldo que recibe, mayor al que se paga a las mujeres; de la poca autoestima que poseen las mujeres y como sumisas aceptan ser: “ciudadanas de segunda clase”, “forzadas a rendirme honor”. El evidente discurso machista de su productor es más importante desde una perspectiva social, por estar dirigido a una masa, donde unos se sentirán identificados, y otras rechazadas.

Dentro de este discurso machista donde sin desenfado ni reparos se coloca a la mujer bajo el poder del hombre que la desprestigia y le resta valor como persona, están las implicaturas que lentas y calladas circulan en la letra de la canción: por qué hacer evidente esa “calidad de hombre”: fuerte, proveedor de dinero, duro, insensible... por qué ese rechazo a la mujer, a la femineidad que ella es y representa, “Los niños, como los jóvenes están obligados a rechazar la identificación con lo femenino y a participar en lo percibido como



femenino, para adecuarse a los ideales masculinos" (Callirgos, 1998, 2ª : 42). Entonces vemos que implícita está esa necesidad del hombre de declararse como "ser masculino", contrario a la mujer como "ser femenino". Demostrar ese rechazo será ser más hombre. Es por eso que cuando escuché por primera vez cantar la canción a un grupo de adolescentes ellos dirigían la letra y señalaban a las chicas, apropiándose del mensaje, haciéndolo suyo, convirtiendo a las chicas en personajes cuyo papel era el de representar a las mujeres "sumisas", "desprestigiadas", etc.

Sobre los referentes reales o no, tomamos algunas consideraciones que Samuel Levin hace sobre un poema lírico: "el poeta al imaginar su mundo, es libre de poblar ese mundo con cualquier cosa que elija, tanto con objetos del mundo real como con objetos que no existen como tales en el mundo real" (Mayoral, 1987: 78). Aunque nuestro análisis no es de poesía, creemos que una canción al igual que un poema es arte, claro que dirigido de formas distintas y a públicos, digamos, selectos. La intención de ambas es manifestar un mundo que no siempre es completamente irreal o imaginario. En este análisis podemos considerar como referentes pertenecientes al mundo real: la situación de la mujer en el trabajo, los sueldos que reciben por labores iguales a las de los varones son menores, incluso su llegada a ciertos puestos de trabajo es restringida: rectoras, ingenieras, presidentas, etc., etc. No son puestos a los que la mujer, sobre todo latinoamericana llega con facilidad. Por el contrario, se identifica a la mujer con las ya tradicionales profesiones: enfermeras, maestras,

nutricionistas, entre otras y cuyos pagos son menores al igual que el prestigio, sin dejar de lado su rol principal: el de amas de casa, por supuesto, sin retribuciones. Además de la poca presencia que tiene la voz de la mujer en la vida pública y social.

Las continuas *traiciones que sufren* las mujeres tampoco es un asunto ajeno: "de tu amor de niña sacaré ventaja, de tu amor de adulta me reiré, con tu amor de madre dormiré una siesta", aquí sigue siendo objeto de maltrato y burla, quizás por ser la mujer más proclive a demostrar sus sentimientos, a manifestar su amor. La imagen de la mujer está asociada a los sentimientos a la sumisión, a ser pasiva, y que a la vez está ya "acostumbrada": niña, adulta, madre, esposa a obedecer y estar bajo el poder de un padre, un esposo, siempre un hombre. Incluso bajo el poder del mismo Dios, un poder omnisciente que conoce todo sobre ella, hasta sus pensamientos: "ten cuidado de lo que piensas, hay un alguien sobre ti" junto a un destino inevitable "seguirá esta historia, seguirá este orden, por que Dios así lo quiso, porque *Dios también es hombre*. Aunque es algo que el mismo hombre no puede cambiar, ese poder sobre la mujer parece ser inherente a la naturaleza masculina, que está muy apoyada en la sociedad y sus instituciones (religión, política, educación, etc.)

Como hemos visto en nuestro análisis, no solamente es el aspecto formal del lenguaje el que nos sirve para hacer un análisis, creemos más enriquecedor y con mejores perspectivas un trabajo pragmático que nos permite una aplicación inmediata a la vez que funcional.

# marcada por el fuego

ángela rocío Málaga Barreda

Llamaremos Verónica a la muchacha de veintiséis años que vivía en un pueblo joven y que luego de varios ingresos al hospital en años sucesivos, por los motivos que más adelante detallaremos, ingresa un día por última vez, sufriendo quemaduras de segundo y tercer grado en casi todo el cuerpo.

Ese día, encerrándose en el baño, se roció kerosene y luego se prendió fuego. Cuando la familia la descubrió y pudieron entrar, ella gritaba de dolor y decía que Dios la había salvado. Murió nueve días después.

En el primer reporte de psiquiatría, las declaraciones de la muchacha, sorprendentemente claras —sin embozo del trauma—, dicen que siente mucha ansiedad cuando va a dar un examen, que es tímida, de pocos amigos, tiene miedo a los hombres y a las mujeres por haber visto de niña intentos de violación a un familiar cercano y haber jugado sexualmente con una de sus hermanas. Esas ideas se le presentan con frecuencia, creando gran nerviosismo.

La violación presenciada puede ser verdadera, es decir, una 'presencia' (un *asistir a*) y haber sido introyectada como un objeto malo que no puede tolerar y por tanto proyecta y reintroyecta interminablemente, llegando a sentir que tiene dentro suyo todos los objetos malos (Rosenfeld, 1974:98); de allí la ansiedad,

la angustia y el gran sentimiento de culpa.

