

Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Kang, S. (1993). *Análisis textual de la obra de Hernán del Solar* [Tesis para optar el Grado Académico de Magíster en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Posgrado.

REPOSITORIO DIGITAL DE TESIS
DE LA BIBLIOTECA DE LETRAS
DE LA UNMSM

Título:	Análisis textual de la obra de Hernán del Solar
Autor:	Sung-Zu Kang
Año:	1993
Lugar de publicación:	Lima, Perú
Tipo de tesis:	Maestría
Palabras claves:	Hernan del Solar, código, creación, humanidad, imaginismo, lenguaje, polifonía.
Referencia en APA 7ma. ed.	Kang, S. (1993). *Análisis textual de la obra de Hernán del Solar* [Tesis para optar el Grado Académico de Magíster en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Posgrado.

Resumen

La escasa atención de la crítica sobre la obra de Hernan del Solar, ganador del Premio Nacional de Literatura en 1968, funciona como punto de partida para la realización del presente estudio. El investigador se sustenta en el modelo del análisis textual de Roland Barthes para exponer la obra del escritor chileno como un rescate de la condición humana desde la palabra y, de forma adicional, presentar el "imaginismo" como parte del proceso creativo.

Palabras Clave: Hernan del Solar, código, creación, humanidad, imaginismo, lenguaje, polifonía.


S.M
ACADEMIA S. MARCI VRBIS
REGVM IN PERV.
PLVS
VLT
RA

0103

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

ESCUELA DE POST-GRADO

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

NO SE PRESTA
A DOMICILIO



TESIS

TITULO : ANALISIS TEXTUAL DE LA OBRA
DE HERNAN DEL SOLAR

NO SE PRESTA
A DOMICILIO

PRESENTADO POR EL BACHILLER SUNG-ZU KANG
PARA OBTAR EL GRADO ACADEMICO DE MAGISTER
EN LITERATURA PERUANA Y LATINOAMERICANA.

1 9 9 3

NO SE PRESTA

CON MUCHO RESPETO A MI ASESOR
DR. WILLY PINTO GAMBOA.

NO SE PRESTA

0103

AGRADECIMIENTO

Expreso mi profundo agradecimiento a la Universidad Nacional Mayor de San Marcos por haberme acogido como su estudiante, y a los destacados profesores como los Doctores Antonio Cornejo Polar, Darío Chávez de Paz, Manuel Velázquez Rojas y Jorge Cornejo Polar, quienes me posibilitaron alcanzar la anhelada meta de ampliar mis conocimientos sobre la literatura, especialmente de la peruana y latinoamericana.

Al mismo tiempo, deseo dar gracias a todos los que de una u otra forma colaboraron en los diferentes aspectos del presente trabajo.

Por último, no debo dejar de manifestar que este trabajo se debe en gran escala a la Universidad de Santiago de Chile y a sus profesores, como los Doctores Leopoldo Wigdorsky, Rafael del Villar, Marta Rodríguez Santibañez, Sergio Pereira Poza, Marcela Orellana Muermann y Adolfo de Nordenflycht que me brindaron la oportunidad de conocer la literatura latinoamericana hace algunos años siempre con gentil gestión y gran paciencia para un principiante que ignoraba este campo.

Sung-Zu KANG

INDICE

I. INTRODUCCION.....2
II. HIPOTESIS.....4
III. MARCO TEORICO.....5
1. ESCRITURA/LITERATURA.....5
2. NOCION DEL CODIGO/ANALISIS TEXTUAL.....10
3. PRINCIPIOS GENERALES DEL ANALISIS.....13
4. DISPOSICIONES OPERATORIAS.....16
IV. ANALISIS TEXTUAL DE LA OBRA DE HERNAN DEL SOLAR....20
1. ANALISIS TEXTUAL DE VIENTO VERDE.....20
2. VOCES DE ESTRUCTURACION TEXTUAL DE VIENTO VERDE.80
A. CODIGO SIMBOLICO.....80
B. CODIGO DE IMAGINACION.....83
C. CODIGO SEMANTICO.....85
D. CODIGO CULTURAL: ENUNCIACION.....86
E. CODIGO CULTURAL: RETORICA DE LA NARRACION....87
F. CODIGO HERMENEUTICO.....88
G. CODIGO DE LAS ACCIONES NARRATIVAS.....90
3. ANALISIS TEXTUAL DE RODODENDRO.....94
4. VOCES DE ESTRUCTURACION TEXTUAL DE RODODENDRO..153
A. CODIGO SIMBOLICO.....154
B. CODIGO DE IMAGINACION.....157
C. CODIGO SEMANTICO.....159
D. CODIGO CULTURAL: ENUNCIACION.....160
E. CODIGO CULTURAL: RETORICA DE LA NARRACION...162
F. CODIGO HERMENEUTICO.....163
G. CODIGO DE LAS ACCIONES NARRATIVAS.....166
V. DESCRIPCION DE LA ESCRITURA DE HERNAN DEL SOLAR...169
VI. CONCLUSION GENERAL.....176
VII. NOTAS.....178
VIII. BIBLIOGRAFIA.....185
IX. ANEXOS.....189
1. VIENTO VERDE.....190
2. RODODENDRO.....202

I. INTRODUCCION

Nuestra tesis tiene por objeto el estudio de la obra de Hernán Del Solar, uno de los grandes escritores chilenos del siglo XX. En 1968 se le otorgó el Premio Nacional de Literatura. Sin embargo, a pesar de este reconocimiento, sus obras no han sido lo suficientemente consideradas por la crítica tradicional (1). Según la crítica, este autor pertenece a los imaginistas, que buscaban establecer una nueva perspectiva artística, una perspectiva antipositivista -poética- (2), e inventan personajes, acontecimientos, ambientes, situaciones, etc. (3).

No tenemos hasta el momento un estudio enteramente dedicado a este autor. Este vacío en la crítica literaria, ausencia de un estudio cabal sobre la literatura de Hernán del Solar es el problema que pretendemos superar con nuestra investigación acerca de su obra. Estudiamos dos cuentos VIENTO VERDE y RODODENDRO. La elección de las obras obedece a la popularidad generalizada en la crítica tradicional que se reconocerá en las notas al final de este trabajo y a las preferencias personales del maestrando. Otra serie de obras pudo y puede elegirse.

Nuestro método de análisis se apoya en el ANALISIS TEXTUAL propuesto por Roland Barthes. Revisaremos primero los principios generales y disposiciones del análisis. Después procederemos, como estudio céntrico, a llevar a cabo un análisis textual de los dos cuentos elegidos con el fin de establecer aquellos códigos que nos permitirán describir la escritura que funciona en la obra de este autor. Más

tarde, nos propondremos realizar un "plano textual" de cada cuento con el propósito de recoger ordenadamente las voces o códigos que estructuran el texto. Por último, a partir de las propiedades que caracterizan a cada código, describiremos los resultados generales sobre la escritura de Hernán del Solar.



II. HIPOTESIS

El estudio que proponemos llevar a cabo sobre la obra de Hernán Del Solar se organiza de acuerdo a la siguiente hipótesis de trabajo:

"A partir del análisis de los códigos que aparecen de manera destacada en los textos de Hernán Del Solar es posible describir la escritura que opera en su obra".

III. MARCO TEORICO

La tarea de nuestra tesis consiste en presentar el análisis de los códigos del relato a través del cual podremos hablar de la escritura del autor o su modo de concebir la literatura. Habiendo formulado el problema de investigación, cabe aquí desarrollar la metodología que utilizaremos en el análisis.

Es importante para nosotros preguntarnos: ¿por qué enfrentaremos nuestro problema con el análisis textual y por qué no con otra teoría metodológica? y ¿qué significa concretamente el análisis textual propuesto por Barthes?. Ambas preguntas están interconectadas. Para tal efecto, elaboraremos una exposición teórico metodológica respecto al análisis textual, especificando algunos conceptos fundamentales del proyecto barthesiano, como el concepto de escritura, para los auténticos propósitos de la investigación. Y a ello añadiremos algunas observaciones con relación a las disposiciones operatorias del análisis.

1. ESCRITURA/LITERATURA

A Barthes le preocupa estudiar todos los objetos culturales : desde la imagen fotográfica (D-28,30) y el cine (D-30) hasta la moda (D-9) y la literatura. Sin embargo, Barthes desarrolla una semiología de la literatura y es ésta su mayor preocupación. La vemos en la bibliografía D- (1), (2) (4), (5), (7), (8), (11),(12), (16), (21), (22), (24), (25), (26), (27), (29) . Dichos estudios han dado origen a

su reconocimiento como precursor y fundador de los estudios modernos sobre la literatura.

Para Barthes la escritura es una realidad formal intermedia entre la lengua (como código interindividual) y el estilo (como opción personal y subjetiva).

> "El horizonte de la lengua y la verticalidad del estilo,dibujan pues, para el escritor una naturaleza, ya que no elige ni el uno ni el otro. La lengua funciona como una negatividad, el límite inicial de lo posible, el estilo es una necesidad que anuda el humor del escritor a su lenguaje. Encuentra allí la familiaridad de la Historia y aquí la de su propio pasado ... entre la lengua y el estilo hay espacio para otra realidad formal: la escritura" (Barthes. El grado cero de la escritura, p. 21).

La crítica literaria contemporánea ha cargado la palabra escritura con un nuevo sentido, derivada de un código de segundo grado (una representación gráfica de la lengua hablada) del código primero de comunicación por medio de signos visuales. (Marchase y Forradellas, Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria, p. 138).

En Barthes el concepto de escritura implica diversas connotaciones: modalidades de gusto, de poética, de lenguaje, de ubicación ideal. Roberto Hozven sintetiza la noción de escritura propuesta por Barthes, desde varias perspectivas:

- Discursivamente, donde la noción de escritura se manifiesta como una "bastarda híbrida" entre dos discursos: el del escritor y el del crítico.

- Estructuralmente, la escritura representa el ejercicio de una función simbólica necesariamente mediatizada por el intelecto.

- Dinámicamente, la escritura consiste en una actividad estructural que descifra y, simultáneamente, constituye un discurso.

- Analíticamente, la escritura se determina a través de códigos cuya pertinencia será establecida por el modelo puesto en práctica.

- Semiológicamente, la escritura consiste en el despliegue del tejido del texto, su tejido de signos que significan a través de todas sus posibles y plurales correlaciones.

- Dialécticamente, la escritura se comporta tanto como una enunciación susceptible de ser formalizada, codificada, estructurada (en suma semiotizada), que como una enunciación que actualiza su teoría criticándose como discurso.

- Evaluativamente, la escritura es una práctica que nos permitirá distinguir entre los textos "escribibles" y los que "no es posible escribir", entre lo que está en la práctica de la escritura y entre lo que está fuera de ella. Hecho fundamental, pues hace del lector un

productor del texto.

- Ideológicamente, la escritura es rebelde a aceptar un sentido absoluto del discurso que domine a los otros posibles de existir en él; es por ello que la escritura saca a la luz la producción del discurso para hacer figurar en él un sentido como si éste fuera "verdadero". En suma, la escritura desmonta los mecanismos enunciativos gracias a los cuales el discurso tiende a producir una "ilusión de realidad".

- Enunciativamente, la escritura es una enunciación y no un enunciado a través de la cual el sujeto manifiesta su división dispersándose. (Roberto Hozven, El estructuralismo literario francés, pp. 41-2).

En nuestra investigación tomaremos la noción derivada de la oposición ESCRITURA/ESTILO que consideramos la más celebre y pertinente para nuestro propósito de todas las nociones semiólogicas barthesianas.

Como observa Johnatan Culler, "[...] a diferencia de su lengua, que un autor hereda, y de su estilo, que Barthes define como una red personal y subconsciente de obsesiones verbales, una escritura o un modo de escribir es algo que un autor adopta: una función que infunde a su lengua, un conjunto de convenciones institucionales dentro del cual puede producirse la actividad de la escritura" (La poética estructuralista, pp. 192-3). Así, Barthes afirma que la escritura es "esencialmente la moral de la forma, la elección del área social en el seno de la cual el escritor decide situar la NATURALEZA de su lenguaje", es "un modo de

pensar la literatura" (El grado cero de la escritura, p. 23) Barthes reconocía la correlación entre la aparente monumentalidad y autonomía de la escritura y las convenciones institucionales que la sitúan.

Por otro lado, si consideramos la literatura desde el punto de vista semiológico, ésta se presenta como "un sistema en el que coexiste e interactúa una multiplicidad de instituciones y géneros literarios" (Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria, p. 58).

Las nociones y ubicaciones conceptuales de la escritura y de la literatura, derivadas de este marco nos remiten a la correlación entre la escritura y la literatura que resume Roberto Hozven: la literatura deviene escritura, ésta se funda en una práctica literaria, en una enunciación (el estructuralismo literario francés, p. 43). Nuestro trabajo consiste en analizar la escritura de Hernán Del Solar, la cual se determina a través de códigos cuya pertinencia será establecida por el modelo puesto en práctica (ibid. 41). Así, la escritura principalmente no es sino una práctica del lenguaje literario que despliega el sentido en el texto a través de ciertos códigos.

Este modo de aproximación a la noción de escritura nos permitirá entrar a la obra de Hernán del Solar a partir de los códigos determinantes que aporta el análisis textual barthesiano. Al mismo tiempo esta noción de escritura nos libera de la pesada carga de analizar las obras completas del autor para descibir su escritura. Es decir, si se acepta que la escritura es una práctica del lenguaje literario, será posible acceder a esta práctica de un autor

a través de sólo una obra suya en la cual debe presentarse de alguna manera su modo de pensar la literatura. Lo problemático no consistiría en la cantidad de las obras elegidas o en la representatividad de esa práctica derivada de la crítica tradicional, sino en la objetividad que sustentará el análisis mismo.

2. NOCION DE CODIGO/ANALISIS TEXTUAL

Barthes entiende por código simplemente campos asociativos o semánticos que corresponden a "una organización supratextual de anotaciones que imponen una cierta idea de estructura; la instancia del código es esencialmente cultural; los códigos son ciertos tipos de lo ya visto, ya leído, ya hecho, el código es la forma de ese ya constitutivo de la escritura del mundo". (Barthes, "Análisis textual de un cuento de Edgar Poe", en Lingüística y Literatura, p. 170). En este sentido, cada código presente en el texto es una voz constitutiva de su tejido. "La concurrencia de las voces (de los códigos), deviene escritura, espacio estereográfico" (Barthes, S/Z p. 16).

Barthes ha distinguido los siguientes cinco códigos en S/Z, que fue calificado por el autor mismo en varias ocasiones como el libro más denso y el trabajo más feliz de su vida (Barthes, El grano de la voz pp. 77 y 82, S/Z p 14):

A) Código de las acciones narrativas:
(o código proairético, por un término tomado de la retórica) es aquel código que hace que leamos

precisamente el cuento como una historia, una sucesión de acciones.

B) Código semántico:
es aquel código que reúne significados más o menos caracteriales, psicológicos, ambientales. Se refiere a las connotaciones en el sentido corriente del término.

C) Código cultural:
en un sentido general, corresponde a un conjunto de referencias sobre el saber general de una época, en que se apoya el discurso. Representa un cuerpo de reglas elaboradas por la sociedad. Existe un gran número de estos códigos culturales, tantos como los saberes del hombre.

D) Código hermenéutico:
es aquel que recubre el planteamiento de un enigma y el descubrimiento de la verdad planteada por este enigma. Se trata del código que rige todas las intrigas.

E) Código simbólico:
(o campo simbólico, por un término tomado por Barthes quien pretendía usar la palabra "símbolo" en el sentido más general posible):es aquel código que engloba todas las sustituciones puestas en acción por el texto. Aquí el símbolo es "ese trazo del lenguaje que desplaza al cuerpo y deja "entrever" otra escena que la de la enunciación tal como creemos leerla" (Barthes,Lingüística y Literatura, p.171).

> Este campo es el lugar propio de la multivalencia y de la reversibilidad, puesto que su lógica se distingue radicalmente de una lógica del razonamiento o de la experiencia; la tarea principal sigue consistiendo en mostrar que se accede a ese campo por varias entradas iguales.

En nuestro trabajo no sabemos cuántos códigos habrán en el texto optado, hasta que marquemos los sentidos a lo largo de sus lexías.

En cuanto al establecimiento de los códigos, Barthes trataba de mantener una cierta suspensión de jerarquía de esos diferentes códigos en S/Z para destacar la pluralidad semántica del texto, aceptando una prevalencia del código simbólico. Sin embargo, Barthes no se niega a la posibilidad del reestablecimiento de la jerarquía de esos códigos, especialmente en el texto clásico en el cual el código hermenéutico y el código de las acciones, dominan a los otros (Barthes, El grano de la voz, p. 83).

Esos códigos múltiples trenzan un tejido que no es sino un texto como " espacio, proceso de significaciones en marcha, en una palabra significativa" (Barthes, Lingüística y Literatura, p. 149). Aquí se acentúa la idea generativa, productiva, de que el texto se hace, se trabaja a través de trenzas perpetuas. Es decir, un texto se observa no como un producto terminado, cerrado, sino como una producción conectada a otros textos, otros códigos, articulada, de ese modo sobre la sociedad, la Historia. Bajo esta noción de texto, Barthes propone el análisis textual como un método de análisis que se aplica exclusivamente al relato escrito.

Univ. Nac. Mayor de San Marcos — Facultad de Letras, Ciencias Humanas — BIBLIOTECA

Es un método contrapuesto al análisis estructural que busca "una gramática del Relato" (Barthes, Lingüística y Literatura, p. 49)

Este método de análisis no trata de describir la estructura de la obra, sino de producir una estructuración dinámica del texto. Así, no busca saber qué ha determinado al texto sino más bien cómo estalla y se disemina en una pluralidad. El análisis textual trata de registrar y clasificar "sin rigor" las formas, los códigos de acuerdo a los cuales los sentidos son posibles en la obra.

El análisis textual no puede ser concebido como un modelo rígido, como un modelo científico. Como confiesa Barthes, "el análisis textual nunca es y nunca quiere ser exhaustivo" (Lingüística y Literatura, p. 162). Será comprensible que no se puede analizar todo el texto minuciosamente.

3. PRINCIPIOS GENERALES DEL ANALISIS

Antes de analizar el texto de los Hechos de los Apóstoles, Barthes expone tres principios generales: Principio de formalización, Principio de pertinencia y Principio de pluralidad. (Exégesis y Hermenéutica, pp. 145-150).

Esos principios serán admitidos también por nuestra investigación, no sólo para sustentar el carácter científico del método, sino también para despojar alguna posible contradicción metodológica o aparente paradoja de algún concepto semiológico (4).

A. Principio de formalizacion (principio de abstracción)

Este principio tiene su origen en la oposición saussuriana entre lengua y habla, en sentido saussuriano, un mensaje de una lengua general del relato.

Una incidencia práctica de ese principio de abstracción, en nombre del cual intentamos establecer una lengua del relato, es el hecho de que no se puede ni se quiere analizar un texto en sí mismo. El análisis del relato tiene que reunir relatos, un corpus de relatos para intentar deducir su estructura exactamente igual que el lingüísta está obligado a reunir frases, un corpus de frases para elaborar una gramática. Más allá de la frase, la estructura ya no depende de la lingüística, sino de una segunda lingüística, de una translingüística, que es el lugar del análisis del relato. Como observa Roberto Hozven, "la validez de este principio, allende su aplicación irrestricta a la semiótica literaria, remite a la función clasificatoria primaria especificada por Claude Levi-Strauss" (El Estructuralismo literario francés, p.35).

B. Principio de pertinencia

Este segundo principio tiene su origen en la fonología. Barthes específica: "por oposición a la fonética, la fonología no intenta estudiar la cualidad intrínseca de cada sonido emitido en una lengua, la calidad física y acústica del sonido, sino establecer las diferencias de sonidos de una lengua, en la medida en que esas diferencias de sonidos remiten a diferencias del sentido, y en esta única

perspectiva; es el principio de pertinencia; se busca descubrir diferencias de forma que estén ratificadas por diferencias de contenido; estas diferencias pueden ser rasgos pertinentes o no pertinentes" (Exégesis y Hermenéutica, pp. 146-147). En esta perspectiva, por sentido no entendemos un sentido de las palabras o de grupos de palabras, un significado total, tal como se podría encontrar en un diccionario, sino una correlación, o el término de una correlación, un correlato o una connotación. El sentido es esencialmente una cita, el punto de partida de un código. Esos sentidos de "connotaciones" pueden ser "asociaciones" y "relaciones". En nuestra investigación observaremos esos sentidos de connotación de la lexía, los sentidos segundos.

C. Principio de pluralidad

Con este principio el análisis del relato no pretende establecer "el" sentido del texto, sino establecer el lugar posible de los sentidos o también, lo plural del sentido o el sentido como plural.

En estas condiciones, el análisis no sigue un camino anagógico hacia la verdad del texto, hacia su secreto; y, por consiguiente, difiere fundamentalmente de las críticas literarias de tipo marxista, o de tipo psicoanalítico.

En nuestro estudio tampoco caeremos en la interpretación en sentido clásico. Es decir, no pretendemos proponer el sentido probable del texto o buscar una gramática o lógica del relato, sino trataremos de acceder a él a través de

múltiples entradas, suponiendo que el texto optado para nuestra investigación fuera un texto ideal, una galaxia de significantes, como define Barthes (5).

Sin embargo, en la práctica de nuestra investigación enfrentamos los textos cuyo plural es más o menos parsimonioso, en términos barthesianos. Es decir, debemos aceptar la posibilidad de que algunas múltiples entradas puedan ser declaradas principales. Esto no perjudicaría de ninguna manera el principio de pluralidad, pues no nos olvidaremos de su perspectiva pues, como sintetiza Hozven: el sentido reside en las correlaciones que lo determinan y todo elemento (que puede asumir la multiplicidad de sentidos dentro de un sistema) está pluralmente "sobredeterminado", sea un significado lingüístico dentro de un texto literario; sea un significante no-lingüístico dentro de la sociedad. (El Estructuralismo literario francés, p.35).

4. DISPOSICIONES OPERATORIAS

A. Distribución del texto, es decir, del significante material:

Para nuestro estudio vamos a dividir el texto en segmentos contiguos y, en general, muy cortos. Barthes propone llamar a esos fragmetnos textuales "lexías", ya que se constituyen en unidades de lectura. "La fragmentación del texto narrativo en lexías es puramente empírica, dictada por una preocupación de comodidad; la lexía es un producto arbitrario, es simplemete un segmento en el interior del cual se observa la distribución de los sentidos, es lo que

los cirujanos llamarían un campo operatorio: la lexía útil es aquella en que no transita más que uno, dos o tres sentidos (superpuestos en el volumen del fragmento del texto)" (Barthes, Lingüística y Literatura, p. 151).

Para Barthes, la distribución del significante se funda no teóricamente sino empíricamente, pues no sabemos cómo el significante se corresponde con el significado. En S/Z, Barthes nos recomienda que en cada lexía no haya más de tres o cuatro sentidos que enumerar, como máximo. "Porque si se recortara por párrafos, se perderían articulaciones que sería necesario, en consecuencia, introducir nuevamente en el corazón de esas unidades amplias, con el riesgo de tener cada vez demasiados sentidos" (El grano de la voz, p. 79). Sin embargo, si esa es la intencionalidad, no es así su utilización.

Barthes a veces segmenta párrafos, porciones extensas del texto. Ejemplos, los tenemos en S/Z: lexías 11, 139, 148, y en el ANALISIS TEXTUAL DE UN CUENTO DE EDGAR POE, vemos lexía 108. Se saltan las lexías: 18 a 102.

Por otro lado, el número de sentidos que resultan suscitados en una lexía a veces llega a 5, rompiendo la barrera 3 ó 4 como máximo número de sentidos posibles; por ejemplo las lexias 8 y 11 en S/Z y las lexías 1 y 110 en ANALISIS TEXTUAL DE UN CUENTO DE EDGAR POE. En el análisis del texto de Los Hechos, Barthes utiliza el versículo como una unidad de trabajo del sentido (Exégesis y Hermenéutica, p.150)

Univ. Nac. Mayor de San Marcos — Facultad de Letras, Ciencias Humanas — BIBLIOTECA

La explicación de esto la encontramos en el capítulo anterior: el análisis textual no puede ser concebido como un modelo rígido, como un "cientismo"; el análisis textual nunca es, nunca quiere ser exhaustivo. "Si el texto tiene una pluralidad de significados es porque no contiene en sí un significado, sino que implica al lector en el proceso de producción de significado de acuerdo con una variedad de procedimientos apropiados", (Culler, La Poética Estructuralista, p.342).

En nuestra investigación, la segmentación en lexías se deberá a las operaciones de lectura que el lector genera de acuerdo con sus necesidades de inteligibilidad, las que nos hacen detectar lexías pequeñas o grandes.

Las voces que se trata de rescatar del texto no son una combinatoria cerrada, sino que de lo que se trata es de aprehender la pluralidad del texto.

Además, nosotros aceptamos la "limitación al ver", como señala Barthes. "No nos preocuparemos demasiado si, en nuestro registro, "olvidamos" sentidos. El olvido de los sentidos es parte, en cierta medida, de la lectura. (Lingüística y Literatura, p. 151). Eso implicaría que el análisis del relato no busca establecer todos los sentidos existentes en el texto, sino algunos de los posibles para el lector.

B. Inventario de los códigos del texto:

El análisis deberá ser progresivo, es decir recorrerá paso a paso la longitud del texto. Lexía tras lexía, se trata de inventariar los sentidos segundos: las correlaciones o los indicios de códigos presentes en ese fragmento de enunciado.

C. Coordinación:

En el análisis se tratará de establecer las correlaciones de las unidades, de las funciones acotadas y que con frecuencia están separadas, superpuestas, entremezcladas o trenzadas. Hay dos grandes tipos de correlaciones: internas y externas. La determinación de la correlación no es inmediata. Las correlaciones se persiguen y se van elaborando.

IV. ANALISIS TEXTUAL DE LA OBRA DE HERNAN DEL SOLAR

De acuerdo con lo expuesto anteriormente realizaremos primero el análisis textual de "Viento Verde" y luego, de "Rododendro".

Para llevar a cabo el análisis realizaremos los siguientes pasos: primero segmentaremos cada uno de los cuentos en un número aproximado de 100 lexías. Luego, procederemos a analizar los códigos presentes en cada segmento para establecer los sentidos que los códigos hacen surgir.

Una vez terminado el análisis de la totalidad de cada cuento elaboraremos un "plano textual" que recoja e interprete la información para establecer la escritura que opera en la obra de Hernán del Solar.

1. Análisis textual de "Viento Verde"

Nos proponemos en este punto del trabajo llevar a cabo un análisis textual del cuento "Viento Verde" de Hernán del Solar, con el fin de establecer aquellos códigos que nos permitirán clarificar, -tal como señaláramos en nuestra hipótesis de trabajo- la escritura que funciona u opera en la obra de este autor.

Para ello, procederemos a realizar el análisis de cada uno de los códigos que surgen en las lexías en que hemos dividido el texto. Con lo cual, daremos cuenta de los sentidos suscitados por los códigos para finalmente, a partir de dichos códigos, describir la escritura que funciona en el texto.

(1) **"VIENTO VERDE"**

El título, cuando lo consideramos en el ámbito del sujeto (6) pertenece al nivel del autor textual, el que escribe, responsable de la organización y del sentido global del texto, pero no de enunciar sus frases. De otro modo el título aparece en el nivel intermedio entre el sujeto de la enunciación y el autor empírico. Por ello, el título cumple una doble función: influye en el carácter y en el sentido total de las obras que precede, por lo cual apunta los límites significantes del texto desde el punto de vista de su significancia en la lectura. Esta perspectiva impone al lector, la necesidad de considerar el título como la totalidad de los discursos que constituyen un texto literario, o como el enunciado de la voluntad del autor de significar algo determinado, cuyo resultado sería el encuentro, en un texto, con un sentido específico. En otras palabras, el título reduce de modo notable las posibilidades de elección del sentido por parte del lector, que enfrenta la pluralidad del sentido siempre abierta del texto, al decodificarlo.

El título es el punto inicial y global donde se trabajan la escritura y la lectura (7). Es decir, el título es el primer discurso en el cual el lector busca los sentidos posibles, que no son sino una experiencia particular como efecto de la lectura, bajo el régimen ya determinado por la proyección de la escritura. Por otro lado, si lo enviamos a la metodología de nuestro trabajo, el análisis textual, el título hace que podamos comenzar el análisis con una primera aproximación semántica (de contenido) de la cual podemos extraer los primeros códigos.

a) El título plantea una cuestión: "Viento Verde" -¿Qué es esto? ¿Qué significa esto? ¿Se refiere a un fenómeno natural? ¿O a otra cosa? Esta otra cosa porque no significa por ejemplo, que el creador ha utilizado como puerta de entrada para llegar a comunicar el hecho literario a traves de dos palabras que transmiten invisibilidad frente a visibilidad.
Estas preguntas sólo obtendrán su respuesta mucho más tarde, cuando el recuerdo del sujeto de la enunciación se relacione con el título de un grabado del libro que le inventó su padre para contar una historia. El significado del título apunta a plantear un enigma que el lector deberá clarificar. Este enigma, primer sentido de la lexia, es un término del código hermenéutico (hemos preferido abreviar el análisis, de la siguiente forma: HER).

b) El "Viento" es el aspecto activo del aire, el cual no podemos ver en sí mismo por su invisibilidad. Pero podemos sentirlo a través de sus movimientos y a veces lo percibimos por su sonido. Este fenómeno de la naturaleza simboliza un agente mediador entre lo invisible y lo visible. Es una fuerza móvil que convierte lo estático en lo movible. Es un poder renovador (8). Aquí se registra la presencia de un código simbólico.Denominaremos a toda unidad del campo simbólico con las letras SIM.

SIM : mediación, poder renovador.

c) La otra palabra que conforma el título, "Verde", se refiere al color del "inicio" que luego implicará su "final", por un lado, y de lo "vegetal" normalmente asociado con las plantas. De todas maneras, el color verde es una descripción de lo visible.

Ahora en el título "Viento Verde" con sus marcas semánticas podemos encontrar la fusión de dos elementos, no viable en el mundo cotidiano: la fusión entre lo invisible y lo visible. El poner un color (verde) sobre una cosa invisible (viento) será aceptado en otro mundo, mundo imaginario o mágico. Es decir, la palabra "Viento Verde" es ajena a la atmósfera social de la palabra. Es un tipo de extrañamiento, palabra poética que conduce al léctor al mundo imaginario y ambiguo, enviándolo a vagas relaciones con lo cotidiano. Llamaremos código de imaginación (código de representaciones imaginativas) al conjunto de estos elementos que representan en la mente imágenes de las cosas reales o ideales en función de un proyecto de ideas presentes. A través de esos elementos se inventarán personajes, acontecimientos, ambientes y situaciones que representen un mundo imaginario o mágico. Lo abreviamos: IMA

IMA: palabra poética (tipo de extrañamiento claroscuro)

d) Además, el título desempeña la función de "anuncio" para despertar el apetito del lector, es decir, designa un objeto con un nombre pero sin artículo, el cual actúa como referente ambiguo de ese objeto. Esto pertenece a la función de "aperitivo" (9) por un lado, y nos prefigura lo característico del mundo (mundo ambiguo e imaginario) que nos lleva el relato, por otro lado.

Esta lexía nos remite al código de retórica de la narración como subcódigo del código cultural (10). Es un saber del discurso que da cuenta de las reglas sociales de decir: formas codificadas de los relatos, formas codificadas de los discursos (anuncio, resumen, etc.). Lo abreviamos: RET.

RET: el título no lleva el artículo.

I

(2) **"En ese tiempo, el verano significaba para mí innumerables alegrías. Recuerdo que pensaba en él muchas veces durante el año."**

a) En esta lexía podemos ver cómo el sujeto de la enunciación se apropia del aparato formal de la lengua designándole como "yo".

La primera persona "yo" (a que nos remite el enunciado "mí" "recuerdo") exige que tome en cuenta la situación para recibir un contenido referencial preciso de las palabras. De ahí, el lector se "da cuenta" de que lo que sigue es la historia sobre el narrador mismo, que la referencia al verano no es a la "estación más calurosa del año", sino al tiempo o momento desde el cual desplegará la "Historia" (los hechos)(10). El "yo" organiza su propio discurso sobre el mundo, estructurando el entorno espacio-temporal.

