

Universidad de Sevilla

Facultad de Comunicación



**La nieta del héroe: análisis del cuento “La señora mayor”,
de Jorge Luis Borges, a partir de la semiótica estructural
de A. J. Greimas**

Daniela Fernanda Rizzo Badillo

Tutor: Manuel Ángel Vázquez Medel

Máster Universitario en Comunicación y Cultura

Sevilla, 2016

*Cuentan que Ulises, harto de prodigios,
Lloró de amor al divisar su Itaca
Verde y humilde. El arte es esa Itaca
De verde eternidad, no de prodigios.*

Jorge Luis Borges

A los Rizzoba y a Martín. Para Sevilla y Quito.

Tabla de contenido

INTRODUCCIÓN	7
OBJETIVO GENERAL	11
OBJETIVOS ESPECÍFICOS	11
METODOLOGÍA	12
CAPÍTULO 1: JORGE LUIS BORGES Y LA CONSTRUCCIÓN DEL <i>INFORME DE BRODIE</i>	14
1.1. LOS RASTROS FAMILIARES	16
1.2. INFANCIA Y VIAJE A EUROPA	25
1.3. DESCUBRIMIENTO DE BUENOS AIRES	27
1.4. RECONOCIMIENTO EN ARGENTINA. <i>EL ALEPH</i>	28
1.5. PERONISMO, BIBLIOTECA NACIONAL Y GIRAS INTERNACIONALES	32
1.6. CONSTRUCCIÓN DE EL INFORME DE BRODIE	34
CAPÍTULO 2: LA SEMIÓTICA ESTRUCTURAL DE GREIMAS	44
2.1. EL SENTIDO DE UNIDAD EN EL TEXTO: LA COHERENCIA	44
2.1.1. <i>Cohesión superficial</i>	49
2.1.2. <i>Coherencia global: la isotopía</i>	51
2.2. LOS ENUNCIADOS MODALES	54
2.3. CUADRO SEMIÓTICO	56
2.4. ENUNCIADOS DESCRIPTIVOS / ENUNCIADOS MODALES	60
2.5. MODALIDADES ALÉTICAS, EPISTÉMICAS Y DEÓNTICAS	61
2.6. COMPETENCIA LINGÜÍSTICA, COMUNICATIVA Y MODAL	64
2.7. LA TEORÍA GREIMASIANA FRENTE A LA TEORÍA DE LA COMUNICACIÓN	64
CAPÍTULO 3: ESTRUCTURAS NARRATIVAS Y ACTANCIALES DESDE LA SEMIÓTICA ESTRUCTURAL	69
3.1. EL RECORRIDO GENERATIVO	72
3.2. ESTRUCTURAS SEMIO-NARRATIVAS	73
3.3. PROGRAMA NARRATIVO	77
3.4. ESTRUCTURAS DISCURSIVAS	79
3.5. ESTRUCTURAS ACTANCIALES	80

CAPÍTULO 4: EJERCICIO PRÁCTICO CON EL CUENTO “LA SEÑORA MAYOR”, DE JORGE LUIS BORGES	83
4.1. SEGMENTACIÓN DEL CUENTO “LA SEÑORA MAYOR”	83
4.2. PROGRAMAS NARRATIVOS	87
4.2.1. <i>Hacer-ser y hacer-creer</i>	93
4.3. ESTRUCTURA ACTANCIAL	95
4.4. SUJETO, ESPACIO Y TIEMPO	101
CONCLUSIONES	104
BIBLIOGRAFÍA	106

Introducción

El presente análisis del cuento “La señora mayor”, de Jorge Luis Borges, proviene de una lectura personal de la semiótica de Greimas como metodología de análisis de las estructuras comunicacionales de una obra literaria. La importancia de la semiótica estructural para los estudios literarios está en que funciona como un engranaje entre el estudio de la construcción de significados y el análisis de las estructuras lingüísticas.

La Escuela de París, presidida por Algirdas Julien Greimas (1917-1992), propuso una semiótica cuya intención fue recuperar los conceptos de Ferdinand de Saussure y Louis Hjelmslev en cuanto a los pares lingüísticos (lengua/habla) y combinarlos con las estructuras planteadas por Vladimir Propp para el análisis de textos narrativos, en donde se planteaban estructuras narrativas universales a través del estudio de cuentos populares de Rusia. “La base teórica de la semiótica greimasiana es conocida: la lingüística estructural (particularmente de L. Hjelmslev) y el estudio del folklore y de las mitologías” (Latella 1985:17).

Las ideas de Louis Hjelmslev (1899-1965) acerca del lenguaje buscan la consolidación de la lingüística como una ciencia independiente. “Se debe poder concebir una ciencia que no se represente el lenguaje como un conglomerado de elementos lógicos, históricos, fisiológicos, físicos, psicológicos y sociológicos, sino que entienda ante todo el lenguaje en sí, como una unidad autónoma, una totalidad de una naturaleza particular”. (Hjelmslev 1976:9). En línea con lo propuesto por Saussure (1857-1913), la lingüística establecida por el danés Hjelmslev -quien formó parte de la fundación del Círculo Lingüístico de Copenhague- entiende a la lengua como un sistema de signos que pueden ser ilimitados, pero que están regidos por una serie de normas estructurales que son específicas de cada lengua.

La combinación de elementos, su orden y su jerarquía son las claves para la producción de significado. De este modo, Hjelmslev propuso colocar a la lingüística dentro del campo de la semiótica y alejarla de los estudios fonéticos que no intentaban sistematizar sus resultados en teorías universales. Hjelmslev se concentró en el estudio de las lenguas indoeuropeas y formuló familias lingüísticas en donde se expresan sus transformaciones históricas. Para Hjelmslev, la lingüística se debe ocupar del estudio de las estructuras de las lenguas, sus posibilidades futuras y sus transformaciones a lo largo del tiempo. Su intención fue configurar una gramática general que sea común para toda expresión humana, idea que se acerca a la concepción de la expresión lingüística como

un acto cultural que se mantiene y se transforma dentro de la memoria colectiva de un grupo social.

Esta concepción de la lengua como un sistema de significación que puede ser medido, estudiado y representado provocó en Greimas la intención de estudiar los niveles de significación del lenguaje a partir de la creación de un modelo de pares. Greimas considera al sentido como un sistema que puede ser proyectado en términos más simples, a través de un cuadro que exprese las condiciones de los opuestos. La vertiente académica presidida por Greimas, la Escuela Semiótica de París, buscó esclarecer los valores científicos de la semiótica a través de la creación de estructuras modales que serán comunes a todos los textos narrativos. “A partir de un conjunto de postulados lingüísticos y del estudio de textos folklóricos (Propp) y mitológicos (Dumézil, Lévi-Strauss), la semiótica de inspiración greimasiana pudo constituirse en una disciplina, con vocación científica, susceptible de dar cuenta de la producción social de sentido” (Latella 1985:17). El cuadro semiótico que propone Greimas tiene como intención organizar lo especulativo ya que reduce el número de interpretaciones posibles. De este modo, funciona como una estructura elemental de significación (Schleifer 2009).

Sin embargo, los estructuralistas han recibido críticas que consideran que sus sistemas de comprensión textual son insuficientes ya que no consideran al lector como intérprete final de los textos. Según sus críticos, los estructuralistas consideran a los textos como entes cerrados y poco cambiantes. Paul Ricoeur (1913-2005), quien dedicó sus trabajos al estudio de la temporalidad en las narraciones bajo los conceptos de la hermenéutica, explica que Greimas considera que lo externo al texto es irrelevante a la hora de la interpretación y que, por el contrario, la hermenéutica tiene como base la construcción de sentido a partir de las referencias externas de un texto en referencia a su contexto (Palazón Mayoral 2007).

Desde la Escuela de París, la semiótica estructural considera que todo texto es narrativo ya que la decodificación del mismo se realiza a través de un relato. El sentido de los textos se encuentra en la combinación de elementos latentes que un emisor escoge para expresarse. Se puede entender al emisor como un autor literario o como un dialogante. Esto se refiere a que el sentido se halla en las estructuras profundas del texto y que la semiótica busca explicar el proceso de significación a partir de esta estructura textual. Estas combinaciones de elementos latentes son narrativas, aunque el texto no lo sea ni intente serlo. Esto sucede porque toda decodificación se realiza a través de las claves narrativas. Latella explica: “Gracias a esta regularidad pudo establecerse la

existencia de un esquema narrativo canónico, que sugería la posibilidad de interpretar todo discurso narrativo como una búsqueda del sentido a conferir a la acción humana” (Latella 1985:18).

Esta concepción surge de la cercanía de Greimas con las nociones de narrativa que propuso Vladimir Propp (1895 – 1970). Su obra consistió en explorar las estructuras principales y reiterativas de los cuentos populares de su natal Rusia con la intención de elaborar un catálogo de elementos narrativos simples que clasificó en su obra *Morfología del cuento* (1928). Los estudios de Propp no se enfocan en las formas lingüísticas de la expresión narrativa, sino que se refieren a las funciones que cumplen los personajes y los temas que dan lugar a las narraciones y que intentan ser universales. Los estudios de Greimas combinan los aportes de Hjelmslev en cuanto a concebir al lenguaje como un sistema de signos que se puede expresar en un cuadro de pares y la intención de Propp de crear un catálogo de los motivos que dan lugar a la narrativa universal.

Este trabajo de fin de master intenta ser una lectura actualizada de los conceptos de Greimas con el afán de comprobar la importancia de esta metodología frente al análisis de textos literarios. Tal como lo realizaron tanto Greimas como su alumna Graciela Latella, pondremos en práctica la metodología estructuralista a partir del análisis de un cuento en donde se tendrá en cuenta la estructura actancial y los programas narrativos.

Hemos escogido un cuento de Jorge Luis Borges llamado “La señora mayor”, el cual pertenece a su libro *El informe de Brodie* (1970). Este cuento nos llama la atención porque forma parte de una excepción dentro de la cuentística borgiana. En primer lugar, *El informe de Brodie* se caracteriza por ser una colección de lo que Borges llama cuentos “directos”. Esto quiere decir que existe una intención de construir relatos de forma clara y concisa lo que escapa de la tradición borgiana que se caracteriza por estructuras laberínticas en donde se requiere una gran capacidad reflexiva en el lector.

Jorge Luis Borges (1899-1986) pertenece a un grupo especial de autores universales que trascienden la literatura y se ubican en el plano de la reflexión filosófica. Las preocupaciones principales de los textos de Borges, tanto en prosa como en lírica, se vinculan con la exploración de la metafísica del tiempo y el espacio a partir de los motivos clásicos de la literatura universal: heroísmo, identidad y humanidad.

La concepción del universo tanto como caos o como cosmos provoca que Jorge Luis Borges experimente con la elasticidad del tiempo que se separa del espacio, la construcción de espacios laberínticos en donde confluyen diversos tiempos. Por otro lado,

Borges mantiene a lo largo de su obra la intención de forjar un lenguaje argentino que sea a la vez universal. Esta idea surge de la necesidad de colocar a su país dentro de la vanguardia universal del arte. Al mismo tiempo, intenta crear una identidad única que rescate su herencia europea, pero renazca como algo particular.

El cuento “La señora mayor” se ubica dentro del experimento de *El informe de Brodie* en donde Borges pretende crear esta misma reflexión metafísica por medio de un lenguaje más directo. Esta intención responde a una búsqueda de simplicidad en el lenguaje pero que equivale a una profunda atención al contenido, el cual resulta ser más humano.

Objetivo general

Realizar un análisis de la estructura actancial y de los programas narrativos que están presentes en el cuento “La señora mayor”, de Jorge Luis Borges, a partir de los conceptos que propone Greimas en su semiótica estructural con la finalidad de comprobar su importancia como método de análisis literario.

Objetivos específicos

- Realizar un recorrido esencial sobre la vida de Jorge Luis Borges en donde se ponga énfasis en la expresión de su estilo personal como escritor y poeta en base con la lectura de varios críticos literarios en concordancia con su contexto social y político.
- Elaborar una lectura dinámica y personal que recorra los conceptos básicos de la teoría semiótica estructural de Greimas con la intención de crear un manual básico que sirva para el análisis del cuento que estudiamos.
- Analizar el cuento “La señora mayor”, de Jorge Luis Borges, de acuerdo con la descripción de las funciones que cumplen los actantes, el tiempo y el espacio con la finalidad de obtener una interpretación del texto literario.
- Comprobar la pertinencia de utilizar la semiótica estructural para comprender el cuento “La señora mayor” a partir de los resultados del análisis semiótico.

Metodología

Este trabajo se presenta como la combinación de dos objetivos que tienen como referencia los trabajos prácticos que realizaron Greimas y Graciela Latella dentro de la concepción de la semiótica estructural como instrumento de análisis literario. En primer lugar, buscamos realizar una lectura dinámica y personal de los conceptos que plantea Greimas dentro de los dos tomos del *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. La intención de esta primera parte es actualizar los conceptos de la semiótica estructural de manera que esta redacción sirva como manual básico para comprender cómo la lingüística se acerca a las teorías narrativas y a la búsqueda del significado. Debemos reconocer que es necesario acercar los conceptos de Greimas a estudios actuales en donde no se separa al autor ni al lector del texto. Por lo tanto, hemos promovido el uso de ejemplos literarios del siglo XX que utilizaremos para explicar mejor ciertos términos complejos.

Dentro de este trabajo, buscaremos definir los rasgos fundamentales de la teoría semiótica estructural que propone Greimas, para lo cual explicaremos la definición de aspectos fundamentales de su teoría como la modalidad, la intencionalidad y la persuasión. Para cumplir con este objetivo, utilizaremos el *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, escrito por Greimas y Joseph Courtés para definir las características de la semiótica estructural y su valor para el análisis de los textos narrativos. Este texto se publicó por primera vez en 1979 en la editorial Hachette y está construido como un diccionario de conceptos que intentan completar las teorías semióticas anteriores, sobre todo la iniciada por Hjelmslev. Greimas y Courtés intentan explicar el proceso de significación con el propósito de abarcar los distintos niveles, expresiones y concepciones de lo comunicativo. De este modo, no solo se refieren al lenguaje escrito, sino que abarcan temas como lo musical, lo figurativo o lo abstracto.

Es importante comprender que Greimas y Courtés decidieron publicar un segundo tomo de este diccionario en 1986, de nuevo bajo la editorial Hachette. En este segundo tomo se pone en relieve sus avances como investigadores y aclaraciones acerca de términos y conceptos que requerían un matiz o un nuevo razonamiento. Graciela Latella se refiere a la semiótica estructuralista como un camino en el que todavía queda espacio para la investigación. “Esta teoría es considerada más como un proyecto científico que como una ciencia acabada” (Latella 1985:17). Esta es una de las razones por las que tanto Greimas como Latella han propuesto ejercicios prácticos para explicar los conceptos de

la semiótica estructural. Ambos buscan crear una noción científica para su teoría a partir de la puesta en práctica de sus conceptos.

El segundo objetivo de este trabajo es el análisis del cuento “La señora mayor” que forma parte del libro *El informe de Brodie* (1970), de Jorge Luis Borges. Esta puesta en práctica se inspira en el trabajo de Greimas en donde analiza el cuento “Deux amis”, de Guy de Maupasant, y en la propuesta de Graciela Latella, quien analiza otro cuento de Jorge Luis Borges llamado “Emma Zunz”. Ambos trabajos no solo motivan nuevas lecturas acerca de estos autores, sino que también ponen en evidencia que la literatura se compone de un aspecto lógico que puede ser descompuesto tal como sucede en las ciencias más rigurosas. La semiótica estructural nos dará las herramientas necesarias para descomponer las relaciones entre varios actantes lo cual da lugar a una interpretación en donde prevalece el estudio de las modalizaciones que actúan dentro de un relato.

La semiótica estructural ofrece una gran capacidad de abstracción del contenido de un relato ya que produce una reflexión sobre los elementos textuales que producen significado; sin embargo, intentamos poner en cuestionamiento el rechazo de la semiótica estructural al análisis de los contextos sociales y políticos que configuran la expresión literaria y artística tanto en el autor como en el lector. Por lo tanto, este trabajo busca ser un reflejo de la importancia que se debe dar a la estructura de los textos como estructuras de significado que tienen sentido por sí mismas pero que responden a una modalización externa identificada en el autor y en el lector.

Capítulo 1: Jorge Luis Borges y la construcción del *Informe de Brodie*

La longitud de la obra de un escritor surge de las aristas que podemos trazar entre su tiempo, su espacio y sus escritos. La literatura no está sola en el camino de la historia de la humanidad y no surge del ámbito de las musas, sino que responde a un tiempo y un espacio particular al que podemos acercarnos a través de la biografía de un autor y la construcción de su contexto social, político y cultural. Sin embargo, comprendemos que todo lo dicho sobre alguien resulta fijo en lo que planteamos como ficción, todo lo que prevemos saber resulta en una visión de la realidad ya que las biografías deben ser comprendidas como ficciones documentadas, y comprendemos que los documentos no son de confiar. Por lo tanto, asumimos que nos encontramos con patrones, ideas sueltas, recovecos y anécdotas que nos ayudan a imaginar los procesos vitales que dieron lugar a la creación de las obras literarias.

Cuando nos enfrentamos a una biografía, debemos conocer las condiciones de su construcción ya que no es sorpresa que muchos quieran agrandar o achicar la figura de un autor en base con su subjetividad e intereses. Pese a que este es un terreno resbaladizo, decidimos contar ciertos aspectos de la vida de Jorge Luis Borges que serán de mucha ayuda para comprender su texto “La señora mayor” (1970).

Nuestra intención no es justificar una obra literaria a través de sucesos que pudieron ser documentados. Tal como nos recuerda Umberto Eco: “un texto se distingue de otros tipos de expresiones por su mayor complejidad. El motivo principal de esa complejidad es precisamente el hecho de que está plagado de elementos *no dichos*” (Eco 1987:74). Esta expresión de lo “no dicho” se refiere a que está fuera de la expresión superficial o manifiesta y que, por lo tanto, deben ser actualizados por parte del lector. El lector se convierte en un co-creador del texto literario ya que cada lectura se presenta como una nueva actualización de lo dicho y lo no dicho dentro de la obra literaria. Por lo tanto, Eco nos habla de que el autor “debe suponer que el conjunto de competencias a que se refiere es el mismo al que se refiere su lector. Por consiguiente, deberá prever un Lector Modelo capaz de cooperar en la actualización textual” (Eco 1987:80).

Debemos comprender que los estudios literarios han asumido diversos enfoques a lo largo de su existencia, desde el estructuralismo ruso hasta las teorías de la Estética de la Recepción. Umberto Eco ubica un cambio de paradigma esencial dentro del proceso de las ciencias sociales que dio lugar al análisis del papel del lector. A pesar de que cada teoría de análisis literario escogió un camino distinto, Manuel Ángel Vázquez Medel

explica que “la clave estaba en no tener por qué rechazar ninguna de las vías posibles de aproximación a un hecho literario, siempre que se tuviera clara conciencia de su parcialidad y se procuraran hacer resultados coherentes con otras posibles aproximaciones” (Vázquez Medel 2013:27). La intención de Vázquez Medel es divisar a las ciencias sociales como una acumulación de conocimiento que se nutre desde diversas perspectivas. Esto provoca que ningún enfoque sea exclusivo, por el contrario, cada línea de investigación resulta limitada y complementaria.

El proceso de actualización de los textos se puede comprender como la capacidad que posee el lector de rellenar lo “no dicho” a través de fundamentos culturales o sociales que unifican la visión del autor con el lector. En este aspecto, podemos encontrar que el conocimiento biográfico de un autor que leemos no es la única alternativa para realizar una interpretación literaria; por el contrario, esta una de las aristas que encontramos en el proceso de actualización textual ya que no debemos pasar por alto que tanto la creación como la lectura son actos sujetos tanto a lo consciente como a lo inconsciente de un autor y un lector. El análisis del contexto social, político y cultural de un autor puede ofrecer tan solo ciertos aspectos a tomar en cuenta para la interpretación de los textos literarios. Sin embargo, los consideramos parte de la materia contextual o la inspiración que dio lugar a la obra literaria. Eco precisa que “es evidente, pues, que interpretar el texto significa reconocer una enciclopedia de emisión más restringida y genérica que la de destinación. Pero esto entraña considerar las circunstancias de enunciación del texto” (Eco 1987:91). Eco se refiere a la enciclopedia como el registro personal de datos y emociones que posee tanto el lector como el autor. Esta enciclopedia se entiende como la cultura a la que pertenece, pero también los elementos personales que provocan que cada persona sea única. Cuando Eco habla de enciclopedia también se refiere a la intención del autor, conocida como *intentio auctoris*, la cual también responde a su enciclopedia personal que puede o no ser cercana para el lector.

Para construir la vida de Jorge Luis Borges, nos planteamos la tarea de recoger y relacionar datos y anécdotas desde diversas fuentes documentales tales como entrevistas, biografías o documentales. Hemos decidido remontarnos a los ancestros de Borges ya que en el tercer capítulo de nuestro trabajo analizaremos el cuento “La señora mayor”, el cual forma parte de los textos de la literatura de Borges en donde el tema principal es los héroes nacionales y la trascendencia de lo heroico. El recuento de los antecesores de Jorge Luis Borges se encuentra en el límite entre la anécdota y lo documental. Mucho de los que sabemos está sostenido por una cortina de misticismo construida por su madre, su última

esposa y él mismo. Conocemos los datos, las fechas y los acontecimientos, pero resulta imposible comprobar si todo lo escrito sucedió o si se trata de una historia más construida a partir del gran talento narrador de Jorge Luis Borges.

1.1. Los rastros familiares

El viaje del héroe que regresa a casa, el cumplimiento de su *fatum* y la búsqueda de trascendencia son motivos que nos resultan universales y clásicos. Italo Calvino nos recuerda: “llámase clásico a un libro que se configura como equivalente del universo, a semejanza de antiguos talismanes” (Calvino 1994:10). Nos remitimos a la idea de talismán como un objeto que actúa como amuleto y que está cargado de propiedades mágicas. Del mismo modo, los talismanes suelen brindar protección para quien lo posee al igual que funcionan como llaves maestras de otros mundos, aquellos a los que acceden los inmortales. En literatura, esto hace referencia a la idea de un libro total que encierra la historia de una cultura, de sus antepasados, de su presente e inclusive intuye su futuro. Cuando Calvino nos habla de los libros clásicos como un talismán se refiere a esta intención mágica que es capaz de explicar el universo que conocemos. Por esta razón, concebimos a las obras clásicas como narraciones que dan cuenta de una realidad de forma valiosa y verosímil. Por lo tanto, los clásicos son aquellos textos que consideramos nos muestran una cosmogonía.