No obstante, varios factores pueden implicar la proyección de una situación verosímil sufrida directamente por Verónica. Tengamos en cuenta que la primera entrevista sucede en 1993 y es diagnosticada solamente con un trastorno compulsivo, además todavía no presenta —o no da cuenta— de alucinaciones auditivas ni visuales.

La confusión de objetos en medio de estas posibilidades es la que induciría luego a las acciones autolesivas pues con la pretensión de eliminar a los malos, se elimina antes a los buenos (como el instinto de conservación), que en su papel heroico se ponen al frente y reciben primero un balazo tan potente, que atraviesa a ambos.

Poco más de un año después, en su evaluación consta el diagnóstico de psicosis esquizofrénica paranoide: un deterioro aparentemente muy rápido. No tiene conciencia de su enfermedad ni de sus traumas o problemas. En su historia consta también una tendencia al misticismo, alteraciones perceptivas auditivas, no mira a su interlocutor, lo cual es probable síntoma de alucinaciones visuales, ya estén sus ojos mirando a un punto fijo o móviles (no se explicita esto), buscando un objeto, siguiendo, vigilando o temiendo la acción de su delirio. Con

estos dos tipos alucinatorios tendrá que ver el que hable sola y su negativismo, que en el contexto esquizofrénico puede relacionarse con, y desde la negación a, comer y beber, hasta aislarse del mundo externo; pasando por no cooperar con el diálogo.

El caso de Verónika se corresponde con estas últimas características, así lo demostraron posteriores evaluaciones. Sobre el contenido delusivo de sus ideas que se registra este año, 1994, se anota que: el demonio se ha introducido en su cuerpo, sensación que es probable causa de su irritación; sabemos que las penetraciones o introducciones en el cuerpo —en este caso, obviamente de un objeto malo y no sólo por las connotaciones de demonio sino también por la 'influencia bíblica' que tiene Verónika— se realizan por vía oral, anal y genital. Descartemos las dos primeras por las siguientes razones: hubiera llamado su atención que la 'asistencia a' la violación citada en la primera entrevista fuese contranatura y, probablemente hubiese sido por lo menos aludida; no presenta rechazo a comer por el temor de que lo que ingrese a la boca sea malo; como tampoco, alucinaciones que puedan relacionarse con heces o defecación.

Debo anotar lo lamentable que es, que sus evaluaciones psiquiátricas o lo que consta en ellas se limiten a la descripción de los estados y actitudes de Verónika y ni siquiera de manera precisa, además de citas no siempre textuales de lo que dice; sumado a que sus evaluaciones no son seguidas por un solo profesional (generalmente son residentes) con el que la paciente pueda entablar una relación de confianza, credibili-

dad, respeto, etc... Una transferencia para un *tratamiento*, que, salvo las mediciones, no existe. Y no sólo por los problemas que representa ello para mi investigación, sino porque tal vez a Verónika eso le costó la vida.

Verónika era estudiante de psicología y abandonó la carrera en el primer año debido a sus problemas y a que siente sus conocimientos universitarios como contrarios a la Biblia, la cual lee, al parecer, con mucha frecuencia. Esto hace que se aisle más; en su casa es menos comunicativa, se niega a colaborar, se sume en un rincón escuchando la voz de Dios que la recrimina y la flagela para evitar que con sus acciones causen la muerte de otras personas; aleja a quienes la rodean utilizando palabras soeces.

Dejaremos flotando momentáneamente, la idea de su sacrificio a manos de la "divina ley", para proteger o salvar a otros bajo amenaza de daño (¿del mismo que le hacen a ella?), que nos sugiere a un agresor cercano, incluso conocido.

Aclaremos el porqué Dios la va a castigar, según la propia Verónika: ha pecado al tener relaciones sexuales con su enamorado (por lo cual decide terminar su relación) y por otro pecado que sólo ella sabe y no puede contar. Podríamos decir que la violación ni siquiera está simbolizada; está oculta bajo la llave de un secreto que al ser exclusivamente suyo, podría adquirir valor y ser objeto de intercambio con su interlocutor que acaso, ¿la 'absolvería' de sus pecados, le daría la paz, haría que las voces cesen?

El nombre del padre, de acuerdo a Lacan, es el sostén de la función simbólica que identifica su persona con la figura de la ley (1979: 97-98). Por nuestra

cultura católica y la Biblia -o sin ellas- sabemos que Dios dio a Moisés las tablas de la LEY; en consecuencia, ese Dios amoroso también puede castigar o por lo menos 'exigirnos' buena conducta. Lo cual puede sonar irreverente pero viene a cuento; pues el padre de Verónica admite tener un carácter colérico (y por lo que sigue podemos afirmar que más que colérico llega a ser violento), aunque según él, se limita a "expresiones verbales" y "prácticamente" no castiga físicamente a sus hijos. La anamnesis continúa y dice que de niña, Verónica, era amigüera, 'travesa', de rendimiento bajo por lo que 'constantemente' la familia ¿le dice?, que estudie. Lo cual da resultado porque no llega a reprobado el año.