Aquí se encuentra el código cultural, como saber del discurso. La lexía nos remite al código de enunciación, como subcódigo del código cultural, lo abreviamos: ENU; que ocupa la enunciación para describir las relaciones entre el enunciado y los elementos constitutivos del marco enunciativo: sujeto, emisor del discurso, situación de comunicación (circunstancias, espacios temporales de la enunciación). Luego este código se interesa en líneas generales por el hablante-escritor que figura en el texto, a partir del develamiento de las huellas lingüísticas de lo que Benveniste llama: "subjetividad en el lenguaje"(10).

ENU: generador del relato.

Este código de la enunciación como la voz del generador del relato dirigirá el discurso a todo lo largo del cuento. Entonces, al marcar este código en las siguientes lexías, no se tratará de la voz del generador del relato.

b) Desde el punto de vista comunicativo esta lexía plantea un problema sobre la información de "En ese tiempo", entre el tiempo ambiguo para el lector (destinatario del enunciado) y el tiempo identificado para el sujeto de la enunciación (dador del enunciado). Este problema comunicativo nos lleva a la consideración sobre la imposición de la percepción del tiempo ambiguo ante el lector.

Podemos reescribir esta lexía perfectamente igual sin cambiar ningún sentido de cada frase; "Recuerdo que pensaba en el verano muchas veces durante el año. En ese tiempo, él significaba para mí innumerables alegrías". ¿Qué diferencia hay entre los dos modos de narrar? Es el problema de la comunicación narrativa articulada sobre el dador y el destinatario del relato. Si llamamos "T." al momento en que se enuncia la oración (tiempo de enunciación), T1 al momento de proceso de "significar" (tiempo de la historia), la información transmitida al lector según el tiempo de su percepción, tiempo del lector es la siguiente:

(1) T1 es percibido como anterior a T.(en el texto original)
T1 es ubicado como eje de la temporalidad, mientras que T. funciona como temporalidad complementaria.

(2) T. es percibido como anterior a T1 (en el texto reescrito)
T. es ubicado en el eje de temporalidad, mientras que T1 funciona como temporalidad complementaria.

Esta información diferente que percibe el lector según el tiempo de su lectura tiene un sentido importante.

La imposición de la percepción de "En ese tiempo" es el punto clave, hilo para entrar en el universo del relato que va a desarrollarse, para decodificar el enigma de "Viento Verde" (código hermenéutico), sus significados connotativos y la simbología de "Viento Verde" (código simbólico).

RET: imposición del tiempo ambiguo

c) Expresar el tiempo significa localizar un acontecimiento sobre el eje antes/después con respecto a un momento de la instancia enunciativa tomado como referencia. La segunda frase "Recuerdo que pensaba en él muchas veces durante el año" nos indica "el tiempo en que se habla", el "presente" cuya referencia establece una línea divisoria del tiempo. Con esta línea divisoria el lector puede localizar el tiempo a que alude el enunciado. "En ese tiempo" en la primera frase, como referencia contextual (12) el tiempo de la historia de los acontecimientos que ocurrieron. Sin embargo, esta referencia temporal no nos remite a algún tiempo determinado sino a un tiempo ambiguo situado en el pasado.

ENU: tiempo ambiguo.

d) Se plantea un nuevo enigma como un operador de principio del desciframiento del enigma, alegría del verano.

Evidentemente el relato tiene interés en retardar la solución del enigma porque esa solución marcará su propia muerte en tanto que el relato (13). Sin embargo, su principal deber consiste en distribuir las informaciones parciales de desciframiento del enigma antes de la llegada del fin del relato, manteniendo el interés del lector, mejor dicho, no respetando demasiado la inteligibilidad de lectura por parte del lector. Por lo tanto, cada relato tendrá su propia lógica (o regla) sobre el proceso de esa distribución de informaciones, con la cual el lector llega a la solución del enigma principal (Viento Verde). Hallamos en "el verano" la función de matríz ambigua donde había todas las alegrías del personaje y seguramente poseía el hilo del desciframiento del enigma, dando al lector la información temporal sobre el enigma, por un lado, y dejando la posibilidad de asociar con otro enigma, por otro lado.

HER: enigma 2 (verano; la información temporal y operador de principio para la solución del enigma (1).

e) La secuencia "La vida del verano" ha comenzado y se desarrollará dando al lector sus distintas informacicnes las cuales ofrecerán al lector la base de la construcción del relato. Llamaremos código de las acciones a tales secuencias que implican una razón del comportamiento humano. Señalaremos este código de las acciones mediante las letras ACC.

(3) **Por ejemplo, cuando la lluvia golpeaba su tamboril indolente. Entonces me arrinconaba en una pena sin objeto, amaba violentamente los perdidos paisajes y reconstruía mis alegres mañanas junto al mar.**

a) El enunciado explicativo "Por ejemplo" contribuye a aumentar la verosimilitud de lo que enuncia anteriormente.

ENU: aumento de lo verosimil.

b) La lluvia produce el sonido de "tamboril", que lleva al personaje del cielo a la tierra, nos da el agua que simboliza la "sustancia universal", agente mediador entre lo formal y lo informal (14), mediador entre el mundo de la tierra real y el mundo del cielo, imaginario. La reconstrucción de las "alegrías" del personaje se realiza en las "mañanas" en un tiempo ambiguo, pero en un tiempo determinado cuando desciende la luz desde el cielo a la tierra, en las instancias cuando funciona la imaginación. El lugar donde ocurre este proceso es "junto al mar". El mar es el lugar a donde llega el agua, el conjunto de agua que analógicamente connota la vida y la muerte (15).

SIM: mediador (el mundo real y el mundo imaginario, la vida y la muerte.

c) Aquí hay lo que Barthes llama un código semántico. Esta lexía connota el sentimiento penoso del personaje "yo" que debía consolarse con la evocación de sus hazañas imaginativas. El sema "lo penoso" es un connotador del personaje "yo". El sema (o significado de connotación propiamente dicho)es un connotador de personas, lugares, y objetos cuyo significado es un carácter (Barthes, S/Z p.160)

Llamaremos Código Semántico al conjunto de estos semas, unidades de los significados de connotación, contentándonos con designar cada vez con un término (aproximado) el significado connotativo al que remite la lexía. Denominaremos a estas unidades con las letras SEM.

SEM: lo penoso

d) El sonido de golpes de la lluvia lleva al personaje del mundo real al mundo imaginario.

IMA: sonido de la lluvia

e) No se puede localizar el lugar preciso en que se encuentra el sujeto de la enunciación. Además, aunque podemos adivinar la localización del personaje al cual le ocurrieron algunos acontecimientos, por ejemplo, "junto al mar", este espacio tampoco es fundamentalmente deíctico (16) pues "cerca (de y)/lejos (de y) junto a/ "son expresiones que representan con ambigüedad el lugar en que se encuentra el personaje".

ENU: espacio ambiguo

(7) **Yo sabía que era verano cuando veía a mi madre ordenar las maletas. Desde ese momento, todo me divertía: la palabra viaje, la imprevista resonancia de los cuartos vacios, la noche que venía demasiado pronto.**

a) El viaje que está asociado con "el verano" (enigma 2), propone la información espacial del enigma 1, abriendo el espacio amplio y ambiguo donde puede ocurrir cualquier acontecimiento lejos de la casa.

HER: enigma 3 (viaje; función de la información espacial de los acontecimientos asociados al enigma 1).

b) Las fuentes de diversión son fuera de lo común (la palabra, el sonido y el transcurso del tiempo). Son las cosas que nos remiten a una obligación para especular sus connotaciones más que a una exaltación de alegría. Un anuncio del ambiente del relato, un aviso del estado de la conciencia del personaje que va a dirigir la historia más adelante.

RET: semánticamente el relato adelante.

c) ACC: partida del viaje (inicio de la Secuencia 1)

El comportamiento del personaje "ver a mi madre ordenar las maletas" nos remite al desplazamiento de la acción entre el personaje y la madre. Es decir, el personaje transmite al lector la información sobre su viaje a través de ver la acción de la madre de preparar el viaje, incorporando a la madre en un personaje que interviene en el relato.

(5) **Pero mi verdadera alegría comenzaba lejos de la ciudad. Mis padres poseían una casa de muralla grises, con pequeñas ventanas hacia el océano.**

a) La acción "comenzar la alegría" desplaza la acción del personaje. La historia se desarrolla con el avance del goce del personaje.

RET: principio de goce

Univ. Nac. Mayor de San Marcos — Facultad Letras, Ciencias Humanas — BIBLIOTECA

ACC: llegada a la playa (apertura del espacio de la Secuencia 1).

b) La casa con pequeñas ventanas hacia el océano está asociada al lugar ("mi pieza") donde el personaje oía la "canción derribada" del mar, poblada de sus varias imágenes. La "casa" simboliza el espacio de los sueños, donde el personaje empieza a conocer otro mundo más inmenso y desconocido, lleno de goce y acechanzas, el mundo del mar como fuente de la vida y la muerte, el mundo del adulto que está esperando al niño. Las "ventanas" no sólo nos remite al lugar por el cual interpenetran dos espacios, dos mundos, sino también, por su pluralidad conlleva la idea de variedad del traspaso entre dos mundos.

SIM: lugar mediador entre dos espacios, el interior y exterior

(6) **Me gustaba oir desde mi pieza la canción derribada entre las rocas, emergida de pronto igual y diversa, poblada de aventureras imágenes. Pero cuando atardecía, me daba miedo la soledad. Yo no era entonces sino un niño de diez años.**

a) La vida del verano del personaje se desarrolla.

ACC: oir la canción (desarrollo de la Secuencia 1).

b) La "canción" connota un agente mediador entre dos espacios: la pieza y el mar, el espacio cerrado y el abierto, el mundo conocido o real y el mundo desconocido o imaginario.

SIM: Agente mediador entre el mundo real y el mundo imaginario.

c) La canción imaginaria y enigmática que está asociada con la vida en la playa y con la verdadera alegría del personaje prefigura la información sobre la función del enigma 1.

HER: enigma 4 (canción)

d) El relato se estructura aglomerando los elementos imaginarios alrededor de un recuerdo del personaje "el verano con alegrías". El personaje evoca esta imagen primogenia (lexía 2), después se aglomera otra imagen, "alegría con el viaje" (lexía 3) y se relata otro elemento más auténtico o imaginario, "alegría con la canción" (lexía 4). Así el relato adquiere forma.

RET: aglomeración de los elementos imaginarios forma el relato.

e) El miedo es un sentimiento original humano, producido por el impacto del mundo desconocido. El miedo que siente el personaje en la oscuridad remite a un plano de la psicología infantil cuyos aspectos estarán denotados en varias lexías del texto el día y la noche.

SEM: miedo

(7) **A menudo salía con mi padre. Cuando me cansaba, me tendía su mano. Yo lo interrogaba acerca de todo, y él nunca dejaba de responderme. Conocía el nombre de los pájaros, los árboles, las estrellas y los vientos. También sabía agradables historias.**

a) La acción del personaje "salir" para el paseo introduce otro personaje "mi padre" y constituye otro desarrollo de la Secuencia I.

ACC: desarrollo de la Secuencia I (paseo con el padre)

b) El padre sirve de conocer el mundo desconocido para su hijo joven a través de la respuesta de las preguntas de él "acerca de todo".
Esta lexía asocia "los vientos" con el padre quien sabe también "agradables historias". Con esto el relato insinúa al lector quien mantiene el interés por un misterioso viento, "Viento Verde", que el desciframiento de ese enigma tiene que ver con aquellas "historias". Las "Historias" aún desconocidas pero agradables que están asociadas con el paseo del padre e hijo en la vida de la playa nos remite a la información personal que sitúa el origen o punto de partida del enigma principal.

HER: adelantamiento de la información del enigma principal (enigma 1).

(8) **A veces, lejos de la casa, por cualquier camino, nos encontraba la noche. Si él callaba, le hacía apresuradamente preguntas inverosímiles.**

-- Eres cobarde --me decía--, y eso no está bien en un hombre.

a) Referencia de la psicología infantil; tímido. Esta psicolcgía está relacionada con la noche. La oscuridad da miedo al niño. El necesita la ayuda (cuento o enseñanza) del adulto para evitar el miedo. Con silencio siente temor.

SEM: tímido

b) El deíctico del pronombre plural ("nos") nos remite al estrechamiento de la relación entre el padre e hijo, no al simple estrechamiento amistoso sino a la misma ubicación frente a "la noche", el mundo oscuro. Hay un desplazamiento psicológico. El hijo se desplaza al niño y el padre se traslada al adulto. El niño y el adulto están en la misma ubicación frente al mundo de la vida, inmenso y desconocido. Este desplazamiento psicológico introduce al padre en el mismo plano de conciencia del personaje (sujeto del enunciado) y éste habla "nos".

ENU: desplazamiento psicológico

c) Los niños hacen a veces, las preguntas con sus relámpagos intuitivos. Es muy posible que estos relámpagos intuitivos sean originados en el subconsciente. Las preguntas hechas "apresuradamente" por el niño pueden parecer "inverosímiles". Sin embargo, con tales inspiraciones o soluciones espontáneas el niño puede resolver su más árduo problema en ese instante, su problema del miedo.

IMA: Relámpago intuitivo

(9) **Yo admiraba la seguridad que veía en mi padre. Sentía vergüenza de ser tímido, soltaba su mano, y me complacía en imaginar unas hazañas que concluían por atemorizarme de nuevo. Entonces estoy seguro de haberme despreciado secretamente.**

a) El mundo desconocido y futuro parecen, para el niño temeroso. Los recibe con miedo pero no se rinde. Este niño piensa en la posibilidad de encontrar algún buen camino en el adulto para enfrentarlo, e intenta aprehenderlo pero queda todavía lejos de su alcance. Su única salida es imaginar, aunque se vuelve a atemorizar. El mundo del niño es el lugar donde confluyen: el temor y la imaginación, el temor ante la realidad y la imaginación para superarla.

SEM: temor

b. En "estoy seguro" hay una actitud indicada, no una operación descrita. Se implica que el sujeto de la enunciación adopta determinada actitud ante el enunciado que sigue. Es el indicador personal de subjetividad para dar una aserción sobre la vívidez del recuerdo del estado psicológico de enfrentar el temor como una presente cosa.

ENU: función de la vívidez del recuerdo sobre la imaginación representativa (17) que representa la realidad.

(10) **En cambio --invadido de bullicioso contento--, las mañanas eran para mi un refugio sin orillas. Tendido frente al mar, o corriendo por la arena, gritaba gozosas palabras a los pájaros marinos, y en el reventar de cada ola podía cazar un júbilo inesperado.**

a) Aquí la Secuencia I se cierra. La información sobre la vida del verano del personaje está proporcionada al lector como base secuencias que tendrán caracteres conflictivos. En este sentido, la Secuencia I tiene carácter estático, informativo y ambiental.

ACC: Cierre de la Secuencia I

b) Otra referencia de la psicología infantil: imaginativo y activo o creativo. Esta psicología es descrita con el tiempo de "las mañanas".

Ahora en "las mañanas" cuando desciende la luz desde el cielo a la tierra el niño adquiere su propia vividez y está dando vida a sus sueños, a sus imaginaciones con libertad sin límites. Se empiezan los juegos infantiles: la animada conversación con los pájaros a través de las palabras dotadas en sus imaginaciones y el disfrute del sonido de las olas con relámpago intuitivo.

El miedo que el niño intentaba superar con algunas "hazañas" durante "la noche" está siendo resultado a través del proceso del desarrollo de la "imaginación creadora" (18) en la mente del niño. El niño emite su imaginación creadora ante el padre: "un futuro marinero" asociándolo con el dicho anterior del padre.

IMA: relámpago intuitivo

(11) **--¿Sabes? Seré marinero --le decía a mi padre-- Así nunca tendré miedo.**

Y todavía, creo recordar que mi padre sonreía al verme caminar con oscilante paso de piloto.

a) En "creo recordar" se encuentra el indicador personal de subjetividad para dar la aserción sobre la vívidez del recuerdo de la imaginación creadora.

ENU: vividez del recuerdo

b) El marinero es un conductor de barco que atraviesa el mar que nos remite a la fuente de la vida y la muerte. Entonces el marinero simboliza el futuro adulto que se hará el niño en el mundo universal.

SIM: conductor al nuevo mundo

(12) **Fue probablemente una de esas mañanas cuando la ví por primera vez. Ya el tiempo ha volteado su secreta bruma sobre ese día, y no consigo recoger el detalle preciso que abra un libre camino a mi recuerdo. Sin embargo, creo entrever a mi padre y me parece escuchar la música de grandes olas que levantaban, caían y regresaban a remover su espumosa cadena.**

Hablábamos del mar, seguramente.

a) La acción "ver una mujer" está relacionada con una "mañana" que nos remite al espacio de la imaginación creadora.

ACC: inicia una nueva secuencia

b) Aquel recuerdo de la época de infancia suele ser confirmado por los enunciados que tienen función fática para conseguir su verosimilitud y aceptación por parte del lector. El recuerdo del encuentro con aquella mujer misteriosa está descrito por el adverbio "probablemente", por otra parte, el tema de la conversación con el padre, aparece descrito con el adverbio "seguramente", logrando así ser aceptados y entendidos como un recuerdo del sujeto de la enunciación que corresponde a un eco verdadero que el lector debe aceptar sin resistencia, puesto que el sujeto se gana la confianza del lector a través de mostrar su

distanciamiento temporal respecto al suceso, y de la confesión de su imposibilidad para dar cuenta de los detalles del pasado. (No estoy imaginando lo que fue, sino recordando lo que puedo).

Lograda la confianza del lector, el sujeto de la enunciación puede seguir narrando sus recuerdos de infancia, aún los más remotos, atrayendo la atención del lector.

ENU: aumento de la verosimilitud

c) El relato plantea otro enigma "la mujer" como enigma complementario. Es un enigma con función para el movimiento del relato más que para aclarar el enigma principal.

HER: enigmas (mujer:animado)

d) La mirada del personaje hacia su infancia es la mirada fija y dura de quien se obstina en ver lo visible. El personaje recupera primero algún recuerdo posible, y conectándolo con otros recuerdos más visibles y vívidos, entra en el espacio de la memoria más precisa de su infancia.

SEM: lo visible entre los invisibles,ambigüedad

(13) **El me decía todo aquello que me gustaba, todo aquello que me ponía a oírle con ojos muy abiertos, y que en las noches derrumbaba terribles sueños sobre mi cuarto. A través de sus palabras, crueles monstruos de viscosos brazos y ojos verdes como hierba, se me aparecían vigilando el océano, aprisionando marinos, barcos y tesoros. Entonces temblaba a mi pesar y mi padre se burlaba de mis temores.**

--Serás un buen marinero --reía--, porque no cualquiera es tan valiente como tú.

a) El recuerdo del relato sobre el mar funciona como un hilo que introduce los sueños de su niñez, imaginaciones infantiles: monstruos, océanos, marinos, barcos y tesoros. Las palabras que le contaba el padre no pueden ser olvidadas por el niño, ya que asociadas a la idea de aventura son palabras vivas y revividas por sus sueños. Las palabras del padre aparecen en las noches, sumidas en la mente del niño y finalmente adquieren el poder para apoderase de la conciencia del niño y dar cabida al espacio interior donde ocurre el proceso de la asociación entre lo real y el sueño para crear una nueva facultad: la imaginación creadora.

IMA: asociación

b) La función de asociación de las "palabras" nos remite a la facultad del agente mediador entre le mundo real y el mundo creador.

SIM: agente mediador entre el mundo real y el mundo creador.

(14) Yo miraba hacia el mar. Y el ronco aullido del agua me repetía un llamado de bestias sin destino, agazapadas y en acecho.

Pues bien, en un momento como éste --no lo dudo-- la ví por primera vez.

a) El yo, que anteriormente aparece con una figura "infantil" ahora mira hacia el mar que connota el mundo desconocido y adopta matices de un rostro juvenil: esto se

explica por el interés que despierta en él la mujer misteriosa. Se empieza una secuencia (S2), contacto con la mujer.

ACC: aproximarse a la mujer

b) "El ronco aullido del agua" connota el cambio de la conciencia del niño cuando entra en su adolescencia: cuerpo y alma se pierden, se encuentran y vuelven a quedar sin destino, agazapados. Es un juego reiterativo.

SEM: conciencia de adolescencia (desesperación)

c) A través del enunciado "no lo dudo", el sujeto de la enunciación pretende situar el momento del primer encuentro con la mujer en el plano del recuerdo vivido (ENU: aumento del verosímil), sacando de la oscuridad y ambigüedad de sus memorias del pasado.

SEM: ambigüedad

(15) **Era alta, hermosa, nos miraba como si sus ojos azules hubieran quedado lejos, me hablaba inclinando su perfume hasta cerca de mi cara. Y fue, exactamente su perfume el que me despertó un corazón distinto, que me pertenecía y yo ignoraba. Recuerdo que aquello sabía arañar con dulzura, que aquello animaba extraños deseos: saltar, gritando, alrededor de ella, ser dueño de todas las aventuras, besar repentinamente su mano.**

a) La figura de la mujer nos remite al objeto inalcanzable para el niño, pero este niño adolescente es ahora tan aventurero como para atreverse a alcanzarla.

SEM: sensibilidad adolescente

b) El perfume, asociado al simbolismo general de lo aéreo, equivale a la penetración en este ámbito de formas concretas, nos remite al símbolo de reminiscencia (19). El perfume de la mujer hace al personaje darse cuenta de su sustancia real, llegada de su adolescencia. El olor del perfume pertenece al mundo inmediato (20) que podemos sentir, obrando sobre la más íntima sustancia de ser humano. Este olor despierta en el personaje la capacidad para enterarse de la transición de la conciencia que está acercando al mundo adulto.

SEM: penetración

c) La acción "besar" nos remite al movimiento condensado, asociado con el perfume, de todos los deseos del personaje, al contacto con el objeto deseado que parece lejos de su alcance. Pero este contacto se realiza al instante por el relámpago intuitivo del niño.

SIM: contacto con el objeto inalcanzable, acto penetrante
IMA: relámpago intuitivo

d) ENU: vívidez del recuerdo

(16) **Pero a veces mi padre me alejaba de ellos. Si me aproximaba, dejaban de hablarse. Me decían que corriera, que alcanzara algún pájaro detenido lejos, en la playa, que los niños no debían cansarse nunca. Y yo sentía un vago rencor hacia todo, apretaba los puños, me sentaba donde no podía escucharlos.**

Entonces --cerrados los ojos--, me acuerdo de haber pensado cosas imposibles.

a) La acción del personaje "aproximarse" se topa con la acción "alejarse" del padre, y esto produce el rencor del perosnaje quien debe recurrir a su mundo de imaginación como un espacio libre frente al mundo atrapado que no encuentra la salida en el mundo visible.

ACC: alejarse de la mujer
SEM: imaginación

b) Hay un distanciamiento entre el mundo adulto y el mundo del niño, estableciendo comportamientos propios a cada sector: el niño sometido al juego y el adulto a relacionarse con otros adultos. Este distanciamiento da al niño un sentimiento desesperado.

SEM: desesperación

(17) **Evocaba los mounstros submarinos que mi padre me describiera tan a menudo, y me imaginaba caído entre sus duras amarras. Me veía perdido en la noche, apresado en horribles tormentas, muerto silenciosamente, mientras se me buscaba con un corazón desesperado.**

Esta era mi venganza, de la que salía con ojos húmedos para acudir al llamado de mi padre.

a) Lo que provoca el distanciamiento del padre y el surgimiento de sentimiento de rencor se conecta con la evocación del mundo imaginario.

IMA: evocación de las cosas imaginarias

b) Los monstruos submarinos que el niño ya tenía en su memoria se apoderan de la conciencia del niño y este está sumergiendo "silenciosamente" en las potencias inferiores (21) desde donde puede reactivarse el niño. La muerte implícita la aparición de nueva vida. Esta facultad del monstruo nos remite al proceso de la interiorización del mundo imginario en la conciencia del personaje para crear un nuevo mundo, respondiendo el mundo real.

SEM: reactivación frente al rencor

(18) **"Pero no es esto lo que he querido saber"**

a) Hay una quiebra entre la historia ya relatada y el relato que sigue más adelante, que posibilita retomar los hechos que aclaren el sentido del enigma planteado por "Viento Verde".

HER: retomar el enigma 5

b) La mirada hacia el pasado es sobre los recuerdos que se quieren, y sobre aquello que queremos. El relato que sigue es acerca de las cosas que el sujeto de la enunciación mismo define el tema de su relato por un lado, e indica el paso del relato, por otro.

RET: aclaración del tema y el paso del relato por el sujeto mismo

(19) **Es a ella a quien veo ahora, con su lenta mano enredándose en mis cabellos, con sus lejanos ojos en el mar, en mi padre o en mí. Me agradaba oírla, respirar ese olor que emergía de su sombra, que**

apresuraba en mi pecho un latido diferente. Yo siempre era feliz cuando la tenía cerca.

a) La solución del enigma 1 está conectada con la mujer cuyo rol está implícitamente con la función de poner en contacto con el padre y el niño a nivel de conocer la vida desconocida a la cual nos remite "el mar".

HER: desarrollo de la información personal

b) SEM: sensibilidad adolescente

(20) **Sin embargo, recuerdo que un día me besó entre los ojos y que una ira violenta me hizo rechazarla con todo el vigor de mis manos. Sentí que me besaba como se me había besado muchas veces, porque era niño y se me podían decir en seguida palabras sin objeto:**

--¿No te gusta correr? Eres demasiado pequeño para tu edad.

a) El sentimiento feliz se convierte en una violencia por la actitud maternal de la cual la mujer trataba al personaje como un niño a través del "beso entre los ojos". Aquí el beso connota algo más que un contacto físico cariñoso. Este simboliza un agente mediador entre dos mundos, el mundo de adulto y el mundo de niño.

SIM: agente mediador de los dos mundos

b) La descripción sobre la estatura disminuída del niño connota que la mujer es todavía un objeto inalcanzable para él. Sin embargo, a veces el niño puede llegar a lo que el adulto no se imagina. La ironía que connota la expresión de

"palabras sin objeto" nos remite a la escrupulosidad del niño.

SEM: escrupulosidad que produce la imaginación adolescente

c) ENU: vividez del recuerdo

(21) **Pero el día que se fue conocí una pena semejante a la de los hombres. Su mano se agitó un instante, se borró después y desapareció para siempre la misma noche que dejé atrás mi infancia.**

a) ACC: despedirse de la mujer (cierre de la Secuencia 2). En el plano de la conciencia del personaje, sucede el término del sueño infantil.

b) Es imposible asegurar la aparición repentina de la adolescencia. Esta aparece simplemente como un cambio en el mundo interior del personaje. Cuando sentía el personaje una pena de los hombres, él se enteró de la llegada de su adolescencia.

SEM: pena

II

(22) **Nunca se entraba en un cuarto al que se iba por una escalera de caracol. En un principio, tal vez desde su ventana miraron la venida de la noche. Pero después se llenó de viejas cosas inútiles. Y quedó abandonado.**

a) Esta lexía tiene la función del aviso de la nueva secuencia que va a suceder. El adverbio "Nunca" asegura al lector una novedosa experiencia del personaje que acaba de dejar su infancia, pero el mundo de los adultos aparecerá como un mundo laberíntico al cual le cuesta acercarse al niño, simbolizado por la "escalera de caracol".

ACC: aviso del inicio de otra secuencia

b) HER: enigma 6: cuarto abandonado; desarrollo de la información especial del enigma 1

(23) **Una mañana vi que mi padre subía la escalera. Mi madre había salido, atraída por la campana que sabía llevársela. Su lenguaje estaba hecho para vestirla de negro, ponerle entre las manos un libro pequeñito, repleto de estampas, y llevársela de prisa.**

a) ACC: inicio de otra Secuencia 3: revelamiento del secreto por parte del niño. La "mañana" proporciona la activación de la imaginación en el plano del personaje, y la Secuencia inicia su movimiento.

b) El lenguaje de la campana, sonido místico entre el cielo y la tierra (22) asocia el color negro con la vida espiritual y religiosa.

IMA: sonido de la campana

(24) **Me oculté a mirar qué hacía mi padre. Crujieron los peldaños, se abrió la puerta, sentí rumor de objetos removidos, y cuando me di cuenta de que bajaba corrí a jugar en el patio.**

a) ACC: revelar el secreto del padre (desarrollo de la Secuencia).

b) SEM: escrupulosidad

(25) **--¿No salimos hoy?-- me dijo desde lejos. Caminamos de espaldas al mar, por los cerros, sin hablarnos. Esa mañana no tuve historias, ni conseguí pedirlas. Yo estaba seguro de adivinar en qué pensaba mi padre y un sentimiento desconocido me oprimía la garganta. Entonces, de haberlo podido, habría alcanzado a saber lo que es el odio.**

a) El desplazamiento psicológico del personaje introduce al padre en el plano de su conciencia y el comportamiento del padre está descrito por el sentimiento del personaje.

El sujeto del enunciado habla con el plural de la primera persona.

ENU: desplazamiento psicológico

b) ACC: alejamiento del niño respecto al padre. La alteración de los hábitos comunes que mantenían en las lexías anteriores: cercanía entre el padre y el hijo, el paseo siempre acompañado de habla y la postura enfrentada al mar.
La lexía ahora nos remite al alejamiento entre el padre y el hijo, el paseo sin hablarse y de espaldas al mar.

c) SEM: rencor

(26) **Pero eché a correr como otras veces, lancé menudas piedras a las quebradas, y de repente, incapaz**

de vencer esa angustia que trepaba hasta mis ojos, empecé a llorar con ira y pena. Mi padre se acercaba, pronto estaría a mi lado, y restregué con fuerza mi cara.

SEM: rencor
IMA: relámpago intuitivo (de repente)

(27) **Durante la noche, recordé mucho tiempo a la mujer. Se había ido y todo parecía diferente. Pero ahora sentía que no era posible pensar más en ella, que mi padre no estaba conmigo, que las bellas aventuras de los naufragios y los abordajes no tenían sentido ninguno. Y deseé con extraordinaria vehemencia entrar en el cuarto abandonado. ¿Qué esperaba encontrar ahí?**

a) El enunciado "durante la noche" nos remite al momento del "recuerdo", del recuerdo de la mujer por parte del personaje. La noche se asimila a la evocación de los sueños y temores de la mentalidad infantil. Ahora los sueños de la noche no dan ningún sentido al personaje. El personaje empieza a sentir la llegada de su adolescencia.

SEM: sensibilidad adolescente

b) Hay una función diegética para despertar el interés del lector reiterando el enigma sobre el cuarto abandonado.

HER: reiteración del enigma 6

(28) **Sin embargo, me dormí pensando en otra cosa. A menudo me sucedía desprenderme de todo y ser un niño entre los niños.**

a) Demora del relato suspendiendo la realización del hecho anunciado anteriormente (entrar en el cuarto).

RET: demora del relato.

b) La vida del personaje está en la etapa de la coexistencia de dos mundos: el adulto y el de niño, el deseo de revelar el secreto y el olvido con sueño.

SEM: el mundo de la adolescencia (olvido de la realidad).

(29) **Ahora bien: mi padre siguió siendo el mismo alegre narrador de cuentos. Yo lo miraba mientras me refería los quehaceres de los corsarios, como si fuera otro hombre. Entre él y yo había un secreto que me atormentaba. Y sus ojos, sus dientes, sus orejas, sus manos me parecían los de un forastero. Podría irse de pronto y no le conocería ya.**

a) RET: el sujeto de la enunciación regula el paso del relato a través del enunciado "Ahora bien".

b) Ahora el hijo observa al padre como un objeto por analizar en lugar de escuchar sus cuentos. El niño adolescente mira el mundo de adulto con su propia conciencia.

SEM: alejamiento

(30) **Entonces volvía la mirada hasta mi madre. Flacucha, callada, movía con lentitud una mano, como para detenerlo, y decía:**

Univ. Nac. Mayor de San Marcos — Fondo Editorial, Ciencias Humanas — BIBLIOTECA

--Le estás llenando la cabeza de cosas que no sirven.

El se encogía de hombros y me preguntaba: --¿No piensas ser marino? Tienes que conocer todas estas historias.

ACC: mirar hacia la madre
SEM: alejamiento

(31) Pero ya no me divertía como antes. Y una tarde regresamos a la ciudad.

a) Ahora el personaje no se divierte con las historias del padre. Cuando no hay diversión, tampoco los sueños, el relato debe trasladarse al otro espacio, a la ciudad: regreso del viaje a la ciudad.