La historia clásica por excelencia es *La Odisea*, de Homero. Es decir, el viaje hacia la semilla que plantea el regreso tortuoso de quien busca cumplir su destino como ser humano. Odiseo representa al héroe perseverante que comprende que su hogar en Ítaca representa el cumplimiento de su destino, la trascendencia llegará tras su retorno al hogar, a su esposa e hijo. Joseph Campbell mira al viaje del héroe como una condición que se puede comprender a partir de la voluntad del hombre que requiere encontrar aventuras, acción que lo coloca entre lo conocido y lo desconocido. En el caso de Odiseo, esta búsqueda de aventuras lo lleva a explorar los límites de su humanidad ya que Calipso le propone ser un dios y olvidar la muerte. El verdadero heroísmo de Odiseo se vincula a su fidelidad por lo humano, por los valores de la tierra a la que se debe y de donde partió.

El viaje del héroe implica la presencia de batallas o pruebas físicas que cuestionen su valentía y resalten su honor. Estos son motivos que se acercan a lo militar, a las luchas por independencia y libertad que se libraron en América Latina durante el siglo XIX y que dieron lugar a la creación de las naciones actuales. Argentina y la idea de lo argentino nació en estas batallas, en la lucha por la identidad que puso no solo en juego la

supervivencia de la corona española sino la conjugación de un nuevo espacio social dominado por el hombre de ciudad, el inmigrante europeo que ahora sentía ser argentino alejado de Europa. Los antepasados de Jorge Luis Borges formaron parte de estas batallas y su presencia, sea cierta o imaginada, representa la base de la obra literaria de este autor que tuvo como inquietud la identidad del ser humano, dentro del espacio universal o como parte de esta nación llamada Argentina.

A continuación, presentaremos un resumen de los acontecimientos más importantes respecto a la vida documentada de Jorge Luis Borges. Debemos aclarar que existe una intención de privilegiar los episodios que consideramos importantes a la hora de estudiar el cuento “La señora mayor” (1970), obra que nos corresponde en este trabajo de fin de máster. Por esta razón, pondremos especial énfasis en lo que se conoce sobre los antepasados de este autor, su relación con su abuela y su madre y la creación del libro de cuentos *El informe de Brodie* (1970), en donde se incluye el cuento que analizaremos.

Edwin Williamson ubica el árbol genealógico de Jorge Luis Borges en línea con personajes que formaron parte de la conquista de América. Entre ellos se cuenta a Gonzalo Martel de la Puente, quien ayudó a Pizarro en la conquista de Perú, o Jerónimo de Cabrera, quien fundó la ciudad de Córdoba (Argentina). A pesar de que este pasado denota un museo de personajes distinguidos por la corona española, Jorge Luis Borges se refería a ellos así: “No me preocupo por mis antepasados remotos... nunca pensé en esto, incluso soy muy ignorante acerca de sus vidas. Además, eran personas muy poco inteligentes, militares españoles, y de la España de entonces” (Williamson 2007:23).

Williamson dice que Borges sentía afición por los personajes de su familia que no habían sido parte de la corona española, sino que pelearon por la Independencia de Argentina (Williamson 2007). Esto tendría relación con su intención de mostrarse como un argentino orgulloso de su legado europeo pero que desea distinguirse a través de lo argentino. Por lo tanto, hablaremos de los más importantes de ellos a través de un recuento cronológico.

Francisco Narciso de Laprida: (1786-1829) Fue diputado por San Juan en el Congreso de Tucumán (provincia al noreste de Argentina), quien declaró la Independencia de las Provincias Unidas del Río de la Plata. Además, presidió este congreso hasta la Independencia de Argentina en 1816. Fue miembro del Partido Unitario, de tendencia liberal y que promulgaba la administración centralizada de Argentina. Apoyó la revolución unitaria encabezada por Juan Agustín Moyano que se enfrentaba a

las fuerzas federales que buscaban que Argentina sea una nación compuesta por varios Estados. En 1829, el presidente Domingo Faustino Sarmiento¹ relató que Laprida fue asesinado por las tropas al mando de José Félix Aldao. Jorge Luis Borges habla de Francisco de Laprida en “Poema conjetural”, que forma parte del libro *El otro, el mismo* (1964), en donde alude a la imagen de un hombre que, a pesar de que denuncia el dolor de pelear en las pampas, siente orgullo de su destino como liberador de Sudamérica. El hombre que siente de cerca su muerte, al mismo tiempo siente júbilo ya que la clave de su vida ha sido esta batalla por la Independencia.

Yo, que estudié las leyes y los cánones,
yo, Francisco Narciso de Laprida,
cuya voz declaró la independencia
de estas crueles provincias, derrotado,
de sangre y de sudor manchado el rostro,
sin esperanza ni temor, perdido,
huyo hacia el Sur por arrabales últimos.
(Borges 1974:867)

El tema principal de este poema hace referencia al héroe que es herido de muerte y siente satisfacción por caer en el campo de batalla, lo cual significa una fuente de trascendencia y el cumplimiento de su *fatum*.

Juan Crisóstomo Lanifur: (1797-1824) Tío bisabuelo de Jorge Luis Borges. Su infancia transcurrió en La Carolina (en la provincia de San Luis) en donde sus padres se dedicaban a la minería. Más tarde vivieron en Córdoba en donde siguió su educación hasta que fue expulsado de la universidad en 1814 debido a una conducta inapropiada. Williamson (2011) lo nombra como uno de los primeros poetas de Argentina y cuenta que “sobrevive una postal que describe a Lanifur (identificado orgullosamente con una cruz por el joven Jorge Luis Borges) de pie en el primer plano de la foto del General San Martín cuando fue recibido por la Asamblea Nacional de la nueva república” (Williamson 2007:23).

¹ Domingo Faustino Sarmiento fue el segundo presidente de Argentina de 1868 a 1874. Además de político, se dedicó a la literatura y a promover una educación pública nacional. Su principal obra es *Facundo o Civilización y barbarie*, obra que narra los conflictos que surgieron a partir de la Independencia de Argentina en donde se enfrentaron unitarios y federales.

Manuel Isidoro Suárez: (1799-1846) Abuelo de su madre, Suárez participó de las batallas dirigidas por San Martín² con el Ejército de los Andes. Dirigió los ejércitos de Perú y Colombia como teniente coronel y fue héroe en la Batalla de Junín, de la cual resultó héroe ya que incluso Simón Bolívar³ alabó sus logros (Williamson 2007:24). Más tarde, Bolívar promovió a Suárez a coronel a partir de su participación en Ayacucho, triunfo independentista que puso final al dominio de España en América. A pesar de estos aciertos en la batalla, Manuel Isidoro Suárez fue encarcelado y expulsado de Perú porque Simón Bolívar sospechaba de sus intenciones de derrocarlo.

Después de una estadía en Brasil y Chile, volvió a Argentina en donde luchó contra los indígenas. Apoyó a la revolución dirigida por Juan Lavalle en 1828, tras lo cual se exilió en Montevideo durante la dictadura de Juan Manuel Rosas, gobernador de la provincia de Buenos Aires y principal caudillo de la Confederación Argentina. Durante sus últimos años fue estanciero en Mercedes (Uruguay) y falleció en 1846. Estuvo casado con Jacinta Haedo, Jorge Luis Borges recuerda ir de visita donde sus primos los Haedo en una hacienda muy rica en Uruguay. Borges recuerda al coronel Suárez en los poemas: “Inscripción sepulcral”, en *Fervor de Buenos Aires* (1923); “Página para recordar al coronel Suárez, vencedor en Junín”, en *El otro, el mismo* (1964), “Coronel Suárez”, en *La moneda de hierro* (1976), y “La Recoleta”, en *Atlas* (1984).

Edward Young Haslam: (1813-1878) Su bisabuelo paterno fue el inglés Edward Young Haslam, quien llegó al Paraná para visitar a su hija mayor Carolina y trajo consigo a su hija menor Frances Ann (Fanny), la abuela de Jorge Luis Borges. De educación protestante, fue doctor en Filosofía y Letras de la Universidad de Heidelberg y fundador del periódico Southern Cross, uno de los primeros en Argentina. Su yerno Jorge Suárez era dueño de la compañía de tranvías que unía la Plaza de Mayo con el Puerto de la Bajada (Paraná). Suárez era muy cercano al general Justo José de Urquiza⁴, se dice que solían jugar a las cartas. En 1878, Edward Young Haslam murió en Paraná al cuidado de su yerno (Riani 2011).

² José de San Martín es el prócer más importante de la Independencia de Argentina. Sus campañas militares fueron decisivas para la expulsión de la Corona de España por lo cual se convirtió en el padre de la nación argentina.

³ Simón Bolívar fue el principal héroe de la Independencia de Bolivia, Panamá, Ecuador, Perú, Colombia y Venezuela. Después de la liberación de estos territorios fundó la Gran Colombia, una nación que se componía de las naciones que había liberado.

⁴ Justo José de Urquiza fue gobernador de la provincia de Entre Ríos y presidente de la Confederación Argentina.

Isidoro de Acevedo Laprida: (1828-1905) Peleó contra Juan Manuel Rosas en la guerra civil, que duró de 1835 a 1852. Rosas llegó a ser gobernador de Buenos Aires y era un defensor del federalismo -contrario a la liberal y unitaria familia de Jorge Luis Borges. Después de la derrota frente a Rosas, lo cual significó una importante pérdida de su fortuna, Isidoro se mantuvo al margen de la vida pública y vivió recluido en su casa. Su familia cuenta que antes de morir sentía gran entusiasmo por contar historias sobre sus tiempos de gloria (Foster and Altamiranda 1997:186). Esto inspiró la creación del cuento “La otra muerte”, que forma parte de *El Aleph* (1949). Esta narración hace referencia a los momentos previos a la muerte de un héroe, un momento en el que se traspasa la linealidad del tiempo y surgen los recuerdos del pasado como si fueran tan recientes como ayer. En este cuento, se narran dos versiones sobre la muerte de Pedro Damián, la una es heroica y la otra se acerca a una vergonzosa huida de la batalla. El narrador busca los vestigios de esta historia en la voz de los compañeros de Pedro Damián, quienes le dan distintas versiones de su muerte: una en la batalla y otra en la soledad de una casa. Al final, la voz narrativa inventa una versión propia que dice:

Damián se portó como un cobarde en el campo de Masoller, y dedicó la vida a corregir esa bochornosa flaqueza. Volvió a Entre Ríos; no alzó la mano a ningún hombre, no marcó a nadie, no buscó fama de valiente, pero en los campos del ñancay se hizo duro, lidiando con el monte y la hacienda chúcará... En la agonía revivió su batalla, y se condujo como un hombre y encabezó la carga final y una bala lo acertó en pleno pecho. Así, en 1946, por obra de una larga pasión, Pedro Damián murió en la derrota de Masoller, que ocurrió entre el invierno y la primavera de 1904 (Borges 1989:80).

Este cuento muestra la construcción de una muerte doble, un personaje que muere dos veces. Si bien la voz narrativa habla de resurrección o redención como el motivo para que Pedro Damián reviva, al mismo tiempo proporciona una mirada circular del tiempo en donde la muerte no actúa como un final. Este reconcomiendo de la inmortalidad se sujeta a los datos biográficos de su abuelo, quien dejó una carrera militar para dedicarse a las tareas de campo. Jorge Luis Borges habla de que recuerda la muerte de su abuelo que tuvo lugar cuando él era muy niño, este recuerdo fue asumido como una muerte inconclusa (Woodall 1997).

Francisco Borges Lanifur: (1835-1874) Su abuelo paterno, militar uruguayo que participó en la guerra de Paraguay y en las batallas contra los indígenas. Formó parte de las fuerzas liberales, quienes fueron derrotados por Nicolás de Avellaneda, del Partido Automista Nacional y presidente de Argentina de 1874 a 1880. El coronel Borges se unió a las fuerzas de Bartolomé Mitre⁵ en contra de Avellaneda. Sin embargo, Francisco Borges era partidario de que la revolución estalle luego del mandato de Domingo Faustino Sarmiento que estaba en funciones. Esto le valió el desprecio de sus compañeros y fue puesto al mando de una fuerza de caballería inexperta que se encontró sitiada en la batalla de La Verde. Jorge Luis Borges escribió un poema en su honor, llamado “Alusión a la muerte del Coronel Francisco Borges”.

Lo dejo en el caballo, en esa hora;
crepuscular en que buscó la muerte;
que de todas las horas de su suerte
ésta perdure, amarga y vencedora.
Avanza por el campo la blancura
del caballo y del poncho. La paciente
muerte acecha en los rifles. Tristemente
Francisco Borges va por la llanura.
Esto que lo cercaba, la metralla,
esto que ve, la pampa desmedida,
es lo que vio y oyó toda la vida.
Está en lo cotidiano, en la batalla.
Alto lo dejo en su épico universo
y casi no tocado por el verso.
(Borges 2013:132)

Borges habla de un suicidio intencional de su abuelo durante esta batalla, que decidió sería su última porque había perdido el honor y el respeto de sus compañeros. Jorge Luis narra que se acercó a las fuerzas enemigas con un poncho blanco en busca de un disparo. Fanny Haslam, quedó a cargo de sus hijos y volvió a Buenos Aires.

Fanny Haslam: (1843-1935) La abuela paterna de Jorge Luis Borges nació en Northumberland (Inglaterra). Llegó a Sudamérica a causa de que su hermana se había casado con Jorge Suárez, un ingeniero italo-judío. Fanny conoció en Paraná a su esposo, el coronel Francisco Borges Lanifur. Jorge Luis Borges recordaba que su abuela le contó historias de cuando vivió en la frontera mientras su esposo peleaba en las batallas contra los indígenas. Una de estas narraciones hace referencia a una mujer inglesa que fue

⁵ Bartolomé Mitre fue el primer presidente de Argentina de 1862 a 1865.

capturada por los indígenas y obligada a casarse con uno de sus guerreros. Fanny narró que se encontró con esta mujer en la plaza de un pueblo y conversó con ella, intentó convencerla de escapar y le ofreció ayuda. Esta historia fue recuperada en el cuento “Historia del guerrero y la cautiva”, publicada en el libro *El Aleph* (1949). En el cuento de Jorge Luis Borges, se narra: “Quizá las dos mujeres por un instante se sintieron hermanas, estaban lejos de su isla querida y en un increíble país” (Borges 1974:563). Pero la mujer no quiso huir, cuestión que inquietó a Fanny ya que sentía que esta mujer se había acostumbrado a las condiciones “bárbaras” en que viven los indígenas. “Francisco Borges moriría poco después, en la revolución del 74; quizás mi abuela, entonces, pudo percibir en la otra mujer, también arrebatada y transformada por este continente implacable, un espejo monstruoso de su destino...” (Borges 1974:563). El cuento narra la anécdota de su abuela y reflexiona acerca de la condición de cautiverio en la que se encuentra esta mujer inglesa que puede ser relacionada a la condición de su abuela viuda y de Argentina al mando de los federales.

Fanny Haslam quedó viuda en 1874, cuando su esposo se enfrentó a un bando contrario bajo lo que Jorge Luis Borges considera que fue un acto de suicidio. Después de la muerte de su esposo, Fanny tuvo que ser el soporte económico de sus dos hijos y abrió su casa para el alquiler de habitaciones a mujeres estadounidenses que iban a Argentina a como educadoras. A pesar de estas dificultades económicas, Fanny cultivó sus valores victorianos en sus hijos y nietos pese a que las condiciones cerca de la frontera parecían una contradicción con respecto a sus anhelos (Foster and Altamiranda 1997). Sus dos hijos fueron educados a partir de la literatura inglesa y bajo una alta estima hacia lo militar. Su hijo mayor (tío de Jorge Luis Borges) se convirtió en oficial de la Marina, mientras que su hijo menor (padre de Jorge Luis) estudió para ser abogado. El padre de Jorge Luis Borges supo desde joven que su visión empeoraría con los años por una condición hereditaria que llegaría a la ceguera, por lo que Fanny estuvo a su lado y cuidó de él incluso después de haberse casado con la madre de Jorge Luis. A pesar de que el padre de Borges estaba orgulloso de su herencia inglesa, no era fanático de sentirse inglés. Tal como refiere su hijo: “He used to joke about it, saying with feigned perplexity, «after all, what are English? Just a pack of German agricultural laborers»” (Foster and Altamiranda 1997:188). Fanny vivió con la familia de su hijo durante años y los acompañó en sus viajes a Europa. Durante estos años, ella estuvo a cargo del cuidado de sus nietos e inspiró en ellos el cariño y orgullo acerca de los valores ingleses y europeos. A pesar de que era una mujer delicada y frágil, su carácter demuestra ímpetu y fortaleza,

casi podríamos decir que era testaruda. Cuando estaba cerca de la muerte, Jorge Luis Borges recuerda que su abuela decía a su familia: “Esto que sucede no tiene nada de interesante. Soy una mujer muy vieja que se está muriendo muy despacio. Eso no puede interesar a nadie ni preocupar a nadie... qué bien que ella viera su propia muerte, desde lejos” (Soler Serrano 2004).

Fanny Haslam murió el 20 de junio de 1935, la biografía que escribió Williamson comenta: “En el momento de la muerte de su madre, el doctor Borges (padre de Jorge Luis) era una figura ciega, aquejada por las dolencias, introvertida, cuidada con gran constancia y devoción por su esposa, Leonor Acevedo” (Williamson 2007:242).

Jorge Guillermo Borges: (1874 – 1938) El padre de Jorge Luis Borges pertenecía a una familia incluso más importante que la de su madre. Uno de sus ancestros fue Jerónimo Luis de Córdoba, quien fundó la católica ciudad de Córdoba (Argentina). Durante el siglo XIX, la familia Borges se había mudado cerca de Buenos Aires. Su padre nació en Paraná (Entre Ríos) y, cuando nació el padre de Borges, fue coronel de Santa Fe en donde peleó en contra de los indígenas. El abuelo de Borges apoyó a Justo José Urquiza, quien finalmente derrotó a Rosas en 1852. A diferencia de su esposa, el padre de Jorge Luis no era devoto de pensar en el pasado heroico de sus antepasados. Si bien su familia provenía de forma directa de Inglaterra, no fueron ajenos a los problemas económicos. En principio, la viudez de Fanny Haslam llevó a la familia a acomodarse con austeridad, lo cual se vio agravado cuando su cuñado Jorge Suárez entró en bancarota. A pesar de llevar una vida modesta, Fanny imprimió en su familia un orden inglés en donde no se hablaba en español y se mantenían las costumbres europeas. Jorge Guillermo creció sin su padre y la situación de desprotección causó en Fanny “una imagen exagerada del heroísmo de su difunto esposo” (Williamson 2007:48). El carácter de Jorge Guillermo era taciturno, su futura ceguera había sido diagnosticada desde joven y “desarrolló una personalidad indecisa y autocrítica, vacilando para siempre entre su deseo de respetar a la madre y el impulso a afirmar su propia independencia” (Williamson 2007:48).

Estaba muy interesado en la política de su época e incluso construyó su novela *El caudillo* partir de la situación política del Paraná, en donde pone de manifiesto el clima violento, romántico y apasionado de los Borges que vivieron en esta zona. Fue profesor de psicología en la Escuela Normal de Lenguas Modernas, en donde daba clases de inglés utilizando el texto de Williams James (Foster and Altamiranda 1997:188). Fue conocido

por sus inclinaciones filosóficas anarquistas y fue muy amigo de Evaristo Carriego y de Macedonio Fernández, ambos fueron figuras muy importantes en el estilo de escritura de Jorge Luis Borges. Macedonio Fernández había sido amigo suyo desde el colegio, ambos formaron parte del movimiento anarquista. Jorge Luis Borges recuerda acerca del pensamiento anarquista de su padre: “Una vez me dijo que me fijara bien en los soldados, en los uniformes, en los cuarteles, en las banderas, en las iglesias, en los sacerdotes y en las carnicerías, ya que todo eso iba a desaparecer y algún día podría contarles a mis hijos que había visto esas cosas. Hasta ahora, desgraciadamente, no se ha cumplido esa profecía” (Ameijeiras 1999).

Jorge Guillermo terminó la carrera de abogacía con la intención de que su madre se sienta orgullosa, pero siempre se sintió un “rebelde social. Le tentaba la idea de retirarse por entero de la sociedad capitalista y experimentar con estilos de vida alternativos” (Williamson 2007:49). Macedonio Fernández planeaba retirarse a Paraguay y fundar una comuna anarquista con la ayuda de Jorge Guillermo, pero estas ideas cambiaron cuando conoció a Leonor Rita Acevedo y se casó con ella. Sin embargo, sus ideas se ven reflejadas en la construcción de su novela *El caudillo* y en su carácter inconforme pero pacífico. Jorge Luis recuerda: “mi padre fue un hombre tan modesto que habría querido ser invisible” (Foster and Altamiranda 1997:188).

Leonor Rita Acevedo: (1876-1975) Su abuelo murió a los cuarenta y siete años, mientras su familia ya constaba con cinco hijos, el mayor de ellos tenía nueve años. Por lo tanto, la familia sufrió privaciones, ya que “sus propiedades y la mayor parte de sus posesiones fueron incautadas para pagar deudas” (Williamson 2007:38). La abuela de Leonor mudó a la familia desde Montevideo hasta Buenos Aires y se estableció en una casa en la calle Tucumán, en donde nació Jorge Luis Borges. Leonor Rita Acevedo fue la menor de su familia, su madre se quedó embarazada después de los cuarenta años.

Ella fue quien impuso en Jorge Luis las intenciones de mantener vivo el recuerdo de sus héroes familiares, se describe a su casa como un museo familiar. La presencia más importante era la del coronel Acevedo. Cuando Leonor era pequeña, su madre le contaba las historias de sus héroes familiares y ponía énfasis en las injusticias que sufrieron a causa de que el “el tirano Rosas” (Williamson 2007:40) les arrebató sus propiedades. Williamson relata: “Leonorcita absorbía todo es: todas esas historias penosas pero románticas de batallas ganadas y perdidas, de tierras confiscadas, de exilio y asesinato. Se identificaba con tanta fuerza con los héroes desposeídos de la familia que incluso de

anciana se describía con orgullo a sí misma como una «salvaje unitaria», rechazando cualquier cosa que le recordara al tirano Rosas” (Williamson 2007:40).