La madre parece el complemento idóneo -polos opuestos se atraen-, es sensible, preocupada por sus hijos, cariñosa cuando tiene tiempo (atiende su casa, una panadería, a nueve hijos)... ¿dejar hacer, dejar pasar? Verónica ha descuidado su aseo personal, duerme con dificultad, así que deambula, se golpea la cabeza contra la pared y se ha producido una herida cortante de cinco centímetros al golpearse con ¿la puerta?, a un tercio inferior de la cara posterior del muslo. Se registra una disminución en su negativismo, pero siente rigidez. Gatea en círculo golpeándose la cabeza; camina en círculo repitiendo *Satanás*. En otra ocasión se escapa regresando horas después, sucia y cansada; trata de escapar nuevamente, pero es detenida. Si huye uno es porque teme algo, mas, ¿por qué se golpea, es posible que no se dé cuenta? En círculo; una y otra vez; repitiendo *Satanás* (el demonio). ¿Tiene que ver con su huida, su paranoia?

No es la primera vez que nos topamos con "su demonio" y podríamos entender no sin error probable- de qué huye. En 1996 ingresa al hospital por una intoxicación con kerosene, tiene veintitrés años; según ella han sido dos litros los que ha bebido, que siente que se le salen por la vagina, bajando por los muslos en su parte interna, donde sentía ardor quizá por las heridas que tiene, nuevamente, en la mitad del muslo interno. Creo que ni siquiera hace falta decir con qué se asocia esta clase de fantasía o delirio que por cierto, no tiene nada de místico. Acaso me precipito al concluir que Verónica es una "niña", aunque se haya convertido en mujer; abusada física y moralmente por su padre (¿o por alguien que teme denunciar ante éste?): no pueden ser tan graves sus trastornos, su deterioro tan rápido y sobre todo, sus alusiones sexuales de este tipo.

Ya está cinco días internada e intenta saltar del balcón; en lo sucesivo persisten las ideas delusivas de contenido místico, su lenguaje es incoherente (¿lo es realmente?), coprolálico, con temas recurrentes de sexo y sentimiento de culpa por haber pecado (Explica que así la acusaban las voces: de pecadora, llamándola por su nombre, cuando decidió tomar el kerosene); gatea y se golpea la cabeza, además se niega a la medicación aduciendo estar bien. Este año han sido cuarenta días internada, y durante estos oscila entre deambular, no poder dormir, estar intranquila, idear el contenido místico. Lo inusitado es que un día reconoce su enfermedad y otro, refiere tristeza por su enamorado anterior (¿tiene uno nuevo?).

De admitir el entusiasmo o atracción

por alguno de los residentes o médicos alguno con el que haya tenido más contacto-, con el que puede intercambiar algo (recordemos el año anterior), tendríamos posiblemente a la vista una transferencia (a pesar de las condiciones poco favorables para tal) trunca y pasada por alto.

Al año siguiente, 1997, se ha cortado el cabello por mandato divino; está agresiva, suspicaz, coprolélica; no tiene conciencia de su enfermedad; sus miradas son fijas en el vacío, hablando y riendo sola. Tiene miedo al infierno; lo ha visto, transportada por ángeles y vestida de ropa blanquísima, y sin embargo, siente que se lo merece porque es mala; el Señor la visita en forma de luz potente y la acepta como MariSOL (¿Alucina ya con el fuego expiatorio?). Siente rigidez, temblor e incapacidad hasta para cambiarse. Pide o grita que la gente se vaya; está desorientada en el tiempo y no puede dormir. En el 98 su atención es ambulatoria, aunque presenta las alucinaciones auditivas y persisten los delirios místicos (de tan alto riesgo suicida).

En 1999 no realiza el tratamiento.

Si hasta ahora me he permitido realizar toda esta serie de inferencias y extraer conclusiones de ellas es sencillamente porque el lenguaje nos da esa licencia dado que nos permite reflexionar, designar y sustituir objetos por la palabra. Waelhens añadirá que la expresión es individualizadora, distinguiendo el interior y exterior de uno mismo y, en uno mismo, la interioridad y expresión de esa interioridad. En ese sentido Lacan dice que la aparición del lenguaje coincide con la represión primera constitutiva del inconsciente (Rifflet, 1992:97),

sin embargo, deja el término "represión" para las neurosis y adopta "forclusión" o repudio de un elemento que nunca reaparecerá, para la psicosis (Rifflet, 1992:365). El esquizofrénico, continua Lacan, vive en un mundo de símbolos múltiples, pues todo significante puede designar un solo y mismo concepto o significado (Rifflet, 1992:368). Además, la relación de hechos o pensamientos o sensaciones de una persona con trastornos tan serios como los vistos no puede tenerse como la relación de hechos de una conversación "normal", en la que hay por lo menos cierta información compartida previamente, como lugar y tiempo de la emisión en la más elemental comunicación de tú y yo frente a frente; o, en que el emisor (Verónika) quiera entablar una comunicación con un destinatario que no ha elegido; en que toda su interioridad: conocimientos, creencias y sentimientos, vale decir, su información pragmática, está simbolizada.

Otro aspecto de la "comunicación normal" que no es posible discernir, es la intención del emisor, cuya actividad no se puede precisar como consciente y voluntaria en un entorno que está únicamente ante sus ojos cuando alucina. En consecuencia, todos estos factores hacen imposible una interpretación "normal"; que se correspondería con una interacción también "normal" de los emisores, puesto que ni siquiera sabemos cuánto hay de verdadero o verosímil en algunos de sus enunciados constatativos; aún más, las acciones que realiza no siguen un rígido patrón (dentro de las posibilidades de su psicosis esquizofrénica paranoide) que permitiera predecir que sigue esto o aquello y si falta, es por eso otro.