ACC: anuncio del cambio del espacio de relato: regreso a la ciudad.

b) Cuando se pierde el goce no hay la actividad de la imaginación y se cierra la Secuencia 3. El goce del personaje regula el paso del relato.

RET: principio de goce

III

(32) Recuerdo que mi madre era pequeña y sileciosa. Siempre parecía dispuesta a que la olvidáramos.

a) La imagen que se proporciona en la descripción física, y de la actitud de la madre, nos remite al mundo femenino. Se describe físicamente a la madre, caracterizándola como personaje de aspecto frágil y silencioso. Apartada del mundo masculino construído por el padre y el hijo.

SEM: masculinidad del personaje

b) Hay una aserción sobre la imagen de la madre, revelando que existe una distancia entre el tiempo de la enunciación y el de los hechos. Por otra parte, la temporalidad narrativa aparece junto al de la enunciación. Este sujeto narrativo ordena el discurso como una proyección en perspectiva en el cuadro de la imagen de la madre, y se constituye la historia que seguirá. Por este proceso, el sujeto de la enunciación asume el pasado de la historia.

ENU: proyecto del relato

c) El desplazamiento psicológico del sujeto incorpora al padre en su conciencia para que la imagen femenina de la madre se revele desde el punto de vista no del hijo sino masculino.

ENU: desplazamiento psicológico

(33) **A veces, reíamos con mi padre. Si ella no se encontraba con nosotros, asomaba su rostro chiquito, sonreía sin que la advirtiéramos, y desaparecía hacia alguna labor que nunca la dejaba. No se la sentía venir ni alejarse. Pero su presencia estaba en cada limpio rincón de nuestra casa.**

a) Hay una función de prolongación del relato a través de la caracterización de la imagen de la madre, tanto en su aspecto físico como en sus actitudes.

RET: prolongación del relato

b) SEM: masculinidad ante la femineidad invisible

(34) **--Eres desordenado --le decía a mi padre--. No arrojes los papeles en el suelo-- me rogaba.**

Y ponía orden en todo, frágil y diminuta, como pidiendo que perdonáramos su diligencia.

Esta lexía nos remite por las acciones caracterizadoras de la madre a su estatus social, subordinando el mundo femenino a un lugar secundario frente al masculino.

SEM: masculinidad ante la femineidad subordinada

(35) **--Tu madre va a concluir condecorada por las hormigas --aseguraba mi padre burlonamente.**

Estas palabras me proporcionaban una imagen inverosímil, que me divertía un rato.

Mi madre movía graciosamente la cabeza.

SEM: masculinidad ante femineidad caricaturizada

(36) **Pero una tarde vi, con espanto, que sufría. Es inútil que el tiempo me entregue todas las emociones que pueden conducirme lejos de ese instante escondido.**

Encuentro la ruta que a él me lleva. No vacilo en tomar la dirección precisa, que cruza los años y llega hasta el cuarto de mi padre, un domingo, a la hora del anochecer.

a) ACC: aviso de una nueva secuencia (S4): sufrimiento de la madre. La vívidez del recuerdo hace abrir una nueva secuencia

b) El sujeto de la enunciación proyecta el espacio y el tiempo en donde tuvo lugar el acontecimiento.

ENU: proyecta la situación del relato, formando la vívidez del recuerdo del pasado.

c) SEM: ambigüedad

(37) **--Cuando empieza el otoño, nada me alegra tanto como sentir que el aire fresco me salta encima. Me gusta recibirlo. ¡Vamos, pirata, el abrigo es para los osos! --me había dicho mi padre.**

a) El desplazamiento temporal del verano al otoño connota el transcurso del tiempo que nos remite a la madurez del personaje. A través del gusto del padre "el aire fresco" predice el contacto directo del personaje con la naturaleza.

ACC: acuerdo con el paseo entre el padre e hijo.

(38) **Y bajamos los dos al jardín. Callamos largamente, mientras el viento se afanaba en un rumor que podía servir a nuestra memoria para su taciturna faena. No nos mirábamos, atentos al vertiginoso vaivén de las hojas, apenas el viento irrumpía entre ellas. Inesperadamente, bajaba de nuevo a volcarlas, divirtiéndose con las desesperadas señas que se hacían del peligro.**

a) ACC: partida del paseo

b) Esta lexía se relaciona explícitamente con la lexía (1): construyendo un indicio que permite explicar el enunciado "viento verde", asociando el viento a un rumor mágico que lleva al personaje al mundo imaginario de la naturaleza.

IMA: rumor del viento

c) Hay una asociación del enigma 6 con el enigma 1 que planteaba el título. La lexía nos presenta una función del "viento" de servir a nuestra memoria a través de su sonido. Sin embargo, este desciframiento parcial del enigma principal está realizado simbólicamente por el contacto directo de la conciencia del personaje con la naturaleza.

HER: asociación de enigma

d) SEM: alejamiento

(39) **--Me estoy convirtiendo en un oso --dije de repente--. Voy por mi chaqueta.**

a) ACC: regreso a la casa

b) El relámpago intuitivo del personaje (de repente) le permite actuarse para la objección al mundo del padre.

IMA: relámpago intuitivo

(40) **Y subí sin hacer ruido. Estaba obscura la casa. En el cuarto de mi padre había luz. A través de la puerta entornada vi a mi madre. No me sintió venir y continuó precipitadamente hurgando uno de los cajones. Comenzó a leer un papel pequeñito, lo guardó en seguida --cuidadosa-- y entonces la oí llorar con un sonido agudo, que atraviesa el tiempo y me acompaña ahora como si golpearan a mi lado una leve campana.**

a) ACC: encuentro con el sufrimiento de la madre.

b) La conversión de llanto de la madre en el sonido mágico durable marca la persistencia temporal del recuerdo en la conciencia del sujeto.

IMA: llanto

c HER: revelación del enigma 6 (cuarto abandonado es el lugar donde el padre guardaba "un papel").

(41) **No alcancé a huir. Mi madre cruzó el pasillo y se encerró en su pieza. Llegué hasta la mía y no he olvidado que, de pie ante la cama, volví a ver a mi padre subiendo la escalera de caracol. No hacía mucho**

que habíamos regresado a la ciudad y ya este recuerdo se perdía entre los que no aparecen. Y de pronto se mostraba, sin otra significación que la del infortunio.

a) Introducción de otro personaje en la escena de la revelación del enigma "cuarto abandonado": el padre aparece como conductor del enigma "un papel del padre", asociado al lugar donde estaba la misteriosa mujer.

HER: revelación del enigma

b) En la vida rutinaria pueden olvidar fácilmente las cosas del pasado; pero a veces el relámpago intuitivo (de pronto) las saca del bruma y las convierte en un recuerdo vívido.

IMA: relámpago intuitivo

(42) **Permanecí en mi cuarto y el sufrimiento que acababa de sorprender en mi madre agitó una vez más todo lo que se iba. Alta y hermosa. Mi padre callaba cuando yo estaba cerca y ella sonreía mirando hasta el mar. Cerré los ojos. No pude saber ya cómo eran sus cabellos, cómo miraba fijamente y decía:**

--Si corres, vas a crecer como los grandes capitanes.

La mujer "Alta y hermosa" resuelve los enigmas planteados: cuarto abandonado, un papel del padre, y el motivo del sufrimiento de la madre.

HER: revelación del enigma 6.
ACC: permanecer en el cuarto.

(43) **La olvidaba, pues, para siempre. Había oído llorar a mi madre, y una emoción que me ahogaba abría hacia ella un camino en que nada se parecía a lo que viera. Sentí la soledad, la dura soledad que después no abandona. Y desesperadamente apreté los puños contra todo.**

ACC: sentir la soledad y el rencor. Se establece un sentimiento de soledad. Cierre de la Secuencia. El rencor detiene el avance de la Secuencia en el plano de la conciencia del personaje.

SEM: rencor

(44) **Muchas veces, ahora, mi padre nos dejaba tardes enteras. A menudo empezaba a cantar con alegría. Si mi madre pasaba a su lado, callaba y al seguía con los ojos.**

Después volvía a cantar.

El desplazamiento psicológico del personaje incorpora a la madre en su conciencia y los comportamientos del padre están enunciando desde el punto de vista de la madre.

ENU: desplazamiento psicológico

(45) **Una noche, cuando leía yo un libro con viejos grabados de hombres que se cubrían con pieles de animales y vivían de la caza, de vencer a las tribus que venían a ellos, se inclinó sobre mi hombro,**

acarició mi cabeza y estuvo después paseando por el cuarto.

--Ya no eres un niño --declaró de súbito--. Ahora tienes que aprender por tí mismo muchas cosas que no te he contado. Así hemos hecho todos.

a) La actitud del niño que ahora busca su entretenimiento con un libro nos remite al término de la enseñanza paternal. La madurez del niño, que ya es un hecho, sin embargo no enterado hasta entonces, logra su reconocimiento en el momento de la activación del relámpago intuitivo del padre, "de súbito".

IMA: relámpago intuitivo

b) Un libro con "viejos grabados de hombres", que está asociado con el rol reemplazante del padre, plantea una pregunta: ¿qué proporcionaría el libro al niño en el futuro?

HER: adelantamiento de un nuevo enigma (7): un libro

(46) **Entonces hubiera querido acercarme, cogerme de sus manos, pedirle que, como antes, pensé, precisamente, en todo lo que un niño puede pensar para angustiarse.**

ACC: alejamiento del padre (presentación del motivo de la Secuencia 5, "vida con el libro")
SEM: sensibilidad adolescente.

IV

47) **No lloró mi madre cuando nos quedamos solos. Nunca lloró cuando la tuve delante, ni tampoco cuando era la hora de encontrarnos cerca y poder repentinamente, buscarnos.**

a) El desplazamiento psicológico del personaje incorpora ahora a la madre en su conciencia, excluyendo la presencia del padre en el espacio del relato.

ENU: desplazamiento psicológico

b) Mirada hacia la madre (presentación del motivo de la Secuencia 5).

48) **Pequeñita, hacendosa, taciturna, siempre logró hallar un quehacer más prolijo. Se levantaba cuando el día no entraba en la casa, y desde entonces vivía alejando de ella el reposo. Dos o tres veces intentó contarme alguna historia; pero fue en esos momentos cuando temí verla llorar. Era preferible que se interrumpiera, que se levantara, que correteando por los cuartos y los pasillos olvidara referirme el último destino del filibustero o del ángel.**

a) RET: prolongación del relato

b) El miedo del niño al llanto de la madre domina la conciencia del niño que requiere un refugio.

SEM: miedo

(49) **Para estos menesteres contaba con mi soledad. Me arrinconaba en ella y los libros me relataban todo lo bellamente inútil. Ahora poseía todos los libros de mi padre. Podía entrar en la sala que , en su ausencia, antes estuvo cerrada siempre, y cuando allí trabajaba olía a cigarro y se pasaba de puntillas frente a su puerta.**

a) ACC: contar con la soledad (motivo de la Secuencia 5). En el plano de la conciencia del personaje, la imaginación se activa con la soledad e inicia la nueva secuencia.

b) Las palabras "todo lo bellamente inútil" nos remite a la estética del sujeto de la enunciación donde se establece el propio sentido poético del lenguaje. Los libros cuentan al niño las cosas que parecen no existir en el mundo real, mundo visible. El relato de los libros parecen "inútil". Sin embargo, el relato produce el goce para el niño. Los relatos del libro hablan al niño del mundo desconocido, mundo del sueño imaginario. Para el niño, conocer un nuevo mundo, esperar una inmensa vida por delante es "bello". La combinación de las dos palabras, "bellamente" y "útil" es ajena a la atmósfera social de la palabra y refleja el mundo imaginario del personaje.

IMA: palabra poética

c) SEM: soledad

(50) **Los libros se alineaban contra los muros, hasta una altura que me parecía inalcanzable. Pero una escala favorecía al curioso que atisbaba los gruesos volúmenes de los perdidos anaqueles. Una vez arriba,**

llameaban los caracteres dorados sobre el cuero rojo. Y lo que decían era inolvidable.

a) ACC: encontrar un libro con el grabado.

b) Hay una función diegética para despertar el interés del lector, centrado el enigma 7 en lo que decían los caracteres de su portada.

HER: Se centra en el enigma principal para dar una respuesta, planteando un nuevo enigma 7: libros con los caracteres dorados.

(51) **Bajaba peligrando, soltaba el pesado libro contra una silla y respiraba hondamente. Nadie venía después a buscarme hasta el castillo de los caballeros, la posada de los contrabandistas, el dormitorio del rey desconsolado. Sólo salía de ese determinado tiempo, y solo me encontraba en la casa.**

ACC: establecer el espacio conectado con el libro, alejado del mundo exterior.

SEM: goce de las historias

(52) **De esta manera crucé cada día un país cambiante y siempre hermoso. A menudo me acompañaban pastores, ladraban los grandes perros, y la noche encendía angostas ventanas en la torre del solitario. A veces me perdía en el puerto ruidoso, vestían los hombres unos harapos sobre las cicatrices, y los papagayos reían en el hombro de los bebedores.**

a) ACC: pasar el tiempo con el libro

b) Hay una función de retardamiento del relato para acercarse al enigma 7, presentando algunos lugares, personajes y ambientes de las historias del libro, que le fascinaban al niño.

HER: demora de la revelación del enigma

c) SEM: goce de las historias

(53) Mi madre, cuando me iba a dormir, no adivinaba mi reciente compañía.

--Rézale a Dios por los que están lejos-- murmuraba.

Pero los que están lejos, cuando los días suman sus noches y sus mañanas, cada vez se ocultan mejor de cuantos procuran alcanzarlos. No es un niño el llamado a darles caza como a una abeja zumbadora.

a) La religiosidad de la madre está lejos del mundo del niño. Para esta afirmación el sujeto de la enunciación aparece otra vez, asumiendo el relato.

SEM: alejamiento

b) RET: aviso de la muerte, adelantamiento del relato.

(54) Ya mis oídos no atendían a cierta voz, mis ojos no percibían ciertos rostros. Esta es jugada del tiempo: todo se lo lleva y de improviso todo lo devuelve.

No obstante, la voz y el rostro en que procuraba no pensar estuvieron otra vez conmigo. Yo descendía

con el volumen más viejo, me sentaba a mirar sus grabados, y aparecía el que más me gustaba.

a) SEM: ambigüedad de los recuerdos del pasado

b) El relámpago intuitivo (de improviso) permite la persistencia de algunos recuerdos del pasado, sacando de su fugacidad.

IMA: relámpago intuitivo

c) ACC: mirar los grabados del libro más viejo. Ultima acción de la Secuencia 5.

d) El enunciado "aparecía el que más me gustaba" nos remite a algunas connotaciones:

i) El relato que sigue trata del recuerdo más interesante del pasado del personaje.

RET: el relato mismo prefigura del relato (función diegética).

ii) El lector ha llegado al momento de conocer lo más importante del cuento "Viento Verde", pues este cuento es el recuerdo del pasado del personaje y lo que sigue trata del recuerdo que más le gustaba.

HER: Aviso del desciframiento del enigma 1

iii) Lo que sigue es el recuerdo que porporcionaba al personaje el mayor goce, (conexión del enigma y la solución) y representa la esencia de la estética de él.

SEM: goce

(55) **Recuerdo con toda claridad que habría llorado si mis ojos contraídos con fuerza, mis dientes apretados con ira, mis manos crispados con resolución no hubieran combatido el llanto.**

a) La manifestación de la existencia del sujeto de la enunciación que va acompañado del enunciado "con toda claridad", la vívidez del recuerdo de la historia que sigue. Sin embargo esta claridad del recuerdo está basada sobre la ambigüedad de la memoria del sujeto de la enunciación.

SEM: ambigüedad

b) La lexía nos remite a la superposición de la resistencia del personaje frente al llanto interior sobre su recuerdo del grabado de la lexía siguiente. Esta superposición nos reenvía a la función del grabado, como una presentación del mundo imaginario frente al mundo real.

SEM: pena

c) HER: solución del enigma: el grabado asociado al llanto (en la resolución del enigma 7 corresponde al nivel de la información temporal).

d) ACC: recordar el cuento del padre.

(56) **Allí tenía el bello Viento Verde, con el escocés que cantaba, el negro Tanganyka, Cocoroco o Camerón, con su acordeón y sus tatuajes, y el español, sentado sobre las cuerdas, escuchando.**

a) El adjetivo "bello" nos remite a la estética del personaje con respecto a la referencia "Viento Verde". El mundo imaginario es bello para la conciencia del personaje.

SIM: Viento Verde es el mundo imaginario.

b) Las funciones que asumen los tres personajes del grabado nos remite a la música que produce el goce.

SEM: goce de música

c) La variedad del origen de estos tres personajes y la ausencia del nombre propio nos remiten al mundo entero, a la universalidad.

SIM: universalidad

d) El escocés canta en lugar de tocar la gaita. El negro toca el acordeón en vez de la percusión de algún instrumento musical. El español no toca guitarra, sino escucha la música de los otros personajes. Lo verosímil en la descripción del grabado no corresponde a lo que nosotros convencionalmente creemos posible. Hay una alteración del verosímil semántico, transgredido del verosímil ordinario.

IMA: alteración del verosímil semántico.

e) HER: solución 2 del enigma: el grabado con tres personajes (en la solución del enigma 7 (libro) corresponde al nivel de la información personal.)

(57) **Era un hermoso grabado y mi padre había inventado para él una historia que me seducía.**

a) HER: Solución 3 del enigma 1: el grabado titulado con dos palabras inventadas para contar una historia. (en el enigma 7 corresponde al nivel de la información "espacial").

b) SEM: goce de la historia

(58) **--¿Quiénes son? --le dije--. ¿Qué cantan?**

--Es la canción del viento verde --me contestó, dispuesto a encontrar en seguida una historia que se acomodara entre las dos palabras repentinas y pudiera, desde entoces, repetirse tantas veces como yo se lo pidiera.

a) HER: Solución 4 del enigma 1: el grabado que describe la canción del viento verde (en el enigma 7 corresponde al nivel de la información funcional).

b) La "acomodidad" de "una historia" entre "las dos palabras" y su "repetibilidad" nos remiten a lo sublime, a la fuerza de la representación y al goce de la "historia". La "historia" (literatura) consume el efecto de la diferencia entre la facultad de concebir y la facultad de presentar por una de sus dos funciones: abolición y asunción. Como dice R. Barthes (22), la literatura se afana por representar "lo real" que no es presentable sino solamente demostrable.

La "historia" (literatura) nace del rechazo de los hombres en cuanto al paralelismo entre lo real (un orden pruridimensional) y el lenguaje (un orden unidimensional). Por último, la "historia" crea un espacio del goce (24).

SIM: función de la literatura.

(59) **Siempre hacíamos así. Decía el título que le agradaba, reía un rato, moviendo alegremente la cabeza, y pronto la historia tenía un comienzo, me encantaba el tiempo necesario para todas las maravillas, y un fin impresionante me obligaba a decirle:**

--Dame el lápiz. Voy a apuntar cómo se llama el cuento.

Y lo escribía en un rincón de la página, para que otro día cualquiera volviese a contármelo.

a) Esta lexía está dando a conocer la formación de una historia cuya motivación reside en el goce.

SEM: goce

b) El lápiz connota la escritura. El registrar el título en un rincón de página "para otro día" es abrir la posibilidad de su reescripción en el futuro.

RET: adelantamiento del relato

c) SIM: La "página" simboliza el espacio mediador entre escritura y reescritura.

(60) **Allí decía: "Viento verde. El español escuchaba mirando el mar. Cantaba el escocés. El negro tocaba su acordeón.**

a) A través del lenguaje al que remite connotativamente "decía", los materiales básicos se transforman en la obra literaria: el título, personaje, estética, universalidad del tema.

SIM: los materiales básicos para una nueva reescritura

b) HER: Solución 5 del enigma 1: el título de una nueva historia, reescritura en el futuro (la información funcional).

(61) **--Este es el viaje que no termina-- me había dicho mi padre--. Este es el barco que anda por el mar y no se detiene. No importa que los faros no iluminen su ruta. El español, el negro y el escocés la conocen. Ya lo ves: están tranquilos.**

a) La movilidad perpétua del barco, a pesar de los posibles obstáculos en su ruta, nos remite al goce de los personajes abordados.

SEM: goce

b) El viaje asociado con el barco nos remite a la tensión de búsqueda o a la tensión del cambio del espacio determinado. Esto connota nuestra vida que siempre se mueve hacia adelante. Los tres personajes del grabado conocen la ruta interminable. ¿Quién conocerá la ruta de la vida sino la vida misma?. Entonces esos tres personajes connotarían los de la vida misma.

SIM: mediadores de la vida libre y universal.

(62) **El escocés tiene una voz hermosa: canta y su voz es la de la ola verde e inquieta, que va creciendo mientras se alarga el canto. ¿Y el negro? ¡Ah! éste se llama Tanganyka, o se llama Cocoroco, o se llama**

Camarón (porque un negro puede llamarse como quiera), y su acordeón hace que el viento venga hasta el mar.

a) ACC: excitar el viento

b) IMA: La alteración de los nombres de un negro, nos remite a la alteración del verosímil semántico.

c) Por la música de dos personajes "el viento" se mueve hacia el mar donde hay vida y muerte. Entonces la música funciona como un creador de la vida y de la muerte.

SIM: creador de la vida y la muerte

(63) **Es el viento verde, el viento de los bosques, el viento que cuando sacude los pinos los derriba, y después se va a golpear el agua. Sube y baja el mar azotado por el viento verde, y el único barco que nunca naufraga es éste en que toca el negro su acordeón, mientras el escocés agita la ola que trepa, y estremece la ola que cae, porque así es su canto. Entonces el español, que no sabe ser músico, pero que ama la tempestad, la mira y escucha.**

a) ACC: el viento se va al mar

b) El "viento verde" que es un movimiento inicial, está asociado con la vegetación de la tierra donde ocurre la muerte y la resurrección, y se va al mar. Entonces, el "viento verde" es un mediador entre la tierra y el mar, la muerte y la resurrección, la vida del pasado y la vida venidera, el recuerdo y el sueño el mundo real y el mundo imaginario, la escritura y la reescritura.

SIM: mediador de la vida

c) La función de "el español" nos remite a la armonía de la vida que absorbe la homogeneidad.

SIM: armonía, universalidad

d) HER: solución 6 del enigma 1, mediador que pone en marcha la vida.

64) **Después el negro se enjuga la frente, el escocés tose para despejar su garganta, y el español estira, con pereza, los brazos. El mar vuelve a su sosiego, el viento verde se va a los bosques, y las aguas están llenas de ahogados que los ojos y chocan, lejos, con la roca que siempre los ha visto.**

a) ACC: el viento vuelve a los bosques y, el cierre de S6 (término de la sumisión en el recuerdo). Se encuentra una conexión entre la acción del Viento Verde y la acción del personaje.

b) RET: adelantamiento del relato (prefigura que el viento verde regula el relato más adelante).

c) El "Viento Verde" regresa a la tierra. De ahí que termine una vida y se encuentre la muerte.

SIM: Un soplo del viento de vida

V

(65) **Corté cuidadosamente el grabado y lo puse en mi cabecera. Mi madre le dio una mirada, y como no quería ni a la tierra ni al mar, me habló de otras regiones también pobladas de peligros y, a veces, de alegrías.**

a) ACC: Inicio de la nueva Secuencia 6 (la vida con el grabado): cortar el grabado.

b) El enunciado "cortar" nos remite a la separación entre los dos y a la transgresión de uno a otro: el grabado y el mundo del padre, y el mundo del personaje, la escritura y la reescritura.

El mundo de la madre se contrapone al mundo masculino a que remiten connotativamente "la tierra" y "el mar". Sin embargo, ahora el personaje se empieza a inclinar al mundo de la madre que proporciona también otra imaginación.

SIM: reescritura

(66) **Pero yo lo tuve cerca hasta que vestí de negro y vi nuevamente llorar a mi madre, esta vez sin esconderse.**

a) ACC: mantener cerca (desarrollo de la Secuencia 6).

b) La connotación del enunciado "vestí de negro" nos remite al rito de muerte. La cercanía del grabado, asociado al cuento del padre desde el niño, vestido de negro, y la distinta actitud del llanto de la madre que antes nunca realizaba delante del niño, connota la muerte del padre.

SIM: muerte del padre

(67) **Ocurrió esto poco después de mi más secreta aventura. no necesito detenerme a recordar. Todo está en mi memoria tan persistentemente definido que me basta allegarme hasta esa noche, entrar en ella, mirar a uno y otro lado de sus orillas.**

a) El anunciado "mi más secreta aventura" anuncia el desenlace del cuento, despertando el apetito del lector.

RET: anuncio del desenlace del relato

b) El sujeto de la enunciación pretende aumentar el verosímil semántico de lo que sigue, situando el eco del pasado que debe estar en la ambigüedad en el plano del recuerdo vívido.

ENU: aumento del verosímil
SEM: ambigüedad

(68) **--No te olvides --me dijo mi madre--. Rézale a Dios por los que están lejos.**

Me lo decía siempre y yo subí a mi cuarto. Apagué la luz para dormirme. Y el sueño me acogió tan rápidamente como lo deseaba.

a) ACC: soñar (desarrollo de la Secuencia 6)

b) El dicho que proviene de la religiosidad está asociado con el sueño del personaje: un aviso de la muerte en el sueño.

RET: adelantamiento del relato.

c) El sueño es un elemento imaginario más perfecto que otros, donde se desarrollan libremente las representaciones imaginativas del ser humano. En ese espacio el personaje puede reescribir su propia historia y crear su mundo imaginario.

IMA: sueño

(69) **Pero entonces, en algún momento empezó a silbar el viento distante. Y corrió enredando y desenredando su violencia, hasta llenarse de un olor de pinos, y hacerse verde y buscar las aguas.**

a) Otra historia, la reescritura del hijo se empieza en un tiempo ambiguo. Además, no se puede localizar el lugar en que se encuentra el personaje en el sueño. Esta ambigüedad está confirmada por el sonido distante del viento.

ENU: tiempo ambiguo, espacio ambiguo.

b) El silbido del viento funciona como un elemento que conduce al niño a su mundo imaginario más aventurero.

IMA: silbido del viento

c) El viento verde se materializa de forma verde para convertirse en un mediador de movimiento aventurero, aventura creativa frente a la naturaleza y la vida a que nos remiten connotativamente "las aguas" del mar.

SIM: mediador de aventura

c) ACC: inicio de la actividad del viento

70) **Volví los ojos en torno y allí escuchaba el español sentado sobre las maromas, tocaba el negro su acordeón estruendoso, cantaba el escocés mirando las estrellas. Un espanto terrible subió a mi corazón, y también parecía cantar. ¿Cómo pude encontrarme a bordo?.**

a) ACC: mirar a tres pesonajes

b) A través de la nueva observación del niño se revelan las cosas desconocidas sobre los tres personajes del cuento del padre. Ahora el español esucha la canción "sentado sobre las maromas" y el negro toca un "estruendoso" acordeón. El escocés canta "mirando las estrellas". Este revelamiento nos remite al nuevo mundo imaginario distinto al del padre. El enunciado "un espanto terrible" simboliza la llegada de la nueva vida y predice la muerte del padre.

SIM: nuevo mundo imaginario

c) El enunciado "parecía cantar" nos remite a la ambigüedad que contiene la consciencia del personaje en cuanto a su momento transitorio.

SEM: ambigüedad

71) **Me aproximé al negro, tendí el oído. Sin mirarme, tocaba, y el viento era la única música sobre el mar. Fui hasta el escocés y acerqué mi cara a su**

boca, que estaba cantando; pero la única canción era la de la ola verde lanzada sobre la noche, la de la ola verde caída hasta la entraña del abismo obscuro. Lleguéme al español, que no se volvió ni entonces ni después.

a) ACC: acercarse a los tres personajes

b) El intento del personaje de acercarse a los tres personajes, recordando las funciones que asumían en el cuento del padre, fracasa. Esta falta de contacto nos remitiría a la imposibilidad de volver a su infancia. En seguida, nos remite a la ruptura con el mundo del padre: luego, esto representa para el niño la muerte del padre. Sin embargo, el niño puede escuchar el sonido del movimiento del mar, agitado por el viento verde, que pertenece también al mundo de su infancia. Ello nos remitiría a la independencia del "Viento Verde" del mundo del padre, es decir, aunque el "Viento Verde" es la creación del padre como los tres personajes, no se detiene en el pasado sino actúa sobre el mar, que representa una vida llena de aventuras. De ahí que el niño lo escucha, entonces, el "Viento Verde" es una imaginación creativa dotada sobre su propia vida, habiéndose originado en su infancia.

HER: solución 7 del enigma 1

c) SIM: El sonido del viento connota la música de la infancia.

(72) **--¡Eh, Tanganyka! --grité, regresando hasta el negro.**

Y como no me respondía, recordé que podía llamarse Cocoroco.

--¡Eh, Cocoroco! grité.

Y como no me respondía, pensé que podía llamarse Camerón.

--Eh, Camerón! --grité.

Y como no me respondía, callé súbitamente, angustiado y contento del mar, de la noche, de mis absurdos compañeros.

a) ACC: reaproximarse a un personaje

b) El personaje sigue intentando tener el contacto con el negro quien remite a lo primitivo, lo original. Sus nuevos intentos de contacto lo obligan a recordar los nombres con que lo llamaba su padre. Estos recursos son extraídos de su memoria, es decir, del pasado. Ello connota la actitud del personaje de enfrentar su propia vida como una repetición del intento de aventuras, basándose en el pasado.

RET: repetición de imágenes

d) Dicho sentimiento ambiguo como resultado del reconocimiento de la nueva realidad de su vida, llega al niño, de modo que su relámpago intuitivo ("súbitamente") se activa.

IMA: relámpago intuitivo

c) Ahora el personaje se encuentra "angustiado" y a la vez "contento"; ello nos remite a dos significados distintos y complementarios, los cuales funcionarían como claves que nos permitirían introducirnos en el centro de la conciencia del personaje. El se siente "angustiado" por la pérdida de su infancia y la vida peligrosa del mundo desconocido, por

un lado, al mismo tiempo está "contento" del contacto directo con el mundo de naturaleza (o de la vida misma), del tiempo de imaginación (o del sueño), y de los personajes convertidos en la alteración de su presencia (o de su propia vida independiente del padre), por otro.

SEM: ambigüedad

(73) **Pero el viento verde empujaba el barco y desesperaba al agua invadida y el tiempo no tenía fin. Hasta que el negro pasó una mano por sus ojos y suspiró; el escocés dio unos pasos y fijó la mirada en el español, que alzó los brazos y dejó de contemplar la tormenta.**

a) ACC: fin de la actividad del viento

b) La nueva función musical de los tres personajes produce el viento verde, conduce la vida del niño, simbolizada con el barco, y acaba con la parada del movimiento del viento. Cuando termina la música, termina su infancia, lo que prefiguraría la muerte del padre.

SIM: nueva generación

(74) **Nadie lo vio, entonces, sino yo, que aún miraba el mar: mi padre abría los ojos fríamente y se alejaba en una ola calmada que el viento ya había abandonado.**

b) La vuelta del viento verde entre la tierra y el mar remite a la muerte del padre, el fin de la infancia del personaje, el fin del relato. Esto nos reenvía a una vuelta

de la escritura (sobre la vida) del padre a la del hijo, al término de una generación de escritura. Ahora el "viento verde" estará esperando su segundo viaje, convirtiéndose en un generador de la escritura para el futuro hijo del personaje.

SIM: genealogía de escritura

(75) **Nada más.**

Entonces mi madre comenzó a llorar y yo vestí de negro, como se acostumbra.

a) El personaje se somete a la vida adulta y a sus costumbres de dolor y luto, etc. Cuando desaparece el viento verde, no hay sueño, tampoco mundo imaginario, mundo creativo y se cierra el relato.

ACC: sometimiento a la vida adulta, vuelta a la realidad (cierre de la Secuencia 6).

b) El enunciado "Nada más" nos remite a algunas connotaciones.

i) Lo que es relatado es todo lo que quería contar sobre "mi más secreta aventura" que anunciaba en la lexía anterior.

RET: enunciado del sujeto de la enunciación para regular el paso del relato.

ii) Lo que es contado es todo lo que he podido explicar sobre el enigma principal "viento verde".

iii) Lo que he dicho hasta aquí es nada más que mi propio sueño, mi propia historia.

iv) No hay más que contar en ese relato. En resumen, este enunciado anuncia la clausura del relato.

RET: marca del fin del relato

c) Una segunda indicación cierra efectivamente el relato.

RET: marca el fin del relato.