El lugar de honor de sus reliquias fue para las espadas que liberaron a América del Sur en Junín. Se dice que mantenía los uniformes de los difuntos héroes. De aquí nace la tentación de la espada que se describe en la biografía de Borges como la ansiedad de heroísmo que proviene de su familia y que se contrapone con las ganas de liberarse de ella a través del puñal, signo que le incentiva su padre. A pesar de que los remotos ancestros de Jorge Luis pertenecían a la cúspide social de Argentina, lo cierto es que su situación familiar no era la más acaudalada. Jorge Luis siempre sintió que era de menos ya que su cuerpo y su falta de visión impedían que sea un gran militar como sus ancestros. A pesar de que la familia de Leonor Rita no se encontraba en las mejores condiciones económicas, en su casa recibían la visita de senadores y ministros. Ella no tenía permitido opinar o acercarse a los asuntos políticos, pero estaba encargada de recitar poemas y tocar el piano para entretenerlos. A sus 22 años conoció a Jorge Guillermo Borges y sus familias iniciaron una amistad entramada en la devoción a sus antiguos héroes, tanto por los Acevedo, los Suárez y los Borges. Esto llevó al compromiso y al matrimonio con Jorge Guillermo (Williamson 2007:44).

1.2. Infancia y viaje a Europa

Jorge Luis Borges nació en la casa de sus abuelos (Buenos Aires) el 24 de agosto de 1899. Dos años más tarde, nació su hermana Norah y la familia se trasladó a una casa en el barrio de Palermo, lugar que en aquel entonces estaba habitado por inmigrantes italiano y tenía fama de ser un barrio popular, guarida de delincuentes menores conocidos como compadritos. Esta casa fue el lugar en donde Fanny Haslam ayudó con la educación de sus nietos bajo la tradición inglesa. Jorge Luis Borges recuerda que su hermana era muy activa y juguetona, mientras que él era retraído y prefería leer en la casa que salir a jugar al patio. Jorge Luis habla de su padre y su biblioteca como el principal empuje que lo llevó a interesarse por los libros: “Él quiso que se cumpla en mí el destino que no se cumplió con él: el destino de escritor. Yo supe desde niño que mi destino era literario... Mi padre me franqueó su biblioteca, que en su mayor parte tenía libros ingleses. Y yo me eduqué en esa biblioteca” (Soler Serrano 2004).

Tanto Jorge Luis como Norah fueron educados en casa con la ayuda de una institutriz inglesa llamada Mrs. Tink. La infancia de Jorge Luis estuvo marcada por la figura heroica de sus antepasados que se simbolizaba en la espada que decoraba su hogar.

Este valor sobre lo militar se mantuvo a lo largo de su vida, pero bajo la imagen de que quien lucha con las armas alcanza una muerte digna -imagen clásica recuperada desde la tradición griega. En una entrevista televisada cuenta:

Creo que el ejercicio de las armas es honroso, más allá de ejercerlas por tal causa o por tal otra. Ser soldado es algo noble. Yo sé que al decir esto me enemisto con mucha gente, pero yo no trato de enemistarme con nadie ni congraciarme con nadie (Soler Serrano 2004).

Jorge Luis se sentía abrumado por las expectativas que su madre y su abuela paterna tenían sobre él dentro del campo de lo militar y lo heroico. Tal como lo cuenta Williamson: “como muchos niños prematuros, era débil y enfermizo, tenía visión pobre, y cuando empezaba a hablar, distorsionaba tanto las palabras que la madre se inquietó por la posibilidad de que tuviera problemas de audición” (Williamson 2007:60). El carácter tímido de Jorge Luis fue motivo de burlas cuando fue a la escuela. Además, había sido inscrito de manera tardía y sus compañeros se burlaban de sus lentes y traje de cuello y corbata. En una entrevista con Joaquín Soler Serrano, Borges relata: “Yo de chico había escrito, abominablemente. Y en español antiguo, al decir eso ya está dicho todo” (Soler Serrano 2004). Esto hace referencia a su afán de llamar la atención a través de lo intelectual ya que sentía una carencia en cuanto a su visión y su debilidad.

Pero su infancia también estuvo colmada de recuerdos alegres que se relacionaban con lo fantástico que leía en obras de Robert Louis Stevenson, Rudyard Kipling y en el libro que le habían prohibido: *Las mil y una noches*. A la par de la lectura, Jorge Luis se motivaba a escribir y a traducir del inglés al español, un periódico publicó una traducción suya de un cuento de Oscar Wilde. Jorge Luis Borges firmó la traducción como Jorge Borges, porque él solo tenía nueve años. Otro recuerdo que sobresale de su infancia es su pasión por los tigres, a quienes les dedicó dibujos y poemas. La imagen del tigre, del oro y del honor fueron motivos que marcaron sus poemas hasta el final de su vida.

La familia Borges viajó a Europa en 1914 debido a que su padre quería consultar con un oftalmólogo que pueda mejorar su condición. Además, la familia se había sumido en la desilusión al ver que sus posibilidades de crecimiento económico estaban condicionadas a la situación política de su país. Aunque el plan original era ir a Londres, donde tendrían una educación en inglés; la familia se decantó por establecerse en Ginebra, en donde se refugiaron de la Primera Guerra Mundial.

Si bien Jorge Luis era conocedor del idioma inglés, tuvo muchas dificultades para adaptarse a las clases de francés y a la educación en Ginebra. A pesar de que sus

compañeros pidieron a los profesores que sean comprensivos con él, Jorge Luis no terminó la educación secundaria. En Ginebra, dedicó su tiempo a la lectura en alemán y al dominio de este idioma a través de la poesía. También empezó a leer sobre la Revolución Rusa y sintió entusiasmo por las acciones bolcheviques. Se había hecho amigo de dos compañeros: Maurice Abramowicz y Simon Jichlinski, con quienes conversaba acerca del comunismo y el expresionismo alemán. Williamson relata:

El despertar político que Georgie y sus dos amigos ginebrinos sufrieron en 1917 iba a permanecer con ellos por el resto de sus vidas. Abramowicz y Jichlinski seguirían siendo comunistas, aunque la trayectoria de Borges sería más tortuosa, en parte por las idiosincrasias de su crianza, pero también debido a la historia política muy accidentada de la Argentina durante su lapso de vida (Williamson 2007:85).

Jorge Luis mantuvo correspondencia con sus amigos de Ginebra a pesar de que su familia decidió viajar a España, en rumbo de regreso a Buenos Aires. Del mismo modo, el fervor por el comunismo provocó en Jorge Luis la escritura de varios poemas que escribió en Mallorca. La familia Borges llegó a Sevilla en donde Jorge Luis tuvo contacto con la vanguardia literaria de los años veinte, liderada por los ultraístas de la revista *Grecia*. La cercanía con Madrid se hizo evidente cuando conoció a Rafael Cansinos-Asséns, a quien describe como su maestro. El conocimiento sobre la vanguardia promulgó en Jorge Luis la intención de promulgar la metáfora como la base de toda la poesía, idea que surgía en las tertulias de Cansinos-Asséns. Jorge Luis se planteó como meta llevar la vanguardia y la defensa de la metáfora hasta Argentina.

1.3. Descubrimiento de Buenos Aires

Después de su viaje por Europa en donde recorrieron España, Italia, Francia y Suiza, la familia se estableció de nuevo en Buenos Aires. Su abuela materna había muerto en 1916, durante su estadía en el extranjero. Aunque al principio se sentía un extraño, Jorge Luis empezó a recorrer las calles de Buenos Aires durante las noches y a buscar a poetas y escritores que estén interesados en fundar la vanguardia argentina.

Para entonces, Jorge Luis encontró en Macedonio Fernández la imagen de un maestro y cómplice. Fernández se había convertido en “una figura excéntrica, vagabunda, que vivía en los bordes de la sociedad... seguía siendo un anarquista filosófico, condensando sus creencias básicas en la fórmula «el máximo de individuo, el mínimo de Estado»” (Williamson 2007:119). Las intenciones de Jorge Luis de fundar una revista

sobre la vanguardia se cristalizaron en la creación de la revista mural *Prisma*, la cual llamó la atención de los escritores locales que empezaron a escribir sobre el ultraísmo tanto a favor como en contra.

Los recorridos nocturnos, la llegada de nuevos amigos literarios y el enamoramiento juvenil provocaron que Jorge Luis se planteara convocar su primer libro *Fervor de Buenos Aires*, publicado en 1923 gracias a la ayuda económica de su padre. Frente a este texto Jorge Luis explica en una entrevista de 1974: “Yo soy el que era cuando publiqué mi primer libro *Fervor de Buenos Aires* en 1923 y creo que en ese primer libro está todo lo que yo haría después salvo que está entre líneas, solo para mí; es como una escritura secreta” (Soler Serrano 2004).

Un segundo viaje a Europa, en que visitó de nuevo Madrid y a Cansinos-Asséns, provocó en Jorge Luis un nuevo ámbito de exploración acerca de su estilo personal. Se alejó de la poesía grandilocuente que luego juzgaría como barroca. En una entrevista televisada explica: “Yo creo que lo barroco se interpone entre el escritor y el lector. Además, podría decirse que lo barroco tiene el pecado de vanidad. Si un escritor es barroco es como si pidiera que le admiraran” (Soler Serrano 2004). En busca de un nuevo lenguaje, Jorge Luis sabía que debía romper con sus intenciones ultraístas y, por lo tanto, desprenderse de la vanguardia sevillana. La nueva inclinación de Jorge Luis se remitía a la búsqueda de una voz argentina, que dé cuenta de lo universal y lo propio de sus tierras. “Su proyecto era desarrollar una versión criolla del Ultra, apoyándose en el emocionalismo de Cansinos-Asséns y los expresionistas alemanes, para crear algo que, aunque nuevo, sería inconfundiblemente argentino” (Williamson 2007:144).

1.4. Reconocimiento en Argentina. *El Aleph*

La familia Borges regresó a Buenos Aires después de una corta estadía en España. Jorge Luis contaba con un grupo de amigos en su ciudad natal entre los que se podía contar a las hermanas Norah e Irma Lange y a Oliverio Girondo, con quien tendría antipatía ya que ambos se habían enamorado de Norah. A pesar de que la vida social de Jorge Luis se había convertido en el centro de su atención, también fue una época de experimentación y trabajo literario. La revista *Proa* y la relación con las hermanas Silvina y Victoria Ocampo, dos mujeres de la alta sociedad que se dedicaron a la fundación de revistas y editoriales, fue fundamental para la publicación de sus poemarios y libros de relatos.

Entre estas publicaciones se destaca la construcción de *El Aleph* (1926). Inspirado en sus lecturas de la *Divina Comedia*, se puede considerar que estos relatos son fundamentales en la construcción del universo borgiano que se preocupa de motivos universales como el tiempo, la muerte y la eternidad. A pesar de parecer un hombre serio, erudito y nihilista, Borges se describe a sí mismo: “Soy desagradablemente sentimental, soy muy sensible pero cuando escribo trato de tener cierto pudor” (Soler Serrano 2004). En 1930, se publicó la biografía de Evaristo Carriego escrita por Jorge Luis Borges. Carriego fue amigo de su padre y quien imprimió en Jorge Luis la añoranza y la pasión por las historias de cuchilleros y compadritos que, aunque no los conoció, los sentía como elementales en la vida cotidiana de Buenos Aires.

Al mismo tiempo, Victoria Ocampo fundó la revista *Sur*, en donde Jorge Luis colaboró de forma asidua como ensayista y colaborador. En estos años, conoció a Adolfo Bioy Casares, un joven narrador que buscaba escribir sobre ciencia ficción dentro de una Argentina empeñada en el criollismo. La relación entre Bioy Casares y Borges es fundamental ya que ambos desarrollan sus carreras literarias fuera del ámbito creativo nacional y fueron co-autores de varios relatos y antologías.

Xosé Carlos Caneiro habla sobre la creación narrativa de Borges de la siguiente manera: “Buscó lo difícil, los inextricables caminos del laberinto, los tigres, las lenguas idas, las metafísicas, para disponerlas sobre el papel, trenzarlas entre palabras hermosas y facilitar una suerte de música capaz de hechizar a sus lectores” (Caneiro 2003:60). Esta referencia habla de la naturalidad con que podemos leer a Borges, incluso bajo la lectura de una persona que no conoce las referencias externas. Las historias fantásticas que nos cuenta Jorge Luis Borges requieren una lectura en calma en donde el lector pueda sumergirse en sus desiertos, sus laberintos o sus infinitos. Jorge Luis Borges explica en una entrevista: “Yo no pienso en un público selecto o en un público de multitudes, ninguna de las dos cosas. Pienso en expresar lo que yo quiero decir y trato de hacerlo en el modo más sencillo posible” (Soler Serrano 2004).

Lo natural del lenguaje que utiliza Borges se entremezcla con el contenido profundo, dinámico y entreverado de sus tramas. Esto se puede encontrar en su cuento *El Aleph* en donde el narrador nos dirige hacia una experiencia sobrenatural a partir de motivos que podríamos considerar banales. En este cuento, la muerte de Beatriz abre una puerta hacia el universo infinito, lo imposible resulta palpable dentro de un punto -un Aleph- que está enterrado en un sótano de Buenos Aires.

Jorge Luis Borges se había olvidado de todas las vanguardias con la escritura de *El Aleph* y fue capaz de recuperar una tradición universal que tiene más relación con lo fantástico. Además, Jorge Luis Borges mira su obra literaria como un proceso de aprendizaje y madurez que tiene como principal ingrediente la búsqueda de un lenguaje simple y certero en contraposición al barroco o al adorno sin utilidad. Por lo tanto, Borges compara: “La *Historia universal de la infamia* está escrita por un principiante, y *El Aleph* está escrito por un hombre que tiene una experiencia literaria y que sabe renunciar a ciertos juegos, a ciertas diabluras o travesuras fáciles” (Sorrentino 2001:192). Mientras la literatura nacional argentina intentaba recuperar el criollismo, Borges estaba preocupado de los cuchilleros de Palermo, de las ruinas circulares, de la naturaleza de los seres humanos y del nacimiento de las religiones. Woodall habla sobre esta época particular de Borges y explica:

Podría caracterizarse la madurez literaria de Borges por su profundo escepticismo respecto de los modos tradicionales de la representación literaria. Él fue un posmodernista *avant la lettre*, porque fue uno de los primeros escritores en abandonar (en un acto puramente imaginativo) los principios del modernismo que habían echado raíces tan profundas en Europa y las Américas (Woodall 1999:143).

Durante los años treinta, Jorge Luis Borges se estaba convirtiendo no solo en una figura literaria sino también en una figura pública y política. Colaboraba en la revista *Hogar* en donde publicaba reseñas y críticas literarias. Estas colaboraciones se complementaban con su empleo en una biblioteca municipal en Almagro Sur, en donde estaba encargado de catalogar libros. Borges narra en una entrevista con Sorrentino:

Yo tengo una deuda de gratitud con esa biblioteca, porque -como sucede en casi todas las reparticiones públicas- había muchos empleados y muy poco trabajo. El verdadero trabajo era el de estar seis horas en el mismo lugar. Pero yo descubrí sucesivamente el sótano, la azotea, algún desván un poco perdido... y ahí me fue dado leer la *Historia de la decadencia y caída del Imperio Romano*, de Gibbon; las obras de León Bloy; las obras de Paul Claudel -éstos son los escritores que yo recuerdo- (Sorrentino 2001:202).

A diferencia de lo que esperaba, Jorge Luis sentía desprecio por este trabajo en la biblioteca porque veía en sus compañeros un afán de competencia por hacer el menor esfuerzo. Se cuenta que Jorge Luis catalogaba muchos más ejemplares que los demás, lo

que causaba la enemistad de sus compañeros. Sin embargo, este trabajo le daba tiempo libre que empleaba en leer o escribir.

Las condiciones familiares requerían que Jorge Luis trabaje, mucho más después de la muerte de su padre en 1938. Además de la muerte de su padre, Jorge Luis tuvo un golpe en el cráneo que provocó una larga estancia hospitalaria a causa de una septicemia. La familia temía que este golpe haya causado una especie de amnesia ya que Jorge Luis no recuperaba sus facultades de comunicación. Después de una larga recuperación, esta estadía en el hospital dio lugar a la creación del cuento “Pierre Menard, autor del Quijote”, que reflexiona sobre la creación literaria y la consciencia humana.

La literatura que escribió Jorge Luis Borges es reflexiva y referencial, sus relatos tienen como preocupación la circularidad del tiempo, la inmortalidad, los mitos de origen o las teogonías. Cuando Jorge Luis nos presenta su “Biblioteca de Babel”, nos enfrentamos a un enigma tanto matemático como metafísico. El poder del infinito y la imposibilidad del ser humano por cumplir su destino son ideas que se esbozan en “El Aleph” y “La muerte y la brújula”. Estas ideas son universales y se refieren a un planteamiento filosófico que nace de la literatura pero que se expande hacia lo político ya que intenta descubrir la naturaleza humana, la que es común a todos.

Una de las intuiciones más geniales de Borges (y que prueba su profunda comprensión de su tradición filosófica) es que contempla las grandes construcciones especulativas no como productos refinados del uso lógico de la razón, sino por el contrario como obras maestras de la *imaginación* (Savater 2002:121).

Tal como lo refiere Fernando Savater, “el milagro fundamental logrado por Borges es el de convertir un prototipo del escritor de minorías en autor de masas” (Savater 2002:12). Savater se refiere a dos claves esenciales para comprender la literatura de Jorge Luis Borges: la universalidad y lo argentino. Ambos valores no son opuestos, sino que se funden en el mundo construido en la literatura borgiana cuyo propósito fue explorar lo argentino a partir de los valores universales. Borges buscaba su terreno a partir de las lecturas clásicas y fantásticas de su biblioteca en donde adquiere igual importancia las historias de la selva escritas por Kipling que los misterios y soslayos que se encuentran en los textos de Macedonio Fernández. Para Borges, la imaginación es la fuente principal a la hora de concebir el arte, por lo tanto, la escritura es un ejercicio personal y sentimental: “La tarea del arte es esa, transformar todo lo que nos ocurre en símbolos,

transformarlo en música, transformarlo en algo que puede perdurar en la memoria de los hombres. Ese es nuestro deber sino nos sentiríamos muy desdichados” (Soler Serrano 2004).

1.5. Peronismo, Biblioteca Nacional y giras internacionales

A pesar de que sus textos habían provocado que Jorge Luis Borges sea una figura reconocida en el círculo literario argentino, la presidencia de Juan Domingo Perón⁶ provocó que renunciara a su trabajo como bibliotecario y que se dedicara a viajar por las provincias argentinas y uruguayas dando conferencias. Esta época causó muchos sufrimientos a su familia que sentía afiliación al ex presidente Hipólito Yrigoyen⁷, quien fue apresado y murió en prisión. Contrarios a las ideas peronistas, la familia Borges estuvo en la mira de los Justicialistas, como se conocía a los que pertenecían al mando de Juan Domingo Perón. Su madre y su hermana decidieron ir a una protesta en contra de Perón por lo cual fueron apresadas.

Con la caída del Peronismo en 1955, Borges fue nombrado director de la Biblioteca Nacional y miembro de la Academia Argentina de Letras. También se dedicó a la cátedra de literatura inglesa en la Universidad Nacional de Buenos Aires, aunque los doctores previnieron que su condición de ceguera era irremediable y le prohibieron la lectura. De este modo, Jorge Luis dependió de manera esencial de su madre a quien le dictaba sus cuentos y poemas al igual que viajaba con ella a Europa y Estados Unidos en donde dictó conferencias y recibió premios. En 1961, compartió el Premio Fomentor con Samuel Beckett y sus textos fueron publicados en diversos idiomas por lo que su fama se expandió a los lectores ingleses, estadounidenses y franceses. Este premio está a cargo del Congreso Internacional de Editores.

En 1967, Jorge Luis se casó con Elsa Astete Millán, con quien había tenido un romance durante su juventud. Esta acción se pudo deber a que su ceguera casi completa lo imposibilitaba de valerse por sí mismo y su madre, quien había sido su compañera de viajes y de trabajo, estaba muy entrada en años. James Woodall relata: “El casamiento confirmó a Borges en una estructura de vida estabilizadora que en realidad había

⁶ Juan Domingo Perón fue la principal figura política de Argentina durante el siglo XX. Durante varios mandatos y su exilio a España, fundó el peronismo o justicialismo conocido porque vincula la lucha de la clase obrera con los valores de derecha como el progreso y la unión con la Iglesia. A lo largo de su vida, los peronistas se separaron en dos facciones: una de derecha y otra de izquierda. Pero ambos sentían identificación con el liderazgo de Juan Domingo Perón.

⁷ Primer presidente de Argentina que fue elegido por voto popular masculino. Pertenecía a la Unión Cívica Radical en donde se unen el federalismo y el liberalismo.

comenzado para él con su trabajo en la Biblioteca Nacional en 1955” (Woodall 1999:307). El matrimonio había sido una manera de subsistir, de mantenerse acompañado. Su esposa Elsa lo siguió a Estados Unidos, donde Jorge Luis presentó conferencias sobre la literatura universal en la Universidad de Harvard. Durante estos años, Jorge Luis conoció a una estudiante japonesa-argentina llamada María Kodama y, al poco tiempo, se convirtió en su apoyo a la hora de leer y escribir. Esta amistad causó sentimientos encontrados en Jorge Luis ya que no quería seguir casado con Elsa, se sentía oprimido por la figura de su esposa y de su madre.

Durante los años setenta, publicó los poemarios *El oro de los tigres*, *La rosa profunda*, *La moneda de hierro*, *Historia de la noche*; los libros de cuentos *El informe de Brodie* y *El libro de arena* y varios textos en colaboración. En 1974 se reunió por primera vez un volumen de sus *Obras Completas*, editadas por Emecé.

A finales de los años sesenta, Jorge Luis conoció a Norman Thomas di Giovanni, un editor y traductor estadounidense que se interesó en la distribución de la obra de Jorge Luis Borges a una multitud de países. Durante esta colaboración en la que Di Giovanni viajó a Buenos Aires, Jorge Luis Borges decidió terminar su matrimonio con Elsa y, para disipar los comentarios de la prensa, viajó a Córdoba poco después de presentar los papeles del divorcio. “Lo primero que Elsa oyó sobre las intenciones de su esposo fue de labios de un abogado que se presentó en la puerta de entrada y le dio la noticia de la solicitud de Borges de una separación legal” (Williamson 2007:431). Por otro lado, Di Giovanni narra este episodio en su libro *La lección del maestro* y explica que Borges se encontraba muy nervioso a la hora de terminar su relación con Elsa. Sin embargo, Di Giovanni cuenta: “Aquí en la Argentina -me dijo Borges la primera mañana que estuve en Buenos Aires-, la amistad es quizás más importante que el amor” (Di Giovanni 2002:43).

Hacia 1975, era evidente que la salud de Leonor Rita Acevedo había disminuido y se encontraba en cama la mayor parte de los dos años anteriores. El 8 de julio de este año, la madre de Jorge Luis murió a los noventa y nueve años. A esta altura, Jorge Luis Borges era un personaje muy conocido en el ámbito social de Argentina.