Las interpretaciones posibles no se agotan, de hecho, creo que tampoco con la que sigue: del salón en el ángulo oscuro del ya empolvado complejo de Edipo (como decía Bécquer de un arpa), en la memoria de Verónika, o su equivalente de Electra, propuesto por Steckel para las niñas. No basta una voz que diga "Levántate y anda" o para el caso: échate a andar y resuélvete" porque Verónika, en sus veinte años y con su psicosis esquizofrénica paranoide, no ha resuelto su complejo; al no individualizarse y asumir la "presencia" de la que hablábamos al principio, como vivencia suya. Lo mismo podríamos decir de aquel "jugueteo": sólo ha realizado intentos, fallidos, para hacerse cargo de un rol que la haga conciencia activa de sí y de su entorno, sin la dependencia protectora de una madre con la que simbólica y prácticamente no se ha identificado y que por tanto no la habría protegido de la dureza de la LEY paterna que la dañó, ayudándola a salvar los impulsos incestuosos, desencadenados por el miedo al complejo de castración y que, al no quedar reprimidos, son ahora la causa de su vesania, avivados y convertidos en el factor que obstruye la capacidad de establecer un vínculo afectivo heterosexual normal, pues al no poder amar se produce la ansiedad que la hace hostil y, como tampoco puede odiar, porque demostrar cualquiera de los dos sentimientos requiere cercanía o al menos la aptitud para expresar de una persona, con personalidad, valga la redundancia y ya que Verónika no ha podido establecerla, atribuye a otros esa hostilidad, sintiéndose perseguida por un demonio que habría interiorizado, devorándolo (su contex-

tura tendía a la obesidad) para aniquilarlo. A partir de entonces, la acosa desde dentro.

Por último, Verónika ¿está expresando su interioridad y no sólo su deterioro? Ha de expresar ambos: su interioridad cubierta de deterioro; entonces surgen las preguntas de si han sido los datos utilizados (los únicos con que contábamos) relevantes y de ser así, las inferencias hechas o implicaturas extraídas ¿son las apropiadas?

Confiamos en que por lo menos nos hemos acercado, en que si bien el lápiz no ha pasado sobre todos los puntos, todavía se nota la figura; la cual vamos a repasar someramente: la confusión de buenos y malos (Dios y demonio) es la que llevaría a Verónika, de acuerdo con Rosenfeld (1974: 64) a los trastornos del lenguaje (habla lento, monosilábico, sin pronunciar realmente palabras), locomotores (rigidez, temblor), inhibiciones de otras actividades (se muestra indiferente al entorno, no colabora con las actividades de su hogar, deja la universidad, descuida su aseo): por eso le costaría tanto mantener algún objeto bueno (el enamorado que extraña en determinado momento). Originándole la angustia, los sentimientos de culpa y la necesidad de castigo (determinaciones autolíticas).

#### BIBLIOGRAFÍA

- Escandell Vidal, M.V. (1993) *Introducción a la pragmática*, Anthropos, España.  
Lacan, J. (1979) *Escritos I*, Siglo XXI, México.  
Rifflet-Lemaire, A. (1992) *Lacan*, Editorial Sudamericana, Chile.  
Rosenfeld, H.A. (1974) *Estados psicóticos*, Ediciones Hormé, Argentina.

# te mataré mañana

laura guerra

Desperté y oí al gato, que hurgaba en la basura. Desde mi habitación mire al patio iluminado intermitentemente por la televisión del inquilino: la bolsa de desechos estaba intacta. Un maúllo desapareció en el extremo sombrío.

De pronto el agua del lavadero empezó a derramarse.

Corrí al dormitorio de mis padres y les conté lo sucedido. Papá dijo que saldría a cerrar la llave principal y mañana temprano vería las fallas.

Acostada en mi cama escuche los pasos fuertes de papá detenerse en la puerta, entre las gradas que conducen al primero y tercer piso. La voz de mi padre pregunto «¿Tu has abierto la pila». Nadie respondía. Continuo hablando «Carajo, no hagas tanta bulla. Vienes borracho encima uno tiene que aguantarte». Los dos se dirigieron a sus habitaciones. Hermán, con pasos arrastrados. Cerraron las puertas.

No podía conciliar el sueño. Los problemas de mi hermano tenían efectos familiares. ¿Por qué se habrá ilusionado tanto con Raquel? ¿No podía entender que ella no lo es todo?

Un día vino ebrio, hizo escándalo en la cocina; papá le grito y le boto al patio. Hermán dijo «No tienes derecho de gri-

tarme; no eres mi padre» y levantando el dedo índice amenazante, me advirtió: «Ya vas a ver Carola, lo matare». Apoyándose en la pared, tambaleando subió las gradas. Fui tras él temiendo que volviera a la cocina, pero bajó las gradas y salió. Iba diciendo «Lo matare, ya veras, lo matare». «¡Cállate!» decía yo enojada. Alguien lo llamaba «Cula Cula». No reconocí esa voz, ¿se estaría juntando con maleantes? Al pasar junto a la puerta de su cuarto observe al costado del sillón una botella con líquido transparente. Despacio me deslice y la agarre, tenía olor fuerte.

Tal vez el remordimiento de tantos años lo martirizaba. Mató a un adolescente. Me dijo: «Era mi vida o la de él». El arma no era suya, si no hubiera hecho lo que hizo ahora estaría muerto.