2. Voces de estructuración textual

En este punto del trabajo nos proponemos realizar un "plano textual" de "Viento Verde", con el fin de recoger los códigos que estructuran el texto. Luego estos códigos nos permitirán establecer, a partir de las propiedades que caracterizan a cada código, la escritura que concurre en la obra de Hernán del Solar.

Para ello procederemos a recapitular en seis esquemas correspondientes a cada uno de los códigos analizados, la información que entrega el análisis textual sobre el texto.

A. Código simbólico

El análisis del texto "Viento Verde" se resuelve en el siguiente esquema:

1) Mediación: L1 (Viento Verde: entre lo visible y lo invisible)
L3 (mar: entre el mundo real y el mundo imaginario, entre la vida y la muerte)
L5 (ventanas: entre el espacio interior y el exterior)
L6 (canción: entre la pieza y el mar)
L13 (palabras del padre: entre el mundo real y el mundo creador)
L20 (beso: entre el mundo de adulto y el mundo de niño)
L59 (página: entre la escritura y la reescritura)
L61 (barco: entre el espacio determinado y el espacio abierto)

L63 (Viento Verde: entre la tierra y el mar, la muerte y la resurrección, la vida del pasado y la vida venidera, el recuerdo y el sueño, el mundo real y el mundo imaginario, la escritura y la reescritura)

-Las siguientes lexías pueden definirse con la categoría "Mediación" por sus caracteres de sustitución:

L56 (mundo imaginario)
L57 (función de la literatura)
L60 (materiales básicos para una nueva reescritura)
L65 (reescritura)
L66 (muerte del padre)
L69 (mediador de aventura)
L70 (nuevo mundo imaginario)

2) Penetración:

L3 (lluvia: entre lo formal y lo informal)
L15 (perfume, beso: contacto con el mundo desconocido)
L20 (beso: contacto con el objeto inalcanzable)

-Por sus caracteres de sustitución:

L62 (música: creador de la vida y la muerte)
L64 (una función musical: un soplo del viento de vida)

Univ. Nac. Mayor de San Marcos – Facultad de Letras, Ciencias Humanas – BIBLIOTECA

L71 (viento, musica: contacto con el recuerdo de la infancia)

L73 (nueva función musical: nueva generación)

3) Universalidad:

L11 (marinero: conductor al nuevo mundo)

L56 (tres personajes: variedad de sus orígenes y ausencia de sus nombres propios)

L61 (viaje, barco: ruta interminable)

L63 (función del español: armonía)

-Por sus caracteres de sustitución:

L74 genealogía de escritura.

Este esquema nos permite señalar tres operaciones básicas que engloban todas las sustituciones que pone en acto al texto Viento Verde. Luego, cada una designa una matríz de producción del sentido (connotativo), que sostiene y motiva la estructuración del texto como conjunto dinámico, como pluralidad de sentidos.

La vía de mediación descubre el paso de una realidad a otra, resolviendo o anulando las contradicciones, por ejemplo: el barco (L61) permita anular la encajadura de un espacio determinado y superar la contradicción entre el mundo conocido y el mundo desconocido.

La vía de penetración descubre en el texto el paso de una realidad a otra sin que sea necesario resolver las contradicciones, por ejemplo: el "perfume de la mujer" (15)

permite al personaje pasar desde la infancia al mundo adulto.

La vía de universalidad descubre una nueva realidad, más auténtica y perdurable.

B. Código de Imaginación

El análisis del texto "Viento Verde" nos permite llegar al siguiente esquema:

1) Palabra poética: L1 (Viento Verde: tipo de extrañamiento claroscuro)
L49 (bellamente inútil: tipo ajeno a la atmósfera social de la palabra)

2) Sonido: L3 (golpe de la lluvia)
L23 (toque de la campana)
L38 (rumor del viento)
L40 (llanto de la madre)
L69 (silbido del viento)

3) Relámpago intuitivo: L8 (hacer preguntas apresuradamente)
L10 (cazar un júbilo inesperado en el reventar de cada ola)
L15 (besar repentinamente su mano)
L26 (llorar de repente)
L39 (decir de repente)
L41 (mostrarse de pronto)
L45 (declarar de súbito)
L54 (devolver de improviso)
L72 (callar súbitamente)

4) Representación imaginativa:

L17 (evocación de las cosas imaginarias)
L13 (asociación entre lo real y el sueño)
L68 (sueño)

5) Alteración del verosímil semántico:

L56 (transgredir del mundo tradicional)
L62 (pluralidad de nombre de un negro)

Este esquema nos permite indicar cinco operaciones básicas que forman el mundo imaginario del "Viento Verde", la palabra poética, el sonido, el relámpago intuitivo , la representación imaginativa y la alteración del verosímil semántico.

Estos cinco tipos de operaciones están ligadas sobre todo al funcionamiento del realismo puesto en acto en el texto VIENTO VERDE. Cada operación actúa como un sujeto que otorga al personaje una facultad de entrar en el mundo imaginario, un mundo más auténtico para él. Por ejemplo, si vemos el caso de la operación del relámpago intuitivo, éstos producen tales inspiraciones o soluciones espontáneas que conducen al personaje al contacto con su sustancia real, aún no enterada en su conciencia, si bien presente ante su vida. Por ejemplo, en lexía 15, la imaginación creadora, expresada con el enunciado "repentinamente", al personaje le surge la idea de besar la mano de la mujer y se da cuenta de la llegada de su adolescencia.

C. Código semántico

El análisis del texto "Viento Verde" nos permite llegar al siguiente esquema:

1) Psicología adolescente que activa su proceso de imaginación

-Pena: L3, L21, L55
-Miedo: L6, L8, L9, L48
-Rencor: L17, L25, L26, L43
-Desesperación: L14, L16
-Sensibilidad adolescente: L15, L19, L20, L24, L27, L28, L46
-Soledad: L29, L30, L38, L49, L53
-Masculinidad: L32, L33, L34, L35

2) Ambigüedad: L12, L14, L36, L54, L55, L56, L62, L67, L70, L72

3) Goce: L51, L52, L54, L56, L57, L59, L61

Podemos señalar, a partir de este esquema, tres grandes categorías sémicas que funcionan en el texto de "Viento Verde".

La psicología adolescente constituye los motivos principales de la imaginación. Su proceso de imaginación consiste en representar los impulsos interiores.

La ambigüedad relativiza (en la conciencia del personaje o en la conciencia del sujeto de la enunciación) las marcas que permiten establecer los contornos de la realidad.

Luego, la ambigüedad y la imaginación motivada por la psicología adolescente revelan en el relato el goce, el cual hace del lenguaje literario un juego y por ende, de este texto y del mundo real, algo placentero.

D. Código Cultural: Enunciación

El análisis del texto "Viento Verde" se resuelve en el siguiente esquema:

1) Referencia relativa: ambigüedad temporal: L2, L69
ambigüedad espacial: L3, L69

2) Subjetividad:
yo: generador del relato: L2
desplazamiento psicológico: L8, L25, L32, L44, L47
vívidez del recuerdo: L9, L11, L20, L55
aumento de lo verosímil: L3, L12, L14, L67
proyecto del relato: L32, L36

Este esquema nos indica que la referencia relativa y la subjetividad dominan las relaciones entre el enunciado y los elementos constitutivos del marco enunciativo; por ejemplo: el indicador personal de "subjetividad" (L9) da una aserción sobre la vívidez del recuerdo como una cosa presente, una imagen que representa el mundo subjetivo del personaje.

E. Código Cultural: Retórica de la narración

El análisis del texto "Viento Verde" nos permite llegar a los siguientes principios:

1) El personaje principal y el sujeto de la enunciación maneja la dirección del relato con el enunciado regulador, en el relato mismo.

L18, L29, L75

2) Se adelanta el relato a través de una "guía" que exige al lector su participación imaginaria:

L4, L53, L54, L64, L67, L68

3) Marca el inicio y el fin del relato.

-Marca el inicio: a) Título sin artículo: L1
b) Una indicación ambigüa que da inicio al relato: L2

-Marca el fin : a) Una indicación precisa anuncia la clausura del relato: L75
b) Una segunda indicación cierra efectivamente el relato: L75

4) Utilización de la operación de imágenes como un método para formar el relato:

L2, L5, L6, L28, L31, L33, L48, L72

F. Código hermenéutico

El análisis del texto "Viento Verde" se resuelve en el siguiente esquema:

Enigma 1: "Viento Verde" (L1): planteamiento

Enigma 2: "Verano" (L2): información temporal, y operador de principio para la solución del enigma 1.

Enigma 3: "Viaje" (L4): información espacial sobre los acontecimientos asociados al enigma 1.

Enigma 4: "Canción" (L6): información sobre la función del enigma 1. (L7): adelantamiento de la información principal.

Enigma 5: "Mujer" (L12): enigma complementario del enigma principal. (L18, L19): desarrollo de la información enigma 5.

Enigma 6: "cuarto abandonado" (L22): desarrollo de la información especial del enigma 1.
(L27): reiteración de E6.
(L38): asociación de E6 con E1.
(L40): Revelación (R1, etc): lugar donde halla el papel.
(L41) R2: relación con la mujer.
(L42) R3: motivo del sufrimiento de la madre.
(L45): adelantamiento de un nuevo enigma

Enigma 7: "libros con los caracteres dorados" (L50): Se centra en el enigma principal para dar respuesta.
(L52): demora de la solución
(L54): aviso del desciframiento del enigma 1 y 7, conexión de los dos enigmas y soluciones.

Solución 1: grabado asociado al llanto (L55).
Solución 2: grabado con tres personajes (L56).
Solución 3: grabado titulado con dos palabras (L57).
Solución 4: grabado que describe la canción del viento verde (L58).
Solución 5: el título de una nueva historia, reescritura en el futuro (L59).
Solución 6: mediador de la vida (L63).
Solución 7: imaginación creativa (L71), desciframiento universal.

Este esquema nos permite señalar las siguientes operaciones:

1) Se da la información ambiental (información del enigma contextualizadora desde L2 a L11.

2) El nuevo enigma se forma según un proceso de asociación de los enigmas secundarios en el plano de la conciencia del personaje protagonista.

3) El proceso de revelar los enigmas no consiste en buscar la verdad como en la novela policíaca, sino en relacionar las imágenes o sentidos que surgen en cada enigma, a su propia lógica (con irreversibilidad) que reside en el tiempo (orden) de su asociación dentro del relato. El código hermenéutico gobierna el desarrollo del relato a través de establecer un orden del proceso de asociación de los enigmas y sus desciframientos.

4) El relato formula su propio enigma: "grabado de un libro" y soluciona el enigma principal al dar una respuesta al misterio planteado por el grabado. De ahí que el lector consigue dos soluciones:el "Viento Verde" es un mediador de

(L63), una imaginación creativa de infancia, por un lado, y es un generador de la escritura y la reescritura (L63), por otro. Esto nos permite establecer que el código hermenéutico tiene la función, tanto de solucionar el enigma principal del relato como de descifrar el enigma de la escritura, enigma de la literatura y de nuestra vida: Desciframiento universal.

G. Código de las acciones narrativas

El análisis del texto "Viento Verde" nos permite llegar al siguiente esquema:

S1: vida del verano
aviso de S1 (L2)
inicio de S1 (partida del viaje, L4)
apertura del espacio de S1 (llegada a la playa, L5)
desarrollo de S1 (oir la canción, L6)
desarrollo de S1 (pasear con el padre, L7)
cierre de S1 (L10)

S2: contacto con la mujer
aviso de S2 (ver la mujer, L12)
inicio: aproximarse a la mujer, L14
desarrollo: alejarse de la mujer, L16
cierre: despedirse de la mujer, L21

S3: revelar el secreto del padre por parte del niño
inicio de S3 (padre entra en el cuarto. L23)
inicio: revelar el secreto, L24
desarrollo: alejarse del padre, L25
cierre: mirar hacia la madre, L30
regreso a la ciudad: L31

S4: contacto con el sufrimiento de la madre
aviso de S4 (ver sufrir a la madre, L36)
inicio: paseo del hijo y el padre, L37, L38
regresar a la casa, L39
desarrollo: encontrar con el sufrimiento de la madre, L40
permanecer en el cuarto, L42
cierre: sentir la soledad y el rencor, L43

S5: vida con el libro
aviso (motivo): L46, L47, L49
inicio: acercarse a los libros, L50
desarrollo: establecer el espacio cerrado por el libro, L51
pasar el tiempo con el libro, L52
encontrar el libro con grabado, L54
cierre: recordar el cuento del padre, L55, L64
excitar el viento, L62
el viento se va al mar, L63
el viento vuelve a los bosques, L64

S6: vida con el grabado
inicio: cortar el grabado, L65
desarrollo: mantener cerca, L66
soñar, L68
inicio de la actividad del viento, L69
mirar a los tres personajes del grabado, L70
acercarse a ellos, L71
reaproximarse al negro, L72
fin de la actividad del viento, L73
ver al padre muerto, L74

cierre: volver a la realidad, L75

Esto puede reseñarse en el siguiente esquema de acuerdo con el proceso de la imaginación en el plano de la conciencia del personaje.

Secuencia movimiento de la imaginación en el plano de la conciencia del personaje

S1 (vida del verano)	inicio	Se desarrolla de manera informativo
	cierre	(según el recuerdo)
S2 (contacto con la mujer)	inicio	"mañana activa la imaginación
	cierre	término del sueño infantil
S3 (revelar el secreto del padre)	inicio	la "mañana" activa la imaginación
	cierre	pérdida del goce
S4 (contacto con el sufrimiento de la madre	inicio	vividez del recuerdo
	cierre	rencor
S5 (vida con el libro)	inicio	soledad
	cierre	término de la

		inmersión en el recuerdo con el fin del movimiento del viento verde
S6 (vida con el de grabado)	inicio	continuación de la soledad
	cierre	término del sueño con el fin del movimiento del viento verde

Estos esquemas nos permite señalar los siguientes principios básicos:

1) A nivel de las acciones del sujeto de la enunciación el relato es un recuerdo del personaje sobre su infancia, un sueño sobre su infancia: acción estática.

2) El relato proporciona las acciones del personaje según la actividad de la conciencia del personaje. Es decir, cada secuencia revela la transición de la conciencia del personaje. Sólo la primera secuencia (S1) se desarrolla según el recuerdo del personaje, y nos remite a la información ambiental, y por esta razón, pertenecen a las acciones estáticas, informativas y no conflictivas. Desde la secuencia 2 hasta la secuencia 6 el movimiento de la conciencia del personaje inicia cada secuencia y detiene su avance.

3) Hay una cierta asimilación entre el avance de las secuencias del relato y el de las secuencias del cuento en el sueño del personaje (L69-L74): información ambiental-movimiento inicial del viento, acercarse al mundo de adulto (padre, mujer, madre) -acercarse a los tres personajes, el fin del sueño y vestirse de negro- el fin de la infancia y la muerte del padre.

3. Análisis textual de "Redodendro"

Nos proponemos en este punto del trabajo llevar a cabo el análisis textual del cuento "Redodendro" de Hernán del Solar, con el fin de establecer los códigos que nos permitirán clarificar de acuerdo a nuestra hipótesis de trabajo, la escritura que opera en la obra de este escritor.

Para lograr este objetivo procederemos a realizar el análisis de cada código que aparecen en las lexías. A través de esto daremos cuenta de los sentidos connotados por los códigos, para finalmente, partiendo de estos códigos, describir la escritura que funciona en el texto.

(1) "RODODENDRO"

a) El título de la obra plantea al lector una interrogante ¿RODODENDRO?" ¿Qué es esto? y aún más, ¿Qué significa esto?

La primera respuesta tentativa es suponer que corresponde a un nombre propio, el de una planta. RODODENDRO, según el diccionario (25), es la palabra que designa un "arbolillo o arbusto ericaseo de flores rosadas o púrpuras, semejante a la azalea pero de mayor tamaño". Es una palabra proveniente del griego Rhododendron: de rhodón, rosa y dendrón, árbol. Si consultamos una Enciclopedia (26), se nos añade que el número total de especies se eleva a unas 200, muchas de ellas subdivisibles en variedades, haciéndose de gran uso en la jardinería. El área principal de un cultivo se encuentra en el Extremo Oriente, en cambio, el continente americano corresponde al de menor importancia. Sin embargo, sabiendo esta información, el lector se quedaría todavía en la oscuridad sobre el sentido del título.

La respuesta sólo vendrá más tarde, cuando se sepa que esa palabra corresponde a una expresión particular del personaje del cuento que es articulada en su soledad.

HER: enigma 1 (planteamiento)

b) Por otro lado, el rododendro, un tanto arbusto, pertenece al reino vegetal, por lo tanto es una sustancia concreta, un objeto que pertenece al mundo real de la naturaleza del cual podría tratar un botánico. Esa palabra

posee un significado connotativo: lo concreto y visible. Pero, si la vemos en forma repetitiva, nos remite a la imagen de "rodear" y por ende, ello nos lleva a un proceso de convertir dicha palabra en lo abstracto, en otra imagen que no tiene elementos concretos (por ejemplo, ni olor, ni forma). Por lo tanto, rododendro, prefigura otro significado connotativo: lo abstracto e invisible. Es una palabra poética que posee dos imágenes al mismo tiempo. Entonces, RODODENDRO nos remite a un objeto irreal que funciona como un mediador entre lo concreto y lo abstracto, o lo visible y lo invisible.

SIM: mediador entre dos mundos: mundo visible y mundo invisible

c) El título designa un objeto con un nombre pero sin artículo, el cual actúa como referente ambiguo de ese objeto.

RET: el título no lleva el artículo

(2) **Las ciudades aprenden una canción y la cantan. De improviso, la olvidan.**

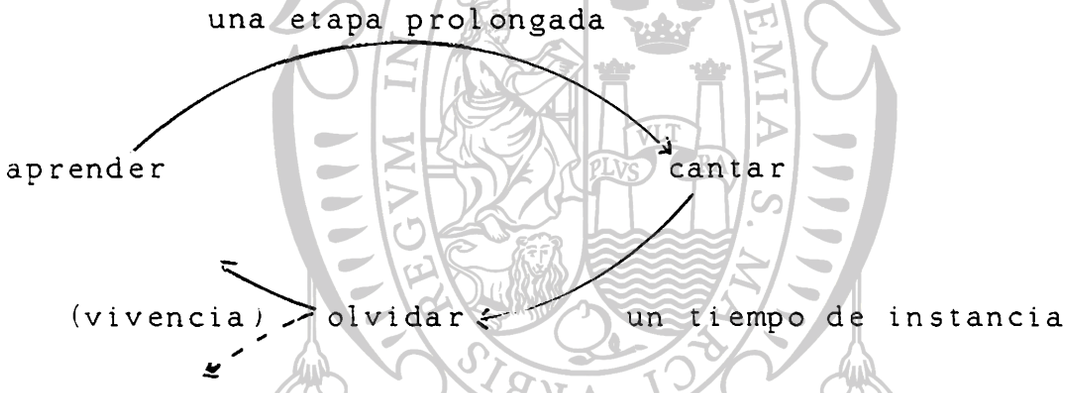
a) ¿Quién habla?. Esta lexía no es emitida por una persona como un narrador "yo" ni por un personaje del relato. Son los enunciados impersonales emitidos desde el punto de vista superior (27). En esta concepción del enunciado se escribe como (nos ve Dios) desde arriba y el narrador sabe todo lo que sucede a sus personajes.

Como dice Barthes, la mejor parte de los enunciados posee un origen, por lo tanto, es posible identificar su

propietario: unas veces es una conciencia (la del personaje, la del autor), otras una cultura, conjunto de los conocimientos de una época, que nacen del conjunto de los sucesos de esa época (28). Entonces, ¿quien es el propietario de nuestra lexía, el origen de la enunciación?. Hay ambigüedad en cuanto al origen de la enunciación de esta lexía.

ENU: ambigüedad espacial

b) Los verbos de esta lexía nos remiten a la idea de un proceso fluído, el movimiento continuado: aprender, cantar, olvidar. Al final de este movimiento se quedará una vivencia del sujeto.



Sin embargo, los dos primeros verbos establecen una relación directa y voluntaria que designa la etapa más prolongada o lineal del proceso: mientras que el verbo "olvidar" actualiza una acción que tiene en un tiempo de instancia (relámpago intuitivo), cortando la fluidez del proceso. Por lo tanto, remite a la etapa no-lineal.

mundo real	mundo imaginario
aprender - cantar	olvidar
una etapa prolongada y voluntaria	relámpado intuitivo
proceso lineal	proceso no-lineal

Estas dos etapas del movimiento de la canción podrán prefigurar algún procedimiento del relato en las lexás posteriores: el proceso lineal y el no-lineal, el proceso de la conciencia en el mundo real y el de la conciencia en el mundo imaginario.

IMA: relámpago intuitivo, olvido
RET: adelantamiento del relato

C: Rododendro es el título de un cuento. La lexía habla de "cantar una canción". Cantar una canción es emitir una composición poética particularmente popular con gusto. Es una acto de querer como contar un cuento popular.

Así en esta lexía presenta un nuevo enigma "canción" como operador del principio de la solución del enigmal.

HER: enigma2 (canción: información espacial (de propiedad) operador de principio de la solución).

(3) **Pero en mí hay una palabra apenas. Es como la canción que han aprendido las ciudades, porque vino de repente y se quedó conmigo. Sin embargo, no quiere irse. Ha envejecido como yo y me acompaña. Si estoy solo, aparece y me cuenta su historia. Siempre es la misma: una sola palabra.**

a) La conjunción adversativa "pero" nos remite al contrapunto de lo anterior: el contrapunto en cuanto a la ambigüedad del origen de la enunciación y la propiedad de la canción (palabra). Ahora la conciencia del narrador asume la situación de la enunciación. Por lo tanto, esta lexía tiene la función de un anuncio que el relato se refiere a la vida interior del narrador. El "yo" organiza su propio discurso sobre el mundo, estructurando el entorno espacio-temporal.

ENU: generador del relato

b) La "palabra" es una palabra imaginaria introducida por el relámpago intuitivo (de repente), y capaz de autonomía por la cual se mueve por sí misma (personificación), acompañado al viejo sujeto de la enunciación (vejez; hay antecedentes), la palabra constituye el relato, asociado a la soledad del personaje.

RET: adelantamiento del relato
IMA: relámpago intuitivo

c) La lexía conecta la canción (enigma 2) con la palabra que asocia con las relaciones personales con el sujeto de la enunciación.

HER: enigma3 (palabra: información personal sobre el enigma principal

d) SEM: soledad

(4) **Cierto es que estoy viejo y entonces me suceden cosas inverosímiles. Por ejemplo, construyo barcos y los meto en botellas de tamaños diferentes. Es un trabajo duro que se apodera de mis manos.**

a) Las "cosas inverosímiles" pertenecen al mundo real. El hacer barcos y meterlos en botellas de "tamaños diferentes" nos remite a un trabajo del personaje que construye los objetos reales, los cuerpos asociados al viaje (29) y los envía a los distintos espacios, cada uno de los cuales forma un espacio independiente que el personaje puede elegir a su gusto. Todo esto está realizado en el mundo real, sin embargo, nos es un trabajo común y corriente. Esto connota la actitud del personaje de alterar el verosímil semántico y de recrear un nuevo mundo.

IMA: alteración del verosímil semántico: ambigüedad
SIM: recreación de un mundo subjetivo

b) El enunciado explicativo "por ejemplo" tiene el propósito de aumentar la verosimilitud de lo que enuncia anteriormente.

ENU: aumento de lo verosímil

c) SEM: habilidad

5) **Pero lo demás queda libre. Puedo silbar, reconstruir el pasado, pensar en lo que viene o se va. Seguramente -mientras construía una goleta- se acercó aquella palabra por primera vez, saltó de mi memoria a los labios y fué mi compañera.**

a) Asociación de la "palabra" con la "construcción de barcos en la botella".

HER: asociación del enigma3 con el mundo subjetivo

b) ENU: tiempo ambigüo

c) Otro rasgo que manifiesta la lexía es la referencia a dos mundos contrapuestos. Por un lado tenemos el mundo objetivo o real de las acciones y los objetivos (L4) que dirige el proceso mental del razonamiento, y por el otro, el mundo imaginario que abre el proceso mental de la imaginación constituído por el sonido del silbido, evocación del pasado y libre pensamiento. Entonces, la palabra apareció, asumiendo la función de mediador entre los dos mundos. Los dos mundos se superponen y complementan.

SIM: mediador entre el mundo real y el imaginario

d) IMA: silbido, evocación, libre pensamiento, relámpago intuitivo (saltar de memoria)

(6) **Ahora la digo:**

-Rododendro,

Conozco su significado, como el de otras que olvido y recuerdo y vuelvo a olvidar. Pero su significado nada importa desde que está conmigo. Antes representaba a un arbusto, bien lo sé. Ahora su imagen es distinta, sin olor ni forma.

a) Presentación de la palabra "RODODENDRO" asociada con la imagen irreal.

HER: asociación del enigmal con la imagen irreal

b) SEM: anti-cognoscitividad, recreatividad

c) La localización temporal "ahora" nos remite a las siguientes referencias:

i) El tiempo relativo al contexto: el sujeto de la enunciación presenta al lector la palabra "RODODENDRO" por primera vez, estableciendo un mismo plano entre el tiempo de la enunciación y el tiempo del enunciado. La palabra "RODODENDRO", que en las lexías anteriores (L3 y L5) sólo era insinuada a través de los enunciados: "una palabra" y "aquella palabra".

ii) El tiempo de la enunciación: coincidencia entre el presente del sujeto de la enunciación, que está basada en una plenitud psicológica, y el presente de lo que se relata. El sujeto de la enunciación remite su "relato" al tiempo presente, donde emite la palabra "RODODENDRO", recurriendo al tiempo pasado para dar cuenta de situaciones o informaciones anteriores al momento de la enunciación.

iii) La situación del sujeto de la enunciación: se ubica en el mundo real para hablar del mundo de conciencia, el mundo subjetivo. Donde "un arbusto" que es el significado primero de rododendro en el mundo real pierde su primer sentido y adquiere un sentido subjetivo del personaje. Transición entre dos planos que es marcada por las formas "antes" que nos reenvía al mundo real como antecedente, y "ahora" que nos remite al mundo subjetivo que se sobrepone y domina al anterior.

ENU: proyección del mundo subjetivo

d) ACC: presentar Rododendro

(7) **Abro la ventana, a veces, y si el día es hermoso me digo con alegría:**

-Rododendro.

Suena el reloj la hora: rododendro. No ocurre nada: rododendro. Y esto me indica que la soledad tiene sus palabras secretas y la enseña cuidadosamente a los solitarios.

Esta lexía nos remite a la conversión de la palabra "RODODENDRO" en una entidad abstracta, solo visible o tangible en el espacio mental del sujeto. El proceso va acompañado de la pérdida de concretación y visibilidad en el espacio del mundo real. La reiteración del personaje solitario en breves fragmentos dialógicos entre la palabra que es "RODODENDRO" y la "conciencia del sujeto" nos remite a la actitud que reside en el goce.

SEM: goce

HER: asociación del enigmal con el goce

(3) **Aquí es oportuno no olvidar mi soledad. La tengo a mi lado vestida de ruidos distantes y de figuras pasajeras. Cuando está desnuda, dormimos los dos. Y es una buena cosa dormir. Soy viejo.**

a) La localización espacial "Aquí" nos remite a las siguientes referencias que nos reenvía, por su pluralidad, al espacio ambigüo.

i) El espacio relativo al contexto: el "lugar" en que el sujeto de la enunciación encuentra "oportuno" para recordar, y aún confesar su soledad, que ya fuera anunciada en la lexía anterior en relación a la palabra "RODODENDRO".

ii) El espacio de la enunciación: el "lugar" en que se encuentra solitario el sujeto de la enunciación.

iii) El espacio del texto mismo donde se cuenta una historia: la de "RODODENDRO". Este espacio constituye el lugar apropiado para hablar de su soledad al lector.

ENU: espacio ambigüo

b) RET: El relato mismo prefigura el paso del relato, centrando en su dirección

c) La soledad "vestida de ruidos distantes y de figuras pasajeras", plantea otro enigma.

HER: enigma4 (la soledad)

d) Esta lexía nos reenvía a la vejez del sujeto de la enunciación: vejez que aparece en íntima relación con el

sueño como acto placentero.

SEM: goce

e) IMA: ruidos distantes y figuras pasajeras

(9) **Pero escribir así no conduce a nada. He contado que construyo barcos y que una palabra precisa me vino a ver una mañana y no se fué más. Ya es tiempo de decir que he hecho con esta palabra. Empezaré por confesarlo brevemente: la he convertido en pez.**

a) Esta lexía funciona como un signo de lectura, cercano a lo que Jackobson llama función conativa de la comunicación que corresponde a la orientación hacia el destinatario (o el lector) (30). Esta función contribuye a incrementar la verosimilitud del relato, puesto que el lector no puede oponerse a la verdad de la conversión de la palabra "RODODENDRO" en "pez" sino hasta que haya acabado la lectura.

ENU: aumento de la verosimilitud

b) RET: El enunciado "escribir así no conduce a nada" regula el paso del relato.

c) El anuncio del cambio de tema que relataba en las lexías anteriores.

d) El revelamiento del propósito del sujeto de la enunciación en cuanto a los enunciados siguientes, constriñiendo al lector para que ponga la atención sobre el relato que sigue.

iii) Una conducta enigmática: una tarea del sujeto de la enunciación consiste en conducir al lector al desciframiento del enigma principal "RODODENDRO" que plantea en el título y debe conducir su relato de tal manera.

iv) El personaje lleva algún propósito en escribir. Sin embargo, su propósito no consiste en la descripción de los hechos del presente y los del pasado, es decir, no en la descripción del mundo real. Estará en otro lugar. Quizás es la descripción del mundo imaginario (adelantamiento de la presentación temática).

c) Se plantea un nuevo enigma, "pez".

HER: enigma5 (pez)

d) La conversión de la palabra "RODODENDRO" en "pez" nos remite a una alteración del verosímil semántico que corresponde a lo que creemos convencionalmente posible.

IMA: alteración del verosímil semántico

10) **Ha sido, claro está, un trabajo lento. Tal vez no pueda describirlo con exactitud si no recuerdo cosas más antiguas. Porque la palabra no fué lo primero: antes hubo los barcos, y también -como principio- el deseo de construirlos dentro de una botella.**

a) Esta lexía anuncia al lector con anticipación de lo que se trata el relato más adelante. El deseo de construir

los barcos dentro de una botella produce una imagen que atrapa al lector por declarar sus antecedentes.

RET: adelantamiento del relato

b) La temporalidad narrativa aparece junto al sujeto de la enunciación. Este sujeto narrativo ordena el discurso como una proyección en perspectiva en el "buen recuerdo" de los antecedentes de "la palabra" y asume el pasado de la historia. ¿Cuál será buen recuerdo para el personaje que tiene un mundo particular y subjetivo? Esto será un recuerdo a través del cual pueda entrar en el mundo de ensoñación, su mundo imaginario.

ENU: proyección del mundo subjetivo

(11) **Entonces comenzaba a envejecer y pensaba a menudo en la soledad de más tarde. Iba todas las mañanas a mi oficina y encendíamos la luz desde temprano. Mirábamos por la ventana y hacía frío a veces. Escribíamos en los grandes libros de cuentas.**

a) ACC: pensar en la soledad. Inicio de la Secuencia 1, la memoria de los barcos

b) El enunciado "Entonces" nos remite al tiempo ambigüo.

ENU: tiempo ambigüo

c) La asociación de la vejez con la soledad sin trabajo en la conciencia del personaje.

SEM: soledad

(12) **De repente alguno dejaba la pluma, restregaba sus manos y decía que no deseaba trabajar, que las mujeres son hermosas, que durante las vacaciones iría a los lagos del Sur.**

a) El tiempo de instancia, "De repente" corta el proceso lineal de la vida cotidiana, introduce alguna idea despegada de su vida rutinaria.

IMA: relámpago intuitivo

b) El enunciado "las mujeres son hermosas", que está ubicado en el pasado, marcado con temporalidad subjetiva, nos remite a la situación de la conciencia del sujeto de la enunciación: sumersión del recuerdo de la belleza de las mujeres en una plenitud psicológica del personaje.

ENU: temporalidad subjetiva

(13) **Se habla rápidamente y no vale la pena recordar nada.**

Esta lexía regula el relato que sigue de manera tal que el lector adhiere a la situación de su conciencia que estará detenida en algunos recuerdos del pasado.