En el funeral Borges fue acompañado por familiares y amigos cercanos, pero incluso este muy privado momento no permaneció intocado por su fama extraordinaria, y a la mañana siguiente las primeras planas de la prensa de Buenos Aires exhibían fotografías de Borges luchando por retener las lágrimas (Williamson 2007:457).

La muerte de su madre y la llegada de invitaciones de muchas partes del mundo para participar como profesor en conferencias literarias pusieron a su lado a María Kodama, con quien viajó a Islandia y colaboró en varias publicaciones sobre el mundo anglosajón. La muerte de Jorge Luis Borges sucedió en Ginebra el 14 de junio de 1986. Savater relata:

Después llegó el alivio. Primero el diagnóstico de cáncer, luego la marcha sin retorno a Ginebra, el controvertido matrimonio por poderes en Paraguay con María Kodama -la indudable compañera elegida de los últimos años- y después el alivio” (Savater 2002:105).

Cuando Jorge Luis supo que sufría cáncer, decidió viajar indefinidamente a Ginebra con María, así evitaría la prensa argentina y unos funerales que serían llamativos ya que él era una de las personas más importantes de su país. Por el contrario, Jorge Luis fue enterrado en un camposanto de Ginebra en donde también se encuentran los restos de Calvino, su funeral tuvo una ceremonia religiosa en honor de los deseos de su madre y su abuela.

1.6. Construcción de *El informe de Brodie*

La obra literaria en ficción de Jorge Luis Borges se compone de poesía y cuentos en prosa. A pesar de que tuvo intenciones de construir una novela llamada “El Congreso”, este texto publicado en 1971 es un cuento largo que no posee las características de una novela. Acerca de la creación de cuentos, Jorge Luis Borges explica:

La ventaja esencial que le veo es que el cuento puede ser abarcado de un solo vistazo. En cambio, en la novela se nota más lo sucesivo Y luego está el hecho de que una obra de trescientas páginas no puede prescindir de ripios, de páginas que sean meros nexos entre una parte y otra. En cambio, en un cuento, todo puede ser esencial, o más o menos esencial, -digamos- puede parecerse más a lo esencial (Sorrentino 2001:220).

La escritura de *El informe de Brodie* (1970) sucedió dentro de la etapa de madurez de Jorge Luis Borges y bajo la luz de su fama como figura literaria establecida en el ámbito internacional. En el prólogo de este libro de once cuentos, Borges advierte: “He intentado, no sé con qué fortuna, la reducción de cuentos directos. No me atrevo a afirmar que son sencillos; no hay en la tierra una sola página, una sola palabra, que lo sea, ya que

todas postulan el universo, cuyo más notorio atributo es la complejidad” (Borges 1987:10).

Este libro contiene once cuentos inéditos que tienen en común estructuras de narración lineales y en cuyas tramas se puede ver el tema del honor en contraposición con la infamia –algo que nos recuerda a *Historia universal de la infamia*–. A continuación, haremos una descripción general de los cuentos que se encuentran en este volumen:

- a) **La intrusa:** es la historia de dos hermanos, Cristián y Eduardo, que se enamoran de la misma mujer, Juliana Burgos. La muchacha convive con Cristián, pero pronto su hermano empieza a seducirla hasta el punto de llegar a compartirla. Cuando un amigo de ellos se burla de su situación, deciden enviarla a trabajar en un prostíbulo. Ambos la visitan asiduamente hasta que deciden que ella vuelva a vivir en su casa. Por último, Cristián la asesina con el afán de precautelar su relación con Eduardo. Ahora ambos tienen en común la obligación de olvidarse de la muchacha. Juliana es utilizada por los dos hombres, se trata de una mujer-trofeo que pierde su valor en relación con la hermandad que los dos hombres deciden precautelar. Woodall describe:

«La intrusa» fue dictado a Leonor a comienzos de 1966. Ahora Borges lo describía como la primera de sus nuevas aventuras en la narración pura. Y verdaderamente se trataba de una pura narración: Borges nunca había sido tan visceral o desagradable desde *Historia universal de la infamia*. Y ése es el espíritu del *Informe de Brodie*: rudo, violento, dinámico (Woodall 1999:316).

- b) **El indigno:** en este cuento, un hombre mayor llamado Santiago Fischbein narra que en su juventud había sido aceptado dentro de un grupo de cuchilleros famosos que estaba liderado por un tal Francisco Ferrari. En cierta ocasión, Fischbein tenía como encargo revisar los accesos a una fábrica, la cual pensaban atracar junto a don Eliseo Amaro. A pesar de formar parte de este grupo, Fischbein decide contar a la policía sobre el atraco que estaban planeando sus jefes. La noche del robo, la policía irrumpió en la fábrica y salió con los cuerpos de Ferrari y Amaro, alegando que fueron abatidos luego de que abrieran fuego. Fischbein cuenta que eso es mentira ya que ambos atracadores estaban desarmados y que, al día siguiente del robo frustrado, la policía lo había puesto en libertad.
- c) **Historia de Rosendo Suárez:** se trata de un joven gaucho de la localidad de Maldonado que tiene fama de decidido y rudo ya que fue capaz de matar un hombre de apellido Garmendia, evocación que parece hablar de un policía o militar. Esta fama de aguerrido lo lleva a ser guardaespaldas de un político. Más tarde, Rosendo Suárez

es desafiado a un duelo por un gaucho apodado “El Corralero”, pero huye por miedo y confiesa que no fue él quien mató al tal Garmendia.

- d) **El encuentro:** el narrador Borges nos lleva a un recuerdo de su infancia cuando su primo Lanifur lo invitó a su estancia y fue testigo de un duelo. Los dos hombres que lucharon se llamaban Duncan y Maneco, amigos que se provocaron durante una partida de cartas. Antes de la pelea, ambos se dirigieron a una vitrina en donde se encontraba una colección de armas blancas, cada uno escogió la que quiso. Uno de ellos eligió un arma en forma de u y el otro tomó un cuchillo de cabo de madera con la figura de un árbol en su hoja. La pelea acabó con la muerte de Duncan. Se cuenta que Maneco lloró ante el cuerpo de su amigo Duncan, a quien lo había matado casi sin intención. Un comisario retirado llamado José Olave cuenta a Borges que las armas que utilizaron los amigos del duelo habían pertenecido a Juan Almada y Juan Almanza, dos enemigos a muerte que nunca tuvieron la oportunidad de encontrarse. EL narrador Borges se interroga sobre la lealtad que mantienen las dagas a sus dueños y a sus riñas.
- e) **Juan Muraña:** este relato inicia con una charla entre Borges y Emilio Trápani, quien le cuenta que era sobrino del difunto cuchillero Juan Muraña. Se relata que la viuda de Muraña vivía junto a su hermana, la madre de Emilio, en una casa que alquilaban y bajo circunstancias de pobreza. Un día, el casero les reclama el valor del alquiler y amenaza con desalojarlos si no cumplen. La viuda insulta al casero y le dice que se cuide de Muraña porque los va a defender, a pesar de que haya muerto. Unos días después, Trápani descubre que el casero fue asesinado a puñaladas y su tía asegura que el difunto Muraña fue quien lo mató. El joven Trápani descubre en la habitación de su tía el cuchillo de Muraña que la viuda utilizó para asesinar al casero. Borges termina el relato hablando de la memoria que conservan los objetos como los cuchillos, que sintieron las manos de la viuda y la ayudaron a vengarse. A pesar de que Borges intenta en *El informe de Brodie* acudir a una estructura lineal, podemos ver que en este cuento no renuncia del todo a la presencia del laberinto dentro del contenido del relato. Según Woodall, este cuento posee recovecos que se acercan a la tradición borgiana: “Juan Muraña comienza con un claro resumen hecho en primera persona de la crianza en el barrio de Palermo... hasta menciona a un compañero de clase, Roberto Godel –un amigo real de la niñez de Borges–, sospechamos que Borges de algún modo nos está confundiendo” (Woodall 1999:317).
- f) **La señora mayor:** este cuento es el objeto de estudio de este trabajo y narra la historia de María Justina Rubio de Jaúregui, una mujer mayor que parece vivir dentro de los

recuerdos del pasado heroico de sus antepasados. Era hija de Mariano Rubio, un coronel que había formado parte de la batalla en Cerro Alto y que se había convertido en un héroe nacional. Sin embargo, el paso de los años había puesto a la familia en una posición menos aristócrata y su fama se disolvió al igual que su fortuna. Sin embargo, un día reciben la noticia de que la prensa acudirá a su casa para honrar a María Justina, la única hija viva del héroe de Cerro Alto. La familia prepara la casa para la llegada de la prensa y trata de recobrar en apariencia el honor que habían perdido. Luego de la ceremonia que pareció haber transcurrido en un minuto, la anciana muere. “«La señora mayor» y «El duelo», con sus mujeres como protagonistas, son auténticos homenajes a la melancolía, al tono lírico de la prosa, a la intimidad” (Caneiro 2003:140–41).

- g) **El duelo:** a pesar de que el título de este cuento brinda sospechas de un acto violento, esta historia tiene como protagonistas a dos damas de la alta sociedad: Marta Pizarro y Clara Glencairn de Figueroa. Ambas se dedican a la pintura y, a pesar de que todas las miran como íntimas amigas, ellas se encuentran en un duelo secreto. “Clara Glencairn pintaba contra Marta y de algún modo para Marta; cada una era juez de su rival” (Borges 2011). Cuando Clara muere de un aneurisma, Marta se siente imposibilitada de seguir pintando. Expone en el Salón Nacional un retrato de su amiga Clara y decide retirarse de la pintura.
- h) **El otro duelo:** esta narración trata de dos gauchos Carmen Silveira y Manuel Cardoso, que son vecinos y cuyas familias han sido enemigas desde hace mucho tiempo. Ambos son reclutados por el bando de los Blancos en la Revolución de las Lanzas. Durante la batalla, son tomados como rehenes del bando Colorado. El jefe enemigo, Juan Patricio Nolan, conoce el viejo conflicto entre los dos gauchos y les permite tener un duelo final: ambos serían degollados y tendrían que competir por quién llega más lejos. Cuando les cortan el cuello, no alcanzan a dar más que unos saltos y Cardoso queda como vencedor porque alcanzó a estirar los brazos.
- i) **Guayaquil:** cuenta el encuentro de Simón Bolívar con José San Martín en la ciudad de Guayaquil, en Ecuador. La narración habla de la oportunidad que tiene Borges y un historiógrafo checo llamado doctor Zimmermann para viajar a Sulaco en donde se encuentra inédita una carta entre ambos libertadores. A través de falsos elogios y temores sin fundamentos, el doctor Zimmermann convence a Borges de desistir del viaje a Sulaco.
- j) **El evangelio según San Marcos:** esta historia se refiere a un estudiante de medicina llamado Baltasar Espinosa que decide pasar sus vacaciones en la estancia de su primo

en Junín. Cuando su primo Daniel debe viajar a la ciudad, Baltasar se queda a cargo del capataz y sus hijos, la familia Gutre. Una tormenta provoca que la estancia quede aislada ya que las inundaciones rompieron las vías. Baltasar se entretiene en la estancia leyendo la Biblia a la familia Gutre, quienes se fascinan ante estas lecturas y han puesto más atención al evangelio según San Marcos. El día en que la tormenta apacigua, los Gutre persiguen a Baltasar, lo acorralan en el galpón mientras lo escupen e insultan. En aquel lugar, los Gutre habían construido una cruz de madera.

- k) El informe de Brodie:** este cuento supone ser una traducción del informe de David Brodie, un escocés misionero que viajó a un lugar inhóspito en donde habitan “hombres-mono” en una tribu llamada los Yahoos.

La narración a la que el volumen debe su título es genuina vendimia borgeana. En irónica imitación de Jonathan Swift, David Brodie, doctor en teología, ha ido al África donde encontró hombres monos y una especie llamada “Mlch”, a quienes denomina yahoos. Brodie recuerda al lector que esos seres son de naturaleza bestial y que, a causa de su falta total de vocales de su áspera lengua, una precisa transliteración es virtualmente imposible”(Woodall 1999:317).

Borges consideraba que la escritura era un acto de intimidad, una forma de mostrar algo que puede ser íntimo para el escritor. Es importante comprender cuál era la situación personal de Jorge Luis Borges al momento de escribir las historias de *El informe de Brodie*. A partir de sus cincuenta años, había perdido la visión y dependía de la ayuda de otros para escribir. Esto significaba que tenía al lado a un estudiante o a su madre a quienes les dictaba los cuentos o los poemas que componía. Después del dictado, tendría que escuchar la lectura de sus cuentos y reorganizarlos o editarlos en su cabeza, sin la ayuda de la visualidad. En el caso del cuento de “La intrusa”, que inaugura este volumen de cuentos, Emir Rodríguez Monegal refiere que Borges dictaba este cuento controvertido a su madre, una dama de valores conservadores. Pese a que su madre tuvo objeciones, ella aportó con una línea final en el cuento en donde después del asesinato uno de los hombres dice: “A trabajar hermano. Después nos ayudarán los caranchos” (Rodríguez Monegal 1978:412).

Jorge Luis Borges compartió créditos con otras personalidades literarias como Adolfo Bioy Casares, cuya relación parece haber sido simbiótica. Una de sus colaboradoras más asiduas fue con María Esther Vázquez, quien describe su experiencia con Borges a partir del dictado de sus obras. Vázquez cuenta que el escritor se detenía de

forma repetida y dictaba unas seis palabras, para luego guardar silencio, escuchar de nuevo lo escrito y continuar. “Cada una de esas repeticiones va precedida de las disculpas de Borges que, en cierto modo, se atormenta bastante con esas supuestas molestias que hace sufrir a su escriba. Sucede así que después de dos o tres horas de trabajo se logra media carilla que ya no necesita correcciones” (Rodríguez Monegal 1978:411).

A principios de los años setenta conoció a un traductor de Boston (Estados Unidos) llamado Norman Thomas di Giovanni, quien decidió mudarse a Buenos Aires para trabajar de forma directa con Borges en la traducción de sus textos y como escriba de sus nuevas creaciones. “En esencia, lo que di Giovanni hizo fue estimular la imaginación y la memoria de Borges; le recordó las facultades narrativas que poseía, el uso que podía hacer de ellas y también indujo a Borges a creer que podría llegar a escribir” (Woodall 1999:316).

Por lo tanto, podemos ver que la creación literaria en el caso del Borges de los años setenta difiere de la regularidad de lo que imaginamos en un escritor. La soledad habitual con la que vinculamos la labor de la escritura consistía en Borges en una especie de entrevista, la necesidad de que alguien más escriba lo que él dicta tiene relación directa con la narración oral, algo que puede dar razón de su cambio de estilo y de lo “directo” que llama a sus cuentos de *El informe de Brodie*.

Acerca del estilo de escritura de Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares opina:

Cuando lo conocí, fue como si me hubiera encontrado con la literatura viva. Confieso también que pensé entonces que esta se manifestaba con mayor plenitud en Borges que en sus libros. El estilo, que en la primera época vacilaba entre los afanes de la brevedad, de promover asombros, de evitar frases hechas y de conseguir un tono criollo, zumbó a veces, despreocupado y siquiera en apariencia lerdo, alcanzaría su espléndida perfección en los relatos de *El jardín de los senderos que se bifurcan*. Hacia 1960, dando prueba de su extraordinaria voluntad, Borges acometió nuevamente la composición en prosa para lograr, con «El hacedor», en «El Congreso» y en *El informe de Brodie*, un estilo fluido, íntimo, propio de la conversación; para mí el más grato, el mejor de los estilos posibles» (Caneiro 2003:141–42).

En distintas entrevistas, Borges da cuenta de la necesidad de olvidarse de adornos y barroquismos que solo distraen al lector y son un intento del autor de mostrarse como alguien importante. En *El informe de Brodie*, Borges centró su atención en el lenguaje oral, aquel que es capaz de ser entendido y disfrutado sin interrupciones de adornos. Esto quizás se deba a su madurez como narrador que ya no necesita de arcaísmos y que sugiere una lectura profunda a través de lo que parece muy simple pero que desentraña laberintos en sus referencias extraliterarias o en sus tramas circulares. “No puede ser una sorpresa

para el lector que los así llamados cuentos realistas sean similares esencialmente, a los cuentos «mágicos» que Borges había estado escribiendo desde la edición original de *Historia universal de la infamia* (1935)” (Rodríguez Monegal 1978:418).

Las anécdotas que se cuentan de Jorge Luis Borges dejan ver a una persona que disfruta de lo conversacional. Alberto Manguel lo ayudó en la Biblioteca Nacional y cuenta:

Su lenguaje (y el estilo en el cual elaboraba ese lenguaje) provenía mayormente de sus lecturas y de sus traducciones al español de autores como Chesterton o Schwob. Pero también nacía de las conversaciones diarias, de los civilizados ritos de una mesa de café o de una sobremesa, discutiendo las eternas y grandes cuestiones con una mezcla de humor e ingenuidad (Manguel 2004:62).

Podemos entender dentro de esta referencia que existía una rutina de estilo inglés en donde se privilegiaban los momentos de conversación con los amigos y, en el caso de Borges por ser ciego, la intención de habitar su vida con voces.

La recepción del libro *El informe de Brodie* no fue del todo cálida, ya que la crítica planteaba que la calidad de los textos era inferior a la que Borges alcanzó en los años cuarenta. En una serie de entrevistas realizadas en los años setenta, Borges contesta a Sorrentino:

Eso puede deberse al hecho de que cuando yo escribí *El Aleph*, esa redacción fue realizada en una suerte de plenitud literaria. En cambio, ahora, puedo estar declinando, y mis obras actuales pueden corresponder a una especie de decadencia mía. Lo cual es muy natural, porque biológicamente eso se explica. En agosto voy a cumplir setenta y dos años, y es muy lógico que lo que escribo ahora sea inferior a lo que escribí antes. Creo que esta explicación biológica es bastante verosímil (Sorrentino 2001:74).

La intención de acercarse a lo oral en su narración ya podía verse en su *Fervor de Buenos Aires*, construido por los años veinte. Emir Rodríguez Monegal describe a Borges como un conocedor de su papel social y que, dentro de su ficción literaria, el papel de escritor también es un juego de apariencias en el que se puede mentir: “Borges ha descubierto que el escritor es un texto y que la literatura es el desciframiento de un texto. Lo descubrió porque él mismo se ha visto a sí mismo como texto y es lo que aparece reflejado en muchas literaturas bajo muchas formas” (Korembli 1986:31).

Aunque muchos consideraron que en *El informe de Brodie* había una especie de descuido en la prosa por ser tan “directa”, otros relacionan a estos textos con la genialidad. “Uno de los atributos de los cuentos más famosos de Borges es la extrema complejidad

de pensamiento. Pero, ¿no sería posible que en los cuentos de *El informe de Brodie* y *El libro de arena*, Borges haya encontrado una manera más sutil de mantener la riqueza de sus aciertos alcanzados en *Ficciones* y en *El Aleph*?” (Sabino 1987:23–24).

A pesar de que las críticas a favor y en contra de *El informe de Brodie* parecen no llegar a un acuerdo, podemos ser claros al decir que existe un cambio fundamental en el Borges de los años setenta y que se relaciona con la oralidad. A pesar de que nos encontramos con un lenguaje sencillo y poco adornado, no dejamos de hallar vestigios de su temática fundamental: la imposibilidad de un tiempo lineal y una reflexión metafísica sobre el valor de lo humano. “Lo que ha hecho el autor ha sido nada más que *sumergir* el pensamiento complejo de su obra dentro del subtexto de sus cuentos. Cada uno de estos relatos se ofrece abiertamente para ser objeto de un análisis serio” (Sabino 1987:77–78). Esto no solo nos recuerda a los motivos universales de la literatura, sino a su condición política como argentino y como hombre de letras de presencia internacional.

Jorge Luis Borges cambió su estilo de prosa al escribir *El informe de Brodie*, pero se mantuvo fiel a sus preocupaciones fantásticas y políticas. Al unirse al partido conservador, Borges buscaba un equilibrio entre la figura pública y su labor literaria. Tal como refiere Sabino: “En Borges, había un escritor de talento innegable que rechazaba cualquier interés en la política y que, al mismo tiempo, en sus declaraciones públicas defendía tenazmente los valores tradicionales del liberalismo occidental” (Sabino 1987:78–79).

A partir de la Revolución Cubana (1959) y la creciente Guerra Fría entre las potencias mundiales, América Latina se unió al fervor por elegir un rumbo, un bando. Por lo tanto, Rusia y Estados Unidos volcaron su atención en la olvidada América Latina y sus letras. Las editoriales internacionales, especialmente las españolas y francesas, promovieron la lectura de cierta literatura latinoamericana que concentraba en sus textos una mirada particular de lo latinoamericano en donde se resaltaba lo exótico y fantástico —marcas que forman parte del imaginario internacional frente a América Latina—. Las obras que se hicieron populares durante esta época conocida como el Boom Latinoamericano dieron a conocer a Julio Cortázar, Jorge Luis Borges, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, entre otros. A pesar de que los imaginamos dentro del mismo conjunto, los lenguajes y los motivos de estos autores son muy distintas y, por esta razón, no pueden ser estudiados como comunes sino como muestras de la diversidad —característica fundamental de la cultura latinoamericana—.

Durante la década de los años setenta, “muchacha de la cultura producida por los artistas en aquel momento histórico mostraba un nítido contenido político y social, y un profundo cuestionamiento de las realidades que los rodeaban, tanto en sus países de origen como en el mundo entero” (Sabino 1987:78). La literatura de los años setenta se había olvidado de lo fantástico y se acercaba al realismo-social y a la conjunción del periodismo con literatura. Escritores como Rodolfo Walsh (*Operación masacre*, 1957) propiciaban una literatura cercana a la denuncia social y al compromiso político.

Mientras la situación política de América Latina se encontraba frente a sus décadas más oscuras, el afamado Jorge Luis Borges continuaba con su escritura fantástica, laberíntica y metafísica. A pesar del respeto que el público sentía frente a Borges, se pretendía buscar en él una posición política que cuestione las dictaduras, las desapariciones forzadas y las torturas. Sin embargo, “Borges emitió una serie de comentarios y tomó parte en ciertos actos públicos, una actitud que, por lo menos, denotaba una tremenda falta de tacto y de buen juicio, algo que el mismo Borges reconoció en los últimos tiempos” (Sabino 1987:80).