Dispuesta a descansar nuevamente escuché otra vez los rasguños del gato hurgando en la basura. Luego, una música que parecía ranchera, Distraída pensé a qué loco se le ocurriría prender la radio a las dos de la mañana. Curiosa, abrí la ventana que daba al jardín. Era una canción satánica. Mi primo la escuchaba cuando hace tiempo nos contó que para tener fortuna realizara ritos al ángel caído, clavaba un gato en la estrella

# viernes negro

Juan Carlos Barberena

La noche fría de aquel jueves 12 de junio hacía rechinar los dientes, el aire fresco tundía los pulmones. Por las calles empedradas la oscuridad asechaba, los faroles aún tibios tintineaban mecidos por el vientecillo aromado de verdor. El rumor de antiguos habitantes del pueblo en noches como esa hacía de sus lamentos un crepitar imperceptible de monotonía.

La criada de los Martínez del Pino esperaba en el umbral del pórtico que domina la casa-hacienda. Baltazar no quiso entrar, dejó a doña Lindaura, la partera, con la criada negra:

—Estaré en la tienda de doña Margarita— anunció al volver sobre sus pasos.

Por las veredas de piedra sus pasos sonaban nerviosos. En la tienda retozaba una canción de moda: “Ayayay dijo una fea, porque a mí no me querrán; como si yo no tuviese, lo que las bonitas dan...”.

—Sírname una copa de vino y entibie unas cuantas botellas— ordenó Baltazar, después de saludar. Tomó un sitio junto al guitarrista y ambos entonaron otra canción: “Yo no sé que quiere mi mamá, que no me busca marido; que me estoy agorjando, como la simiente del trigo...”.

Después de la quinta botella los melómanos se dedicaron a conferencistas. La vieja casucha de la pulpera se retorció con la algazara de los beodos. Cansada, la anfitriona sentóse muy cerca de los clientes inoportunos; faltaba poco para la medianoche. La mujer se consolaba mirando la última botella de vino que reposaba en el escalfador de plata, pronto podría dormir.

Baltazar estaba feliz.

—Esta noche seré padre— dijo a los pre-

sentes. Mientras alzaba la copa para brindar, el reloj de la iglesia parroquial anunció la medianoche lastimeramente y doña Margarita descorchó la última botella. De pronto el piso enladrillado de la pulpería gimió adolorido al sentir el estrépito de la copa de vino que cayó de la mano del yerno de la aristocrática Petronila Martínez del Pino. El sonido unánime de los tres acontecimientos alborotó al perro negro de la vieja bruja. El perro aullaba como un chacal. Doña Margarita se persignó al ver la copa despedazada en tres partes iguales formando un perfecto triángulo, tuvo miedo; esa fue la señal, el día que mataron al Rengo, su esposo.

Rápidamente reemplazó la copa rota, y dispúsose a realizar el conjuro que hacía siempre que la muerte estaba cerca: Empolvó sus manos con ceniza, luego recogió los restos de la copa y los arrojó al medio de la calle, siempre con la mano izquierda. Ayudada del báculo condujo los vidrios hasta la entrada del callejón que lleva al barrio de El Paraminfo. En este lugar, la viejecilla realizó un extraño ritual, exactamente en el punto de intersección de aquellas tres calles, cavó la tierra formando una estrella de tres puntas, en la parte central depositó los restos de la copa, y en cada uno de los extremos colocó tres semillas de ruda, tres de molle y tres de azafrán.

Concluida la ceremonia mágica, doña Margarita recuperó el aliento, pues estaba segura que había espantado a la muerte. Solamente el canto de una lechuza la haría volver, guadaña en mano, dispuesta a llevarse al elegido.

El lugar del rito no estaba distante de la pulpería, la anfitriona volvió al hogar cuando

los borrachos escanciaban la última dosis de la botella.

—Ya es medianoche y se acabó el vino, a dormir caballeros...

—Hoy quiero emborracharme doña Margarita. Deme una botella de ese cañazo que le vendí la semana pasada.

—¿Qué cañazo ni cañazo! Deberíais ir a ver si ya parió la niña María Josefa...

—No se preocupe usted doña Margaracha -socarronamente contestó Baltazar- Su comadre Petronila y doña Lindaura están cuidando a mi amada.

La vieja de mala gana trasegaba el amarillento licor. Baltazar contaba a su primo José que ese cañazo tenía un añejamiento de 40 años en la bodega de los Martínez del Pino. Doña Margarita movía la cabeza afirmando ante la fanfarria del feliz futuro padre del heredero de aquella poderosa familia.

—¡Salud Baltazar! ...

—¡Salud primo José!, este es mejor cañazo que he tomado en toda mi existencia ...

—¿Porqué la negra Paula no quería que destapes esa tinaja para venderme el cañazo? —irrumpio doña Margarita—Hasta hoy no entiendo porqué. Además, primero debió enseñarte el oficio que tenía la tinaja y evitar el trabajo de remover la tapa ...

—¡Ahora le cuento doña Margot! —dijo Baltazar apurando otro trago— El asunto es que al día siguiente de venderle la botija de cañazo, llegó de la capital del departamento mi querida suegra, y enterada del altercado con esa esclava inservible, me cogió del brazo y me condujo a la bodega. Mientras recorríamos aquel inmenso lugar repleto de tinajas, toneles y botijas vacías, doña Petronila adquirió un aire de tristeza al recordar la ausencia de la madre que no conoció, que ese amor lo había suplido la negra Paula. También me dijo que añoraba el amor de padres que le dieron los abuelos, a pesar que nunca quisieron decirle quién era su padre. Al llegar junto a la tinaja, causante del altercado y de aquella incómoda conversación, doña Petronila Mar-

tínez del Pino me hizo jurar que nunca más mientras ella esté con vida me permitiese profanar aquella tinaja, ya que sus abuelos le hicieron jurar igualmente, porque ese inmenso odre de arcilla cocida, había sido sellado con la producción del cañazo del 3 de junio de 1833, el día que ella nació, el mismo día que su madre murió. Y tuve que prometerle guardar la memoria de sus abuelos conservando esa inmensidad de aguardiente de caña.