RET: regulador del relato

El simple recuerdo del pasado no nos proporciona tanto goce. Hay que recordar el pasado en una plenitud psicológica de la conciencia, disfrutando el goce que surge en el mismo proceso del recuerdo.

(14) Pero alguien dijo un día:

-Cuando esté viejo compraré un sillón y leeré todos los libros de que oigo hablar. No me aburriré como ahora.

Yo hojeaba entonces un folleto en que había barcos y nombres de ciudades. Lo guardé en mi bolsillo y anoté en seguida, como de costumbre, cifras pequeñas y grandes en mi libro.

a) ACC: guardar el folleto de barcos, relacionado con la diversión de la vida de su jubilación.

(15) Es el trabajo. Se empieza a las ocho de la mañana, y cuando uno se levanta, abre los brazos y quiere descansar, ha acabado la tarde. Ahí está el sombrero, sale uno a la calle, y camina.

"Algo he de hacer cuando esté viejo" -pensé vagamente, en mi casa, cuando regresaba del comedor hacia mi cuarto.

a) El itinerario del trabajo rutinario está sumergido en la conciencia del sujeto de la enunciación con la temporalidad subjetiva del personaje.

ENU: temporalidad subjetiva

b) En esta lexía hay una operación de asociar los barcos con el oficio en la vejez. Este proceso de crear una nueva imagen va formando y estructurando el relato.

RET: creación de la imagen
ACC: pensar ambiguamente en el oficio después de su jubilación

c) SEM: ambigüedad

(16) **Y saqué del bolsillo el folleto de la Compañía de Vapores. Cerré mi puerta, dejé de oír voces ajenas y un piano que suena siempre. Los barcos son bellos y las ciudades que se desconocen tienen nombres que gustan: Liverpool, Amsterdam, Barcelona. Después vino el sueño.**

a) ACC: mirar los barcos con goce en el espacio aislado del mundo exterior

b) El personaje encontraba la belleza en "los barcos" y disfrutaba del goce con los "nombres" de las ciudades desconocidas. La lexía refleja el goce como una estética sumergida en la conciencia del personaje en el espacio aislado. Este goce se relaciona íntimamente con el sueño como en la lexía 8.

SEM: goce

c) Se encuentra una operación de asociar los barcos con el goce en el espacio aislado que nos remite a la soledad.

RET: creación de la imagen

d) Los barcos simbolizan el viaje que gira por los puertos de varios países que nos remite a la universidad. El barco es un mediador entre el espacio cerrado (mundo real) y el espacio abierto (mundo imaginario)

SIM: mediador entre el mundo real y el mundo imaginario

e) ENU: temporalidad subjetiva

(17) **Pero hay noches que hablan. No son como las otras y se obstinan en contar lo que saben. Basta quererlo, y se abren los ojos en la oscuridad, se escucha a aquel que va por la calle, al que tose en la pieza vecina. Y se oye hablar a la noche.**

a) El sujeto de la enunciación proyecta el relato de manera tal que "la noche" asume el rol del sujeto de la enunciación a través del desplazamiento psicológico del personaje para enunciar el plano de su conciencia. Esboza un espacio interiorizado, su conciencia donde el mundo objetivo adquiere una nueva dimensión.

ENU: desplazamiento psicológico: temporalidad subjetiva

b) SIM: mundo subjetivo

(18) **Entonces me dijo:**

-¿Qué harás cuando estés viejo? los barcos son bonitos desde la antigüedad. El que compra un sillón y lee, pierde la vista, se queja. Hay trabajos que divierten y el pensamiento hace lo que quiere entretanto. Viajar es dificil cuando no hay dinero. ¿Mujeres? ¿Alegría? ¿Liverpool? Los años caen sobre el cuerpo y el deseo desaparece.

a) ACC: buscar un trabajo que pueda dar un goce perdurable

b) El enunciado, ¿Qué harás cuando estés viejo? orienta el desarrollo del relato y nos remite al intento del personaje de asociar el oficio en su vejez con los barcos cuya belleza ha persistido en su conciencia.

RET: adelantamiento del relato

(19) **Así habló, desordenada, la noche, repitiéndose hasta que dejé de oirla. Y al despertar creí no haber dormido; pero todo lo había olvidado y esto le ocurre al que duerme. No obstante, recordé algo de súbito, cuando ví sobre la mesa el folleto de los barcos. "¿Qué harás cuando estés viejo?"**

a) ACC: tener los barcos en la memoria. Cierre de la Secuencia 1

b) El establecimiento de la asociación del oficio en la vejez del personaje con los barcos, designa el proceso prolongado. Sin embargo, su presencia en la conciencia del personaje se recupera en un instante ("de súbito"), cuando la vió un objeto del mundo real ("el folleto de los barcos").

Ahora los barcos se convirtieron en una imagen recuperable en el futuro, asociada al oficio en la vejez en el plano de la intuición del personaje.

IMA: relámpago intuitivo (de súbito)

(20) **Lo supe de repente y lo tuve en la memoria hasta el día necesario. Fué un día de agosto y cuando entonces sucedió ya lo conocía. También había pensado en esto muchas veces.**

a) ACC: pensar en la despedida del trabajo. Inicio de la Secuencia 2

b) IMA: relámpago intuitivo (de repente)

(21) **Estuvimos todos reunidos y el jefe de la oficina levantó una copa, señalándome.**

Yo oía sonar mi corazón y respiraba apenas. Me miraban y yo no quería ver a nadie, cabizbajo, con las manos caídas, escuchando.

-Es un ejemplo de lealtad- decía el jefe -y su nombre va a quedar entre nosotros. Ha envejecido en el trabajo de esta casa.

a) ACC: asistir a la ceremonia

b) La "despedida" del trabajo deja al personaje un "espacio apretado" a pesar de su preparación.

SEM: apretamiento

(22) **La señorita mecanógrafa olía a felicidad. Siempre he adivinado la dicha junto a su perfume, y ahora sonaba mi corazón y yo apretaba los puños pensando en lo que había de responder al jefe.**

-Nos deja -decía- y su descanso es merecido porque de invierno a invierno ha estado entregándonos

su vida con la constancia de la hormiga y de la abeja...

a) ACC: escucha el discurso del jefe

b) La costumbre de adivinar la dicha junto a la señorita mecanógrafa con su perfume funciona como un símbolo de penetración entre la mecanografía y el personaje, haciendo a éste recordar la felicidad.

SIM: penetración

(23) **El contador me miraba y asentía sonriendo levemente. Y aquél que aspiraba a leer todos los libros comía con lentitud un trozo de sardina con pan.**

-Levanto mi copa -decía- y les pido a todos que me acompañen porque...

No habló más el jefe y todos aguardaron. Entonces dije lo que ya no recuerdo.

Me abrazó la mecanógrafa, estreché las manos que me tendían, y flaqueaban mis piernas cuando salí.

a) ACC: despedirse de los compañeros. La lexía nos remite a la indiferencia y no entendimiento de los compañeros en cuanto a lo que le está sucediendo al personaje.

SEM: distanciamiento

b) La omisión del discurso del jefe, destinado al brindis de despedida, y la imposibilidad del sujeto de la enunciación de recordar su habla en ese tiempo constituyen a incrementar la verosimilitud del movimiento del plano de su

conciencia en el momento de la despedida.

ENU: aumento de la verosimilitud

c) La carencia de nombres propios en los personajes y su señalización por su función laboral nos remite a estos como tipos de trabajo universales; el jefe, la mecanógrafa, el contador.

SIM: universalidad

(24) **Era libre. Tenía algún dinero para envejecer y morir en alguna parte. ¿Dónde? Exactamente, donde he vivido muchos años. Una casa de huéspedes, con su puerta angosta, su escalera que cruje, y mi cuarto al fondo de un pasillo.**

a) ACC: decidir vivir en pensión. Inicio de la Secuencia 3

b) El personaje que se encuentra solo en el mundo exterior, elige su cuarto que es tanto el lugar donde vivir con esa soledad como el espacio donde dirigir los futuros acontecimientos. Es un espacio muy arrinconado donde el puede vivir con soledad absoluta.

SEM: soledad

(25) **-Señora- le dije esa tarde -desde ahora estaremos juntos. En tantos años, puede asegurarse que somos amigos. No dejaré su casa.**

-¿No trabajará más? -preguntó la patrona-.

¡Bien ganado el descanso que le corresponde! Nunca le he visto faltar a su trabajo. Pero, ¿no teme aburrirse?

a) ACC: avisar su plan del futuro.

b) Esta lexía introduce a un personaje "la patrona" como un testigo sobre la vida del personaje. Su vida está reflejada a través de ese personaje. Frente al mundo exterior la patrona se ubica en el mismo plano de conciencia del personaje y éste habla "estaremos" y "somos".

ENU: desplazamiento psicológico

(26) Sonreí con alegría porque ahora era dueño de mi secreto y en adelante podría disfrutarlo sin prisa.

-Trabajaré -le dije-. Mis manos no sabrían estar ociosas.

a) RET: adelantamiento del relato. Aviso del goce que proporcionaría al personaje su nuevo oficio

b) SEM: goce

(27) Y crucé el pasillo, abrí la puerta de mi cuarto, miré hacia la calle desde mi ventana, sentí el aire de la tarde como nunca lo sintiera. Libre, absolutamente libre, y con una ambición para hacer dichosas a mis manos en largas horas de soledad.

a) ACC: quedarse solo

Univ. Nac. Mayor de San Marcos - Facultad de Letras, Ciencias Humanas - BIBLIOTECA

b) Se asocia la soledad a la idea del goce.

c) El enunciado "mi ventana" asume la función simbólica de mediar los dos mundos del personaje: el mundo exterior y el mundo interior.
SEM: goce
SIM: mediación

(28) **Empecé a construir barcos. Los primeros se rompían de pronto, cuando los tenía en la botella. Había sido penoso construirlos, tan pequeños y frágiles; y se rompían de pronto, en la botella, cuando tendía una vela blanca, cuando alzaba un mástil.**

a) ACC: construir barcos

b) El hacer barcos y meterlos en la botella está asimilando el trabajo de transgredir el mundo real. El espacio de la botella es la dimensión del nuevo mundo a que el personaje pretende penosamente llegar.

SIM: proceso de transgresión del mundo real

C) SEM: habilidad

29) **Meneaba la cabeza, todo lo abandonaba, y al otro día trabajaba de nuevo, animoso, callado, pensando en tantas cosas que se olvidan, que se recuerdan, que no sirven de nada; pero que gustan cuando se fabrica un bergantín minúsculo.**

a) El trabajo penoso de construir los barcos hace al personaje evocar las cosas que pueden olvidarse y recordarse

en un tiempo de instancia de manera de una vivencia del sujeto como prefiguraba el movimiento de la canción en la lexía 2.

De ahí que se recupera el tiempo presente en el plano de la conciencia del personaje. Entonces los hechos reales del pasado están recordados en el mundo de ensoñación del personaje. Ahora las acciones del pasado no son sino ensonaciones actuales para el personaje.

IMA: evocación
ENU: temporalidad subjetiva

b) SEM: goce

30) **Después mis manos conocieron el oficio. Eran diestras y manejaban alegremente los instrumentos, cortaban la madera, pulían los costados del nave, pintaban los finos palos, introducían en la botella cada pieza del barco tan limpiamente que todo no era sino un juego feliz.**

a) ACC: conocer el oficio

b) SEM: goce, habilidad

31) **-Son lindos, es cierto -me dijo una mañana la patrona-; pero ya no hay dónde ponerlos. ¿Por qué no los vende? Muchos querrían comprarlos.**

-¿Venderlos?

La sugerencia de la patrona para vender los barcos

hace al personaje pensar que el intercambio comercial exigirá el contacto con el mundo exterior.

ACC: escuchar la sugerencia de la venta de los barcos

(32) **Entonces cerré mi puerta a todos. Cada día limpié mi cuarto sin ayuda de nadie. Y expliqué:**

-Hay tanta cosa frágil, que prefiero asear yo mismo. Si alguna se rompiera, sufriría. A los viejos se les perdona, ¿verdad?

ACC: cerrar la puerta (negarse a la venta)
SEM: soledad
SIM: alejamiento del mundo exterior

(33) **Estuve tranquilo entre mis barcos. Eran numerosos y míos, por todas partes, en sus botellas transparentes. Los miraba durante la noche, cuando iba a dormirme, y les ponía nombres venturosos. Algunos representaban de modo perfecto la historia secreta de mi felicidad. Otros tenían el color y la forma de la desdicha;**

a) ACC: estar entre los barcos

b) La "localización espacial" del personaje "entre mis barcos" nos remite a un desplazamiento psicológico de la conciencia del personaje. A partir de un estrechamiento físico de la distancia que existe entre ellos, los barcos se convierten en los objetos que reflejan el mundo interior del personaje.

ENU: desplazamiento psicológico

c) La abundancia de los barcos que se encuentran "por todas partes" del cuarto del sujeto nos remite a un transcurso prolongado del tiempo que ha pasado en la construcción de los barcos, y el establecimiento de un nuevo espacio de la conciencia del sujeto, convirtiendo su cuarto en una botella de barcos. Las "botellas transparentes" simbolizan un mediador entre el mundo interior y el mundo exterior del personaje.

SIM: mediador de dos mundos

d) Los nombres imaginarios que pone con el sueño después de la mirada hacia los barcos, reflejan los mediadores reminiscentes de la vida del pasado del personaje.

IMA: sueño

(34) **Mirándonos, pensaba en la dolorosa aventura que persigue a alguien cada día. Conversaba con ellos. Les preguntaba qué eran, de dónde llegaban. Me respondían de alguna manera, de proa a popa, quietos y hermosos. Después empezaba a desvestirme, apagaba la luz, y eso es la noche.**

a) Hay un goce asociado a las actividades imaginativas del sujeto.

SEM: goce

b) La noche es, para el sujeto, el tiempo de la imaginación, cuyo resultado finalmente funciona como un

tranquilizante para dormirse. Esta costumbre actúa hasta el momento de la enunciación como ensoñación y por lo tanto recupera el tiempo presente en el plano de la conciencia del sujeto.

ENU: temporalidad subjetiva

c) IMA: evocación, ensoñación

d) ACC: conversar con los barcos

(35) **Por la mañana, apenas despierto, veía andar el sol desde la ventana a una botella. Alargaba su dedo amarillo y lo detenía en una arboladura. Después lo paseaba por los mástiles vecinos, y pronto resplandecían las jarcías de todas las naves.**

a) ACC: ver andar el sol

b) La lexía nos remite el paso del tiempo que se relata por medio de la observación del movimiento del sol. La acción de "ver" del personaje domina el movimiento del sol, paso del tiempo, y establecer un tiempo interior, subjetivo e intensivo, creando su propio espacio del mundo.

ENU: tiempo subjetivo

c) La "mañana" connota un mediador entre el mundo visible y el mundo invisible, entre el mundo real del día y el mundo imaginario de la noche.

SIM: mediador de dos mundos

(36) **No me movía. Era dueño de mi tiempo y podía mirar las botellas, distraerme de súbito y recordar la oficina oscura en que encendíamos la luz desde temprano, o pensar en otra cosa que sucedió y estaba pérdida.**

a) ACC: dominar el tiempo

Ahora aquí el tiempo no es la ordenación de una cronología externa y objetiva. El personaje está entrando en el mundo del tiempo subjetivo.

b) El enunciado "No me movía" nos remite al lugar donde se encuentra el personaje en algún lugar del cuarto, en el medio entre la noche y el día, entre la ensoñación y el recuerdo, entre el mundo imaginario y el mundo objetivo. Un lugar en que el personaje puede traspasar el mundo del pasado, adhiriendo al presente, el mundo real.

ENU: espacio ambigüo

c) IMA: relámpago intuitivo ("de súbito)

(37) **Todo esto es curioso. Uno está lleno de palabras y poco a poco se reúnen a contar un día de la niñez, una risa que sonó en la tarde olvidada, ahora presente y dichosa de nuevo.**

O bien escapa alguna y queda como el abejorro zumbando alrededor. Ha venido de repente y no significa nada. Es puro sonido hasta que se va.

a) ACC: personificar la palabra

b) En la conciencia del sujeto, muchas "palabras" nacen con significado, y se aglomeran para recordar un evento específico del pasado. Alguna "palabra" aparece con puro

sonido, escapando algún significado determinado, que es un fenómeno del mundo real y dejando a la memoria del sujeto una posibilidad de crear un nuevo mundo. La palabra es un mediador entre el mundo reminiscente y el mundo presente, y entre el mundo real y el mundo imaginario.

SIM : mediador

c) La coherencia en la manera de aparición de la "palabra" (lexía 3) "de repente" nos hace recordar el enigma principal: ¿qué es RODODENDRO?" e igual nos prefigura el desciframiento del enigma principal.

HER: aviso del desciframiento del enigma principal

d) La imaginación es "mucho más que una nueva representación de experiencias previas: implica una nueva experiencia" (31). La ensoñación es la facultad de reproducir imágenes de experiencias vividas como de cosas reales, sumergiéndose en un estado del sueño. Estas dos facultades mentales son lo mismo en el sentido que las dos funcionan sólo en el mundo imaginario y subjetivo de la persona como resultado de su necesidad o su deseo. El personaje reproduce las imágenes de la "palabra" como las de las cosas reales que están sucediendo en el momento de la enunciación. La palabra se convierte en su vivencia. La ensoñación, intuitivo relámpago ("de repente"), y la palabra personificada y sonido de la palabra son elementos que forman el mundo imaginario del personaje.

IMA: ensoñación, relámpago intuitivo y palabra personificada, sonido de la palabra

e) ENU: temporalidad subjetividad

(38) **Una vez entró de la calle una palabra inglesa, que alguien, agitando una mano, gritó como despedida.**

La palabra se posó en el muro, o entre los aparejos de una carabela, y al otro día echó a volar por mi memoria. Después se marchó.

a) Esta lexía nos cuenta el movimiento de "una palabra inglesa" que llegó por su ventana de manera tal que el lector no adhiere a la ficción sino al fenómeno que responde a la realidad. Esto contribuye a incrementar el verosímil del proceso de vivencia de la palabra.

SEM: aumento del verosímil semántico

b) ACC: ver el proceso de vivencia

(39) **Pero cuando vino ésta, en vano quise olvidarla. Rododendro**

a) El sujeto presenta al lector la palabra "RODODENDRO" por medio de la inserción entre el pronombre "ésta" y "la palabra" de manera tal que el lector relacione con las lexías anteriores 33, 36, 37, 38, que nos explican el motivo del nacimiento de "la palabra" (L33, L36), su función (simbolizada) (L37) y su existencia personificada (L38).

HER: función introductora para la solución del enigma 1

b) El enunciado "en vano" nos remite al establecimiento de la autonomía de la "palabra" en el plano de la conciencia del personaje, que exige alejarse de su mundo real.

IMA: autonomía de la palabra

(40) **Es lenta y tenaz. Oigo el sonido de sus élitros y la pierdo de improviso. ¿Se ha marchado? Entonces vuela desde el rincón y gira en torno de mi cabeza. La dijo en alta voz. La canto con una música que sólo a ella le pertenece, mientras pulo con el vidrio una proa esbelta. La dejo reposar.**

a) "RODODENDRO" se articula con la conciencia del personaje a través del sonido que queda como el "abejorro", zumbando alrededor de su vida solitaria. Esta articulación requiere el proceso no-lineal que prefiguraba en la lexía 3, es decir, el proceso de relámpago intuitivo a que nos remite el enunciado "de improviso".

IMA: sonido de élitros de la palabra, relámpago intuitivo

b) ENU: temporalidad subjetiva

c) HER: solución 1 (una palabra acompañada del oficio del personaje).

d) ACC: tener al lado la palabra

(41) **Y en cualquier momento -corren los días- la tengo a mi lado. Siempre ha estado aquí y asoma de repente. Es el rumor, tal vez, que hace la soledad para que yo sepa que me acompaña.**

a) La articulación no termina hasta que se unifique con el personaje. Por lo tanto, "RODODENDRO" asoma de repente, permaneciendo siempre al lado del personaje.

Este proceso de articulación entre la palabra "RODODENDRO" y la conciencia del personaje que no es sino el curso de la personalización de esa palabra se realiza con el transcurso del tiempo en la repetición de aparecer y desaparecer de la palabra en su memoria. Finalmente se queda un puro sentido (del rumor) que queda representar el mundo interior del personaje.

IMA: sonido del rumor, relámpago intuitivo ("de repente")

b) La palabra Redodendro permanece todo el tiempo en el personaje (sujeto de la enunciación) que es el dueño de su tiempo. Entonces, mientras el personaje cuenta los antecedentes de esa palabra, el sujeto de la enunciación emitirá en tiempo presente, tiempo permanente.

ENU : temporalidad subjetiva

c) SIM: sonido (del rumor) como mediador de articulación entre RODODENDRO y la soledad del personaje

d) HER: solución 2 (el sonido acompañado de la soledad del personaje)

(22) **-Está bien -le digo- no te irás. Pero vamos a vivir de otra manera: juntos y mirándonos.**

a) El enunciado "está bien" nos remite al reconocimiento del personaje de la necesidad de recrear un nuevo mundo donde RODODENDRO asume el rol de alocutor.

SIM: recreación de una nueva realidad

b) El modo de vivir: "juntos y mirándonos" nos prefigura el establecimiento de las relaciones de coexistencia e interprenetración mutua de dos objetos: el personaje y la palabra.

RET: adelantamiento del relato

d) ACC: decidir vivir de otra manera

(43) **Me voy por la ciudad en busca de un trozo de madera. No debe ser sino como lo deseo y he de andar mucho para encontrarlo. Aquí está, por fin. Lo tomo cuidadosamente, lo envuelvo en un pañuelo de colores, lo guardo y me alejo.**

a) ACC: encontrar un trozo de madera

b) El trozo de madera que se encuentra en "la ciudad", y que es deseado por el personaje simboliza un segmento de su vida del mundo exterior dotado de distintos "colores". El personaje busca una vida personal sobre él. Entonces, este trozo de madera se convierte en un material que sirve para mediar los dos mundos: mundo real y un nuevo mundo recreado.

SIM: mediador de dos mundos

c) ENU: temporalidad subjetiva

(44) **En mi cuarto, cierro la puerta, me siento junto a la ventana y lo miro.**

a) ACC: contemplar el trozo de madera

b) El personaje contempla un trozo de madera en el medio de sus dos mundos; el mundo interior y el mundo exterior.

SIM: mediador de los dos mundos (ventana)
ENU: temporalidad

(45) **Rododendro.**

Sonrío larga, largamente. Nadie piensa que un solitario sonríe con un trozo de madera en la mano, mientras sube por la escalera un olor a cocina, y una palabra está latiendo en la sangre, en la vida, en los labios que no la pronuncian porque sonríen nada más.

Rododendro.

Eso es: rododendro.

a) Esta lexía nos remite al proceso de la articulación de las dos realidades en el plano de la conciencia del personaje: la del mundo interior que representa la palabra "Rododendro" y la del mundo exterior que traspasa por la ventana a través de "un olor a cocina". Estas dos realidades reposarán sobre "un trozo de madera".

SIM: articulación de las dos realidades

b) El personaje le da vida a "la palabra", disfrutando el goce que produce la repetición de RODODENDRO" en el plano de su conciencia.

SEM: goce

c) El enunciado "Nadie piensa" aumenta el verosímil semántico.

ENU: aumento del verosímil semántico

d) IMA: alteración del verosímil semántico (sonreir con un trozo de madera)

(46) **Abandono los barcos y no me ocupo del sol, por**

las mañanas, cuando los acaricia. En las noches no les digo venturosos nombres. Están solos en la botella verde, en la botella amarilla, en la botella blanca, por todas partes.

a) El personaje ha entrado en un nuevo mundo donde reposa la imagen de la palabra de manera visible. El va a vivir y trabajar en esta nueva realidad, abandonando el oficio anterior. La imagen deseada se acerca al personaje como un mundo real.

ACC: abandonar los barcos

b) ENU: temporalidad subjetiva

(47) Yo trabajo pensando en el pez. Vienen los días, se van. No importa. ¿Acaso tengo prisa? Quiero construir la forma exacta: un cuerpo largo, los ojos redondos, sorprendidos, y la ondulación de las aletas. ¿Pez martillo? ¿Pez espada? ¿Pez volador?

a) ACC: hacer el pez

b) El personaje se dedica a construir "la forma exacta" de "un pez" (su propio mundo) durante el largo tiempo. Le pone algunos nombres imaginarios. Es decir, el personaje lo construye en el espacio solitario absoluto y lo envía a un nuevo mundo imaginario, transgrediendo del mundo real.

SIM: penetración

c) IMA: evocación (pensar en los peces imaginarios)

d) ENU: temporalidad subjetiva

(28) **Rododendro.**
Lo llamé así desde antes de nacer. Y ahora está vivo en su botella ancha como una redoma.

a) Según el simbolismo tradicional(32), el pez es un ser psíquico, un "movimiento penetrante" dotado de poder ascensional en lo inferior, es decir, lo inconciente: por su forma de huso, es símbolo de la relación entre el cielo y la tierra y por la extraordinaria abundancia de sus huevos, es símbolo de fecundidad, que luego adquiere un sentido espiritual. Aquí se trata de un pez de madera puesto en la botella (alejado del mar), que refleja la vida actual del personaje cerrado en su cuarto. Para el personaje, el pez es un símbolo dotado de poder para penetrar en el mundo imaginario.

El personaje había concedido un nombre "RODODENDRO" al "pez" antes de nacer. Entonces el pez es una representación de su mundo imaginario, mejor dicho de su nuevo mundo en sí. Es decir, el personaje tenía su nueva realidad y la convirtió en un objeto visible en el mundo real, a través del cual el personaje mantiene el contacto con aquella realidad. Entonces la palabra "RODODENDRO" asume el rol de mediación entre dos mundos.

SIM: mediador

b) ENU: temporalidad subjetiva

c) HER: la solución 3 del enigma principal y la del

c) HER: la solución 3 del enigma principal y la del enigma 5 (mediador entre el mundo real y el nuevo mundo, la nueva realidad)

(49) **Me mira su ojo inmóvil. Camino por el cuarto y me detengo. Me mira siempre allí donde estoy. Es la primera vez que me sucede: está mirandome desde la botella y dentro de mí.**

-Estamos solos -me dice-. Estaremos solos hasta después.

a) Ahora el personaje está ubicado en el mundo imaginario donde ocurre el proceso de penetración entre la conciencia del personaje y el pez que habla.

ACC: penetrarse

b) El pez, RODODENDRO funciona como un mediador entre el mundo objetivo y el mundo subjetivo.

SIM: mediador de dos mundos (pez), penetración (ojo)

c) Las "palabras" del pez nos remiten a la soledad y el deseo de poseer un compañero permanente.

SEM: soledad

d) HER: solución 4: compañero de la soledad

e) ENU: temporalidad subjetiva

(50) **Entonces pienso que estas palabras no son suyas. Las va diciendo una voz en mí, secretamente; son mis propias palabras y nada importan. Podría decir otras, si me esforzara. Pero oigo hablar de pronto. Me mira su ojo inmóvil y escucho. "Solos hasta después".**

a) ACC: identificarse

b) ENU: temporalidad subjetiva

c) IMA: relámpago intuitivo (de pronto)

(51) **Me acerco a contemplarlo y callo. Está en la redoma y súbitamente sé que me habla. Es él, y su voz viene desde mi vida. Pienso ahora que los hombres aman a las mujeres, que los barcos atraviesan el mar y entran en los grandes puertos.**

a) ACC: contemplar el pez

b) IMA: relámpago intuitivo ("súbitamente")

c) En el espacio de este nuevo mundo el personaje establece un espacio de la "vitalidad de vida" donde se encuentra el amor y la universidad. El anunciado los "barcos" nos remite al mediador que traspasa el espacio determinado de la vida.

SIM: mediador entre el espacio cerrado y el espacio abierto

d) ENU: temporalidad subjetiva

(52) Hay el ruido del mundo. Alguien comienza a cantar porque es feliz. Y otro dice: "Nos hemos querido siempre". Y aquél está bebiendo con sus amigos, conoce la risa, entra en los teatros. Todos los teléfonos hablan. Y los automóviles salen de la ciudad, corren por los caminos: es el verano. Están las voces en los parques, unidas, y las manos se estrechan, los labios se buscan, los cuerpos saben ser dichosos.

a) Las actividades humanas de la vida hedonística cotidiana se convierten en un "ruido" que aparece en el "pez". El sonido funciona como un convertidor del mundo exterior al mundo interior.

IMA: sonido (ruido del mundo)

b) SEM: lo hedonístico

c) ENU: temporalidad subjetiva

(53) ¿Dónde?

Rododendro, en su botella, todo lo ha perdido. Estamos solos y nos parecemos: olvidados en la pieza de los barcos.

—Calla— le digo —. Si tuviéramos imaginación, cerraríamos los ojos para ver cosas más bellas.

Rododendro entorna su ojo inmóvil. No. Son los míos, que se cierran un rato.

a) La pregunta en cuanto a la ubicación de RODODENDRO está dirigida al personaje mismo. La respuesta será la

misma: el espacio aislado del mundo exterior, tanto en la botella como en la pieza de los barcos. RODODENDRO no sólo lleva al personaje a la evocación de la vida cotidiana que seguramente él mismo llevaba o ha visto en su pasado, sino que lo hace reconocer su soledad, su realidad. Pero el personaje no lo quiere sino desea ver "cosas más bellas" por la imaginación, cerrando los ojos. Es entonces cuando RODODENDRO asume el rol de introducir la realidad, el personaje pretende cerrar los ojos, el relato sobre la interpenetración entre el pez y el personaje suspende "un rato" y se traslada al otro espacio.

ACC: termino de contemplar

b) SEM: soledad

c) ENU: temporalidad subjetiva (tiempo presente), desplazamiento psicológico (verbo de la primera persona plural)

(54) **Comienzo a odiarle. Entonces me llaman a comer y bajo la escalera.**

-¿Ha trabajado mucho? -pregunta la patrona.

Muevo la cabeza, sin mirarla, y sé que todos sonríen.

a) El odio hacia el pez, nos remite al cese del acto de la interpenetración entre el personaje y RODODENDRO. Este proceso mental introduce el nuevo relato que responde a la realidad del personaje. Traslado del espacio del mundo imaginario al espacio del mundo real.

ACC: bajar la escalera

b) El personaje adivina sin mirar las actividades burlonas de los habitantes de la misma casa de huéspedes. Esto nos remite a la conciencia del personaje desconectada con otros habitantes.

c) ENU: temporalidad subjetiva

(55) **Somos siempre los mismos: la patrona y yo, en los extremos de la mesa; el boticario que huele a tabaco y hablan en voz baja; los estudiantes bulliciosos: Alicia, que trabaja en la tienda de un francés y canta canciones de la ciudad.**

a) Esta lexía nos remite a la forma de existencia de los personajes, pegada inalterablemente a cada de su propio mundo. Indudablemente la forma de existencia del humano contrastará con la de la palabra que nos mostraban las lexías anteriores, por ejemplo, lexía 3. Es decir, siempre hay la palabra a través de la cual se cuenta permanentemente de la vida humana que existe también siempre con este mundo. Pero la forma de existir es diferente. Cada persona puede crear la palabra como un reflector de su vida. Sin embargo, esta palabra permanece después de la muerte de su creador.

Los personaje representan tipos de vida de la clase media. Estos son caracterizados por la forma como toman contacto con la realidad.

SIM: tipos de realidad

- Los dos personajes que se ubican en los extremos del escenario "la patrona" y "yo" son personajes aislados de algún modo desde el mundo exterior: tipo de soledad.
- La descripción del boticario nos remite a la adherencia a la realidad del personaje, que tiene como función hacerlo más real en el relato: tipo realista.
- El adjetivo "bulliciosos" y la pluralidad de "los estudiantes" connota la trivialidad y la inmadurez (no formado)
- Alicia es el único personaje que lleva su propio nombre. Este personaje trabaja en la tienda de "un forastero" que connota el contacto de un nuevo mundo. Alicia canta canciones de la ciudad mientras las ciudades cantan una canción (L2). Este acto de Alicia nos remite a que ella es un sujeto que lleva la vida vital. Es un sujeto que hace lo que quiere. Una realizadora de su deseo: tipo de vitalidad.

b) temporalidad subjetiva.