Estos actos públicos cuestionables guardan relación con la aceptación del doctorado honoris causa de la Universidad Católica de Chile, a manos del dictador Augusto Pinochet. Debemos aclarar que esta es una de las causas, quizás la sentencia final, que provocó que Jorge Luis Borges no recibiera el Premio Nobel de Literatura. María Kodama relata el episodio en que Borges recibe una llamada que le previene de ir a Chile porque podría afectar el veredicto final de la Academia Sueca. Kodama refiere: “La gente es perversa, porque cuando un hombre recibe un doctorado, es protocolo que se lo entregue un presidente” (El Telégrafo 2016).

Pese a que la literatura de Borges juega con lo fantástico, podemos mirar en sus textos una intención política clara: la búsqueda de un lenguaje y una identidad argentina. Desde *Fervor de Buenos Aires* hasta sus cuentos directos sobre cuchilleros y mujeres ancianas que buscan conservar el heroico pasado, la literatura en prosa de Borges aspira convertirse en trascendental, en instrumento para reflexionar sobre la condición del hombre que va a la guerra, que mata a un amigo para defender su honor o que desemboca en un laberinto de nacimientos y muertes.

El laberinto (que apasiona la sensibilidad de Borges) no es únicamente la espiral encaracolada ni el fragoso lugar artificiosamente lúdico del cual, una vez dentro, es difícil encontrar la salida: también es la confusión y el desasosiego, producidos por la red de turbiedad que tejen quienes simulan

ignorar que la literatura comprometida es una literatura política: si no lo es directa y específicamente, lo es por el alcance y los efectos políticos que busca obtener (Korembliit 1986:39).

Al recordar la literatura clásica de Homero nos habla de Odiseo y su decisión de rechazar la inmortalidad. En Jorge Luis Borges, encontramos la repetición de esta decisión heroica representada en el cumplimiento de un *fatum*: el ser humano es ajeno a la elección, es un instrumento de sus circunstancias y su lugar.

Capítulo 2: La semiótica estructural de Greimas

La propuesta de este capítulo es una lectura dinámica de Greimas y nos valdremos de ejemplos para comprender los aspectos más formales de esta teoría estructuralista. Comprendemos que esta lectura también es un trabajo de interpretación y actualización ya que nuestra mirada está condicionada por las nuevas ideas acerca de la interpretación, la semiótica y la recepción literaria que han surgido después de la publicación de los trabajos de Greimas.

2.1. El sentido de unidad en el texto: la coherencia

En primer lugar, Greimas habla de la coherencia como un “término para caracterizar una doctrina, un sistema de pensamiento, o una teoría cuyas partes están, todas, sólidamente relacionadas entre sí” (Greimas and Courtés 1982:61). En el campo de la semiótica, esto quiere decir que los textos se conciben como unidades diferenciadas de sentido, que tienen valor y coherencia por sí mismos. Por lo tanto, Greimas concibe que el texto brinda al interlocutor todas las herramientas necesarias para su interpretación. Esto nos remite a pensar que cuando leemos una novela, sea realista o no, debemos comprender su narración, sus personajes o su paisaje como partes de un conjunto único que tienen sentido en sí mismos. La novela sucede en un espacio y un momento único que solo se comprende dentro del texto y es ajeno a lo extra-literario.

Por ejemplo, podemos estudiar el espacio y el tiempo dentro de la ficción que nos muestra el relato *Alicia en el País de las Maravillas* (1865), de Lewis Carroll. Esta narración se concibió como un juego del sin sentido en donde lo real/natural del mundo se convierte en su contrario. Lewis Carroll contempló la creación de un mundo alternativo llamado País de las Maravillas cuyas reglas sean un desacierto con la intención de que sean contradictorias entre sí. El lector se interna a este mundo a través de la mirada de Alicia, una niña que es al mismo tiempo inocente y curiosa. El País de las Maravillas no es el opuesto a lo real/natural sino su desatino o su desorden. Esta cualidad resulta apreciable frente a nosotros a partir de la visita de Alicia, que desordena aún más el País de las Maravillas.

Una cita de contradicción o equívoco se observa cuando la niña se encuentra con tres jardineros que pintan las rosas con pintura roja pese a que las mismas han brotado de

color natural blanco. Los jardineros son cartas de la baraja con apariencia humana. Cuando Alicia les interroga sobre este curioso evento, Dos responde:

Pues verá usted, señorita, el hecho es que esto aquí tenía que haber sido un rosal *rojo*, y nosotros plantamos uno blanco por equivocación; y si la Reina llega a descubrirnos, ¡vamos! ¡Que nos cortan la cabeza a todos! Así que, ya ve, señorita, estamos haciendo lo que podemos antes de que llegue...” (Carroll 1970:129).

En el mundo en el que cayó Alicia, lo natural resulta la pintura sobre las flores que crecen en un rosal y que cambian de apariencia natural a través de lo superficial (la pintura).

A pesar de que los jardineros nos presentan una situación de desasosiego (ya viene la Reina a cortarles la cabeza) la escena resulta disparatada y animosa. Esta es la característica principal del País de las Maravillas. Carroll ideó un escenario en el que el lector no se siente oprimido ni reprendido. Por el contrario, el País se presenta como un escenario juguetón y positivo en donde el lector se puede sentir cómodo a pesar del disparate. En la introducción de esta edición de Alianza Editorial (1970), el traductor Jaime de Ojeda nos recuerda que Alicia asiste a un juicio presidido por la Reina de Corazones cuyas características se pueden acercar a los planteamientos contradictorios que suceden en las obras *El proceso* y *El castillo*, de Franz Kafka. A pesar de que el juicio de Alicia se presenta como tumultuoso, disparatado y contradictorio, Ojeda explica que resulta “dinámico, renovador y optimista” (Carroll 1970:13), características que no se adecúan a la atmósfera de opresión y violencia silenciosa que encontramos en las mencionadas obras de Franz Kafka. Por lo tanto, los textos de Carroll y Kafka son similares en su concepción de mundos no naturales/reales, pero provocan en el lector impresiones e inquietudes distintas.

El proceso de significación en la literatura no se puede entender sin tomar en cuenta el concepto de diégesis. Si bien este es un término que se ha utilizado en la narrativa tanto literaria como audiovisual, su conceptualización se refiere al espacio de lo narrado que puede corresponder o no al mundo natural/real. Esta diégesis se contrapone a la condición de mimesis ya que un espacio diegético no surge de la imitación sino de la creación. Este aspecto es esencial para definir qué es literatura y ha dado lugar a muchas reflexiones acerca del espacio real literario y la creación de un espacio real. Cuando hablamos de diégesis, nos resulta fascinante tomar como ejemplo la novela *La vida breve*,

de Juan Carlos Onetti (1950). Este es un relato meta-literario en donde se juega con el sentido de lo real y lo imaginado.

El protagonista es Juan María Brausen, un publicista/escritor de Buenos Aires quien crea un mundo ficticio para un guion de cine. Su mujer, Gertrudis, ha sido operada de cáncer de seno y su mutilación ha causado un quiebre en la pareja. Mientras Gertrudis y Brausen se distancian, este conoce a su vecina –una prostituta llamada la Queca– y empieza a cortejarla sin que ella sepa que vive en el departamento contiguo. Brausen escapa de su matrimonio a través del relato ficticio que inventa para conquistar a la Queca, pero también escapa de la realidad a través del guion en donde el doctor Díaz Grey reside en una ficticia ciudad llamada Santa María. Brausen se convierte no solo en el narrador de su guion, sino que además se prepara para asesinar a la Queca. Ellos se han enamorado, pero la mujer continúa con su trabajo como prostituta lo cual provoca celos y un excesivo deseo de posesión en Brausen. El resultado de esta narración es la concatenación del relato de Díaz Grey con la vida de su creador, Brausen. La novela concluye con que Brausen ha huido de su mundo “real” y se ha refugiado en Santa María, el pueblo que él ha creado en un guion. La novela de Juan Carlos Onetti plantea un desdoblamiento de lo ficticio, una doble ficción que representa la necesidad del ser humano de extraerse de la realidad ya que tiene miedo o pudor de cumplir con su proceso de *fatum*.

Un estudio semiótico estructural de un texto literario quiere decir la comprensión de este universo que se ha creado en la novela, en sus personajes o en sus versos. Por lo tanto, no se trata de interpretar sino de descubrir el sistema que se mueve dentro de la narración, sus valores y características que son coherentes y que, por lo tanto, crean la idea de unidad. Greimas va más allá y habla de que la teoría semiótica estructural intenta no solo ubicar esta idea de unidad en los textos, sino de comprobarla a través de experimentos que pongan a prueba los conceptos semióticos que propone.

Por otro lado, la coherencia no solo se encuentra en la estructura de los textos ya que también es parte de la relación entre emisor y receptor dentro del campo de la comunicación. En otras palabras, el lector debe poseer una competencia lingüística y de sentido⁸ para que sea capaz de entender los distintos niveles de significado que existen en el texto. De este modo, un lector podrá comprender el hilo que conduce una historia y

⁸ En este trabajo que presentamos utilizaremos los términos sentido y significado como sinónimos. Evitamos distinguirlos en su noción de sentido como algo personal y significado como una noción compartida debido a que nos enfocamos en la construcción de significado en lo textual y no en lo interpretativo.

desechar las ideas que no poseen sentido. En el caso del relato *Alicia en el País de las Maravillas*, el lector será capaz de encontrar sentido en el sinsentido del relato ya que predispone su lectura a que se trata de un mundo carnavalesco, que mantiene la irreverencia como característica fundamental de su existencia.

La interpretación de la literatura y la poesía se presentan ante el lector como un camino más complejo frente a lo que podríamos llamar la comunicación cotidiana de los seres humanos. La naturaleza subjetiva de la literatura provoca que el lector se convierta en un cómplice de la creación literaria, lo cual se manifiesta en la capacidad que debe tener para entender no solo el lenguaje en que está escrita sino las connotaciones que se presentan. El autor resulta ser arquitecto y constructor de una casa, mientras que el lector tiene como labor habitar la casa y dar sentido y propósitos a sus habitaciones.

La intimidad entre el autor y el lector se puede explicar mediante el experimento que propone Nicanor Parra en su antipoesía, la cual pone en juego esta asociación de ideas que, en su concepción, corresponden a una complicidad entre el lector y el autor a la hora de interpretar sus textos. El siguiente antipoema “Rompecabezas” corresponde a su libro *Poemas y Antipoemas*, creado en 1954 y fundador de la identidad poética de Parra.

No doy a nadie el derecho.
Adoro un trozo de trapo.
Traslado tumbas de lugar.

Traslado tumbas de lugar.
No doy a nadie el derecho.
Yo soy un tipo ridículo
A los rayos del sol,
Azote de las fuentes de soda
Yo me muero de rabia.

(Parra 1994)

Estos versos nos ayudan a explicar que la creación de sentido no es un camino estático y que la expresión juega con las formas tradicionales de crear sentido. El nombre del poema alude a un juego de palabras: un violento golpe que rompe cabezas o un juego enigmático que debe ser ordenado. Los versos Traslado tumbas de lugar/No doy a nadie el derecho se repiten y cambian de orden entre la primera y la segunda estrofa. La intención clara es causar una confusión y un sentimiento de desasosiego en el lector que concibe a este texto como un poema regular. Sin embargo, existe también la necesidad de

reiteración en la voz poética que utiliza esta repetición para crear una especie de ritmo al revés que se puede traducir en impaciencia o ansiedad.

Umberto Eco habla de la competencia intertextual para explicar que la participación del lector es esencial en el proceso de significación. “El contexto y las circunstancias son indispensables para poder conferir a la expresión su significado pleno y completo, pero la expresión posee un significado virtual que permite que el hablante adivine su contexto” (Eco 1987:26).

Esta idea no se aleja de Greimas, sino que explica por qué un texto como *El Aleph*, de Jorge Luis Borges, requiere una alta competencia literaria por parte del lector ya que utiliza referencias extraliterarias para narrar un hecho simbólico como el conocimiento del universo desde una partícula elemental. Por ejemplo, cuando el narrador Borges relata sus impresiones sobre la poesía de Carlos Argentino explica:

El primer verso granjea el aplauso del catedrático, del académico, del helenista, cuando no de los eruditos de la violeta, sector considerable de la opinión; el segundo pasa de Homero a Hesíodo (todo un implícito homenaje, en el frontis del flamante edificio, al padre de la poesía didáctica... (Borges 1989:159).

En esta cita podemos encontrar no solo referencias a la literatura helena clásica sino a un concepto particular de hacer poético que es didáctico. El narrador Borges utiliza en estas comparaciones una ironía sutil para expresar la grandilocuencia con que Carlos Argentino busca ser un poeta total, tan grande como Homero o Hesíodo. El narrador Borges deja entre líneas la idea del hacer poético falsificado que, a su juicio, suele ser común en el ámbito literario argentino. Por esta razón el personaje se llama Carlos Argentino.

Dentro de estos términos, podemos hablar de la capacidad del lector de entender los distintos niveles de significado y los recovecos que existen entre líneas. Esta también es una de las herramientas clave para distinguir los géneros literarios que puede poseer un texto y la posición que el lector debe asumir frente a ellos. Por ejemplo, Leopoldo Marechal utilizó la ironía y el humor para construir su gran obra *Adán Buenosayres* (1948), cuya escritura tomó veinte años y la discordia con sus compañeros escritores contemporáneos. Poco se conoce que esta obra posee como continuación –aunque no se lo diga de forma explícita– la novela *El Banquete de Severo Arcángelo* (1965).

El personaje Adán Buenosayres es un poeta nacional, un símbolo de la muerte de los valores nacionales de Argentina que se perdieron cuando murió el gaucho, referencia

a la novela de Ricardo Güiraldes llamada *Don Segundo Sombra* (1926). *Adán Buenosayres* tiene como tema principal a la nostalgia de una edad de oro argentina. Por otro lado, Severo Arcángelo es una exaltación a la salvación, una promesa de liberación a través de los motivos judeo-cristianos que, según Severo Arcángelo, son la base de la construcción de la nación argentina. En el prefacio de esta segunda obra narrativa de Leopoldo Marechal encontramos una advertencia inicial al lector:

Lo que yo había soñado en mi niñez era una historia de niños para niños; y lo que había logrado en el *Adán Buenosayres* era sólo una historia de hombres para hombres. No obstante mi sueño infantil quedó en pie; y lo realizó ahora el Banquete de Severo Arcángelo. Es una novela de aventuras o de “suspenso” como se dice hoy: se dirige, no a los niños en tránsito hacia el hombre, por autoconstrucción natural, sino a los hombres en tránsito hacia el niño, por autodestrucción simplificadora (Marechal 1967:7).

En el caso de esta cita, que corresponde a la presentación de la novela, podemos entender que existe una clara intención por parte del narrador de expresar un nexo y una discordia con su novela anterior. Debemos comprender que esta cita no habla de Leopoldo Marechal como autor real sino como un autor ideal que es ficción dentro de la novela, figura que también formó parte de la narración de *Adán Buenosayres*. En ambos casos, el autor ficcionado se convierte en un elemento nuevo de significación dentro del proceso de comunicación de ambas novelas. Un lector ideal deberá comprender estas claves para ceñirse a una interpretación profunda ligada al espacio cultural, social y político que vivió Leopoldo Marechal.

Por lo tanto, la coherencia se entiende como intratextual si hablamos de que una narración es un conjunto de ideas que tienen relación entre sí y que llevan a la creación de una unidad de relato. Del mismo modo, debe existir coherencia en la relación entre el lector y el texto ya que este lector debe comprender los términos, referencias y particularidades que dan sentido a la narración. La competencia del lector es esencial para que haya coherencia entre el texto y su interpretación. Dentro de este aspecto estarán las presunciones culturales, psicológicas y sociales que un lector posee antes de enfrentarse a un texto literario.

2.1.1. Cohesión superficial

La cohesión superficial se entiende como el orden que sigue el nivel formal del texto para provocar un sentido narrativo. Dentro de este aspecto, se consideran los

elementos explícitos que son característicos del lenguaje y de la sintaxis. En este caso, conviene primero comprender qué dice Greimas acerca del nivel superficial y cómo define este espacio.

En primer lugar, el término superficial da cuenta de la dicotomía que existe con el otro nivel, lo profundo. La condición de superficialidad es sinónimo de una primera instancia, de algo que aparece primero en relación con lo subyacente. Greimas mira esta distinción entre superficie y profundidad como un sistema en el que no existe valoración sino codependencia y fluidez. Por lo tanto, su definición es la siguiente: “en semiótica, se utilizan los términos «superficie» y «profundidad» en su sentido relativo para designar, simplemente, el grado de avance del recorrido generativo que va de las estructuras elementales de la significación a la producción del enunciado-discurso” (Greimas and Courtés 1982:397).

Por lo tanto, la teoría de Greimas no da valor a lo superficial o a lo profundo, sino que da cuenta de que se trata de una parte y un todo. Por ejemplo, cuando analizamos un poema de Alejandra Pizarnik⁹ llamado “Fronteras inútiles”, que forma parte del poemario *Los trabajos y las noches* (1965), distinguimos un tono conversacional en sus versos, una interrogación en la voz poética que se contesta pese a que persiste en sus dudas, tiene más preguntas que respuestas.

Fronteras inútiles

un lugar
no digo un espacio
hablo de
qué

hablo de lo que no es
hablo de lo que conozco

no el tiempo
sólo todos los instantes
no el amor
no
sí
no

un lugar de ausencia
un hilo de miserable unión.
(Pizarnik 2005:157)

⁹ Alejandra Pizarnik (1936-197) fue una poeta argentina de descendencia judía cuyos textos fueron compuestos en verso libre. Sus temas más frecuentes son la locura y la imposibilidad de la expresión humana a través del lenguaje.

El tema de este poema es la desilusión y el cuestionamiento hacia el lenguaje que parece insuficiente para expresar los sentimientos y pensamientos de la voz poética. Este poema nos transmite silencio más que palabra, un silencio incómodo que se vuelca en el lector que termina por asumir el papel de la voz poética que no encuentra palabras para enunciar su respuesta. El final del poema nos deja un espacio en blanco: el resultado es una inquietud que parece no tener solución. La interpretación de estas palabras por parte del lector surge de cuestionar por qué Alejandra Pizarnik escogió estas palabras, este orden y estos silencios. Las construcciones lingüísticas que relacionan ideas o las ponen en valor poseen una intención específica dentro del nivel superficial; por lo tanto, este campo de cohesión superficial mira cómo las ideas sueltas se convierten en un texto narrativo y dan lugar a una estructura profunda.

2.1.2. Coherencia global: la isotopía

Existen diversas denominaciones acerca de este espacio, las más comunes son: macro-estructura o estructura profunda. Tal como reconocimos en el apartado anterior, no se puede pensar en lo superficial sin pensar en lo profundo. Se puede entender que un elemento químico funciona como estructura superficial pero la combinación de elementos actúa como estructura profunda. Sin embargo, podemos entender que lo profundo o macro-estructura posee partes más pequeñas y que el límite entre lo micro y lo macro se disuelve a partir de la mirada del analista. Por ejemplo, una palabra puede ser considerado como el elemento más pequeño de un poema, pero otro dirá que el vocablo o el fonema será la partícula más elemental del mismo poema.

Greimas define la estructura profunda a partir de su contraposición con lo superficial. Explica que la micro-estructura es observable y que posee una serie de características que podrían ser comunes a diversos textos. Sin embargo, la combinación particular y lógica de estos elementos superficiales da lugar a la connotación, a lo subjetivo y, en palabras de Greimas, “el término profundidad está teñido de connotaciones ideológicas por la alusión a la psicología profunda y también porque su sentido se acerca, a menudo, al de autenticidad” (Greimas and Courtés 1982:319). De este modo, comprendemos que existe una interpretación dentro del campo de la profundidad y, sobre todo, una búsqueda de sentido que se vincula al desciframiento.

Cuando nos enfrentamos a un texto literario, debemos comprender que se trata de una narración o una expresión incompleta. El papel del lector es distinguir estos vacíos y

completarlos con información lógica que tenga sentido y relación con lo que el texto nos dice. Esta explicación acerca de los vacíos literarios no forma parte de la teoría de Greimas ya que pertenece a una escuela posterior denominada Estética de la Recepción literaria. En esta corriente, se incluyen los trabajos de Hans Robert Jauss que introduce esta nueva corriente de estudios en su libro *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria* (1987).

Jauss distingue dos campos de comprensión en la lectura: el primero se refiere a comprender y el segundo, a reconocer. Por lo tanto, Jauss habla de un primer estado de recepción en donde se diferencia la recepción de la interpretación. Jauss habla de experiencia estética que “no se pone en marcha con el mero reconocimiento e interpretación de la significación de una obra, y, menos aún, con la reconstrucción de la intención de su autor” (Jauss 1986:13). Esto desemboca en que Jauss defiende la hermenéutica literaria como metodología que busca aclarar el proceso actual de lectura presente al igual que reconstruir el proceso histórico en el que “lectores de épocas distintas han recibido e interpretado el texto siempre de modo diferente” (Jauss 1986:14).

Al explicar las estructuras del sentido, Greimas habla de que tanto profundidad como superficialidad corresponden a construcciones metalingüísticas, a dos metáforas que hacen referencia a la verticalidad. Se trata de un viaje desde lo primario hasta lo más profundo en donde el lector deberá juntar las pistas que el texto presenta para completar una idea más grande, global. Por lo tanto, Greimas define este proceso como la posición de partida (la superficialidad) y el punto de llegada (lo profundo) “de una cadena de transformaciones que se presenta como un proceso de generación” (Greimas and Courtés 1982:319).

También, Greimas aclara que la utilización de esta dicotomía (superficie/profundidad) se inscribe en la teoría general de la generación de significado. Esto quiere decir que la semiótica estructural reconoce que las estructuras complejas provienen de elementos de significado más pequeños y que, a la vez, se puede complejizar el significado a partir de la acumulación de elementos primarios.

Además de hablar de estructuras superficiales y profundas, es necesario entender el concepto de discurso y su relación con lo que Greimas denomina isotopía. En el primer tomo de su *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Greimas explica: “el análisis discursivo tiene como objetivo describir, a partir de las articulaciones significantes del plano figurativo, las formas más profundas de coherencias que estas presuponen y que seleccionan los valores semánticos actualizados por el discurso” (Greimas and Courtés

1991:81). De esta manera, podemos ver que el discurso es una característica de la dimensión profunda que relaciona los elementos figurativos (superficiales) para formar un sentido que surge de la cohesión.

De acuerdo con lo anterior, podemos entender que la isotopía es un valor que se encuentra en el discurso, es decir, es su forma pragmática en donde podemos comprobar que existe coherencia en la elección de elementos figurativos. La isotopía se refiere a la relación de elementos para crear significados que posean sentido dentro de la narración. En el primer tomo de su *Diccionario* (1982), Greimas distingue dos clases de isotopías: una gramatical y una semántica. La primera se refiere a la estructura sintagmática y superficial mientras que la segunda habla sobre lo semántico, que provoca que el texto posea una lectura uniforme y sin ambigüedades. Greimas explica que cuando estos dos elementos se unen (sintagmático y semiótico) se presenta un nuevo plano denominado actorial, en donde se pueden ver relaciones de opuestos o pares entre los elementos de una narración.