—¡Salud, primo! Éste sí es cañazo, bien añejo ...

—Salud, primo! —respondió José, comprobando que no había más— Vámonos, primo.

La vieja bruja suspiró al ver que se acabó el cañazo. Con impaciencia despidió a los primos, cuando el reloj indicaba las dos y media; ya era viernes. Con un buenas noches, los beodos agradecieron a la anfitriona, enrumbando abrazados.

El reloj de la Iglesia Parroquial dio tres campanadas, tres de la mañana. Fueron tres lamentos metálicos que se mezclaron con el llanto de una lechuza en el preciso instante que los ebrios pasaban por el lugar del ceremonial de doña Margarita. El pie derecho del tambaleante Baltazar fue a dar en el centro de la estrella trazada: crujió la tierra suelta, gimió el reloj y la lechuza lloró dormitadamente. Tres lamentos lúgubres, tres señales claras. Ella volvió, con dos mortajas, guadaña en mano.

Siempre abrazados por las calles empedradas, contaban una canción de cuna: “ ... qué bonitos sus ojitos, sus labios son una flor, es un niño Jesusito, qué ternura, qué candor ...”

Hacia poco que la luna llena hizo su aparición. A pesar del invierno, el cielo despejado la hacía lucir magnífica, parecía hecha de un pintor inmortal, que la había colocado sobre el hogar de los Martínez del Pino. El paisaje parecía pintado de albayalde, la claridad exorbitante ayudaba a los borra-

chos que seguían cantando: "... es un bello arrebol, su vida es un regalo, por lema tiene una estrella, por sangre será un señor ..."

Los corredores de la casona parecían imperturbables; dormían, vigilando historias de amor, historias de pasión. Historias quiméricas, de lamentos. El tiempo, no pudo llevarse las huellas del pasado, permanecían distantes, permanecían presentes. El hogar de los Martínez del Pino siempre fue igual. Sólo el resquicio de respiraciones ausentes parecían perceptibles en noches como esa, la luna llena aguzaba los sentidos. En esas noches, la negra Paula hacía vigilia, ella conocía los hálitos que rememoraban el pasado, convivía con ellos, su permanencia en esa casa —blanca como una noche de pasión— era un continuo resentimiento que necesitaba apaciguar. Pero ella era feliz sirviendo a doña Petronila y a la niña María Josefa.

Los borrachos, con su algazara, con sus canciones, no percibieron el murmullo de los corredores, en que noches como esa volvíanse perceptibles. El llanto del recién nacido los hizo saltar y gritar mientras se dirigían al aposento de la parturienta. Doña Petronila acariciaba el rostro lloroso de María Josefa, cuando Baltazar y José entraron en la habitación.

—¡ Mi amada María Josefa! —gritó Baltazar— ¡Soy el hombre más feliz de la tierra!— dirigiéndose a la cuna de su primogénito. Al descubrir las cubiertas del recién nacido enmudeció el ilusionado padre. Violentamente se dirigió al lecho de su amada, la cogió del cuello, y mientras la estrangulaba increpábale a gritos que era una perdida, que cómo había sido capaz de engañarle. Presionando con más fuerza el cuello más hermoso de la comarca, seguía gritándole, exigiéndole, que revelara el nombre del negro con el que traicionó su matrimonio.

Para calmar la fiera herida en que se convirtió Baltazar, fue necesario que los presentes apartaran del cuello de María Josefa las manos temblorosas del ofendido esposo. La

parturienta, desmayada, quedó al cuidado de doña Lindaura. En la sala doña Petronila consternada al igual que José, trataban de calmar a Baltazar. Pero el hombre seguía vociferando, con su voz aguardentosa, lamentábase a todo pulmón. La negra Paula, entonces remató, arguyendo que la niña María Josefa era incapaz de engañarlo.

—¡Cállate, negremierda!— gritó exaltado el injuriado— eres una alcahueta de tu niña María Josefa.

Baltazar quiso ahorcar a la fiel sirvienta, pero los presentes lo impidieron. Entouces doña Petronila empuñó la daga que hincaba su pecho y dirigiéndose con parsimonia a Paula pidió que le explicase cómo era que su hija había concebido ese niño tan negro.

Las inquisidoras palabras de la patrona a quien había criado, acongojaron a la antigua esclava, quien respondió, muy segura de sí: que por su sangre aristocrática, al igual que por las venas de la niña María Josefa corría sangre negra, sangre de esclavos.

—Su padre, doña Petronila, era el negro Salvador, mi hermano

La aristocrática suegra de Baltazar sintió un zumbido que la obligó a sentarse. Estoicamente soportó la revelación. Paula prosiguió:

—Mi hermano Salvador está sepultado en la tinaja de cañazo, aquella sobre la que guardamos la promesa de no abrirla— La negra no pudo continuar, el llanto se apoderó incontrolablemente de su pecho.