(56) **Comemos y charlamos. Es decir, yo escucho, sonrío, y miro por la ventana abierta la sombra de un árbol en la noche. Está el verano en el patio oscuro y una rama se agita débilmente. El rumor de la casa vecina viene hasta la ventana y se aleja. Es una vida que no nos pertenece.**

a) ACC: charlar

b) El personaje "yo" que está en la mesa junto a otros personajes, no puede incorporarse enteramente a la conversación y mira este mundo que ya está en el pasado como

una sombra oscura de un árbol. Ahora la vida del mundo exterior no le parece posible de poseer de nuevo.

SEM: distanciamiento

c) La vida del mundo exterior se acerca al personaje con el ruido de la casa vecina. El sonido es, para él, un elemento mágico que hace recordar las imágenes olvidadas.

IMA: rumor

d) ENU: temporalidad subjetiva

e) La ventana nos remite al mediador entre el espacio exterior y el espacio interior

SIM: mediador

(57) **-Nunca le veo salir a caminar un poco -me dice el boticario-. Es saludable. Para vivir largos años hay que comer sin prisa, dormir profundamente, trabajar algunas horas, y pasear todos los días.**

-Las noches se han hecho para algo -declara, riendo, un estudiante.

a) ACC: manifestar la realidad de cada personaje

b) ENU: temporalidad subjetiva

(58) **-Hasta que llega una noche y nos dice: "me han hecho para que duermas" -murmura el boticario sin levantar los ojos, ahogando después un lento suspiro entre el bigote que blanquea.**

Ríen los estudiantes. La patrona amenaza con un dedo corto, grueso, de uña roja. Alicia se encoge de hombros y mira, como yo, por la ventana.

a) El relato se mueve alrededor del tema acerca de "las noches", de aquello que piensa cada personaje. Esta nos remite a revelar el distanciamiento de las realidades que tiene cada personaje.

SEM: distanciamiento

b) La coincidencia de las miradas por la "ventana" del personaje y Alicia simboliza el contacto en el mismo plano de la conciencia. La ventana es una puerta por la cual se puede llegar la vitalidad de la vida.

SIM: mediador

c) ENU: temporalidad subjetiva

(59) Nos levantamamos con lentitud y dejamos que los estudiantes se alejen. Cuando comienzo a subir la escalera, el boticario me dice:

-Es un buen consejo: camine todas las mañanas.

Vuelvo atrás y me siento en un sillón, a su lado.

-¿No juega ajedrez? -me pregunta.

No sé nada. No conozco los juegos. He vivido de otra manera y ya es tarde.

a) El relato elimina el escenario a los estudiantes como aquellos personajes que todavía no han formado un mundo propio, y establece un nuevo escenario construído por los personajes que llevan su propio mundo.

RET: adelantamiento del relato

b) ACC: acercarse al tipo realista

c) ENU: temporalidad subjetiva

(60) -Estoy contenta de verle aquí, con nosotros -me dice la patrona, que comienza a tejer para un invierno desconocido y ya exigente.

-Sube a su cuarto apenas come y ya no se le ve hasta el otro día -murmura el boticario-. Hay que tener presente a la salud. Los hombres que han vivido mucho...

a) ACC: escuchar las sugerencias

b) Hay una abreviación del relato, la función didáctica del discurso del boticario no será tan importante como para narrarlo todo.

ENU: abreviación, temporalidad subjetiva

(61) Yo veo, por un espejo -al fondo de la sala- cómo Alicia está ovillada en un sillón y lee una revista. Tiene en la mano un lápiz. A menudo alza los ojos y piensa. Después escribe rápidamente y se diría que es

feliz. Poco a poco, cuando se ha movido, una pierna baja por el sillón. Aparece la rodilla. Es redonda.

a) ACC: mirar a Alicia

b) El personaje "yo" mira a Alicia a través de un "espejo". Entonces Alicia se vería para él como un pez con los ojos redondos en la botella (L47). El espejo y la forma redonda de la rodilla asimilan ambos objetos: Alicia y el pez". Asi el personaje convierte a Alicia en un personaje penetrante en sí mismo.

SIM: penetración

c) La descripción sobre los movimientos de Alicia nos remite a un escritor (portador de "un pez") que escribe por intuición ("rápidamente") en el goce ("feliz").

IMA: relámpago intuitivo

d) ENU: temporalidad subjetiva

62) -Necesito una palabra de cuatro letras -nos pide con ansia.

a) El relato trata del juego de palabras. Los personajes participan en este juego, reflejando su personalidad y realidad.

ACC: buscar una palabra de cuatro letras

c) El juego de palabras simboliza la función de la palabra misma. La palabra es un producto del deseo del

sujeto de la enunciación. Pero esta palabra no existe. Hay que buscarla. Mejor dicho, hay que crearla en el espacio limitado que nos exige la fuerza de imaginación.

d) ENU: temporalidad subjetiva

(63) **La patrona busca entre sus recuerdos.**
-Amor- responde con una risa breve.
El boticario inclina la cabeza, murmura entre dientes y ríe despacio, con timidez.
-No me sirve- exclama Alicia.

a) ACC: buscar la palabra entre los recuerdos

b) La palabra tiene una función de mediación a través de la cual se recuerda del pasado. Pero Alicia rechaza esta función. Es decir, la respuesta de la patrona que ha encontrado "entre sus recuerdos" no sirve para Alicia. Aquella respuesta representa sólo la propia realidad de la patrona. No es la palabra que Alicia quiere expresar. Alicia es un sujeto de la vitalidad de la vida.

SIM: función de la palabra

c) La respuesta del boticario asume la función de prolongar el relato

RET: prolongación del relato

d) ENU: temporalidad subjetiva

64) -¿Por qué ha reído? -pregunta la patrona al boticario-. Tenía cuatro letras.

-He reído porque una mujer no encuentra nunca otra palabra -dice el boticario.

-¿Y cuál es la que encuentra el hombre?

-Trabajo. Por ejemplo -contesta el boticario, removiéndose, inquieto, en su silla.

-No tiene cuatro letras -murmura Alicia, burlona.

a) ACC: buscar la palabra obsesionada

b) SIM: El "trabajo" no pertenece al espacio de 4 letras. La palabra del boticario provendrá de la visión realista no se ha surgido en el mundo imaginario y recreado. Falta la creatividad.

SIM: función de la palabra

c) ENU: temporalidad subjetiva

65) Entonces hablamos de las palabras que preferimos.

Alicia abandona la revista, el lápiz, y cubre su rodilla con gesto rápido.

-Digamos la palabra que nos gusta -propone.

a) ACC: decidir, hablar de las palabras preferibles

b) Alicia ahora propone "contar" las palabras preferibles, dejando a un lado la escritura a que nos envían la revista y el lápiz. La lexía nos remite al origen del cuento y a la función del goce de la palabra.

SIM: función del goce de la palabra

c) La gestión de Alicia de cubrir su rodilla (redonda) nos hace recordar la gestión del personaje de cerrar los ojos (redondos) para ver cosas más bellas en la Lexía 53. Pero esta gestión se realiza a través del movimiento de instancia que dirigirá su relámpago intuitivo.

IMA: relámpago intuitivo

d) ENU: temporalidad subjetiva

(66) **Todos buscamos un instante por entre los muebles, junto a la lámpara, en el suelo.**

-Primavera- dice la patrona.

-Trabajo- murmura, obstinándose, el boticario.

-Felicidad- ha dicho Alicia.

Y todos esperan mi palabra.

-Rododendro- voy diciendo lentamente, y escucho en mí el latido de un secreto que se traiciona.

a) ACC: decir las palabras preferibles

b) Rododendro es la palabra que le gusta al personaje. Es un enunciador que habla de la vida interior del personaje.

HER: solucion 5 (palabra que produce el goce)

c) SIM: palabra personificada

d) ENU: temporalidad subjetiva

(67) -Bella palabra. Extraña tal vez, pero bella -declara la patrona, mirándome fijamente, deseosa de averiguar si no he mentido.

-No es extraña, Rododendro es un arbusto que da flores rosadas, en los parques -explica el boticario.

Le observo con asombro y empiezo a reír, meneando negativamente la cabeza.

a) ACC: comentar sobre la palabra "Rododendro"

b) La palabra Rododendro se acerca a la patrona con un rostro extraño como una cosa que no se ha familiarizado en el mundo real. Sin embargo, esta palabra suscita su emoción y ella afirma su belleza. Esta emoción será la esencia del sentido poético de la palabra.

IMA: palabra poética

c) SEM: alejamiento de la visión realista

d) ENU: temporalidad subjetiva

e) HER: solución ó del enigma principal (palabra poética)

(68) -Rododendro es un pez -digo con energía.

-¿Un pez?

-Y un pez que habla -aseguro sin mirar a nadie.

Fuí hasta entonces un hombre tranquilo y bondadoso para el boticario; me hablaba, acogedor, y era animadora su cortesía; pero ahora se levanta y no le reconozco la voz dura, violenta:

-Se burla de nosotros: Los peces no hablan. Rododendro es...

a) ACC: descifrar Rododendro

b) Este juego nos descifra explícitamente el enigma principal que se planteaba desde el título: ¿qué es RODODENDRO? Es la palabra que prefiere el personaje "yo", la palabra tan importante para el realista boticario, y "Felicidad" para la joven Alicia. Es la palabra convertida en pez que habla.

HER: solución del enigma principal (enunciador que habla de la vida interior del personaje.

c) El boticario no acepta la palabra "pez" que habla. En su mundo realista los peces no pueden hablar. Por él Rododendro debe ser solamente un arbusto. Pero el personaje insiste esta alteración del verosímil semántico, pues la palabra puede tener el poder de crear ese mundo imaginario.

IMA: alteración del verosímil semántico

d) Al relato de función de cognoscitiva y didáctica, no vale la pena seguir narrando. Hay que abreviarlo para liberar al lector que buscará el relato en función hedonística y recreativa.

ENU: abreviación, temporalidad subjetiva

(69) **No le escucho. Comienzo a subir la escalera y crujen los peldaños. Siento, conmigo, el perfume de Alicia.**

¿Dónde ha estado otra vez? Ha vivido a mi lado y lo recuerdo.

Entonces me abrazó la mecanógrafa y después fuí libre: eso es.

a) ACC: subir la escalera

b) El enunciado "No le escucho" nos remite la distancia entre el personaje "yo" y el boticario, tanto físico como comunicativo. Este distanciamiento dirige el relato otro espacio: cuarto del personaje.

RET: la transición de la conciencia del personaje dirige la siguiente secuencia

c) El perfume de Alicia hace al personaje recordar la vida del pasado, asociando la figura de Alicia en el mundo objetivo a la de la mecanógrafa en el mundo evocado por el recuerdo.

SIM: penetración

d) ENU: temporalidad subjetiva

(70) **-No le ha comprendido- murmura Alicia-. Hay hombres que no saben reír. Rododendro parece un pez y no una planta.**

-Es un pez- repito que haabla a quien lo escucha.

-Y subimos hasta mi puerta. Sonríe, ruega que bajemos, me habla del verano y de la alegría.

a) Alicia es un mediador entre dos mundos: el mundo del boticario y el del personaje, el mundo del pasado y el del presente.

SIM: mediador
ACC: llegar al cuarto

b) La lexía nos remite a la asociación de la palabra Rododendro con el elemento de goce que produce el placer a Alicia y al personaje.

SEM: goce

c) El valor de la palabra no reside meramente en su contenido adecuado a una realidad histórica determinada sino en la invención fantástica del creador (o receptor). La relación entre Rododendro y un pez que "habla a quien lo escucha", simboliza el valor estético del lenguaje literario.

HER: Solución 8, invención fantástica

d) ENU: temporalidad subjetiva

(71) **-Entremos -le digo-. Va a verlo como yo. Es un pez de madera; pero vive.**

Alicia ríe con júbilo y calla de pronto, ante los barcos.

-¡Qué hermosos! -me dice-. ¡Cuántos hay! Oí hablar de ellos y nunca me atreví a pedirle que me dejara subir.

a) ACC: entrar en el cuarto

b) El enunciado "Es un pez de madera; pero vive" contituye un mundo imaginario a través de su alteración del verosímil semántico.

IMA: alteración del verosímil semántico

c) Alicia expresa su placer ante el nuevo mundo presentado por el personaje principal y al mismo tiempo, interesada por la realidad de la existencia de los barcos, exclama "¡Cuántos hay!", pues ella no puede abandonar su visión realista. Alicia muestra su ambigüedad en cuanto a su visión del mundo. SEM: ambigüedad

d) ENU: temporalidad subjetiva

(72) **Cierro la puerta y me acerco a la botella que es como una redoma, señalándola. Después me aparto, porque ella se aproxima. Y la veo inclinarse delante de mí, para mirar a Rododendro que nos vigila con su ojo quieto.**

a) ACC: aproximarse a mirar Rododendro

b) ENU: temporalidad subjetiva

(73) **Tiene los hombros menudos y la nuca blanca. Unos cabellos pequeñitos caen hacia los lados, y el perfume entra en mí suavemente.**

Va a erguirse de nuevo, y será todo.

Cerrados los párpados, la beso en la boca. Su perfume baja por mi garganta y se anuda en mi pecho con lentitud, estremeciéndome.

a) ACC: besar

b) El perfume de Alicia hace al personaje besarla: inserrción de la vitalidad de la vida en el cuerpo del personaje. El "beso" simboliza la conexión de las dos personas, y de los dos mundos.

SIM: penetración, mediador entre dos mundos

c) ENU: temporalidad subjetiva

(74) **La oigo reír y no sé qué palabras diría ahora. Aprieto los puños caídos; escucho una puerta que han cerrado, lejos; miro a Alicia que no se va.**

-Es la palabra de cuatro letras que buscaba: ¡beso!

--me dice entre la risa.

a) Sin embargo Alicia considera este "beso" como algo banal mientras que para el personaje este hecho es un contacto con el objeto que le parece ahora inalcanzable. Es decir, esto produce rencor en el personaje. El sonido de una puerta de lejos nos remite al distanciamiento entre el personaje y Alicia.

SEM: distanciamiento

b) El "beso" es para el personaje un mediador que conectan los dos: él y Alicia, y produce el goce, sin embargo, éste es para Alicia, una palabra que resonde al juego de palabras. Entonces, el beso simboliza la función del lenguaje: el goce y el juego.

SIM: mediación

c) El Rododendro ha conducido el beso a los dos personajes. Este beso representa para Alicia la solución del juego de palabras, mientras que para el personaje éste mismo beso es un acto mediador que une a los dos mundos: el mundo real y el mundo deseado. Este beso nos permite llegar al mismo tiempo a dos soluciones del enigma principal "Rododendro": Rododendro es una palabra cuyo juego consiste en crear el goce, por un lado. También es un mediador que unen dos mundos entre el mundo real y el mundo imaginario, por otro lado.

HER: solución 8: desciframiento universal

d) ENU: temporalidad subjetiva

(75) **Entonces desaparece. Estoy solo de nuevo y tal vez pudiera llorar vuelto hacia el muro. Pero cierro la puerta y me quedo escuchando. Nada. La noche y los barcos, por todas partes, en sus botellas transparentes. Más allá, Rododendro, que ha juntado su ojo oscuro.**

a) ACC: estar solo

b) El personaje vuelve a su propio espacio donde están sus compañeros: la noche y los barcos. Siente la soledad absoluta sin salida.

SEM: soledad

c) Esta lexía nos envía a la lexía 8 donde el personaje confesaba la relación entre su soledad y la palabra Rododendro. Cuando acaba la operación de interpenetración entre el personaje y Rododendro, incitada por la soledad, no habrá más que contar. Entonces hay que cerrar el relato.

RET: la transición del plano de la conciencia del personaje, regula el relato

d) El anunciado "Más allá" no indica algún espacio determinado, sino un espacio ambivalente.

Puede aludir a alguna parte del espacio del cuarto o a algún espacio simbólico, ubicado encima del lugar dispuesto por la naturaleza, por ejemplo, mundo poético.

ENU: espacio ambiguo, temporalidad subjetiva

e) La oscuridad a la cual nos remite el color del ojo de Rododendro puede ser identificada con la materia, con lo maternal y germinal (33). La palabra (Rododendro) se quedará solo en el tiempo permanente como una materia lista para proyectarse en un futuro cercano cuando esté despierto el personaje y sienta la soledad con "ruidos", otra vez o cuando aparezca otro creador.

SIM: existencia en el tiempo permanente

(76) **Es hora de dormir. Somos viejos.**

a) ACC: volver a la realidad

b) El dormir se refiere a olvidarse de la palabra que pueda crear el mundo imaginario. Es un fin del mundo imaginario y una vuelta a la realidad. Aquí el dormir asume una función de la marca del fin del relato.

RET: marca del fin del relato

c) El personaje declara que, la palabra personificada Redodendro, compañera de su vida retirada, es también vieja como él, que está a la víspera de la muerte.

El mundo poético de Rododendro de ese cuento, debe acabarse con el fin del cuento. Hay que esperar hasta que amanezca con otro cuento creado por un nuevo creador.

SIM: fin del mundo poético



4. Voces de estructuración textual.

En este punto del trabajo nos proponemos realizar un "plano textual" de RODODENDRO, con el propósito de recoger ordenadamente las voces o códigos que nos permitirán describir a partir de las propiedades que caracterizan a cada código, la escritura que concurre en la obra de Hernán del Solar. Luego describiremos los resultados generales (conclusiones) sobre la escritura de ese autor.

Para llevar a cabo el objetivo propuesto procederemos a recapitular en seis esquemas, correspondientes a cada uno de los códigos analizados, la información que aporta sobre RODODENDRO el análisis textual.

A. Código simbólico

El análisis textual de RODODENDRO se resuelve en el siguiente esquema:

1) Mediación : L1 (Rododendro: entre el mundo visible y el mundo invisible)
L5 (palabra: entre el mundo real y el mundo imaginario)
L16 (barco: entre el espacio cerrado y el espacio abierto)
L27 (ventana: entre el mundo exterior y el mundo interior)
L33 (botellas transparentes: entre el mundo interior y el mundo exterior)
L35 (mañana: entre el mundo real del día y el mundo imaginario de la noche)
L37 (palabra: entre el mundo reminiscente y el mundo presente)
L41 (sonido del rumor: entre Rododendro y la soledad)
L43 (trozo de madera: entre el mundo real y un nuevo mundo recreado)
L44 (ventana: entre el mundo exterior y el mundo interior)
L45 (Rododendro: entre el mundo interior y el mundo exterior)
L48 (Rododendro: entre el mundo real y el mundo imaginario)
L49 (pez: entre el mundo objetivo y el mundo subjetivo)
L51 (barcos: entre el espacio cerrado y el espacio abierto)

L56 (ventana: entre el mundo exterior y el mundo interior)
L58 (ventana: entre el personaje y Alicia)
L70 (Alicia: entre el personaje y el boticario)
L74 (beso: entre el personaje y Alicia)

-Las siguientes lexías pueden definirse con la categoría "mediación" por sus caracteres de sustitución:

L28 (proceso de transgresión del mundo real)
L32 (alejamiento del mundo exterior)

2) Penetración : L22 (perfume: entre el personaje y la mecanógrafa, entre la felicidad y la soledad)
L47 (pez: contacto con el mundo imaginario)
L49 (ojo: entre el mundo objetivo y le mundo subjetivo)
L61 (espejo, rodilla redonda: contacto con el mundo deseado)
L69 (perfume: contacto con el mundo reminiscente)
L73 (beso, perfume: contacto con el mundo deseado)

-Por sus caracteres de sustitución:

L17 (noche personificada)
L42 (mutua observación)
L66 (palabra personificada)

3) Universalidad : L4 (barco: viaje a los distintos espacios)
L16 (barco: viaje al mundo desconocido)
L23 (carencia de nombres propios: tipos universales)
L55 (tipos universales de realidad)
L75 (mas allá: tiempo permanente)

-Por sus caracteres de sustitución:

L62, L63, L64, L65 (variedad de la función de la palabra)
L76 (fin y su reapertura del mundo poético)

Este esquema nos permite señalar tres operaciones básicas que engloban todas las sustituciones que ponen en acto el texto RODODENDRO: mediación, penetración y universalidad. Estas operaciones son las mismas que se destacan en el texto Viento Verde. Luego cada una designa una matríz de producción del sentido que sostiene la estructuración del texto.

B. Código de Imaginación

El análisis nos hace llegar al siguiente esquema:

1) Palabra poética : L1 (Rododendro: coexistencia de dos imágenes, lo concreto y lo abstracto)
L67 (bella y extraña: tipo ajeno a la atmósfera social de la palabra)

2) Relámpago intuitivo : L2 (olvidar de improviso)
L3 (venir derepente)
L5 (saltar de memoria)
L12 (dejar de repente)
L19 (recordar de súbito)
L20 (saber de repente)
L36 (distraerse de súbito)
L37 (venir de repente)
L40 (perder de improviso)
L41 (asomar de repente)
L50 (oir de pronto)
L51 (saber súbitamente)
L61 (escribir rápidamente)
L65 (cubrir con gesto rápido)

3) Alteración del verosímil semántico :
L4 (suceder cosas inverosímiles: meter los barcos en botellas)
L9 (convertir la palabra en pez)
L45 (sonreir con un trozo de madera)

L68 (el pez que habla)
L71 (pez de madera que vive)

4) Sonido : L5 (silbído)
L8 (ruidos distantes)
L37 (sonidos de la palabra)
L40 (sonido de élitros de la palabra)
L41 (sonido del rumor)
L52 (ruido del mundo)
L56 (rumor de la casa)

5) Representación imaginativa : L5 (evocación, libre pensamiento)
L8 (figuras pasajeras)
L29 (evocación)
L33 (sueño)
L34 (evocación)
L37 (ensoñación, personificación de la palabra)

El esquema nos permite señalar las cinco operaciones básicas que ya hemos indicado en "Viento Verde": palabra poética, relámpago intuitivo, alteración del verosímil semántico, sonido y representación imaginativa. Estas operaciones están ligadas al funcionamiento del realismo puesto en acto en el texto RODODENDRO. Es decir, estas cinco operaciones son elementos básicos que forman el mundo imaginario del personaje principal "yo" de RODODENDRO.

Univ. Nac. Mayor de San Marcos – Facultad Letras, Ciencias Humanas – BIBLIOTECA

C. Código semántico

El análisis nos permite llegar al siguiente esquema:

1) Psicología del jubilado que activa su proceso de imaginación

-soledad: L3, L11, L24, L32, L49, L53, L75
-anti-cognoscitividad: L6
-habilidad: L4, L28, L30
-apretamiento: L21
-distanciamiento: L54, L56, L58, L74

2) Ambigüedad: L15, L71

3) Goce: L7, L8, L16, L26, L27, L29, L34, L45, L52

Podemos indicar, a partir de este esquema, tres grandes categorías sémicas que funcionan en el texto de REDODENDRO.

La psicología del jubilado constituye los motivos principales para crear un nuevo mundo. Por ejemplo, la soledad que se da en la vida de un jubilado como un principal fenómeno psicológico, le hace buscar alguna salida de su situación solitaria y le motiva recordar su pasado reminiscente.

La ambigüedad representa un proceso psíquico del personaje en la etapa de entrar a una nueva realidad transgedida de su mundo actual.

El goce nos envía a la actitud placentera del personaje ante su mundo deseado. Luego esta actitud hace de la palabra un juego y de este texto algo placentero.

D. Código cultural: Enunciación

El análisis textual de REDODENDRO se resuelve en el siguiente esquema:

a) La referencia relativa : ambigüedad temporal: L5, L11
ambigüedad espacial: L2, L8, L36, L75

b) La subjetividad : generador del relato: L3
proyecto del mundo subjetivo: L6, L10
aumento de lo verosímil: L4, L9, L23, L38, L44
desplazamiento psicológico: L17, L33, L53
abreviación: L60, L68
temporalidad subjetiva: L12, L15, L16, L17, L29, L34, L35, L37, L40, L41, L42, L43, L45, L46, L47, L48, L49, L50, L51, L52, L53, L54, L55, L56, L57, L58, L59, L60, L61, L62, L63, L65, L66, L67, L67, L68, L69, L70, L71, L72, L73, L74, L75.

Este esquema nos remite a que la referencia relativa y la subjetividad explican las relaciones entre el enunciado y los elementos constitutivos del marco enunciativo en REDODENDRO; por ejemplo: la situación del sujeto de la

enunciación hace perder el significado primero de RODODENDRO y adquirir un sentido subjetivo, un mundo subjetivo del personaje (L6).

E. Código cultural: Retórica de la narración

El análisis textual de RODODENDRO nos permite llegar a los siguientes principios:

1) El personaje principal y el sujeto de la enunciación, manejan la dirección del relato, con el enunciado regulador en el relato mismo:
L6, L8, L9, L13, L69, L75.

2) Se adelanta el relato a través de una "guía" que exige al lector su participación imaginaria:
L2, L3, L10, L18, L26, L42, L59.

3) Marca el inicio y el fin del relato.
-marca el inicio: a) el título sin artículo; L1.
b) una indicación ambigüa que da inicio al relato; L2.
-marca el fin: a) una indicación que cierra el relato; L75.

4) Utilización de la operación de imágenes como un método para formar el relato; L14, L16, L63, L69, L75.

F. Código hermenéutico

El análisis textual de RODODENDRO se resuelve en el siguiente esquema:

El Enigma 1 : "RODODENDRO" (L1) : planteamiento

El Enigma 2 : "CANCION" (L2) : información espacial (de propiedad, operador de principio de la solución)

El Enigma 3 : "PALABRA" (L3) : información personal sobre el enigma principal.

(L5) : asociación del enigma 3 con el mundo subjetivo.

(L6) : asociación del enigma 1 con la imagen irreal.

(L7) : asociación del enigma 1 con el goce.

El Enigma 4 : "SOLEDAD" (L8) : enigma complementario del enigma principal.

El Enigma 5 : "PEZ" (L9) : enigma complementario del enigma principal.

(L37) : aviso del desciframiento del enigma principal.

(L39) : introductora del desciframiento del enigma principal

La Solución 1 : palabra acompañada del oficio del personaje (L40)

La Solución 2 : sonido acompañado de la soledad (L41).

La Solución 3 : mediador entre dos mundos (L48).

La Solución 4 : compañero de la soledad (L49).

El Enigma 6 : "palabra de cuatro letras" (L62)

La Solución 5 : palabra que produce el goce (L66).

La Solución 6 : palabra poética (L67).

La Solución 7 : enunciador que habla de la vida interior (L68).

La Solución 8 : invención fantástica (L70)

La Solución 9 : desciframiento universal (L74)
-juego de la palabra placentera y mediador entre el mundo real y el mundo imaginario

Este esquema nos permite señalar las siguientes operaciones:

a) Se da la información ambiental (los antecedentes) en el inicio del relato.

b) El proceso de revelar los enigmas no consiste en buscar la verdad como novela policíaca, sino en relacionar las imágenes o sentidos connotativos que surgen en cada enigma, a nivel paradigmático.

c) El relato formula su propio enigma: "palabra de cuatro letras (L62), y soluciona el enigma principal al dar una respuesta a este misterio planteado por el juego de palabras. De ahí que el lector consigue dos soluciones: RODODENDRO es un mediador que unen dos mundos, el mundo real y el mundo imaginario, por un lado, y es un generador del lenguaje literario, por otro (L74). Esto nos remite a que el código hermenéutico tiene la función tanto de solucionar el enigma del relato como de descifrar el enigma de la palabra literaria.

G. Código de las acciones narrativas

El análisis textual de RODODENDRO nos permite llegar al siguiente esquema.

SI presentar RODODENDRO (L2-L9)

s1 Memoria de los barcos

inicio	: pensar en la soledad (L11)
desarrollo	: guardar el folleto (L14)
	pensar en el futuro oficio (L15)
	mirar los barcos en el espacio aislado (L16)
	buscar un trabajo placentero (L18)
cierre	: tener los barcos en la memoria (L19)

s2 Despedida del trabajo

inicio	: pensar con frecuencia en la despedida del trabajo (L20)
desarrollo	: asistir a la ceremonia de despedida (L21)
	escuchar el discurso del jefe (L22)
cierre	: despedirse de los compañeros (L23)

SII Recordar el pasado

s3 Construcción de barcos

inicio	: decidir vivir en pensión (L24)
	avisar el plano (L25)
	quedarse solo (L27)

Univ. Nac. Mayor de San Marcos
Facultad de Letras, Ciencias Humanas
BIBLIOTECA

desarrollo : construir barcos (L28)
conocer el oficio (L30)
escuchar la sugerencia de la venta (L31)
negarse a la venta (L32)
conversar con los barcos (L33, L34)
dominar el tiempo (L35, L36)
personificar la palabra (L37, L38)

cierre : tener al lado la palabra (L40)

s4 Hacer el pez

inicio : decidir vivir de otra manera (L42)
encontrar un trozo de madera (L43)

desarrollo : abandonar la construcción de barcos (L46)
hacer el pez (L47)
penetrarse (L49)
identificarse (L50)

cierre : contemplar el pez (L51, L53)

s5 Juego de palabras

inicio : bajar la escalera (L54)
charlar (L56, L57, L59)
escuchar las sugerencias de otros personajes (L60)
mirar a Alicia (L61)

desarrollo : juego de palabras (L62, L63, L64, L65, L66)

cierre : subir la escalera (L69)
llegar al cuarto (L70, L71)
aproximarse (L72)
besar (L73)
volver a la realidad (L74, L75)

SIII Dormir (L76)

Este esquema nos permite indicar los siguientes principios:

- A nivel de las acciones del sujeto de la enunciación, el relato es un recuerdo de los antecedentes sobre una palabra que posee en su mente como una compañía de su vida solitaria. El personaje no ejecuta, acciones físicas: acción estática.

- El plano de la conciencia del sujeto de la enunciación maneja el tiempo de las acciones del personaje, estableciendo una temporalidad subjetiva de las secuencias del relato.

- Las acciones secundarias, (por ejemplo, las acciones de la patrona y del boticario) dirigen la acción principal y la hacen llegar a su momento culminante en el cual aclara la clave de su motivación.

V. DESCRIPCION DE LA ESCRITURA

La pertinencia del método de análisis y de los códigos nos ha sido impuesta por el texto mismo, ya que es imposible establecer los códigos que funcionan en cada texto apriorísticamente. Ellos son: código simbólico, código de imaginación, código semántico, código cultural, código hermenéutico y código de las acciones narrativas.

En el presente estudio hemos tenido como objetivo principal el describir la escritura de Hernán del Solar como una práctica del lenguaje literario que despliega el sentido en su texto a través de ciertos códigos destacados. Los códigos inventariados en el análisis nos permiten percibir el surgimiento del sentido como una pluralidad de voces que tejen la obra de Hernán del Solar.

De acuerdo al orden de las informaciones que nos aparecen en las voces de estructuración textual (no hay jerarquía entre ellas), describiremos los rasgos más relevantes de su escritura.

1. FUNCION DE LOS CODIGOS.

A. Código simbólico

El código simbólico es la voz del símbolo. El símbolo, como lo entiende Barthes, es un "trazo del lenguaje que desplaza al cuerpo y deja 'entrever' otra escena, la de la enunciación, tal como creemos leerla". (34)

De acuerdo a lo anterior, esos "trazos del lenguaje" que surgen en el texto de Hernán del Solar, los hemos designado mediante tres categorías: mediación, penetración, y universalidad.

Estas tres operaciones dentro del código simbólico funcionan de acuerdo con las necesidades del relato, para la recreación de un nuevo mundo, de una nueva realidad del personaje como una armadura simbólica que dirige esas operaciones, sin establecer prioridad entre los símbolos que surgen en el texto.

Entonces, el código simbólico opera en el texto una mediación entre dos realidades opuestas para que surja una "iluminación nueva y reveladora del hombre" (35), estableciendo una secreta relación a través del proceso de penetración y descubriendo un sentido de universalidad que autoriza un acto de creación más absoluta.

B. Código de imaginación

El código de imaginación es la voz de la técnica poética propiamente tal. En Hernán del Solar la palabra poética, sonido, relámpago intuitivo, representación imaginativa y alteración del verosímil semántico son los principales elementos para formar su mundo poético y para elevar al lector del plano habitual y envolverlo en una atmósfera encantada.

La palabra poética adquiere un valor demiúrgico que en ningún caso estuvo presente en el discurso naturalista chileno (36). La palabra se convierte en puente y vínculo con el otro, el mundo imaginario.

El sonido está ligado al funcionamiento del realismo de Hernán del Solar. Este aparece no como objeto pasivo sino, al contrario, como sujeto que actúa en un concierto mágico de sonidos para reunir los seres y las cosas reminiscentes o profundizar la soledad del hombre.