Por lo tanto, se entiende a isotopía como el campo semántico del texto, es decir, el lugar donde ocurren todas las conexiones que dan lugar al significado. En un texto narrativo, la isotopía se traduce a lo que el narrador cuenta, el espacio que crea y a los personajes que confluyen en él. Estos elementos deben mantener una relación de significado entre sí ya que la coherencia es el instrumento que permite que se produzca la narración. Sin embargo, las isotopías pueden cambiar a lo largo de un texto o pueden existir varias de ellas en un mismo texto. Esto se puede ver en lo humorístico o en lo irónico, categorías que utilizan el cambio de isotopía para crear desajuste en el orden regular de un relato con la intención de crear sorpresa, crítica o risa.

Dentro de los cambios de isotopías, también podemos encontrar relaciones metafóricas o analógicas que producen estos sentidos. En el género de novela negra o policial, es común encontrar dentro de narraciones de ficción personajes o notas de prensa que corresponden con el plano de lo real/natural. Esta sería una forma de enfrentar dos isotopías con la intención de causar verosimilitud. Este aspecto es importante en este género de novelas ya que buscan convertir al lector en cómplice del narrador o del testigo para así ser un espectador activo de las acciones y desentrañar los misterios de la trama a la par que el detective protagonista investiga.

A pesar de que las teorías de Greimas han dejado pocos estudios sobre el papel del lector en el proceso de significación, podemos encontrar que se habla de coherencia pragmática para explicar el papel del lector como intérprete. Sin embargo, para entender

estos términos es necesario distinguir lo cognoscitivo y lo pragmático dentro de los textos de Greimas para comprender que son términos cercanos y que sus relaciones pueden ser de ida o vuelta: relaciones cognoscitivo-pragmático y pragmático-cognoscitivo.

En el primer caso, se trata de la relación cognoscitivo-pragmático en donde se distingue la existencia de dos planos de funcionamiento del relato. De esta forma, lo cognoscitivo se refiere a las fases de programación mientras lo pragmático se caracteriza por la competencia y la performance. Esta relación se puede reflejar en los personajes narrativos que poseen voluntad y acción. La voluntad se puede expresar en el deseo mientras la acción se puede ver en el poder.

En el segundo caso, la relación pragmático-cognoscitivo corresponde a la semántica que “permite clasificar los objetos figurados en el discurso: los objetos figurados por el saber serán denominados cognoscitivos o noológicos por oposición a los objetos pragmáticos” (Greimas and Courtés 1991:44).

2.2. Los enunciados modales

A partir de la tradición lingüística y retórica, podemos clasificar a los enunciados como descriptivos y modales. Los primeros se refieren a la predicación de las propiedades del objeto; por ejemplo: el cuadro es llamativo, la calle está vacía o el jinete acelera su paso. Por otro lado, los enunciados modales presentan modificaciones en el predicado en el sentido de atribución de modo. Mientras los enunciados descriptivos son aserciones acerca del mundo, los enunciados modales se refieren a un punto de vista particular y se remiten a la focalización del enunciador.

De esta forma, la gramática cuenta que los adverbios son expresiones que modifican al predicado y su presencia es un claro ejemplo de modalidad. Por ejemplo, podemos modificar los enunciados anteriores al decir: el cuadro es muy llamativo, la calle está completamente vacía o el jinete acelera su paso al oír el disparo. La modificación del predicado nos indica que existe una voz subjetiva y, por lo tanto, que hay un enunciador que posee una visión parcial del mundo y que nos brinda su observación. Del mismo modo, comprendemos que los objetos enunciados también forman parte de esta subjetividad ya que se construyen a partir de una enunciación particular.

Greimas nos aclara en el primer tomo de su *Diccionario* que no podemos guiarnos solo por los verbos modales al momento de capturar la modalidad de un enunciado, esto sucede porque no todas las lenguas funcionan con adverbios que modifican el predicado. Por lo tanto, Greimas habla de una primera clasificación general de los enunciados

elementales (canónicos): los enunciados de ser y los enunciados de estado (ser y estar). Ambos se pueden encontrar en enunciados modales como en descriptivos. En el siguiente gráfico podemos entender esta clasificación:

El hacer modalizando el ser (performance, acto)	El ser modalizando el ser (modalidades veridictorias)
El ser modalizando el hacer (la competencia)	El hacer modalizando el hacer (modalidades factitivas)

Gráfico 1: Modalizaciones esenciales

Debemos comprender que esta primera clasificación responde a un nivel esencial del lenguaje que se puede entender como punto de partida para entender otros niveles de modificación o modalidad. Esta primera categoría se refiere al plano de realización o realizaste ya que habla de lo que podemos comprobar, del estado de la materia (ser) o de la acción (hacer). Este primer punto no da lugar a supuestos ya que sus enunciados son afirmativos, considerados como verdad (Greimas and Courtés 1982). Por lo tanto, Greimas habla de un segundo nivel, que surge del análisis semiótico de distintas lenguas naturales en donde se puede encontrar que dentro de los discursos existen otros valores modales como querer, deber, poder y saber. Estas cuatro categorías también se pueden relacionar con el ser y el estar.

En este punto nos encontramos con que no solo es importante hablar de las categorías realizan tés sino de dos clases más de modalidad: las virtualizantes y las actualizantes. Estas categorías se pueden entender como estados o partes dentro del proceso de realización. Por ejemplo, se considera que un acto se cumple cuando hay voluntad (querer), posibilidad (poder), conocimiento (saber) y acción (hacer). Este esquema refleja la mayoría de modificaciones del predicado e indica los diferentes estados en que podemos expresar nuestras ideas. Greimas introduce una cuarta clasificación en su esquema y habla de categorías exotáticas a las relaciones traslativas que son capaces de vincular enunciados con sujetos diferentes (deber, poder, hacer). Por otro lado, las modalidades endotáticas se refieren a los sujetos idénticos o en sincretismo (querer, saber, ser). A partir de estas clasificaciones, podemos realizar un cuadro que exprese las modalidades de la siguiente manera:

MODALIDADES	virtualizantes	actualizantes	realizantes
exotáticas	DEBER	PODER	HACER
endotáticas	QUERER	SABER	SER

Gráfico 2: Modalizaciones generales de A. J. Greimas

A través de esta concepción de modalidad, podemos entender que se trata de una categoría subjetiva que implica un acto de cualificación por parte del enunciador. En otras palabras, las modalidades permiten que podamos ver quién crea el mensaje, su posición frente al sujeto descrito y sus consecuencias. De este modo, la noción de que tenemos un hablante/enunciador nos da lugar a otra clasificación:

- a) Modalidad como expresión de la actitud del hablante: verdad, falsedad, amenaza, promesa, petición.
- b) Modalidad como competencia del hacer: juicios de valor acerca de la capacidad que poseen los sujetos para realizar una acción. El hablante puede dar una valoración de esta capacidad en relación a los sujetos o sobre sí mismo.
- c) Modalidad como valoración del objeto: juicios de valor acerca del sujeto en donde se da una calificación positiva o negativa bajo condiciones estéticas, éticas o emotivas.
- d) Modalidad como valoración de las relaciones entre sujetos.

Es necesario destacar que cada enunciador pronunciará su esquema de valores y la jerarquía de los mismos. Por lo tanto, estas categorías de valoración están dispuestos en el plano de la subjetividad.

2.3. Cuadro semiótico

Greimas presentó una estructura elemental en donde se grafica una organización universal de articulación de las modalidades. Este gráfico ayuda a explicar la lógica detrás de la organización de las modalizaciones. Es una representación visual de al menos dos términos que se refleja en una oposición entre semas bajo un estándar universal. Greimas habla de una tradición lingüística durante los años veinte y treinta que concibe al significado como una operación binaria. (Greimas and Courtés 1982:96). Posteriormente, algunos lingüistas como Viggo Brondal sostenían que existen estructuras multipolares en donde se pueden relacionar hasta seis términos.

Roman Jakobson es fiel a la tradición binaria y propone un análisis de relaciones en donde los términos serán A/\bar{A} . La oposición resulta de la presencia y la ausencia de un rasgo definido. Por ejemplo, en la oposición alegría/tristeza el rasgo que define el cambio será la presencia o ausencia de regocijo. Por otro lado, Jakobson también habla de otra relación binaria que se puede expresar en $A/\text{no } A$.

El objetivo de esta representación gráfica es averiguar si dos términos constituyen o forman parte de una misma categoría semántica. Para ello, debemos contraponer los términos A/\bar{A} desde un eje cartesiano que tome en cuenta los términos A/\bar{A} y no $A/\text{no } A$.

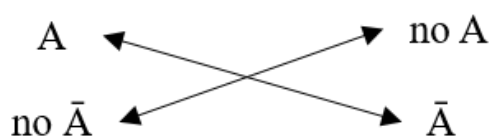


Gráfico 3: Cuadro semiótico

Esta gráfica representa los elementos que toman parte del cuadro semiótico, pero hace falta conocer qué relaciones se pueden proponer entre sí. Por lo tanto, recordamos que un sema se define por su valor diferencial frente a otros, esta distinción es lo que hace que tenga sentido y sea indispensable para comunicar una idea. De este modo, podemos distinguir dos clases de relaciones entre dos semas conectados entre sí: semejanza u oposición. Por otro lado, debemos tomar en cuenta que los dos semas deben formar parte de la misma categoría semántica y que A y \bar{A} deben ser las posiciones extremas de la misma.

Esta relación entre A y \bar{A} tiene lugar en el campo del contenido ya que toma en cuenta el sentido profundo de sus elementos. Recordemos que habíamos caracterizado al plano profundo como el lugar en donde aparece la connotación y que está regido por lo subjetivo. Esto debe tomarse muy en cuenta ya que las categorías que planteemos y los elementos que extrapolamos corresponden a una visión parcial e intencional de la realidad, tal como sucede en todo aspecto dentro de la estructura profunda.

Por lo tanto, la relación binaria entre dos semas se considera una estructura elemental de significación que da lugar a una categoría sémica. Como comparamos los extremos de una categoría entre ellos habrá una relación de contrariedad. Por ejemplo, vamos a tomar en cuenta la clasificación de las categorías deportivas a A =amateur y \bar{A} =profesional como dos posiciones extremas de la categoría sémica: motivación para

realizar un deporte. En primer lugar, debemos comprender que esta relación solo puede ser definible bajo el término de que consideramos que algo amateur (A) porque no es profesional (no \bar{A}). En estos términos, vamos a considerar a lo profesional (en el deporte) como un rasgo de motivación y dedicación exclusiva, mientras que lo amateur se refiere al esparcimiento que no necesita de una dedicación total. De este modo, la primera relación se puede graficar:

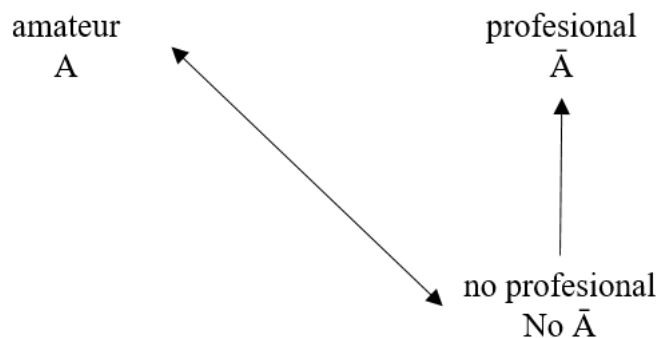


Gráfico 4: Cuadro semiótico – paso 1

En un segundo momento, podemos también entender que lo profesional (\bar{A}) se relaciona en oposición a lo amateur (A) a través de la negación de sí mismo (no \bar{A}).

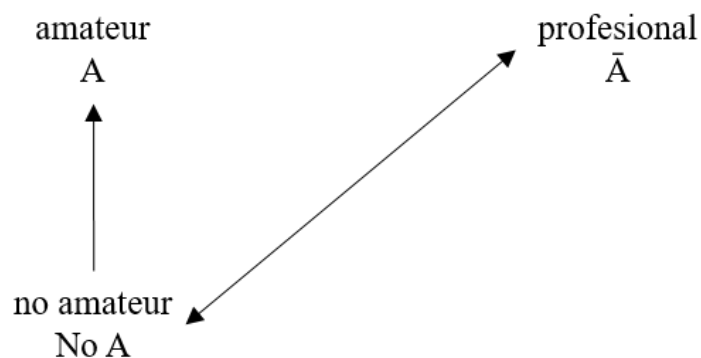


Gráfico 5: Cuadro semiótico – paso 2

En términos de Greimas en su definición de cuadro semiótico: la primera relación que encontramos entre dos sujetos es de **contradicción** (A/\bar{A}) y está definida por la imposibilidad que tienen los términos de estar presentes a la vez. Esta primera definición se refiere a su condición estática y tiene lugar dentro del mismo marco de categoría semántica. Desde el punto de vista dinámico, la **contradicción** no se genera en (A/\bar{A}) sino

entre A y no A. Este movimiento o dinamismo da lugar a una segunda generación de términos: no A y no \bar{A} . La segunda relación que define Greimas es la de aserción, la cual puede tener lugar entre A y no A al igual que entre \bar{A} y no \bar{A} . De este modo, Greimas explica que podemos experimentar con estas relaciones para comprobar si pertenecen a la misma categoría semántica. En caso de que exista un paralelo entre las relaciones de A y no A al igual que entre \bar{A} y no \bar{A} (**implicación**), podemos hablar de que la relación entre A y no \bar{A} será de **complementariedad**. Para comprobar que se trata de una relación entre términos de una misma categoría también debe haber complementariedad entre \bar{A} y no A. Si unimos los cuadros anteriores podemos concluir con el cuadrado semiótico de la siguiente manera:

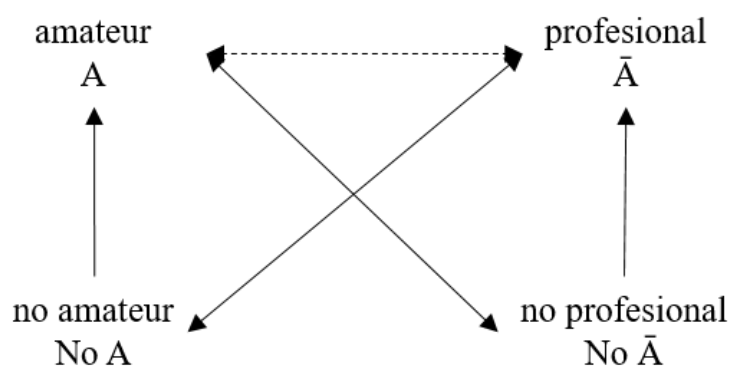


Gráfico 6: Cuadro semiótico completo

En el cuadro anterior podemos encontrar tres clases de relación que se expresan con las flechas y sus significados son:

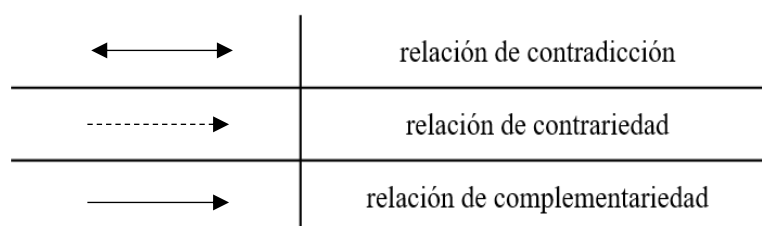


Gráfico 7: Cuadro semiótico – relaciones entre elementos

En el primer tomo de su *Diccionario*, Greimas habla de las categorías binarias en donde la relación constitutiva no sea la contrariedad sino la contradicción. En este caso, pone como ejemplo la aserción/negación. Si bien Greimas habla de un sentido de contrariedad o de contradicción entre los términos, cabe decir que no existen términos

lingüísticos cuyo significado sea completo. En otras palabras, la subjetividad del individuo provoca la valoración de cada extremo de las categorías. Por lo tanto, resulta problemático contemplar que se trata de un sistema universal de sentido.

Sin embargo, Greimas hace referencia a Saussure al contemplar que el lenguaje está definido por términos que son diferentes entre sí. Del mismo modo, se vale de Hjelmslev para explicar que existe una noción de jerarquía en el lenguaje; por lo tanto, cada uno de los términos que componen un enunciado o una narración poseen una función particular. Bajo este espacio Greimas indica que “dos relaciones de contrariedad contraen entre ellas la relación de contradicción, y que dos relaciones de complementariedad establecen entre sí la relación de contrariedad” (Greimas and Courtés 1982:99). Greimas utiliza el siguiente ejemplo:

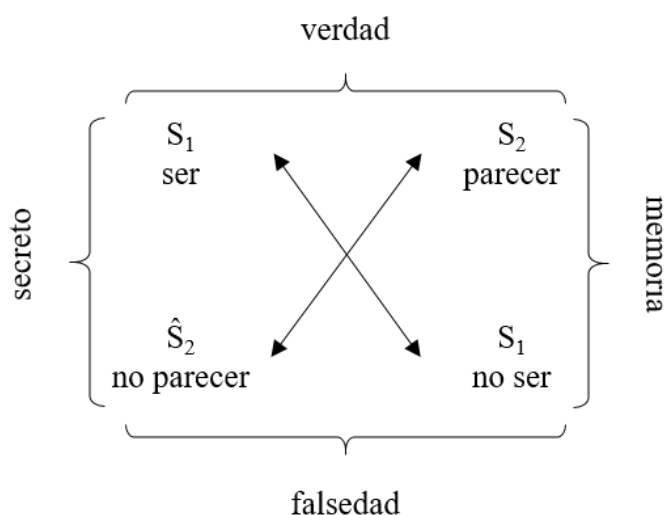


Gráfico 8: Cuadro semiótico ser-parecer

En este ejemplo, Greimas explica que existe contradicción entre los términos *verdad* y *falsedad*, mientras que secreto y mentira son términos contrarios.

2.4. Enunciados descriptivos / enunciados modales

La tradición lingüística no tomó atención del valor pragmático de los enunciados ya que, por parte de la filosofía, se enfocó en la lógica que considera a los enunciados en dos categorías excluyentes: los descriptivos y los modales. Esta clasificación tiene base en el papel que cumple un enunciador, es decir, la focalización de los textos. De este modo, consideramos que los enunciados descriptivos son más cercanos a lo objetivo, mientras que los enunciados modales se acercan a lo subjetivo.

Sin embargo, el proceso de significación de los enunciados no solo surge de lo intratextual, sino que también depende de la situación comunicativa en donde forman parte los papeles del emisor y el receptor (autor y lector). A pesar de que comprendemos lo subjetivo a través de lo modal, los enunciados asertivos poseen una dimensión subjetiva inmanente. Esto se refiere a que la pragmática nos indica que todo acto comunicacional es subjetivo ya que el interlocutor siempre tendrá una intención que se expresa a través de la elección de elementos y su combinación.

En definitiva, el concepto de asertividad se desvanece cuando pensamos que posee una intención particular por parte del emisor para causar certeza en el receptor. De este modo, constatamos que los enunciados descriptivos corresponden a una categoría modal que busca causar certeza.

2.5. Modalidades aléticas, epistémicas y deónticas

De acuerdo con este adelanto de la pragmática, cabe decir que el número de modalidades y expresiones modalizadas se convierte en incalculable. Sin embargo, Greimas se concentra en una clasificación que cualifica la acción del enunciador y que hacen referencia al acto de enunciación.

a) Modalidades aléticas: El nombre aléticas hace referencia al concepto aristotélico de *aletheia* y que forma parte de la lógica clásica. Este término se refiere a lo que se considera como verdad dentro de la filosofía clásica. Según Greimas, “la estructura modal llamada alética se produce cuando el enunciado modal, cuyo predicado es el deber, se impone y rige al enunciado de estado (que tiene al ser/estar por predicado)” (Greimas and Courtés 1982:31). Dentro del cuadro semiótico, esta categoría se expresa de la siguiente manera:

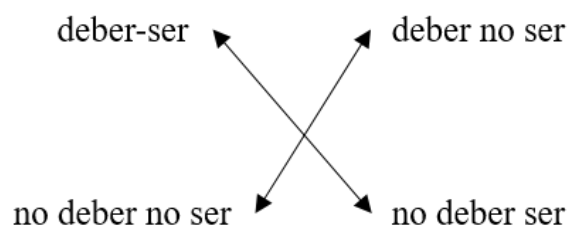


Gráfico 9: Relaciones aléticas

Esta categoría se puede también expresar mediante términos sustantivos, lo cual se representa en el siguiente cuadro semiótico.