La embriaguez de Baltazar y José parecieron esfumarse, la habitación parecía teñida de luto; los ojos azules de doña Petronila apagaron su fulgor; contrariamente, los ojos verdes del yerno, brillaron con sordidez. Parecía un loco cuando abandonó la habitación, todos lo siguieron, por los jardines que separan la casona de la ancestral bodega. El crepúsculo asomaba, pájaros somnolientos trinaban, aromas excitantes pululaban, el día anunciábase hermoso. Baltazar no percibió los aromas, no percibió los cantos, no reparó en la belleza venidera. Nada perturbaba su furia. Los pre-

sentes le pisaban los talones sin poder darle alcance, tampoco percibieron el bello amanecer, sólo querían detener al beodo.

La puerta de la bodega rechinó tras del exaltado Baltazar, su respiración acelerada hacía eco en las paredes del recinto, lúgubres tinajas, lúgubres pipas, lúgubres odres, lúgubres aromas descansaban como siempre, cual cómplices del tiempo.

Cuando tuvo la tinaja enfrente, furioso, el decepcionado padre, quitó la tapa del recipiente maldito -era verdad, el negro exangüe dormía. Seguida de doña Petronila y José, la negra Paula gritaba ¡No, noo, noo! Baltazar descontrolado, pateaba el cadáver del negro. Paula quiso impedirlo, pero José supo asirla del brazo.

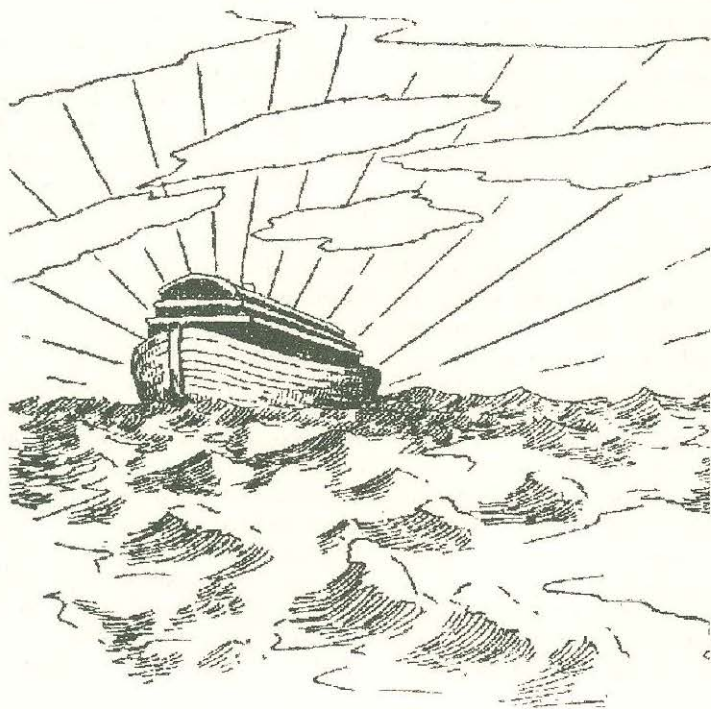
Doña Petronila sintió el zumbido otra vez y una opresión al pecho que la hizo caer muy cerca de su padre. Paula ordenó a José que

llamase a don Pedro de la Flor, mientras, ella prepararía una infusión de manzanilla.

Baltazar, exhausto de patear el cadáver del negro, el cadáver del abuelo de su amada, María Josefa, se sentó sobre una botija de vino. Percibió el aroma del licor en el cuerpo del negro, sintió asco, recordó el cañazo que había bebido, no pudo controlarse: expulsó el licor, expulsó sangre, expulsaba rabia, expulsaba odio ...

Quiso expulsarlo todo; pero no pudo... En su mirada quedó grabada la última escena de su existencia, aquella bodega maldita. Paula no pudo hacer mucho, don Pedro de la Flor llegó demasiado tarde.

La cóncava bodega suspiraba sin remordimientos después de 40 años. Tres cadáveres yacían en el suelo. Una copa partida en tres. Un rito sagrado. Llantos de lechuza. Tañidos lúgubres.



# no los sueltas

Úrsula apaza

Al señor José María Corrales le complacía lo apacible del crepúsculo que se desplazaba a su sofá por las ventanas abiertas; pero más allá, donde el vergel solía mostrar su alfombra verde, con el centro atravesado por dos muros de pinos y cipreses, jóvenes, elegantes, con sus brazos abotonados, de pantalones cafés, sólo quedaban los suspiros cansados; y las jugadas. Y los dos pequeños diablillos seguros siguen corriendo. Atravesando de un lado a otro las dos mitades del jardín al otro lado de la almohada verde, dejando el césped pisoteado, arañado y con hoyos... Y los galardonados con sus brazos deshojados, rotos, viejos y rajados, que sólo ahora una vez al año es llorado por las nubes de enero.

—Llora, llora vieja, con más pujanza, con eficacia para que florezcan... abraza a tus hijos, no los sueltas, no vieja, harán otra tontería, que miren tus lágrimas que dan vida... díles que extrañó esas correrías, cuando venían sucios a romperte la cabeza... tanto jugaron, jugaron y jugaron, mal cada vez, jugaron con sus vidas... que dejen de jugar, que quiero verlos a los tres en brazos... cuando les vaya a visitar ya veras vieja que los voy a zurrar a esos zamarrtos por quebrarte el aire.

Las lágrimas ofuscaban los ojos con cataratas, refrescando al desnivelado rostro hasta perderse en la barba plomiza del viejo.