El relámpago intuitivo es una facultad de invocar el otro mundo despegado del plano habitual. Este relámpago intuitivo representado por las gestiones repentinas interrumpe los pensamientos insistentes en una sola dirección y hace surgir las inspiraciones o soluciones espontáneas para enfocar los aspectos del problema bajo nueva luz.

La representaciones imaginativas (evocación, sueño, ensoñación, etc) son vías conocidas para llegar al mundo imaginario. La alteración del verosímil semántico eleva al lector del mundo familiarizado al mundo de extrañación.

C. Código semántico

El código semántico es la voz de la persona, es decir, reúne los significados que remiten a los caracteres del personaje, a su psicología, y además, a los signficados ambientales, al mundo de las connotaciones. La ambigüedad, psicología adolescente, y el goce, son precisamente los significados, destinados a fijarse en varias lexías del texto de Hernán del Solar. Cada uno de estos significados está en relación de congruencia con la verdad de la conciencia del personaje principal. Estos signficados son elementos migradores, capaces de prestarse a un compromiso entre ellos para formar caracteres, atmósferas y figuras.

Por lo tanto, el código semántico en el texto de Hernán del Solar tiene por función hacer ambiguas las marcas que delimitan los contornos de la realidad objetivo, relativizando tanto el tiempo, el espacio, los acontecimientos, etc. Esta ambigüedad representa el mundo de la conciencia: "La ambigüedad se instala como representación de la precariedad de la existencia (37).

También este código tiene por función "anular" la seriedad, como categoría del modo de representación, por un espíritu de construcción poética, por la imaginación que motivan los impulsos interiores de la psicología adolescente o del jubilado. Esta función eleva al personaje del plano habitual y el personaje se sumerge en sus orígenes contrastando el pasado reminiscente y el presente, y el mundo real y el mundo imaginario.

Es precisamente, esta relativización imaginaria la que nos remite al goce, el cual hace del lenguaje un juego y, por ende, de la literatura algo placentero. Como Dieter señalara acertadamente "la función de la literatura es la de divertir e interesar al lector". (38)

D. Código cultural

El código cultural es la voz del conocimiento, es decir, corresponde a un conjunto de referencias sobre el saber general de una época en el cual se apoya el discurso. En el texto de Hernán del solar hemos recogido dos aspectos concretos: la enunciación y la retórica.

La enunciación nos remite a la relatividad que manifiestan las referencias sobre el mundo (objetivo), hecho que hace surgir la subjetividad como el único principio de identidad y de individualidad. Esto lleva al hombre a la búsqueda de sus propias respuestas e interpretaciones sobre el mundo. El narrador abandona el interés por el entorno ambiental y se centra en la iluminación de nuevas zonas de realidad en las cuales reposa el sentido último o el fundamento de la existencia humana . (39)

La retórica nos ha permitido establecer algunas de las reglas que rigen el discurso en los textos de Hernán del Solar:

a. un enunciado regulador rige el paso de la dirección del relato.
b. la palabra clave exige la participación imaginaria del lector y adelanta el relato.
c. una marca anuncia tanto el inicio como el fin del relato.
d. la operación de imágenes forma parte del relato.

"El punto de vista de la narración y de la representación se ha trasladado más atrás de los sentidos, a la interioridad de la conciencia constructiva o poética del narrador" (40)

E. Código hermenéutico

El código hermenéutico, según lo entiende Barthes, recubre el planteo de los enigmas y el descubrimiento de la verdad en el relato y rige todas las intrigas.

Su funcionamiento en el texto de Hernán del Solar se formula mediante antecedentes que forman paradigmas, que conducen a un desciframiento universal. Esto es, el relato funciona entregando una información de antecedentes que establecen relaciones (asociaciones) entre momentos distantes del relato, para llegar a conocer la verdad, o sea, llegar al desciframiento universal.

Este código tiene por misión organizar el sentido portado por el texto de Hernán del Solar al relacionar los símbolos más abstractos (títulos) a sus antecedentes aclaratorios y dentro del texto mismo. Toma a su cargo la verdad que el texto postula como solución a un enigma o misterio.

Es así que la verdad (realidad) es una operación que el lector debe reconstruir. Ella hace del lector un sujeto competente y no ya un ser pasivo, puramente receptor, sino un participante, un "ejecutante" del texto.

Los enunciados que constituyen los enigmas en el texto de Hernán del Solar pertenecen a su lengua poética y como tal crean "la ilusión de los mundos ficticios que presentan y sostienen como tales, es decir, que no surgen ni pretenden ser considerados como continuación de los mundos reales del lector" (41)

F. Código de las acciones narrativas

El código de las acciones narrativas es la voz de la experiencia que hace que leamos el cuento como una historia, como una sucesión de acciones.

En el texto de Hernán del Solar, este código corresponde a tres principios básicos. primero, la acción estática. Esto es, el personaje no ejecuta acciones físicas, sino acciones "mentales". Segundo, la acción de dominio temporal, según la cual la imaginación (la ensoñación) del sujeto se asocia al "dominio" y al manejo del tiempo en el relato, estableciendo una temporalidad subjetiva: "El predominio absoluto del narrador utiliza la historia sólo como medio para comunicar su personalísima interioridad existencial" (42). Tercero, y último, las acciones secundarias dirigen la acción principal y la hacen llegar a su momento culminante en el cual aclara la clave de su motivación.

2. CONCURRENCIA DE LOS CODIGOS : escritura

Aquí nosotros hemos elegido aquellos elementos más característicos y definitorios de cada código con el propósito de describir la escritura que opera Hernán del Solar en sus textos. Esto implica dejar de lado los menos relevantes y considerar los más generales.

Como señala Roland Barthes, "la concurrencia de las voces (de los códigos) deviene en escritura" (43), entendida esta noción como un espacio estereográfico, donde se cruzan los cinco códigos, las cinco voces" (44).

Lo anterior no significa que en la escritura de Hernán del Solar siempre se articulen en una misma lexía los seis códigos ya observados, sino que en algunos casos su número es menor; aunque normalmente predominan los códigos simbólico y de imaginación, sin establecer una jerarquía entre ellos. Lo característico es que cada código colabora en la conformación de otro, permitiendo mediante ello el surgimiento de voces múltiples a través de todo el texto.

De esta manera, los seis códigos (código simbólico, código de imaginación, código semántico, código cultural, código hermeneútico y código de las acciones narrativas) acuden a estructurar la escritura de Hernán del Solar, en la cual la recreación de una nueva realidad (SIM), elevada del realismo (IMA) e impuesta por la verdad de la conciencia del personaje (SEM), nos refiere un mundo iluminado por la subjetividad de tal personaje (CUL). Así, la necesidad de comunicar, como experiencia vívida, su propia interioridad existencial (ACC) nos conduce a la libertad absoluta de creación que es el objetivo del desciframiento universal de los enigmas del texto (HER).

VI. CONCLUSION GENERAL

En la evolución de la novela chilena Hernán del Solar (45) pertenece al imaginismo como gestación de la Generación Superrealista de 1927 (46). Hernán del Solar es indudablemente un escritor imaginista que demuestra de inmediato su radical diferencia con los naturalistas. Como afirma tradicionalmente la crítica, los escritores naturalistas asumen una perspectiva positivista, objetiva y experimental; los imaginistas, una perspectiva poética, irracionalista y fantástica (47).

La escritura de Hernán del Solar, sustentada de este trabajo muestra cabalmente la perspectiva artística del dicho imaginismo. Pero su verdadero valor no consiste en representar la perspectiva literaria del imaginismo chileno como un hecho literario que adoptaba características específicas en un momento dado de la historia chilena, sino mostrar nuevo modo de pensar la literatura como una constancia atemporal que nos permite permanentemente iluminar la humana condición del hombre en el mundo a través del juego de las palabras. Hernán del Solar es un autor sobresaliente que elevó el imagnismo chileno al nivel universal como una condición inherente de todo proceso creador, liberándolo de sus limitaciones que derivarán de un fenómeno históricamente dotable.

Culler ve una ausencia de rigor de la metodología de Barthes al mismo tiempo que "una incapacidad para determinar lo que se está intentando explicar" (48). Más explícito y más profundos en sus apreciaciones eran A. J. Greimas y J. Courtés. Para ellos el error de Barthes radica en la ausencia de un componente narrativo que permitiría analizar

el texto con una segmentación basada en un criterio teórico sólido. Esta crítica considerará que el análisis textual propocionará una lectura transversal del texto literario, lo que no es más que una vuelta al contenidismo: "esta aproximación oblicua al lenguaje deja la parte más bella del análisis a la intuición del descriptor." (49)

También debemos dejar de lado algún código, por ejemplo, código de comunicación, y pasar a ocuparnos de los problemas de diferenciación de los otros seleccionados, si bien deberíamos observar de pasada que la ausencia de cualquier código relativo a la narración es un defecto de importancia en el análisis textual de Barthes.

Es evidente que la metodología del análisis textual es débil a estas críticas. Sin embargo, su aporte no está en su rigor sino que en llevar a cabo la tarea de aprehender no a un autor sino que la estructuración de su obra, las voces interconectadas y pluridimensionales que hablan en el texto literario.

Además, como vemos en nuestro trabajo, hemos tratado de sostener una actitud de cabal responsabilidad frente a lo largo del texto, desde el título hasta la última palabra del relato, para reunir elementos que ayuden a caracterizar al narrador y a colocar el texto en una especie de circuito comunicativo. No sabemos, aparte del análisis textual, qué metodología llevaría al lector más cercano a la plena poética de un texto literario. Lo que permite el análisis textual es estar cercano de manera cabal y sostenida a la realidad del concepto de la literatura del autor. La cuestión de su resultado no consiste en la problemática de sus debilidades o de sus aportes, sino en la de la capacidad del lector. Al aporte de Barthes está en lo que hace, no en lo que no hace.

VII. NOTAS

(1) MENGOD, Vicente, Historia de la Literatura Chilena. Santiago de Chile, Zig Zag, 1967, p. 180

(2) PROMIS, José, La Novela Chilena Actual. Buenos Aires. Fernando García Cambeiro, 1977. p. 38

(3) CELKER, Dieter, "El Imaginismo en Chile". En Acta Literaria. No. 9, Concepción Chile 1984, p. 75.

(4) Por ejemplo, Barthes trata de no atreverse a describir la estructura profunda, estratégica en los análisis de S/Z, "Los Hechos 10-11" y "el verdadero caso del señor Valdemar, proponiendo un nuevo concepto de interpretación. "Interpretar un texto no es darle un sentido más o menos fundado, más o menos libre, sino por el contrario, apreciar el plural del que está hecho" (S/Z p. 3). Sin embargo, nuestra investigación nos permite de algún modo aplicarnos a la crítica literaria de los textos optados, presentando algunos sentidos posibles.

(5) Para enfocar la lectura plural, Barthes propone un concepto del "texto ideal" en S/Z. En este texto ideal las redes son múltiples y juegan entre ellas sin que ninguna pueda reinar sobre las demás. Es una galaxia de significantes; se accede a él a través de múltiples entradas, sin que ninguna de ellas pueda ser declarada con toda seguridad la principal. Sin embargo, en la misma página Barthes confiesa su

reconocimiento sobre nuestra realidad de que estamos frente a textos no totalmente plurales. (Barthes, S/Z, p. 3).

(6) CARRASCO MUÑOZ, Iván: distingue "tres tipos del sujeto en los títulos en el texto poético" en Estudio Filosófico 19: "el que vive o autor empírico"; "el autor textual o sujeto de escritura"; "el sujeto de la enunciación, conocido habitualmente como narrador", Barthes; "quien habla, quien escribe y quien existe" en Análisis Estructural del Relato, p. 34.

(7) En cuanto a los problemas y las direcciones de una teoría general de la lectura en R. Barthes dice: "de hecho, lo que traté de comenzar en S/Z, es una identificación de las nociones de escritura y lectura; quise "aplastarlas" una contra la otra. No soy el único, es un tema que circula en toda la vanguardia actual. Una vez más, el problema no es pasar de la escritura a la lectura, o del autor al lector; el problema, como se ha dicho es un problema de cambio de objeto "de cambio de nivel de percepción; la escritura y la lectura deben concebirse, trabajarse, definirse, redefinirse ambas juntas. (Barthes, Roland. El Grano de la Voz, Siglo XXI, México, 1985, p. 147)

(8) CIRLOT, Juan Eduardo: "El viento simboliza el poder fecundador y renovador de la vida, la vegetación, la muerte y la resurrección": Diccionario de Símbolos. Barcelona, Ed. Labor, 1985, pp. 464 y 457.

(9) Llamamos "función de aperitivo" a la propiedad del texto que llama la atención del lector, planteándose un enigma por aclarar.

(10) Según Barthes, el código cultural, en un sentido general, corresponde a un conjunto de referencias sobre el saber general de una época en el cual se apoya el discurso. Este código representa un cuerpo de reglas elaboradas por la sociedad. Existen un gran número de estos códigos culturales, tantos como saberes del hombre (Lingüística y Literatura, México, Universidad Veracruzana, 1978, p. 170).

(11) BENVENISTE, Emile: "La subjetividad en el lenguaje". En: Problemas de Lingüística General, México, Siglo XXI, 1974, p. 182.

(12) KERBRAT, Catherine-Orecchioni: La enunciación, Buenos Aires, Hachette, p. 61

(13) BARTHES, Roland: Lingüística y Literatura, México, Universidad Veracruzana, 1978, p. 172.

(14) CIRLOT, Juan-Eduardo: Ob., cit., p. 288

(15) Ibíd., p. 298.

(16) Entenderemos la función deíctica como función del enunciado de dar información específica sobre objetos específicos del mundo extralingüístico: Kerbrat Catherine-Orecchioni, Ob., cit., p. 72.

(17) Nueva Enciclopedia Universal. Barcelona, Carroggio, 1982, p. 5186.

(18) Ibíd., p. 5186.

(19) CIRLOT, Juan-Eduardo: Ob. cit., p. 358.

Univ. Nac. Mayor de San Marcos — Facultad de Letras, Ciencias Humanas — BIBLIOTECA

(20) Rodríguez Fernández, Mario: El Modernismo en Chile e Hispanoamérica, Santiago de Chile, Universitaria, 1967, p. 67.

(21) CIRLOT, Juan-Eduardo: Ob. cit., p. 306.

(22) Ibíd., p. 117

(23) BARTHES, Roland: El placer del texto, México, Siglo XXI, 1982, pp. 127-128.

(24) Ibíd., p. 12

(25) MOLINER, María: Diccionario de Uso del español, Madrid, Gredos, 1982, p. 1052.

(26) Enciclopedia. Madrid, Espasa-Calpe, Tomo Li, p. 1222.

(27) BARTHES, Roland: Análisis estructural del relato, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970, p. 33

(28) BARTHES, Roland: S/Z, p. 33.

(29) CIRLOT, Juan-Eduardo: Ob. cit., p. 98.

(30) JACKOBSON, Román: Ensayos de lingüística general, Barcelona, Seix Barral, 1981, p. 355.

(31) Nueva Enciclopedia Universal: Barcelona, Carroggio, 1982, p. 5186.

(32) CIRLOT, Juan-Eduardo: Ob. cit., p. 360.

(33) Ibíd., p. 344

(34) BARTHES, Roland y otros: Opus cit., p. 171

(35) PROMIS, José: Ob. cit., p. 45

(36) Ibíd., p. 70

(37) GOIC, Cedomil: Historia de la novela hispanoamericana, Santiago de Chile, Univ. de Valparaíso, 1972, p. 187.

(38) OELCKER, Dieter: Ob. cit., p. 82

(39) PROMIS, José: Ob. cit., p. 82.

(40) GOIC, Cedomil: Ob cit., p. 180.

(41) PROMIS, José: Ob cit., p. 45.

(42) Ibíd., p. 88.

(43) BARTHES, Roland: S/Z. p. 16.

(44) Ibíd., p. 16

(45) DEL SOLAR, Hernán (1901, Santiago; 1985, Santiago) Poeta en su juventud. Luego cuentista y periodista, sus crónicas literarias aparecen en diversos diarios y revistas. Ha escrito más de cincuenta relatos para niños con diversos seudónimos, así como sus trabajos dentro del género novela policial. El conocimiento serio de idiomas extranjeros le ha permitido captar valores artísticos foráneos. Son numerosas las traducciones realizadas por él al castellano. Premio Nacional de Literatura en 1968.

En 1940 apareció "Viento Verde", una colección de cuentos en donde el elemento cotidiano, la experiencia de las cosas, la gracia de vivir, aparecen revestidos de una magia que prescinde de las grandes palabras (CALDERON, Alfonso, "Hernán del solar". En: Premios nacional de literatura. p. 186). Fue publicado en 1952 su segundo libro de cuentos, que se tituló "La noche de frente", una colección de elementos mágicos (REYES, Salvador, "Hernán del Solar y la Vida Mágica". En: Los mejores cuentos de Hernán del Solar, p. 7 y sgts.). Sus obras, sobre todo sus cuentos no han sido explorados satisfactoriamente por los críticos.

Sin embargo, RODONDERO ha conseguido una cierta popularidad en la crítica tradicional. Por ejemplo este cuento aparece en la antología del cuento chileno (LAFOURCADE, Enrique, Antología del cuento chileno. Santiago, Importadora Alfa Ltda., 1985, p. 235ss) y ha sido calificado como uno de los mejores cuentos que representan la escena literaria chilena de la época 1940 - 1960 (REILLY, Sister Philip Mary, The development of the short story in Chile : A study of twenty stories, p. 196ss). El cuento VIENTO VERDE no ha logrado tanta atención de parte de los críticos como RODODENDRO. Pero es un cuento más representativo, puesto que con VIENTO VERDE se involucra gran parte de su cuentística y éste es el motivo por el que Del Solar ha utilizado como título de su libro.

En realidad VIENTO VERDE y RODODENDRO son dos de los mejores cuentos estructurados que representan el problema fundamental, como es el concepto de la

LITERATURA. Desprendemos de ésto que estos cuentos son los más representativos, por su consistencia estructural, por su tramo o tejido finamente elaborados y por que en ellos vemos con claridad como el autor nos plantea el concepto de la LITERATURA que es para él un mundo lúdico, el mundo de la ESCRITURA.

(46) La generación de 1927 está integrada por los escritores nacidos entre 1890 y 1904. El período de gestación se extiende entre 1920 y 1934. Su vigencia va desde 1935 hasta 1949 (MONTES, Hugo y otro, Ob. cit., p. 158)

(47) PROMIS, José : Ob. cit., p. 38

(48) CULLER, Jonatan : La poética estructuralista. Barcelona, Ed. Anagrama, 1978, p. 360

(49) GREIMAS, Algirdas Julien y COURTES : Sémiotique, Paris, Ed. Hachette, 1979, p. 337

VIII. BIBLIOGRAFIA

A) Obras del Autor

1. **DEL SOLAR, Hernán,** Viento Verde, Santiago, Ercilla, 1940
2. **DEL SOLAR, Hernán,** La noche de enfrente, Santiago, Nascimiento, 1952
3. **DEL SOLAR, Hernán,** Premios Nacionales de Literatura, Santiago, Nascimiento, 1975

B) Sobre Hernán Del Solar

1. **DEL SOLAR, Hernán,** Los mejores cuentos, Santiago, Zig-Zag, 1969
2. **CALDERON, Alfonso,** "Hernán Del Solar", en: Premios Nacionales de la Literatura, Santiago, Nascimiento, 1975
3. **ESCRITORES CHILENOS y Otros,** Santiago, Arancibia Hnos. 1979
4. **REYES, Salvador,** "Hernán del Solar y la Vida Mágica" En: los mejores cuentos de Hernán del Solar. Santiago de Chile, Zig-zag, 1969; pp. 7-19
5. Recortes de los diarios y las revistas (1946...) de la Referencia Crítica de la Biblioteca Nacional de Chile.

C) Sobre historias de la Literatura

1. **DIETER, Oelker,** "El Imaginismo en Chile", en: Acta Literaria, Universidad de Concepción, No. 9, 1984
2. **GOIC, Cedomil,** Historia de la novela hispanoamericana, Valparaíso, Universitaria, 1980
3. **LAFOURCADE, Enrique,** Antología del Cuento Chileno, Santiago, Importadora Alfa Ltda., 1985
4. **MENGOD, Vicente,** Historia de la literatura chilena, Santiago, Zig-Zag, 1967
5. **MONTES, Hugo,** Historia de la literatura chilena, Santiago, Zig-Zag, 1982
6. **PROMIS, José,** La novela chilena actual, Buenos Aires, F.G. Cambeiro 1977
7. **PROMIS, José,** Testimonios y Documentos de la Literatura Chilena (1942-1975), Santiago, Nascimiento, 1977
8. **REILLY, Sister Philip Mary,** The development of the short story in Chile: A study of twenty stories, The University of Texas at Austin, Ph.D., 1972 Language and Literature, general
9. **SILVA CASTRO, Raúl,** Panorama literario de Chile, Santiago, Universitaria, 1961
10. **RODRIGUEZ FERNANDEZ y Otros,** El Modernismo en Chile y en Hispanoamérica Santiago, Universitaria, 1967

BIBLIOTECA

D) Sobre metodología de investigación

1. **BARTHES, Roland**,- Le dégré zéro de l'écriture, París, Éditions du Seuil, 1953
   - el grado cero de la escritura, "seguido de nuevos ensayos críticos", México, siglo XXI, 1973
2. **BARTHES, Roland**, - Michelet par lui même, París, Éditions du Seuil. 1957
3. **BARTHES, Roland**, - Mythologies, París, Éditions du Seuil, 1957
   Mitología, Madrid, siglo XXI, 1980
4. **BARTHES, Roland**, - Sur Racine, París, Éditions du Seuil, 1963
   Jean Racine, Madrid, Ediciones Alfaguara, 1983
5. **BARTHES, Roland**,- Essais critiques, París, Éditions du Seuil, 1964
   - Ensayos críticos, Barcelona, Seix Parral, 1983
6. **BARTHES, Roland**,- "Eléments de Sémiologie", en: Recherches sémiologiques, Communications, No. 4, 1964
   - "Elementos de Semiología" en : La Semiología, Barthes, Roland y Otros, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970
7. **BARTHES, Roland**,- "L'analyse estructurale du rècit",Communications No. 8, 1966
   - "Introducción al análisis estructural de los relatos", en : Análisis estructural del relato, Barthes, Roland y Otros, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970
8. **BARTHES, Roland**,- Critique et verité, Éditions du Seuil, 1966
   - Crítica y verdad, México, siglo XXI, 1983 (primera edición, 1971)
9. **BARTHES, Roland**, - Système de la mode, París, Éditions du Seuil, 1967
   - Sistema de la Moda, Barcelona, Editorial, Gustavo Gili, 1978
10. **BARTHES, Roland**, - L'ancienne rhètorique, París, Éditions du Seuil, 1970
11. **BARTHES, Roland**, - S/Z, París, Éditions du Seuil, 1970
    - S/Z, Madrid, siglo XXI, 1980
12. **BARTHES, Roland**, L'empire des signes, Ginebra, Éditions Skira,1970
13. **BARTHES, Roland**, "El discurso de la Historia", en : Estructuralismo y Literatura, Barthes, Roland y Otros, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1970
14. **BARTHES, Roland**, "El efecto de realidad", en: Lo Verosímil, BARTHES Roland y otros, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970
15. **BARTHES, Roland y Otros**, Aproximación al Estructuralismo, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1970
16. **BARTHES, Roland** Sade, Fourier, Loyola, París, Éditions du Seuil, 1971

17. **BARTHES, Roland y Otros**, - Exégese y hermenéutique, París, Éditions Seuil, 1971
- Exégesis y Hermenéutica, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1976
18. **BARTHES, Roland**, " El discurso de la historia", en : Ensayos Estructuralistas, Barthes, Roland y Otros, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1971
19. **BARTHES, Roland**, Nouveaux essais critiques, París, Éditions du Seuil, 1972
20. **BARTHES, Roland**, "Escribir:¿verbo intransitivo?", en : Los lenguajes críticos y las ciencias del hombre Macksey, Richard y otro, Barcelona, Barral Editores, 1972
21. **BARTHES, Roland**, - Plaisir du texte, París, Éditions du Seuil, 1973
- El placer del texto y lección inaugural, México, siglo XXI, 1989
22. **BARTHES, Roland**, - "Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe", en Semiotique narrative et textuelle, París, Éditions Larousse, 1973
23. **BARTHES, Roland**, - El proceso de la escritura, Buenos Aires, Calden, 1974
24. **BARTHES, Roland**, - Roland Barthes par Roland Barthes, París, Éditions du Seuil, 1975
- Roland Barthes por Roland Barthes, Barcelona, Kairós, 1978
25. **BARTHES, Roland**, - Fragments d'un discours amoreux, París, Éditions du Seuil, 1977
- Fragmentos de un discurso amoroso, México, siglo XXI, 1989
26. **BARTHES, Roland**, Leçon, París, Éditions du Seuil, 1978
27. **BARTHES, Roland**, Soller écrivain, París, Éditions du Seuil, 1979
28. **BARTHES, Roland**, La Chambre claire, París, Cahiers du Cinéma, Gallimard/Seuil, 1980
- La cámara lúcida, Barcelona, Fotografía, 1982
29. **BARTHES, Roland**,- le grain de la voix entretiens 1962-1980,París, Éditios du Seuil, 1981
- el grano de la voz, México, siglo XXI, 1983
30. **BARTHES, Roland**,- L'obvie et l'obtus, París, Éditions du Seuil, 1982
- Lo obvio y lo obtuso, Barcelona, Paidós, 1986
31. **BARTHES, Roland**, Le bruissement de la langue, París, Éditions du Seuil, 1984
32. **BARTHES, Roland**, L'aventure sémiologique, París, Éditions du Seuil, 1985
33. **BARTHES, Roland**, Fisiología del gusto, "con una lectura de Roland Barthes
34. **CIRLOT, Juan Eduardo**, Diccionario de símbolos, Barcelona, Nueva Colección Labor, 1985

35. **CUADRADO, Jerónimo Martínez**, La polémica Barthes-Picard, Murcia, Departamento de Francés, Universidad de Murcia 1983
36. **CULLER, Jonatan**, Barthes, Great Britain, Fontana Paperbacks, 1983
37. **CULLER, Jonathan**, La poética estructuralista, Barcelona,
38. **GREMIAS, Algirdas Julien y Courtes**, Semiotique, Paris, Hachette, 1979, Semiática, Madrid, Gredos, 1982
39. **HOZVEN, Roberto**, El estructuralismo literario francés, Santiago, Ediciones del Departamento de Estudios Humanísticos, Universidad de Chile, 1979
40. **KERBRAT, Catherine-Orecchioni**, La enunciación, Buenos Aires, Hachette
41. **KRISTEVA, Julia**, Polylogue, París, Éditions du Seuil, 1974
42. **MARCHESE, Angelo y otro**, Diccionario de retórica, crítica y terminología, Barcelona, Ediciones Paidós, 1983
43. **MARCONE, Jorge**, "Lo 'real maravilloso' como categoría literatura", En: LEXIS, Pontificia Univesidad Católica del Perú, Volumen XII, No. 1, 1988
44. **PAVIS, Patrice**, Diccionario del Teatro, "Dramaturgis, estética, Semiología", Barcelona, Ediciones Paidós, 1983
45. **SOTO, Luis García**, Una lectura de BARTHES (Tesis Doctoral), Santiago de Compostela, Universidad de Santiago 1986
46. **TORODOV, Tzvetan**, Introducción a la literatura fantástica, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1972

A N E X O S

(1) VIENTO VERDE

I

(2) En ese tiempo, el verano significaba para mí innumerables alegrías. Recuerdo que pensaba en él muchas veces durante el año. (3) Por ejemplo, cuando la lluvia golpeaba su tamboril indolente. Entonces me arrinconaba en una pena sin objeto, amaba violentamente los perdidos paisajes y reconstruía mis alegres mañanas junto al mar.

(4) Yo sabía que era verano cuando veía a mi madre ordenar las maletas. Desde ese momento, todo me divertía: la palabra viaje, la imprevista resonancia de los cuartos vacíos, la noche que venía demasiado pronto.

(5) Pero mi verdadera alegría comenzaba lejos de la ciudad. Mis padres poseían una casa de murallas grises, con pequeñas ventanas hacia el océano. (6) Me gustaba oír desde mi pieza la canción derribada entre las rocas, emergida de pronto igual y diversa, poblada de aventureras imágenes. Pero cuando atardecía, me daba miedo la soledad. Yo no era entonces sino un niño de diez años.

(7) A menudo salía con mi padre. Cuando me cansa-

ba, me tendía su mano. Yo lo interrogaba acerca de todo, y él nunca dejaba de responderme. Conocía el nombre de los pájaros, los árboles, las estrellas y los vientos. También sabía agradables historias.

(8) A veces, lejos de la casa, por cualquier camino, nos encontraba la noche. Si él callaba, le hacía apresuradamente preguntas inverosímiles.

—Eres cobarde —me decía—, y eso no está bien en un hombre.

(9) Yo admiraba la seguridad que veía en mi padre. Sentía vergüenza de ser tímido, soltaba su mano, y me complacía en imaginar unas hazañas que concluían por atemorizarme de nuevo. Entonces estoy seguro de haberme despreciado secretamente.

(10) En cambio —invadido de bullicioso contento—, las mañanas eran para mí un refugio sin orillas. Tendido frente al mar, o corriendo por la arena, gritaba gozosas palabras a los pájaros marinos, y en el reventar de cada ola podía cazar un júbilo inesperado.

(11) —¿Sabes? Seré marinero —le decía a mi padre—. Así nunca tendré miedo.

Y todavía creo recordar que mi padre sonreía al verme caminar con oscilante paso de piloto.

* * *

(12) Fue probablemente una de esas mañanas cuando la vi por primera vez. Ya el tiempo ha volteado su secreta bruma sobre ese día, y no consigo recoger el detalle preciso que abra un libre camino a mi recuerdo. Sin embargo, creo entrever a mi padre y me parece escuchar la música de grandes olas que levantaban, caían y regresaban a remover su espumosa cadena.

Hablábamos del mar, seguramente.

(13) El me decía todo aquello que me gustaba, todo aquello que me ponía a oírle con ojos muy abiertos, y que en las noches derrumbaba terribles sueños sobre mi cuarto. A través de sus palabras, crueles monstruos de viscosos brazos y ojos verdes como hierba, se me aparecían vigilando el océano, aprisionando ma-

rinos, barcos y tesoros. Entonces temblaba a mi pesar y mi padre se burlaba de mis temores.

—Serás un buen marinero —reía—, porque no cualquiera es tan valiente como tú.

(14) Yo miraba hacia el mar. Y el ronco aullido del agua me repetía un llamado de bestias sin destino, agazapadas y en acecho.

Pues bien, en un momento como éste —no lo dudo— la vi por primera vez. (15) Era alta, hermosa, nos miraba como si sus ojos azules hubieran quedado lejos, me hablaba inclinando su perfume hasta cerca de mi cara. Y fue, exactamente, su perfume el que me despertó un corazón distinto, que me pertenecía y yo ignoraba. Recuerdo que aquello sabía arañar con dulzura, que aquello animaba extraños deseos: saltar, gritando, alrededor de ella, ser dueño de todas las aventuras, besar repentinamente su mano.

(16) Pero a veces mi padre me alejaba de ellos. Si me aproximaba, dejaban de hablarse. Me decían que corriera, que alcanzara algún pájaro detenido lejos, en la playa, que los niños no debían cansarse nunca. Y yo sentía un vago rencor hacia todo, apretaba los puños, me sentaba donde no podía escucharlos. Entonces —cerrados los ojos—, me acuerdo de haber pensado cosas imposibles. (17) Evocaba los monstruos submarinos que mi padre me describiera tan a menudo, y me imaginaba caído entre sus duras amarras. Me veía perdido en la noche, apresado en horribles tormentas, muerto silenciosamente, mientras se me buscaba con un corazón desesperado.

Esta era mi venganza, de la que salía con ojos húmedos para acudir al llamado de mi padre.

(18) Pero no es esto lo que he querido recordar.

(19) Es a ella a quien veo ahora, con su lenta mano enredándose en mis cabellos, con sus lejanos ojos en el mar, en mi padre o en mí. Me agradaba oírla, respirar ese olor que emergía de su sombra, que apresuraba en mi pecho un latido diferente. Yo siempre era feliz cuando la tenía cerca.

(20) Sin embargo, recuerdo que un día me besó entre

los ojos y que una ira violenta me hizo rechazarla con todo el vigor de mis manos. Sentí que me besaba como se me había besado muchas veces, porque era niño y se me podían decir en seguida palabras sin objeto:

—¿No te gusta correr? Eres demasiado pequeño para tu edad.