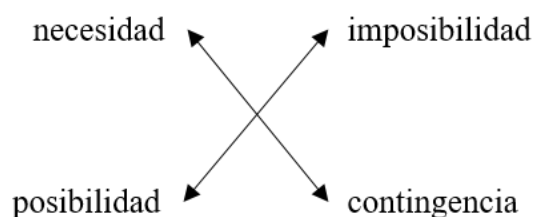


Gráfico 10: Relaciones aléticas sustantivadas

Las modalidades aléticas se pueden formar desde el *deber ser* o desde el *poder ser* y se utilizan como enunciados cuya intención es argumentar una verdad, un modo absoluto de mirar hacia el objeto descrito. Podemos encontrar categorías aléticas en los textos que buscan convencer al interlocutor por medio de la argumentación o la persuasión.

b) Modalidades epistémicas: Estas modalidades se complementan con las anteriores ya que sirven de ayuda para construir enunciados verdaderos. Si bien los enunciados aléticos se construyen a partir del *deber* y el *ser*, las modalidades epistémicas se conducen a partir del *saber*. Tal como nos refiere Greimas, hacen referencia a la competencia del enunciador ya que se concentran en el conocimiento. Esta categoría se relaciona con la anterior en su valor persuasivo y se presenta como una función para convencer al interlocutor. Por lo tanto, Greimas nos advierte de no tomar a la ligera el papel del receptor dentro de lo epistémico ya que, si bien el enunciador pronuncia un juicio epistémico, el papel del interlocutor es crucial para constatar si lo que dice se asume como verdad. (Greimas and Courtés 1982:149). Por lo tanto, Greimas expresa esta categoría en el siguiente cuadro semiótico:

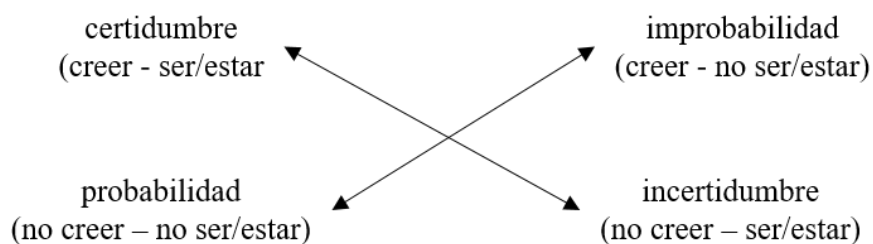


Gráfico 11: Relaciones epistémicas

A diferencia de las modalidades aléticas en donde se puede concebir a posible/imposible como categorías en oposición, las categorías epistémicas solo poseen oposición graduales y relativas en donde existe un gran espectro de posibilidades. Greimas se refiere a que podemos encontrar una gran cantidad de expresiones epistémicas en el lenguaje que ocupa las ciencias humanas. Greimas explica: “la abundancia de modalizaciones epistémicas que parecen querer suplir la carencia de procedimientos de verificación” dentro de las ciencias sociales (Greimas and Courtés 1982:150).

c) **Modalidades deónticas:** A diferencia de las categorías anteriores que se referían al *deber ser*, las modalidades deónticas se refieren a cualificaciones del *deber hacer*. Su proyección sustantivada en el cuadro semiótico es el siguiente:

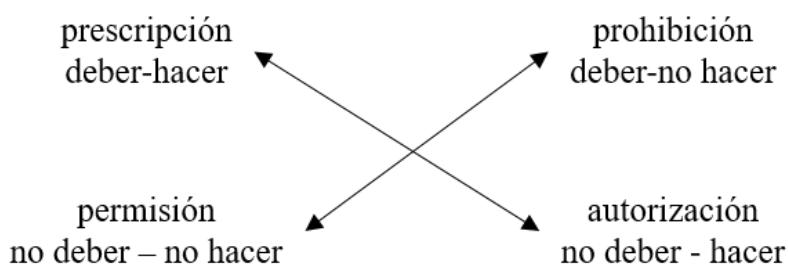


Gráfico 12: Relaciones deónticas

Greimas habla de prescripción en lugar de obligación porque se puede considerar que la prohibición también es una obligación, lo cual no daría lugar a los términos opuestos del cuadrado semiótico. Del mismo modo, se aclara que, a diferencia de la categoría epistémica, las modalidades deónticas afectan al sujeto en su competencia y transforman su definición. Además, podemos ver que todas las categorías pueden ser complementarias ya que la obligación depende de la persuasión en el *saber* y el *poder*.

De este modo, las categorías deónticas se refieren a los juicios de valor sobre lo que el sujeto puede o no puede hacer al igual que lo que debe y no debe hacer. En este aspecto, podemos distinguir dos tipos de modalidades. En el primer grupo entrarán las modalidades aléticas y epistémicas que se refieren al *ser* y *saber* y que se agrupan en lo que denomina categorías veridictivas. En esta clasificación, las modalidades deónticas constituyen lo que se puede conocer también como modalidades factitivas y que se refieren al *hacer/deber*.

Para finalizar, debemos comprender que las categorías hacer, saber y ser se pueden combinar entre sí para dar lugar a múltiples modalidades nuevas. Por ejemplo, podemos hablar del *hacer saber*, *hacer ser*, *saber hacer* y *saber ser*. En definitiva, estas modalidades básicas forman parte de una competencia esencial por parte del lector para atribuir valores y cualidades a los objetos, sujetos o acciones que se encuentran en cualquier texto.

2.6. Competencia lingüística, comunicativa y modal

Dentro de la experiencia comunicativa entre sujetos podemos distinguir tres momentos o capacidades que, en el momento de hablar de una comunicación efectiva, funcionan a la vez y sin distinción. Sin embargo, Greimas los comprende como competencias y los clasifica de la siguiente manera:

- a) Competencia lingüística: se refiere al conocimiento de los sistemas lingüísticos de significación para la producción y reproducción de sentido.
- b) Competencia comunicativa: son los saberes que debe poseer un individuo para ser capaz de manejar todos los sistemas semióticos que están presentes en su comunidad sociocultural. En palabras de Greimas, se entienden como el “conocimiento implícito o explícito de las reglas psicológicas, culturales, presupuestas por la comunicación” (Greimas and Courtés 1982:69).
- c) Competencia modal: se utiliza para designar a la capacidad de los sujetos para organizar y dar juicios de valor a partir de las dos competencias anteriores. Greimas explica que se trata de la competencia para dar una jerarquía a las modalidades que interactúan en un texto. Este es el aspecto que permite que un interlocutor pueda entender si un mensaje se refiere al ser, deber ser o poder ser, entre otras categorías fundamentales.

2.7. La teoría greimasiana frente a la teoría de la comunicación

Tal como analiza Graciela Latella en su texto *Semiótica greimasiana y Teoría de la comunicación*, los años setentas promovieron dos vertientes de estudios que se encargaron del problema de la comunicación. Por un lado, la Teoría de la Comunicación daba cuenta de un modelo de información; por el otro, la intención de Greimas con su semiótica estructural es definir el problema de la significación como el principal sustento para los estudios en comunicación. Greimas mira a la comunicación como una parte del

universo semiótico. Latella explica: “El problema de la comunicación es integrado (como una forma particular) dentro del análisis más vasto de la significación porque se considera que las actividades humanas se desarrollan no sólo en el eje de la acción del hombre sobre los otros hombres (la manipulación) sino también en el eje de la acción del hombre sobre las cosas (la acción)” (Latella 1981:451–52).

La teoría de la comunicación nace de una concepción lineal en donde un emisor y un receptor tienen como tarea transmitir y recibir, respectivamente. Esta teoría considera que tanto el emisor como el receptor deben conocer código de la transmisión, aunque no se hace referencia al contenido de esos mensajes. Esta manera de entender la comunicación es eficaz en la concepción teórica de las ciencias de telecomunicaciones. Por lo tanto, la decodificación del mensaje se consideraba una pequeña parte -no tan importante- en relación con la necesidad de comprobar que la voz del emisor se escuche en el aparato de recepción (televisión, teléfono, radio, entre otros) (Latella 1981:453).

A pesar de las limitaciones que supone esta Teoría de la Comunicación, fue por muchos años la más utilizada en los estudios sociales y lingüísticos ya que pretendía ser un método práctico y accesible. Sin embargo, sometía a la dicotomía emisor/receptor a ser entes vacíos de conocimiento y contexto ya que solo importaba el acto de comunicación y no el sentido del mensaje.

a) Intencionalidad: La primera crítica que hace Greimas a esta concepción de estudios de la comunicación es la creencia que los emisores y los receptores son sujetos robotizados o automáticos. Greimas no considera que la transmisión de mensajes es un acto voluntario y consciente. Esto se expresa en que todo comunica, aunque no sea su intención hacerlo.

Aunque Greimas habla de la intencionalidad como un aspecto semiótico y “metapsicológico, expresa también que se trata de una valoración del otro. En otras palabras, la intencionalidad está presente cuando existe un deseo, una motivación. En el caso de la comunicación, Greimas aclara en el primer tomo de su Diccionario razonado de la teoría del lenguaje: “nos parece criticable en la medida en que la comunicación es entendida, a la vez, como un acto voluntario -lo que no siempre es- y como un acto consciente -lo cual depende de una concepción psicológica demasiado simplista para el hombre” (Greimas and Courtés 1982:224).

Por ejemplo, se puede tomar en cuenta que el vestuario de una persona, la forma en la que camina o saluda y los acentos que coloca en ciertas palabras emiten mensajes

que el emisor entenderá, aunque la persona no esté consciente del acto comunicativo. Ya que es inevitable que exista comunicación, aunque no haya una voluntad en el individuo, Greimas no habla de intención sino de *intencionalidad*. En el texto *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, en su segundo tomo, se habla de la intencionalidad bajo estos términos: “es la relación primitiva que liga un sujeto de carencia, un sujeto de deseo a un objeto al que se le ha incorporado un valor” (Greimas and Courtés 1991:141). Esta concepción de la intencionalidad ubica al acto de comunicación en una tensión entre lo virtual y lo real (Latella 1981) ya que el deseo se encuentra en el campo de lo que se quisiera lograr mientras que el texto se convierte en lo real. Antes de lo real es necesario que exista la posibilidad, eso es lo que nos refiere Latella al hablar de que los emisores y los receptores no se pueden concebir como objetos vacíos, sino como dos sujetos dotados de competencias particulares, que se conciben como valores modales: *querer, deber, poder, saber, hacer*.

De este modo, la intencionalidad que Greimas introduce provoca que la comunicación no se conciba solo como la transmisión de mensajes, sino como la relación entre sujetos modalizados que son capaces de persuadir, interpretar y manipular al otro. El sujeto que envía un mensaje selecciona las palabras-ideas que quiere comunicar con la intención de persuadir al otro del valor de su mensaje. Esta idea se contrapone a la Teoría de la comunicación ya que no existiría comunicación pasiva o neutra en donde uno habla y otro escucha. El que escucha también es capaz de comunicar por lo cual se convierte en un emisor de mensajes al mismo tiempo que los recibe.

b) Persuasión: El objetivo de la comunicación dejaría de ser la simple transmisión de mensaje y, para Greimas y sus acompañantes, estaría más ligado al concepto de manipulación, de *hacer-creer* al otro. Este hacer creer se considera el campo de la persuasión en donde el emisor posee un saber y, por supuesto, un poder. En las dos acepciones que Greimas contempla sobre el término manipulación se entiende, en principio, que surge de la idea natural de que el ser humano y su relación con otros representa un conflicto. Por lo tanto, la manipulación se entiende como la forma en que un sujeto decide enfrentar este impasse con respecto al otro. En el primer tomo del *Diccionario*, se dice que “la manipulación se programa dado” (Greimas and Courtés 1982:251).

En este primer tomo se habla de dos formas modales: *hacer-ser* y *hacer-hacer*. Esta última se inscribe en la pragmática y se puede expresar a través de un cuadro semiótico en el que se exprese:

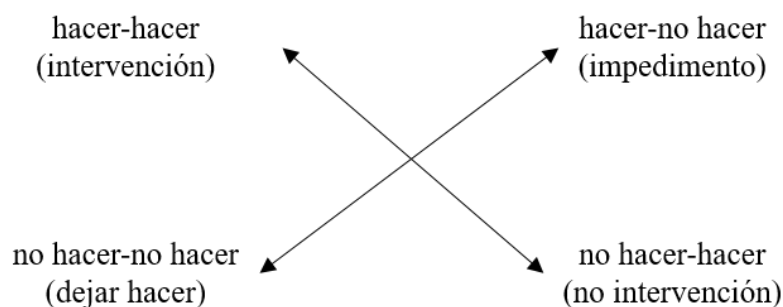


Gráfico 13: Relaciones hacer-hacer / hacer-no hacer

Según Greimas, la manipulación se expresa dentro de la semiótica como “una estructura contractual y una estructura modal” (Greimas and Courtés 1982:252). que provoca que el destinador/manipulador impulse al destinatario/manipulado hacia una posición de carencia de libertad (*no poder-no hacer*). De este modo, la falta de libertad daría como resultado que el destinatario/manipulado se sienta obligado a cumplir con lo designado por el otro. Greimas explica que nos encontramos ante dos formas de manipulación. La primera se refiere al *no poder hacer-no deber* lo cual daría lugar a una intimidación. La segunda propuesta tiene que ver con el *querer hacer* y se trataría de una seducción o tentación.

De acuerdo con las categorías de persuasión y manipulación, podemos darnos cuenta que existe una intencionalidad en los sujetos, ya sea de parte de quien escucha o de quien habla. Latella habla de la comunicación como un “cara a cara de sujetos modalizados y competentes, preocupados en persuadir e interpretar al interlocutor” (Latella 1981:7). Por lo tanto, queda atrás el modelo comunicacional en donde la intención es nula ya que, bajo el esquema de Greimas, no existe neutralidad en la comunicación sino un *hacer persuasivo* que se expresa en el *hacer-creer* y en el *hacer-hacer*. Esto da lugar a una confrontación, a una lucha entre saber, poder y querer que da lugar a las diversas interpretaciones que podemos tener a partir de un proceso comunicacional. Los sujetos modalizados se enfrentan al otro mediante la persuasión en busca de provocar una acción. En este caso, comprendemos que la comunicación no es estática y que, por el contrario, es una fuente de poder frente al otro.

Podemos distinguir dos formas de expresión de la persuasión: según el poder y según el saber. En el primer caso, se habla de una manipulación que impide la libertad del destinatario y que provoca una elección por medio de la tentación o de la intimidación. Por otro lado, la persuasión según el saber se refiere a la provocación y a la seducción en

donde se juega con la competencia del destinatario. La provocación tiene que ver con la idea de que el destinatario es incapaz de cumplir con la tarea lo cual causaría su necesidad de demostrar lo contrario. En la seducción encontramos juicios positivos acerca del destinatario que exalten su capacidad para cumplir con el designio del destinatario. Las categorías del saber y del poder dentro de la manipulación tienen en común la elección forzada que provocan en el destinatario.

Esta modalización de los sujetos que interactúan provocó el enfrentamiento entre las ideas de Greimas y la concepción pragmática que provenía de los estudiosos de Estados Unidos. La pragmática tiene como objetivo estudiar la comunicación por medio de sus efectos en el comportamiento. La pragmática y la semiótica estructural se oponen a la Teoría de la comunicación desde puntos distintos. La pragmática plantea un modelo de comunicación circular en donde existe un movimiento de retroacción (conocido también como *feedback*). Esto tiene base en la incapacidad de las personas para dejar de comunicar y que, por lo tanto, se presenta como un ir y venir de actos comunicacionales en donde resulta imposible concebir el punto de inicio.

La idea de la comunicación dentro de la pragmática no se limita a las palabras ya que considera importantes los gestos, las miradas, los movimientos y otros comportamientos que forman parte de un conjunto de reglas de interacción. La pragmática considera que el sujeto es inconsciente de estas reglas y que sus intenciones se plasman en sus gestos ya que posee un conocimiento previo de la interacción social. A diferencia de Greimas, la pragmática busca la intencionalidad fuera del texto y lo ubica en los gestos no verbales que resultan inconscientes para el sujeto. Greimas expresa su teoría en una base textual en donde habla de una competencia cognoscitiva de los sujetos que puede ser reconocida en el discurso (texto) y que se puede reconstruir por medio de la interpretación.

En relación con la pragmática estadounidense, podemos observar que la teoría de Greimas no plantea la existencia de un espacio exterior al texto. Greimas no concibe una realidad extra-lingüística que pueda ser conocida y que forme parte de la interpretación de los textos. Para Greimas, el análisis semiótico solo debe tomar en cuenta el texto manifestado, es decir, el discurso sin su contexto. La intención de Greimas es dar sentido al lenguaje como un mecanismo de sentido propio que funciona como un sistema completo para la interpretación.

Capítulo 3: estructuras narrativas y actanciales desde la semiótica estructural

Tal como lo explica Greimas: “la relación del analista con el texto nunca es inocente, y suele ocurrir que la ingenuidad de las preguntas que le formula sea tan sólo fingida” (Greimas 1976:15). Esta idea habla de una intención tanto en el emisor como en el receptor del mensaje, que en literatura se hace evidente en la relación lector/autor o texto/analista. Además, podemos hablar de que no solo encontramos un proceso de intención en el autor, sino que esta figura también es propia del lector ya que ha escogido leer este texto y descifrarlo de acuerdo a sus conocimientos y sentimientos (Di Giovanni 2002:85).

En otras palabras, podemos encontrar que la acción de la lectura proviene de un *saber-hacer* (relacionado con el conocimiento) y un *querer-hacer* (relacionado con la voluntad y el deseo). Por lo tanto, podemos inferir que la crítica literaria -entendida como una lectura reflexiva sobre los textos- tiene una base voluntaria ya que el crítico o el estudioso también es un lector influido por su tiempo y espacio. “El estudio de un texto literario plantea, inevitablemente, de una manera más o menos explícita, el problema de su situación en el universo literario sociolectal” (Greimas 1976:18).

La semiótica literaria se aleja de la crítica porque intenta no sólo buscar una mirada y una interpretación, sino comprender el sistema que actúa en el texto, cómo se organiza y por qué. La refutación que hacen de la semiótica literaria es que cada texto representa una gramática única ya que está abierto a una infinidad de lecturas. Sin embargo, Greimas explica “nuestra incapacidad para reconocer la coherencia sintagmática de ciertos textos o el carácter sistemático del universo semántico a ellos subyacente, no deben ser precipitadamente confundidos con la ausencia de coherencia y sistematicidad” (Greimas 1976:18).

Esta complejidad en los papeles de lector y autor provocó en Greimas la intención de crear una semiótica estructural que sea analítico-científica. Además, se busca crear una fórmula capaz de comprender las estructuras profundas de los textos a partir del estudio de sus elementos básicos. De este modo, Greimas comprende a los textos narrativos como sistemas de significación en donde operan tres elementos básicos: los sujetos, las acciones (o cambios de estado) y los objetos. Los textos representan una construcción de reglas y relaciones que tienen una disposición estructurada. En consecuencia, el proceso de lectura

se configura como la aceptación de estas reglas mientras que el trabajo del estudioso se refiere a la comprensión del sistema, lo que podemos comprender como una tarea de construcción en reversa: abstraer el diseño y la estructura de un edificio que ya está construido.

El análisis de un texto narrativo ha sido la base de la construcción de la teoría semiótica de Greimas, quien ofrece un ejercicio práctico en el texto *La semiótica del texto* (1976) en donde analiza el cuento “Dos amigos”, de Guy de Maupassant. Por su parte, Graciela Latella realiza un análisis del discurso del cuento “Emma Zunz”, de Jorge Luis Borges, en el que utiliza la semiótica estructural y bajo la guía del mismo Greimas -quien prologa su publicación en Buenos Aires. Ambos trabajos tienen una base muy clara en cuanto a manifestar la influencia de Vladimir Propp en la semiótica estructural. Tal como lo describe Latella, el camino de Propp indica que existe una regularidad en el eje sintagmático de los cuentos populares que puede ser expresado en la presencia de las tres pruebas: calificante, decisiva y glorificante. (Latella 1985). Uno de los ejemplos más sencillos para entender estas pruebas se encuentra en la concepción griega del héroe: un hombre que se encuentra dentro de la esfera de lo humano pero que puede acceder a lo divino a partir de una serie de pruebas que demuestren sus atributos de valentía y honor.

Los relatos clásicos poseen una estructura similar que se puede resumir de la siguiente forma: “hay un héroe que antes de actuar debe ser calificado, es decir adquirir la competencia necesaria: es la prueba calificante. Una vez calificado, el héroe es capaz de realizar acciones heroicas (prueba decisiva) que conducen a su reconocimiento como héroe y a su recompensa: es la prueba glorificante” (Latella 1985:18). No podemos olvidar la existencia de la figura del antihéroe quien intentará que el héroe no complete la prueba o quien lucha por el mismo objeto tesoro.

En la literatura clásica helena el papel de antihéroe suele estar dado por la idea de *fatum* que se representa en el poder de los dioses que castigan a los mortales que incumplen con su palabra u honor. Por ejemplo, Odiseo deja ciego al cíclope Polifemo y huye sin reconocer el agravio por lo cual es castigado por Poseidón, dios de los mares y padre del cíclope. Sin embargo, la diosa atenea se apiada de Odiseo y lo ayuda para cumplir con su peregrinaje de vuelta a su casa en Ítaca. En este caso, la figura de castigo (Poseidón) actúa como un antihéroe que busca que el héroe no pueda cumplir con sus pruebas; mientras que la figura del ayudante (Atenea) intenta ser un vehículo de consejo o acción para que el héroe cumpla con sus propósitos.

Por lo tanto, debemos entender que dentro de los relatos la relación entre dos sujetos puede ser contractual -cuando hay acuerdo porque los dos polos requieren un consenso- o puede ser de confrontación cuando los dos se enfrentan porque quieren alcanzar el mismo objeto o la misma calificación heroica. “El discurso narrativo se presenta, en consecuencia, como el lugar de representaciones figurativas de las diferentes formas de la comunicación humana, hecha de equilibrio y de tensiones” (Latella 1985:19).

Según la semiótica estructural que explica Latella en su análisis de “Emma Zunz”, los aportes de Vladimir Propp surgen de su intención de crear un “esquema narrativo canónico” (Latella 1985:18). Las estructuras que propuso Propp se refieren a la creación de cuentos maravillosos y a los temas que abarcan que, según sus análisis, resultan en valores constantes y repetidos a lo largo de la historia de la literatura. Propp apunta a que existe una semejanza entre todas las historias y los personajes de los cuentos maravillosos. En su libro *Morfología del cuento* explica: “..los personajes de los cuentos, por diferentes que sean, suelen realizar las mismas acciones El medio mismo por el que se realiza una función, puede cambiar: se trata de un valor variable” (Propp 2001:30).

De este modo, podemos entender que Propp entiende que las narraciones tienen dos componentes esenciales: sujetos y funciones. “En el estudio del cuento lo único importante es el cuestión de saber qué hacen los personajes; quién hace algo y cómo lo hace son cuestiones que sólo se plantean accesoriamente” (Propp 2001:30). Esta configuración del análisis narrativo tiene relación con la literatura comparada y con el trabajo de encontrar los motivos de una narración, nociones que tienen su base en los estudios de Alexander Veselovsky. Para Vladimir Propp, los relatos maravillosos tienen relación con la creación de mitos que, de acuerdo con lo estudiado por la antropología y la historia, parece tener una naturaleza constante que puede ser relacionada con lo esencial en las relaciones humanas. En otras palabras, la concepción de las funciones de los personajes como constantes en la literatura maravillosa da cuenta de que existe una limitada concepción temática pero una vasta capacidad de expresión en donde se pone en juego la imaginación. Según Propp, “las funciones son muy poco numerosas, mientras que los personajes con muy numerosos. Lo que explica el doble aspecto del cuento mágico: por una parte, su extraordinaria diversidad, su tan colorado pintoresquismo, y por otra, su uniformidad no menos extraordinaria su monotonía” (Propp 2001:31).

En relación con la semiótica estructural, Latella y Greimas interpretan esta continuidad en los temas de la narrativa como la base para afirmar que la literatura es un

acto comunicativo que responde a la expresión de un ser en un espacio y un tiempo. En otras palabras, es posible hablar de que los relatos funcionan como expresiones fundamentales que expresan la naturaleza del ser a través del hacer. Para Latella, este proceso de significación se expresa en “las tres instancias esenciales: la calificación del sujeto, que lo introduce a la vida; su realización por lo que «hace» y, finalmente, la sanción -retribución y reconocimiento- que garantiza el sentido de sus actos y lo instaure como sujeto según el ser/estar (Latella 1985:18).