—¡Papá!, estás ahí... papá —interrumpió por la puerta abierta— vine a visitarte. ¿Porqué todo está umbroso?

—No necesito esas luces, ¿para quién reflejarme?

Todas las ruedas giraban y giraban junto con el reloj. La nuera iba buscando y tanteando cada paso al suegro sin dejar de hablar,

y adaptaba sus ojos a las penumbras, a lo lóbrego. Quedo de pie a su lado izquierdo mirándolo de perfil, viendo como la mortecina luz de la luna lo enredaba. Notó el goteo de sus ojos raspados.

—No llores, papi— intervino.

El viejo se paró sin contestar y cerró las imágenes. La hija vio dentro del ropero abierto el abrigo que un día su esposo obsesivo a su padre y que por vez primera se puso unos segundos, al probárselo, para terminar ocultándolo en un rincón, junto a otros regalos.

—¿Y esas jaulas? —dijo, mirando los cubículos pegados a la pared de la ventana en forma de pequeños edificios, por los que de rato en rato asomaban las cabezas sus habitantes.

—Son mis inquilinos, cada uno tiene su propia habitación. Cada día llegan más, ya no sé qué hacer con tantos hijos... de mis hijos...

—Tengo un problema papá —interrumpió.

El viejo no contestó hasta retornar al asiento.

—Mi padre— continuó —no quiere que viva con él, pensé...

—Está bien hija, puedes tomar la habitación de arriba, ya la conoces.

—¿Puedo prender la luz?

—Arriba hija, arriba.

Volvió a su cuarto, abrió las ventanas. *Pero no estás. José... Miguel... hijos... esa navaja, nunca debí comprarla. A pesar de eso todavía la conservo, ahí está siempre en su bolso de garta, con ella hice jaulas y jaulas, ¡Maldita navaja!*

El cuchillo cobró vida, surgió de su abrigo en la mano nerviosa de José, cuyas venas azules saltaban a la superficie haciendo estirar su cuello y sus manos, sus dientes se comprimían frotándose. Miguel todavía no podía levantarse del suelo, después de la patada recibida en la frente. Seguía de espaldas. Las fichas, el dinero, los dados, la botella de whisky, esparcidos. La mesa fuera de su lugar, de la sombra del árbol más grande que imperaba en la casa de donde colgaba la navaja, puesta por el padre, donde clavó la garra de cuero para fabricar la jaula de sus propios animales, ahí bajo la sombra del árbol.

—¡Cobarde, maricón! —escuchaba—, necesitas esa porquería, no eres lo que crees ser, necesitas otras fuerzas. No sabes jugar, ni tomar, asqueroso aprendiz! —Gritaba alzando la voz.

—Papi! Arriba también hay jaulas, ¿las puedo sacar? —bajó para subir sus maletas.

Miró que el abuelo ya no estaba en su asiento, se aproximó cautelosamente por la ventana, el viejo arrastraba sus zapatos de regreso del jardín.

Traía en las manos un bulto oscuro.

—Murió uno. Mira, quedó la jaula destrozada por la bravura de un perro o un gato, qué se yo. ¿Qué habrá sido? Vienen a alimentarse, aquí hay muchos, siempre vienen, pero si muere uno nacen tres, hay tantos hija. ¿Qué querías decirme, que tu voz se escuchó hasta afuera?

—De las jaulas, si podías sacarlas de la habitación.

—¡Ah! sí, esas ya no valen para nada, puedes tirarlas, están carcomidas.

—¿Porque no los vende? Hay muchos, como conejos.

—Están desde que los compré para mascotas.

Los pasos de la nuera se perdieron escalón sobre escalón; sólo por un instante un rayo de luz se hizo ver a los ojos del abuelo al

entrar ella a su habitación, con grandes cortinas y muebles cubiertos con sábanas.

—Maldito perdedor, perro asqueroso —gritaba Miguel.

—Hijos, por favor! —suplicaba la madre—, me van a romper el corazón.

—¡Ya basta! Miguel, José —ordenaba desde la ventana el padre; pero al salir de la puerta al jardín, bajo el pino, vio a Miguel agonizando. De su vientre manaba sangre, su cara estaba contraída, los ojos tornábanse blancos hasta languidecer. La madre con la mano al corazón trataba de contener el infarto.

José corrió hasta su habitación, lloraba, maldiciéndose. De su traje de oficial sacó su revolver, la rueda giró.

Las ruedas rodaban, la nuera limpiaba arriba y las mascotas parecían un ejército. “No sirvieron de nada ni servirán”, se dijo. Caminó jaula por jaula arrastrándolos al jardín. Tras dejar libres a los hámsters, arrojó las jaulas al patio trasero, y dejó que los pequeños roedores jugaran, como ratas.

Sí, ahora podía quedarse más tiempo en su sofá marrón, colgar el abrigo, dejar las jaulas, la casa y a la nuera con el vientre hinchado, con su vestido hasta las pantorriillas. Ahora llegaría el nuevo José que estaría en lugar de los dos hermanos, los pinos y cipreses podrán ser regados por la hija, el pasto brotaría más verde junto con el pequeño, será podado frecuentemente. Él iría a zurrar a los hijos de brazos de su madre, besaría a Josefá en su frente y esperarían a su nieto. Cerró los ojos más tranquilo con la nuca atrás y los brazos de ramas secas en los descansos.

—Papi, este animalito acaba de tener un hijo, es lindo —grito de la habitación la nuera— Papi, papi...