(21) Pero el día que se fue conocí una pena semejante a la de los hombres. Su mano se agitó un instante, se borró después y desapareció para siempre la misma noche que dejé atrás mi infancia.

II

(22) Nunca se entraba en un cuarto al que se iba por una escalera de caracol. En un principio, tal vez desde su ventana miraron la venida de la noche. Pero después se llenó de viejas cosas inútiles. Y quedó abandonado.

(23) Una mañana vi que mi padre subía la escalera. Mi madre había salido, atraída por la campana que sabía llevársela. Su lenguaje estaba hecho para vestirla de negro, ponerle entre las manos un libro pequeñito, repleto de estampas, y llevársela de prisa.

(24) Me oculté a mirar qué hacía mi padre. Crujieron los peldaños, se abrió la puerta, sentí rumor de objetos removidos, y cuando me di cuenta de que bajaba corrí a jugar en el patio.

(25) —¿No salimos hoy? —me dijo desde lejos.

Caminamos de espaldas al mar, por los cerros, sin hablarnos. Esa mañana no tuve historias, ni conseguí pedirlas. Yo estaba seguro de adivinar en qué pensaba mi padre y un sentimiento desconocido me oprimía la garganta. Entonces, de haberlo podido, habría alcanzado a saber lo que es el odio.

(26) Pero eché a correr como otras veces, lancé menudas piedras a las quebradas, y de repente, incapaz de vencer esa angustia que trepaba hasta mis ojos, empecé a llorar con ira y pena. Mi padre se acercaba,

pronto estaría a mi lado, y restregué con fuerza mi cara.

(27) Durante la noche, recordé mucho tiempo a la mujer. Se había ido y todo parecía diferente. Pero ahora sentía que no era posible pensar más en ella, que mi padre no estaba conmigo, que las bellas aventuras de los naufragios y los abordajes no tenían sentido ninguno. Y deseé con extraordinaria vehemencia entrar en el cuarto abandonado. ¿Qué esperaba encontrar ahí? (28) Sin embargo, me dormí pensando en otra cosa. A menudo me sucedía desprenderme de todo y ser un niño entre los niños.

(29) Ahora bien: mi padre siguió siendo el mismo alegre narrador de cuentos. Yo lo miraba mientras me refería los quehaceres de los corsarios, como si fuera otro hombre. Entre él y yo había un secreto que me atormentaba. Y sus ojos, sus dientes, sus orejas, sus manos me parecían los de un forastero. Podría irse de pronto y no le conocería ya. (30) Entonces volvía la mirada hasta mi madre. Flacucha, callada, movía con lentitud una mano, como para detenerlo, y decía:

—Le estás llenando la cabeza de cosas que no sirven.

El se encogía de hombros y me preguntaba:

—¿No piensas ser marino? Tienes que conocer todas estas historias.

(31) Pero ya no me divertía como antes. Y una tarde regresamos a la ciudad.

III

(32) Recuerdo que mi madre era pequeña y silenciosa. Siempre parecía dispuesta a que la olvidáramos. (33) A veces, reíamos con mi padre. Si ella no se encontraba con nosotros, asomaba su rostro chiquito, sonreía sin que la advirtiéramos, y desaparecía hacia alguna labor que nunca la dejaba. No se la sentía venir ni alejarse. Pero su presencia estaba en cada limpio rincón de nuestra casa.

(34)—Eres desordenado —le decía a mi padre—. No arrojes los papeles en el suelo —me rogaba.

Y ponía orden en todo, frágil y diminuta, como pidiendo que perdonáramos su diligencia.

(35) —Tu madre va a concluir condecorada por las hormigas —aseguraba mi padre burlonamente.

Estas palabras me proporcionaban una imagen inverosímil, que me divertía un rato. Mi madre movía graciosamente la cabeza.

(36) Pero una tarde vi, con espanto, que sufría. Es inútil que el tiempo me entregue todas las emociones que pueden conducirme lejos de ese instante escondido. Encuentro la ruta que a él me lleva. No vacilo en tomar la dirección precisa, que cruza los años y llega hasta el cuarto de mi padre, un domingo, a la hora del anochecer.

(37) —Cuando empieza el otoño, nada me alegra tanto como sentir que el aire fresco me salta encima. Me gusta recibirlo. ¡Vamos, pirata, el abrigo es para los osos! —me había dicho mi padre.

(38) Y bajamos los dos al jardín. Callamos largamente, mientras el viento se afanaba en un rumor que podía servir a nuestra memoria para su taciturna faena. No nos mirábamos, atentos al vertiginoso vaivén de las hojas, apenas el viento irrumpía entre ellas. Inesperadamente, se detenía en lo alto, se iba, cohibido y astuto, y bajaba de nuevo a volcarlas, divirtiéndose con las desesperadas señas que se hacían del peligro.

(39) —Me estoy convirtiendo en un oso —dije de repente—. Voy por mi chaqueta.

(40) Y subí sin hacer ruido. Estaba obscura la casa. En el cuarto de mi padre había luz. A través de la puerta entornada vi a mi madre. No me sintió venir y continuó precipitadamente hurgando uno de los cajones. Comenzó a leer un papel pequeñito, lo guardó en seguida —cuidadosa— y entonces la oír llorar con un sonido agudo, que atraviesa el tiempo y me acompaña ahora como si golpearan a mi lado una leve campana.

(41) No alcancé a huir. Mi madre cruzó el pasillo y se

encerró en su pieza. Llegué hasta la mía y no he olvidado que, de pie ante la cama, volví a ver a mi padre subiendo la escalera de caracol. No hacía mucho que habíamos regresado a la ciudad y ya este recuerdo se perdía entre los que no aparecen. Y de pronto se mostraba, sin otra significación que la del infortunio.

(42) Permanecí en mi cuarto y el sufrimiento que acababa de sorprender en mi madre agitó una vez más todo lo que se iba. Alta y hermosa. Mi padre callaba cuando yo estaba cerca y ella sonreía mirando hasta el mar. Cerré los ojos. No pude saber ya cómo eran sus cabellos, cómo miraba fijamente y decía:

—Si corres, vas a crecer como los grandes capitanes.

(43) La olvidaba, pues, para siempre. Había oído llorar a mi madre, y una emoción que me ahogaba abría hacia ella un camino en que nada se parecía a lo que viera. Sentí la soledad, la dura soledad que después no abandona. Y desesperadamente apreté los puños contra todo.

* * *

(44) Muchas veces, ahora, mi padre nos dejaba tardes enteras. A menudo empezaba a cantar con alegría. Si mi madre pasaba a su lado, callaba y la seguía con los ojos.

Después volvía a cantar.

(45) Una noche, cuando leía yo un libro con viejos grabados de hombres que se cubrían con pieles de animales y vivían de la caza, de vencer a las tribus que venían a ellos, se inclinó sobre mi hombro, acarició mi cabeza y estuvo después paseando por el cuarto.

—Ya no eres un niño —declaró de súbito—. Ahora tienes que aprender por ti mismo muchas cosas que no te he contado. Así hemos hecho todos.

(46) Entonces hubiera querido acercarme, cogerme de sus manos, pedirle que, como antes, nos acompañara.

Pero huí a hallarme lejos y pensé, precisamente, en todo lo que un niño puede pensar para angustiarse.

IV

(47) No lloró mi madre cuando nos quedamos solos. Nunca lloró cuando la tuve delante, ni tampoco cuando era la hora de encontrarnos cerca y poder, repentinamente, buscarnos.

(48) Pequeñita, hacendosa, taciturna, siempre logró hallar un quehacer más prolijo. Se levantaba cuando el día no entraba en la casa, y desde entonces vivía alejando de ella el reposo. Dos o tres veces intentó contarme alguna historia; pero fue en esos momentos cuando temí verla llorar. Era preferible que se interrumpiera, que se levantara, que correteando por los cuartos y los pasillos olvidara referirme el último destino del filibustero o del ángel.

(49) Para estos menesteres contaba con mi soledad. Me arrinconaba en ella y los libros me relataban todo lo bellamente inútil. Ahora poseía todos los libros de mi padre. Podía entrar en la sala que, en su ausencia, antes estuvo cerrada siempre, y cuando allí trabajaba olía a cigarro y se pasaba de puntillas frente a su puerta.

(50) Los libros se alineaban contra los muros, hasta una altura que me parecía inalcanzable. Pero una escala favorecía al curioso que atisbaba los gruesos volúmenes de los perdidos anaqueles. Una vez arriba, llameaban los caracteres dorados sobre el cuero rojo. Y lo que decían era inolvidable.

(51) Bajaba peligrando, soltaba el pesado libro contra una silla y respiraba hondamente. Nadie venía después a buscarme hasta el castillo de los caballeros, la posada de los contrabandistas, el dormitorio del rey desconsolado. Solo salía de ese indeterminado tiempo, y solo me encontraba en la casa.

(52) De esta manera crucé cada día un país cambiante y siempre hermoso. A menudo me acompañaban pás-

tores, ladraban los grandes perros, y la noche encendía angostas ventanas en la torre del solitario. A veces me perdía en el puerto ruidoso, vestían los hombres unos harapos sobre las cicatrices, y los papagayos reían en el hombro de los bebedores.

(53) Mi madre, cuando me iba a dormir, no adivinaba mi reciente compañía.

—Rézale a Dios por los que están lejos —murmuraba.

Pero los que están lejos, cuando los días suman sus noches y sus mañanas, cada vez se ocultan mejor de cuantos procuran alcanzarlos. No es un niño el llamado a darles caza como a una abeja zumbadora.

(54) Ya mis oídos no atendían a cierta voz, mis ojos no percibían ciertos rostros. Esta es jugada del tiempo: todo se lo lleva y de improviso todo lo devuelve.

No obstante, la voz y el rostro en que procuraba no pensar estuvieron otra vez conmigo. Yo descendía con el volumen más viejo, me sentaba a mirar sus grabados, y aparecía el que más me gustaba.

(55) Recuerdo con toda claridad que habría llorado si mis ojos contraídos con fuerza, mis dientes apretados con ira, mis manos crispadas con resolución no hubieran combatido el llanto. (56) Allí tenía el bello Viento Verde, con el escocés que cantaba, el negro Tanganyka, Cocoroco o Camerón, con su acordeón y sus tatuajes, y el español, sentado sobre las cuerdas, escuchando.

(57) Era un hermoso grabado y mi padre había inventado para él una historia que me seducía.

(58) —¿Quiénes son? —le dije—. ¿Qué cantan?

—Es la canción del viento verde —me contestó, dispuesto a encontrar en seguida una historia que se acomodara entre las dos palabras repentinas, y pudiera, desde entonces, repetirse tantas veces como yo se la pidiera.

(59) Siempre hacíamos así. Decía el título que le agradaba, reía un rato, moviendo alegremente la cabeza, y pronto la historia tenía un comienzo, me encantaba

el tiempo necesario para todas las maravillas, y un fin impresionante me obligaba a decirle:

—Dame el lápiz. Voy a apuntar cómo se llama el cuento.

Y lo escribía en un rincón de la página, para que otro día cualquiera volviese a contármelo.

(60) Allí decía: "Viento verde. El español escuchaba mirando el mar. Cantaba el escocés. El negro tocaba su acordeón".

(61) —Este es el viaje que no termina —me había dicho mi padre—. Este es el barco que anda por el mar y no se detiene. No importa que los faros no iluminen su ruta. El español, el negro y el escocés la conocen. Ya lo ves: están tranquilos. (62) El escocés tiene una voz hermosa: canta y su voz es la de la ola verde e inquieta, que va creciendo mientras se alarga el canto. ¿Y el negro? ¡Ah!, éste se llama Tanganyka, o se llama Cocoroco, o se llama Camerón (porque un negro puede llamarse como quiera), y su acordeón hace que el viento venga hasta el mar. (63) Es el viento verde, el viento de los bosques, el viento que cuando sacude los pinos los derriba, y después se va a golpear el agua. Sube y baja el mar azotado por el viento verde, y el único barco que nunca naufraga es éste en que toca el negro su acordeón, mientras el escocés agita la ola que trepa, y estremece la ola que cae, porque así es su canto. Entonces el español, que no sabe ser músico, pero que ama la tempestad, la mira y escucha. (64) Después el negro se enjuga la frente, el escocés tose para despejar su garganta, y el español estira, con pereza, los brazos. El mar vuelve a su sosiego, el viento verde se va a los bosques, y las aguas están llenas de ahogados que abren los ojos y chocan, lejos, con la roca que siempre los ha visto.

V

(65) Corté cuidadosamente el grabado y lo puse en mi cabecera. Mi madre le dio una mirada, y, como no

quería ni a la tierra ni al mar, me habló de otras regiones también pobladas de peligros y, a veces, de alegrías.

(66) Pero yo lo tuve cerca hasta que vestí de negro y vi nuevamente llorar a mi madre, esta vez sin esconderse.

(67) Ocurrió esto poco después de mi más secreta aventura. No necesito detenerme a recordar. Todo está en mi memoria tan persistentemente definido que me basta allegarme hasta esa noche, entrar en ella, mirar a uno y otro lado de sus orillas.

(68) —No te olvides —me dijo mi madre—. Rézale a Dios por los que están lejos.

Me lo decía siempre y yo subí a mi cuarto. Apagué la luz para dormirme. Y el sueño me acogió tan rápidamente como lo deseaba.

(69) Pero entonces, en algún momento, empezó a silbar el viento distante. Y corrió enredando y desenredando su violencia, hasta llenarse de un olor de pinos, y hacerse verde y buscar las aguas. (70) Volví los ojos en torno y allí escuchaba el español sentado sobre las maromas, tocaba el negro su acordeón estruendoso, cantaba el escocés mirando las estrellas. Un espanto terrible subió a mi corazón, y también parecía cantar. ¿Cómo pude encontrarme a bordo?

(71) Me aproximé al negro, tendí el oído. Sin mirarme, tocaba, y el viento era la única música sobre el mar. Fui hasta el escocés y acerqué mi cara a su boca, que estaba cantando; pero la única canción era la de la ola verde lanzada sobre la noche, la de la ola verde caída hasta la entraña del abismo obscuro. Lleguéme al español, que no se volvió ni entonces ni después.

(72) —¡Eh, Tanganyka! —grité, regresando hasta el negro.

Y como no me respondía, recordé que podía llamarse Cocoroco.

—¡Eh, Cocoroco! —grité.

Y como no me respondía, pensé que podía llamarse Camerón.

—¡Eh, Camerón! —grité.

Y como no me respondía, callé súbitamente, an-

gustiado y contento del mar, de la noche, de mis absurdos compañeros.

(73) Pero el viento verde empujaba el barco y desesperaba el agua invadida y el tiempo no tenía fin. Hasta que el negro pasó una mano por sus ojos y suspiró; el escocés dio unos pasos y fijó la mirada en el español, que alzó los brazos y dejó de contemplar la tormenta.

(74) Nadie lo vio, entonces, sino yo, que aún miraba el mar: mi padre abría los ojos fríamente y se alejaba en una ola calmada que el viento ya había abandonado.

(75) Nada más.

Entonces mi madre comenzó a llorar y yo vestí de negro, como se acostumbra.

(1)RODODENDRO

(2) Las ciudades aprenden una canción y la cantan. De improviso, la olvidan.

(3) Pero en mí hay una palabra apenas. Es como la canción que han aprendido las ciudades, porque vino de repente y se quedó conmigo. Sin embargo, no quiere irse. Ha envejecido como yo y me acompaña. Si estoy solo, aparece y me cuenta su historia. Siempre es la misma: una sola palabra.

(4) Cierto es que estoy viejo y entonces me suceden cosas inverosímiles. Por ejemplo, construyo barcos y los meto en botellas de tamaños diferentes. Es un trabajo duro que se apodera de mis manos;(5) pero lo demás queda libre. Puedo silbar, reconstruir el pasado, pensar en lo que viene o se va. Seguramente—mientras construía una goleta—se acercó aquella palabra por

primera vez, saltó de mi memoria a los labios y fué mi compañera.

(6) Ahora la digo:

—Rododendro.

Conozco su significado, como el de otras que olvido y recuerdo y vuelvo a olvidar. Pero su significado nada importa desde que está conmigo. Antes representaba a un arbusto, bien lo sé. Ahora su imagen es distinta, sin olor ni forma.

(7) Abro la ventana, a veces, y si el día es hermoso me digo con alegría:

—Rododendro.

Suena el reloj la hora: rododendro. No ocurre nada: rododendro. Y esto me indica que la soledad tiene sus palabras secretas y las enseña cuidadosamente a los solitarios.

(8) Aquí es oportuno no olvidar mi soledad. La tengo a mi lado vestida de ruidos distantes y de figuras pasajeras. Cuando está desnuda, dormimos los dos. Y es una buena cosa dormir. Soy viejo.

(9) Pero escribir así no conduce a nada. He contado que construyo barcos y que una palabra precisa me vino a ver una mañana y no se fué más. Ya es tiempo de decir qué he hecho con esta palabra. Empezaré por confesarlo brevemente: la he convertido en pez.

(10) Ha sido, claro está, un trabajo lento. Tal vez no pueda describirlo con exactitud si no recuerdo cosas más antiguas. Porque la palabra no fué lo primero: antes

hubo los barcos, y también—como principio—el deseo de construirlos dentro de una botella. (10) Entonces comenzaba a envejecer y pensaba a menudo en la soledad de más tarde. Iba todas las mañanas a mi oficina y encendíamos la luz desde temprano. Mirábamos por la ventana y hacía frío a veces. Escribíamos en los grandes libros de cuentas. (12) De repente alguno dejaba la pluma, restregaba sus manos y decía que no deseaba trabajar, que las mujerees son hermosas, que durante las vacaciones iría a los lagos del Sur.

(13) Se habla rápidamente y no vale la pena recordar nada.

(14) Pero alguien dijo un día:

—Cuando esté viejo compraré un sillón y leeré todos los libros de que oigo hablar. No me aburriré como ahora.

Yo hojeaba entonces un folleto en que había barcos y nombres de ciudades. Lo guardé en mi bolsillo y anoté en seguida, como de costumbre, cifras pequeñas y grandes en mi libro. (15) Es el trabajo. Se empieza a las ocho de la mañana, y cuando uno se levanta, abre los brazos y quiere descansar, ha acabado la tarde. Ahí está el sombrero, sale uno a la calle, y camina.

"Algo he de hacer cuando esté viejo"—pensé vagamente, en mi casa, cuando regresaba del comedor hacia mi cuarto.

(16) Y saqué del bolsillo el folleto de la Compañía de Vapores. Cerré mi puerta, dejé de oír voces ajenas y un

piano que suena siempre. Los barcos son bellos y las ciudades que se desconocen tienen nombres que gustan: Liverpool, Amsterdam, Barcelona. Después vino el sueño.

(17) Pero hay noches que hablan. No son como las otras y se obstinan en contar lo que saben. Basta quererlo, y se abren los ojos en la oscuridad, se escucha a aquel que va por la calle, al que tose en la pieza vecina. Y se oye hablar a la noche.

(18) Entonces me dijo:

—¿Qué harás cuando estés viejo? Los barcos son bonitos desde la antigüedad. El que compra un sillón y lee, pierde la vista, se queja. Hay trabajos que divierten y el pensamiento hace lo que quiere entretanto. Viajar es difícil cuando no hay dinero. ¿Mujeres? ¿Alegría? ¿Liverpool? Los años caen sobre el cuerpo y el deseo desaparece.

(19) Así habló, desordenada, la noche, repitiéndose hasta que dejé de oirla. Y al despertar creí no haber dormido; pero todo lo había olvidado y esto le ocurre al que duerme. No obstante, recordé algo de súbito, cuando vi sobre la mesa el folleto de los barcos. "¿Que harás cuando estés viejo?"

(20) Lo supe de repente y lo tuve en la memoria hasta el día necesario. Fué un día de agosto y cuanto entonces sucedió ya lo conocía. También había pensado en esto muchas veces. (21) Estuvimos todos reunidos y el jefe de la oficina levantó una copa, señalándome. Yo oía

sonar mi corazón y respiraba apenas. Me miraban y yo no quería ver a nadie, cabizbajo, con las manos caídas, escuchando.

—Es un ejemplo de lealtad—decía el jefe—y su nombre va a quedar entre nosotros. Ha envejecido en el trabajo de esta casa.

(22) La señorita mecanógrafa olía a felicidad. Siempre he adivinado la dicha junto a su perfume, y ahora sonaba mi corazón y yo apretaba los puños pensando en lo que había de responder al jefe.

—Nos deja—decía—y su descanso es merecido porque de invierno a invierno ha estado entregándonos su vida con la constancia de la hormiga y de la abeja...

(23) El contador me miraba y asentía sonriendo levemente. Y aquél que aspiraba a leer todos los libros comía con lentitud un trozo de sardina con pan.

—Levanto mi copa—decía—y les pido a todos que me acompañen porque...

No habló más el jefe y todos aguardaron. Entonces dije lo que ya no recuerdo.

Me abrazó la mecanógrafa, estreché las manos que me tendían, y flaqueaban mis piernas cuando salí.

(24) Era libre. Tenía algún dinero para envejecer y morir en alguna parte. ¿Dónde? Exactamente, donde he vivido muchos años. Una casa de huéspedes, con su puerta angosta, su escalera que cruje, y mi cuarto al fondo de un pasillo.

(25)—Señora—le dije esa tarde—desde ahora estaremos

juntos. En tantos años, puede asegurarse que somos amigos. No dejaré su casa.

—¿No trabajará más?—preguntó la patrona—. ¡Bien ganado el descanso que le corresponde! Nunca le he visto faltar a su trabajo. Pero, ¿no teme aburrirse?

(26) Sonreí con alegría porque ahora era dueño de mi secreto y en adelante podría disfrutarlo sin prisa.

—Trabajaré—le dije—. Mis manos no sabrían estar ociosas.

(27) Y crucé el pasillo, abrí la puerta de mi cuarto, miré hacia la calle desde mi ventana, sentí el aire de la tarde como nunca lo sintiera. Libre, absolutamente libre, y con una ambición para hacer dichosas a mis manos en largas horas de soledad.

(28) Empecé a construir barcos. Los primeros se rompían de pronto, cuando los tenía en la botella. Había sido penoso construirlos, tan pequeños y frágiles; y se rompían de pronto, en la botella, cuando tendía una vela blanca, cuando alzaba un mástil.

(29) Meneaba la cabeza, todo lo abandonaba, y al otro día trabajaba de nuevo, animoso, callado, pensando en tantas cosas que se olvidan, que se recuerdan, que no sirven de nada; pero que gustan cuando se fabrica un bergantín minúsculo.

(30) Después mis manos conocieron el oficio. Eran diestras y manejaban alegremente los instrumentos, cortaban la madera, pulían los costados de la nave, pintaban los finos palos, introducían en la botella cada

pieza del barco tan limpiamente que todo no era sino un juego feliz.

(31) —Son lindos, es cierto—me dijo una mañana la patrona—; pero ya no hay dónde ponerlos. ¿Por qué no los vende? Muchos querrían comprarlos.

—¿Venderlos?

(32) Entonces cerré mi puerta a todos. Cada día limpié mi cuarto sin ayuda de nadie. Y expliqué:

—Hay tanta cosa frágil, que prefiero asear yo mismo. Si alguna se rompiera, sufriría. A los viejos se les perdona, ¿verdad?

(33) Estuve tranquilo entre mis barcos. Eran numerosos y míos, por todas partes, en sus botellas transparentes. Los miraba durante la noche, cuando iba a dormirme, y les ponía nombres venturosos. Algunos representaban de modo perfecto la historia secreta de mi felicidad. Otros tenían el color y la forma de la desdicha; (34) mirándolos, pensaba en la dolorosa aventura que persigue a alguien cada día. Conversaba con ellos. Les preguntaba qué eran, de dónde llegaban. Me respondían de alguna manera, de proa a popa, quietos y hermosos. Después empezaba a desvestirme, apagaba la luz, y eso es la noche.

(35) Por la mañana, apenas despierto, veía andar el sol desde la ventana a una botella. Alargaba su dedo amarillo y lo detenía en una arboladura. Después lo paseaba por los mástiles vecinos, y pronto resplandecían las jarcias de todas las naves.

(36) No me movía. Era dueño de mi tiempo y podía mirar las botellas, distraerme de súbito y recordar la oficina oscura en que encendíamos la luz desde temprano, o pensar en otra cosa que sucedió y estaba perdida. (37) Todo esto es curioso. Uno está lleno de palabras y poco a poco se reúnen a contar un día de la niñez, una risa que sonó en la tarde olvidada, ahora presente y dichosa de nuevo.

O bien escapa alguna y queda como el abejorro zumbando alrededor. Ha venido de repente y no significa nada. Es puro sonido hasta que se va.

(38) Una vez entró de la calle una palabra inglesa, que alguien, agitando una mano, gritó como despedida. La palabra se posó en el muro, o entre los aparejos de una carabela, y al otro día echó a volar por mi memoria. Después se marchó. (39) Pero cuando vino ésta, en vano quise olvidarla.

Rododendro.

(40) Es lenta y tenaz. Oigo el sonido de sus élitros y la pierdo de improviso. ¿Se ha marchado? Entonces vuela desde el rincón y gira en torno de mi cabeza. La digo en alta voz. La canto con una música que sólo a ella le pertenece, mientras pulo con el vidrio una proa esbelta. La dejo reposar. (41) Y en cualquier momento—corren los días—la tengo a mi lado. Siempre ha estado aquí y asoma de repente. Es el rumor, tal vez, que hace la soledad para que yo sepa que me acompaña.

Lo llamé así desde antes de nacer. Y ahora está vivo en su botella ancha como una redoma.

(49) Me mira su ojo inmóvil. Camino por el cuarto y me detengo. Me mira siempre allí donde estoy. Es la primera vez que me sucede: está mirándome desde la botella y dentro de mí.

—Estamos solos—me dice—. Estaremos solos hasta después.

(50) Entonces pienso que estas palabras no son suyas. Las va diciendo una voz en mí, secretamente; son mis propias palabras y nada importan. Podría decir otras, si me esforzara. Pero oigo hablar de pronto. Me mira su ojo inmóvil y escucho. "Solos hasta después".

(51) Me acerco a contemplarlo y callo. Está en la redoma y súbitamente sé que me habla. Es él, y su voz viene desde mi vida. Pienso ahora que los hombres aman a las mujeres, que los barcos atraviesan el mar y entran en los grandes puertos. (52) Hay el ruido del mundo. Alguien comienza a cantar porque es feliz. Y otro dice: "Nos hemos querido siempre". Y aquél está bebiendo con sus amigos, conoce la risa, entra en los teatros. Todos los teléfonos hablan. Y los automóviles salen de la ciudad, corren por los caminos: es el verano. Están las voces en los parques, unidas, y las manos se estrechan, los labios se buscan, los cuerpos saben ser dichosos.

(53) ¿Dónde?

Rododendro, en su botella, todo lo ha perdido. Es-

tamos solos y nos parecemos: olvidados en la pieza de los barcos.

—Calla—le digo—. Si tuviéramos imaginación, cerraríamos los ojos para ver cosas más bellas.

Rododendro entorna su ojo inmóvil. No. Son los míos, que se cierran un rato.

(54) Comienzo a odiarle. Entonces me llaman a comer y bajo la escalera.

—¿Ha trabajado mucho?—pregunta la patrona.

Muevo la cabeza, sin mirarla, y sé que todos sonríen.

(55) Somos siempre los mismos: la patrona y yo, en los extremos de la mesa; el boticario que huele a tabaco y hablan en voz baja; los estudiantes bulliciosos; Alicia, que trabaja en la tienda de un francés y canta canciones de la ciudad.

(56) Comemos y charlamos. Es decir, yo escucho, sonrío, y miro por la ventana abierta la sombra de un árbol en la noche. Está el verano en el patio oscuro y una rama se agita débilmente. El rumor de la casa vecina viene hasta la ventana y se aleja. Es una vida que no nos pertenece.

(57) —Nunca le veo salir a caminar un poco—me dice el boticario—. Es saludable. Para vivir largos años hay que comer sin prisa, dormir profundamente, trabajar algunas horas, y pasear todos los días.

—Las noches se han hecho para algo—declara, riendo, un estudiante.

(62)—Necesito una palabra de cuatro letras—nos pide con ansia.

(63)La patrona busca entre sus recuerdos.

—Amor—responde con una risa breve.

El boticario inclina la cabeza, murmura entre dientes y ríe despacio, con timidez.

—No me sirve—exclama Alicia.

(64)—¿Por qué ha reído?—pregunta la patrona al boticario—. Tenía cuatro letras.

—He reído porque una mujer no encuentra nunca otra palabra—dice el boticario.

—¿Y cuál es la que encuentra el hombre?

—Trabajo, por ejemplo—contesta el boticario, removiéndose, inquieto, en su silla.

—No tiene cuatro letras—murmura Alicia, burlona.

(65) Entonces hablamos de las palabras que preferimos. Alicia abandona la revista, el lápiz, y cubre su rodilla con gesto rápido.

—Digamos la palabra que nos gusta—propone.

(66)Todos buscamos un instante por entre los muebles, junto a la lámpara, en el suelo.

—Primavera—dice la patrona.

—Trabajo—murmura, obstinandose, el boticario.

—Felicidad—ha dicho Alicia.

Y todos esperan mi palabra.

—Rododendro—voy diciendo lentamente, y escucho en mí el latido de un secreto que se traiciona.

(67)—Bella palabra. Extraña tal vez, pero bella—declara

la patrona, mirándome fijamente, deseosa de averiguar si no he mentido.

—No es extraña. Rododendro es un arbusto que da flores rosadas, en los parques—explica el boticario.

Le observo con asombro y empiezo a reír, meneando negativamente la cabeza.

(68) —Rododendro es un pez—digo con energía.

—¿Un pez?

—Y un pez que habla—aseguro sin mirar a nadie.

Fuí hasta entonces un hombre tranquilo y bondadoso para el boticario; me hablaba, acogedor, y era animadora su cortesía; pero ahora se levanta y no le reconozco la voz dura, violenta:

—Se burla de nosotros. Los peces no hablan. Rododendro es...

(69) No le escucho. Comienzo a subir la escalera y crujen los peldaños. Siento, conmigo, el perfume de Alicia. ¿Dónde ha estado otra vez? Ha vivido a mi lado y lo recuerdo.

Entonces me abrazó la mecanógrafa y después fuí libre: eso es.

(70) —No le ha comprendido—murmura Alicia—. Hay hombres que no saben reír. Rododentro parece un pez y no una planta.

—Es un pez—repito—que habla a quien lo escucha.

Y subimos hasta mi puerta. Sonríe, ruega que bajemos, me habla del verano y de la alegría.

(71) —Entremos—le digo—. Va a verlo como yo. Es un pez de madera; pero vive.

Alicia ríe con júbilo y calla de pronto, ante los barcos.

—¡Qué hermosos!—me dice—. ¡Cuántos hay! Oí hablar de ellos y nunca me atreví a pedirle que me dejara subir.

(72) Cierro la puerta y me acerco a la botella que es como una redoma, señalándola. Después me aparto, porque ella se aproxima. Y la veo inclinarse delante de mí, para mirar a Rododendro que nos vigila con su ojo quieto.

(73) Tiene los hombros menudos y la nuca blanca. Unos cabellos pequeñitos caen hacia los lados, y el perfume entra en mí suavemente.

Va a erguirse de nuevo, y será todo.

Cerrados los párpados, la beso. Cuando se vuelve y está hablándome, la beso en la boca. Su perfume baja por mi garganta y se anuda en mi pecho con lentitud, estremeciéndome.

(74) La oigo reír y no sé qué palabras diría ahora. Aprieto los puños caídos; escucho una puerta que han cerrado, lejos; miro a Alicia que no se va.

—Es la palabra de cuatro letras que buscaba: ¡beso! —me dice entre la risa.

(75) Entonces desaparece. Estoy solo de nuevo y tal vez

pudiera llorar vuelto hacia el muro. Pero cierro la puerta y me quedo escuchando. Nada. La noche y los barcos, por todas partes, en sus botellas transparentes. Más allá, Rododendro, que ha juntado su ojo oscuro. (76) Es hora de dormir. Somos viejos.

REGVM IN PERV. S.M ACADEMIA S. MARCI VRBIS VLT PLVS RA


S.M
ACADEMIA S. MARCI VRBIS
REGVM IN PERV.
VLT
PLVS
RA