3.1. El recorrido generativo

La semiótica estructural busca explicar los movimientos, las transiciones y las transformaciones con la intención de llegar a la estructura profunda de un texto. Tanto Greimas como Latella, apuntan a la semiótica estructural como un procedimiento para describir la operación de significación en donde se evite registrar la voz del investigador. Para ello, estos estudios buscan crear un metalenguaje propio que sirva de lugar común a todos los estudios y que se convierta en un proceso que puede ser verificable. Latella explica que el objetivo de este metalenguaje es “mantener la univocidad de sus términos y la coherencia, verificable, de sus asuntos” (Latella 1985:23).

Para iniciar un análisis a partir de la semiótica estructural, debemos entender que se trata de un recorrido generativo en el que el objetivo es explicar el proceso por el cual se crea un significado. Por lo tanto, podemos hablar de que el estudio estructural busca acercarse al objeto antes de que sea manifestado, es decir, hacer un recorrido a la inversa en donde se plantea encontrar el punto de partida del significado y toma al objeto -en este caso al cuento de Jorge Luis Borges, como una consecuencia. Sin embargo, este planteamiento no puede ser más que una construcción abstracta e hipotética porque el objeto de estudio está delimitado y todo lo que sea anterior a su elaboración se refiere solo al plano de las conjeturas.

El recorrido generativo que hemos enunciado se refiere a un proceso de análisis que comprende dos etapas: las estructuras semio-narrativas y las estructuras discursivas. En las primeras podemos encontrar las formas generales de la organización del discurso en donde encontramos un nivel profundo y uno superficial. Por otro lado, las estructuras discursivas corresponden a una “puesta en discurso” (Latella 1985:24), es decir, a la forma particular en que una narración se distingue de otras a partir de las elecciones tomadas por su autor. Este segundo aspecto ha sido poco explorado por parte de la

semiótica estructural y “solo pueden señalarse sus componentes como campos de exploración” (Latella 1985:23).

Por lo tanto, en este trabajo de análisis nos vamos a centrar en el primer aspecto de análisis que se refiere a las estructuras semio-narrativas y que distingue dos apartados generales en el estudio de los textos: el nivel superficial y el nivel profundo.

3.2.Estructuras semio-narrativas

a) **El nivel profundo (semántica y sintaxis fundamental):** se entiende como la ordenación de los elementos de significado del texto y por su naturaleza abstracta. Latella se refiere a este nivel como “un inventario de categorías sémicas susceptibles de ser actualizadas con valores por la semántica narrativa” (Latella 1985:25). Esta idea se refiere a que el nivel profundo es el lugar donde encontramos la *sustancia* del contenido que distingue dos clases de unidades: los semas y los sememas. Los semas se entienden como la unidad mínima de significación que está situada en el plano del contenido y se define por sus relaciones (contrato o enfrentamiento) con otros semas. Por lo tanto, no podemos entender el significado de un sema por sí mismo sino en su relación con su opuesto o con su par. Por ejemplo, *padre* y *madre* son dos semas que se definen por la relación que tienen con un hijo (generación) pero también se distinguen entre sí por el eje de la sexualidad (masculino y femenino). Por lo tanto, todo sema se define por su relación con otro sema y no por sí mismo.

De forma general, se pueden distinguir dos clases de semas: los semas nucleares y los semas contextuales (también conocidos como clasemas). Los semas nucleares son iguales al mínimo sémico de naturaleza invariante, es decir, se refieren a la percepción del mundo exterior por el hombre. Su naturaleza invariante se refiere a que poseen un valor inequívoco y que no están definidos por su contexto. Lo contrario al sema nuclear es un clasema que da cuenta de los cambios en el contexto. Los clasemas son la clave para entender lo abstracto del significado ya que provoca que haya algo particular en el relato a partir de la creación de nuevos sentidos que resultan de la combinación de varios semas. Esta combinación da lugar a una isotopía particular, es decir, un mundo literario-narrativo que está sujeto a reglas propias y que tiene sentido dentro de sí mismo. La combinación de semas o clasemas da lugar a un segundo nivel en donde se pueden combinar y que dan lugar a los sememas y los metasememas. Los primeros dan cuenta de un lenguaje común que tiene un sentido aceptado y natural dentro de una lengua. Por otro

lado, los metasemas nacen de la combinación de clasemas que da lugar a un contexto particular que será propio de la narración (Latella 1985).

En este nivel profundo se incluye la organización general del significado que se puede entender a través de las modalizaciones básicas como verdad, obligatoriedad, voluntad, entre otras. El nivel profundo es el lugar en donde se producen las valoraciones positivas o negativas, las cuales dan lugar a la interpretación a partir de una focalización deliberada. En este nivel profundo podemos encontrar la voz narrativa como una figura textual que se puede presentar como el eje de valoración de un texto. Esto no solo ocurre en los textos de ficción, podemos entender que todo texto posee una intención y es parte de una visión particular. Por ejemplo, la diversidad de formas en que se puede presentar una noticia en diversos medios de comunicación. Por lo tanto, el análisis de las estructuras profundas pone su atención en la red de relaciones que clasifican los valores dentro de un texto y en el sistema de operaciones que organizan el paso de una valoración a otra (cambios en la focalización). Dentro de este campo se encuentra el valor de isotopía en donde se puede analizar las operaciones lógicas entre los elementos de significado que dan lugar a una narración que tiene sentido por sí misma.

b) El nivel superficial (semántica y sintaxis narrativa): se entiende como un nivel que funciona como intermediario entre el nivel profundo y la “forma figurativa (en donde actores humanos o personificados realizan pruebas y/o acciones o alcanzan fines” (Latella 1981:29). Esta personificación provoca que este nivel también sea expresado como una representación antropomórfica de las operaciones que se encuentran en el nivel profundo. Estas operaciones se expresan en el plano del *hacer sintáctico* entendido como un mecanismo de mediación entre dos sujetos (actantes) y que da lugar a la narración. La relación entre dos actantes (sujetos u objetos) se convierte en un *enunciado narrativo*, el cual se conoce como “la estructura sintáctica más simple y se define como la relación-función entre por lo menos dos actantes” (Latella 1985:30). Este enunciado se expresa en la fórmula:

$$EN = F (A_1, A_2 \dots)$$

En la fórmula, el enunciado es igual a la función (*hacer*) que cumplen los distintos actantes. Del mismo modo, se pueden distinguir dos clases de enunciados elementales:

F junción (S ; O) entendida como la contraposición de dos términos contradictorios y que puede dar lugar a una conjunción entre sujeto y objeto ($S \wedge O$) o a una disjunción entre los mismos ($S \vee O$).

F transformación (S ; O) entendida como el paso de un estado a otro mediante la obtención de un objeto.

Para comprender esta relación entre sujeto y objeto nos vamos a remitir al mito de Perseo, el cual fue tomado del libro *Mitos griegos* (1989), de Robert Graves. La historia de Perseo inicia con la disputa entre Acrisio y Preto, dos hermanos que peleaban por ser reyes del mismo reino y que terminan por separarlo. Acrisio tenía una hija llamada Dánae, que fue seducida por su tío Preto, y que según los oráculos daría a luz a un hijo que mataría a Acrisio. Para impedir este pronóstico, su padre aprisiona a Dánae en un calabozo custodiado por perros salvajes. Sin embargo, Zeus se enamora de ella y, disfrazado en una lluvia dorada, le da un hijo que lleva el nombre de Perseo. Como Acrisio desconfiaba que se tratara de un hijo de Zeus, decide lanzar a su hija y su nieto al mar dentro de un arca de madera. Ambos estuvieron en el mar a la deriva hasta que un pescador rescató el arca y la llevó al rey Polidectes, quien crió a Perseo en su casa.

Cuando Perseo alcanzó la madurez, el rey Polidectes intentó obligar a su madre Dánae a que se case con él. El rey pide a Perseo un regalo de bodas especial que lo convenza de desistir en el casamiento con su madre, a lo que el joven responde que conseguiría la cabeza de la Gorgona Medusa con tal de liberar a su madre. La diosa Atenea estaba pendiente de esta conversación y, como era enemiga jurada de Medusa, acompañó a Perseo en su trayecto hacia la cueva de la Gorgona y le aconsejó para lograr la victoria. Atenea le indicó que Medusa tiene serpientes por cabellos y que una mirada suya convierte a cualquier ser vivo en piedra. Para evitar este castigo, Atenea le regaló a Perseo un escudo brillante y reflector. Hermes también ayudó a Perseo y le entregó una hoz diamantina que le ayudaría a cortar la cabeza de la Gorgona.

Entre otras pruebas más, Perseo logró recoger unas sandalias aladas y un yelmo de invisibilidad que se encontraban en la laguna Estigia -el límite entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos. Con la ayuda de Atenea y detrás del escudo, Perseo cortó la cabeza de Medusa y la metió en un zurrón. Esta cabeza se convierte en su arma secreta para liberar a una mujer que iba a ser sacrificada a un monstruo marino. Esta mujer se llamaba Andrómeda y se casó con él luego de que la liberara y matara a sus padres que la habían encadenado. Después de regresar al reino de Polidectes y salvar a su madre del despiadado rey, Perseo

devuelve la cabeza de Medusa a la diosa Atenea, quien la coloca en su égida y se convierte en parte de su simbología. Para terminar, Perseo acude a unos juegos fúnebres en una población lejana en donde dispara una flecha que, sin intención, cae en el pie de su abuelo Acrisio. La muerte de este sella el ciclo del destino de Perseo, quien se convierte en héroe de su nuevo reino llamado Micenas (Graves 1989).

En primer lugar, vale la pena pensar en los sujetos que forman parte de esta acción. El sujeto principal es Perseo (S) quien necesita la cabeza de Medusa (O) para liberar a su madre de un matrimonio forzado. Del mismo modo, la obtención de la cabeza de Medusa también provoca una transformación en Perseo ya que a partir de esta hazaña se convierte en un héroe. Esta narración también nos sirve para explicar las dos clases de sujetos que podemos encontrar en los relatos:

1. **Sujetos de estado:** que se caracterizan por la relación de junción (\vee o \wedge) con los objetos de valor. Estos sujetos son considerados como los depositarios de los valores. Los sujetos de estado solo pueden ser reconocidos como tales si están en relación con el objeto de valor. Del mismo modo, los objetos de valor solo pueden ser reconocidos si es que un sujeto los *quiere* (necesidad o deseo).
2. **Sujetos de hacer:** son aquellos que se definen por la relación de transformación y que, al operar junciones, transforman a los primeros. En otras palabras, los sujetos de hacer provocan transformaciones entre un estado y otro. Perseo sin la cabeza de Medusa (objeto de valor) se transforma en héroe a partir de la obtención del objeto de valor.

En este caso el paso hacia el heroísmo que opera en Perseo a partir de la obtención de la cabeza de Medusa se puede expresar en la siguiente fórmula:

$$F \text{ transformación } [S_1 \rightarrow (S_2 \wedge O)]$$

En la fórmula, el sujeto Perseo S_1 (no heroico) se transforma en S_2 a partir de la obtención del objeto de valor que se ejemplifica en la cabeza de Medusa.

De tal modo, el nivel superficial organiza la forma en que se expone un discurso (contenido del texto). Greimas aclara que todo texto es narrativo, por lo tanto, el análisis de las estructuras superficiales se refiere a la descripción de los elementos narrativos esenciales. Por lo tanto, podemos hablar de dos estructuras superficiales: una para lo narrativo y otra para lo discursivo. Las primeras se refieren a lo narrativo y regulan la

sucesión de estados y transformaciones mientras que las segundas son figuras y efectos del significado que equivalen a la organización del discurso.

3.3. Programa narrativo

Latella explica que “la estructura conformada por el enunciado del hacer que rige al enunciado de estado se llama *programa narrativo* (abreviado con PN), unidad elemental operatoria de la sintaxis narrativa” (Latella 1985:31). En el caso del mito Perseo, la necesidad de buscar la cabeza de Medusa tiene una motivación anterior: la historia de la creación de Medusa y la huida de su madre por la pelea entre dos reyes. Podemos entender que las historias, sean cuentos o novelas, se componen de varios PN que se contraponen o se complementan pero que, en sentido general, se pueden comparar con las escenas de una película en donde se refleja la continuación de una historia a otra. Esta composición de varios programas narrativos (PN) se conoce como PN complejos y, según Greimas, “exigen un *saber* y un *saber hacer*” (Greimas 1976:202).

Greimas explica que la construcción de un PN complejo implica un conocimiento general acerca de la organización de los eventos narrados, este es un *saber* acerca de los modos de existencia de los PN. El segundo momento se refiere a “un *saber hacer* con respecto a la construcción de nuevos objetos narrativos; dicho de otra manera, una *competencia narrativa* (Greimas 1976:202). Según la explicación que nos ofrece Greimas, la *competencia narrativa* es la forma en que entendemos el funcionamiento de la “inteligencia sintagmática”, este simulacro se encuentra en el discurso o en la estructura de la enunciación. Para entender mejor estos mecanismos del conocimiento, Greimas distingue el *saber narrativo* del *saber temático*. El primero se refiere a un plano más elemental que se apoya en un conocimiento no semántico; por ejemplo, cuando un personaje sale de una habitación y su descripción ayuda al lector a colocarlo en un espacio nuevo. El segundo saber tiene relación con la expresión particular de cada narración. En este caso, Greimas habla de “un diccionario temático relativo a la esfera de actividades tenida en cuenta” (Greimas 1976:202). Por ejemplo, el lenguaje que utilizaría un personaje que es un soldado en guerra en donde deberá utilizar palabras y expresiones propias de su contexto.

Tal como hemos visto, el PN se puede entender como un complejo sistema de narraciones más pequeñas y que puede interpretarse como sucesión de transformaciones que afectan a diversos actantes. Por lo tanto, el cumplimiento de un PN puede ser el antecedente de otro ya que toda narración implica el cambio de los valores o la sustancia

de los actantes. En este apartado, es importante recordar que podemos encontrarnos con sujetos del hacer y con sujetos del estado. Latella nos explica que cuando un sujeto del hacer y un sujeto del estado están unidos en un actor determinado se crea una *performance*, entendida como la figura que tiene lugar cuando una acción humana provoca una transformación que crea un nuevo estado en el mundo narrado (Latella 1985:31).

La *performance* es una de las instancias principales en donde nos encontramos con las modalizaciones ya que un sujeto (humano) debe cumplir con varias de ellas para ser un sujeto tanto de estado como del hacer. Por ejemplo, podemos distinguir que un héroe no solo debe tener voluntad (*querer-hacer*), sino que además debe obtener las herramientas adecuadas para cumplir sus propósitos (*poder-hacer*). Además, es común que el héroe necesite de una guía que le enseñe el camino que debe tomar (*saber-hacer*).

Por otro lado, existe una jerarquización en la secuencia que convierte a un sujeto en una *performance*. El *hacer-ser* (punto final de la *performance*) nace del camino completo del *querer-hacer* o un *deber-hacer* que rige un *poder-hacer* o un *saber-hacer*. “De esta manera, la *performance* siempre presupone la competencia, del mismo modo que todo programa narrativo de hacer presupone un programa narrativo modal” (Latella 1985:32). Por lo tanto, el análisis de un PN debe relacionar no solo las acciones que lo componen sino las modalidades que las provocan o desenlazan.

Al retomar la morfología del cuento planteada por Vladimir Propp, es necesario investigar la naturaleza de las relaciones que ponen en juego dos sujetos en tanto si son contractuales o polémicas. Por lo tanto, las narraciones se anclan en la resolución de una dicotomía que puede o no estar expresada en el campo de lo real, sino que puede estar suscrita a los ámbitos sociales o morales. Propp expresa que la figura del malvado o anti-héroe, que se enmarca en la esfera de la acción del agresor, “comprende la fechoría, el combate y las demás formas de lucha contra el héroe” (Propp 2001:105). Esta caracterización de lo maligno se distingue de forma muy clara en los cuentos maravillosos; sin embargo, es más complicado entender donde se oculta lo maligno dentro de narraciones que no cumplen con los tratamientos clásicos de personajes y escenas. Aunque la figura del anti-héroe sea escurridiza en la literatura narrativa a partir del siglo veinte, podemos convenir que la búsqueda de modalidades es una estrategia eficaz para encontrar si el héroe tiene como enemigo un elemento externo (*no poder-hacer*), una obligación (*no deber-hacer*) o si se trata de un planteamiento íntimo que lo contrapone contra sí mismo (*no querer-hacer*).

Por otro lado, el PN funciona como un guion que nos indica las posiciones y contraposiciones entre los distintos sujetos. Esta expresión puede ser simplificada en la narración: el cumplimiento de un plan heroico que busca un objeto de valor y que se encuentra con diversas pruebas que son impuestas por parte de un anti-héroe. Además, podemos centrar nuestro estudio en los nexos de comunicación entre los sujetos, lo cual nos presentará dos alternativas: a) la transferencia de objetos de valor, o b) la comunicación entre sujetos (Latella 1985).

- a) La transferencia de objetos de valor se refiere a las relaciones de disjunción y conjunción entre un sujeto y un objeto. Estas relaciones dan cuenta de las adquisiciones y las privaciones, las cuales se pueden expresar de forma transitiva o reflexiva (el sujeto sobre sí mismo). En el caso de las adquisiciones, el modo transitivo se puede entender como la atribución y el modo reflexivo sería una apropiación. La privación se expresa como transitivo en el desposeimiento y como reflexivo, en el renunciamiento.
- b) La comunicación entre sujetos pone énfasis en los valores que circulan dentro de las relaciones, lo cual quiere decir que existiría una modalización. Greimas considera que los sujetos están dotados de una competencia particular que se puede entender a través de las modalidades. La comunicación deja de ser concebida como un proceso lineal en donde se transmite un mensaje entre dos sujetos más o menos parecidos. Por el contrario, la semiótica estructural habla de la comunicación como operaciones de manipulación en donde se pone en juego las modalidades del *querer*, *deber*, *poder* y *saber*.

3.4. Estructuras discursivas

En primer lugar, la sintaxis discursiva es el lugar en donde se genera el discurso mediante la selección de mecanismos de embrague/desembrague y la combinación de unidades discursivas que decide enunciar o no. Una de las formas más habituales de encontrar el discurso es a través de la voz narrativa ya que es la que delimita lo que cuenta y nos presenta una perspectiva. De esta manera, podemos ver que existen narraciones en primera persona con secuencias de diálogo (enunciación enunciada), pero también nos podemos encontrar con narraciones que tienen diferentes sujetos en los discursos que se expresan como objetivos (enunciado enunciado).

En segundo lugar, la semántica discursiva resulta un lugar de definición complicada por parte del analista. Latella (1985) nos habla de que los estudios sobre la semántica discursiva han llegado a delimitarla en dos procedimientos: la tematización y la figurativización. La tematización toma en cuenta los valores de la semántica fundamental para dar forma a los temas presentes en los recorridos narrativos. Por otro lado, la figurativización tiene relación con la creación de sememas compuestos por la combinación de semas, la cual es particular a cada relato.

3.5. Estructuras actanciales

Greimas entiende a la narración como un discurso sobre los cambios de estado en donde podemos encontrar que las transformaciones surgen y afectan tanto a objetos como sujetos. La narración se entiende como el devenir entre cambios de estados que tiene lugar de una forma premeditada. Esto nos remite a la clasificación que citamos anteriormente en donde se pone en juego los sujetos de estado y los sujetos de transformación. Sin embargo, hablar de las estructuras actanciales también nos remite a hablar de la temporalidad y espacialidad del relato ya que estos configuran el punto de acción o cambio de los actantes.

Oscar Tacca describe la voz narrativa como una “conciencia narradora” puesto que supone la elección de lo que se cuenta a partir de su naturaleza, de su consciencia. (Tacca 1977). Esta idea nos lleva a pensar en el papel principal que tiene el narrador dentro de cualquier relato, el cual lo sitúa en el punto de mira del lector y funciona como sus ojos dentro del mundo creado. Además, este narrador posee una intención de manipular -tal como habíamos entendido que toda comunicación es manipulación-; por lo tanto, estudiar la forma en la que nos muestra el mundo narrado también es investigar sus límites. La presencia de narradores omniscientes en los relatos populares nace de una intención de hacerlos verosímiles y que el lector perciba que son acciones y consecuencias posibles. Esto responde a la naturaleza moralizante que poseen los relatos populares que, bajo la óptica de lo fantástico, intentan convencer a los lectores de tomar ciertas decisiones de acuerdo con su contexto social.

El esquema de Vladimir Propp da cuenta de una funcionalidad en los personajes, por lo tanto, da cuenta de la acción/transformación como base para caracterizar a un personaje. Greimas tomó esta noción de función en los personajes para explicar que las narraciones se construyen a partir de estructuras contractuales, las cuales enmarcan las acciones de los sujetos. La semiótica estructural abandona el término personaje para

hablar de actantes, término que se refiere tanto a sujetos u objetos que puedan crear o recibir una transformación. (Latella 1985). Actante es un término que da cuenta de *acción* y pone atención en que la narrativa se construye a partir de un sistema de embragues/desembragues. A partir de las nociones de Vladimir Propp sobre las funciones de los personajes, Greimas presenta el siguiente esquema actancial:

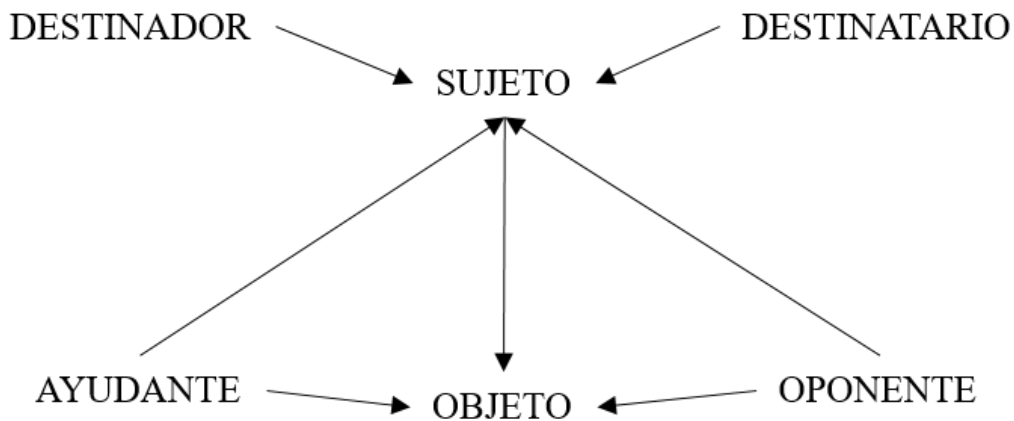


Gráfico 14: Estructura actancial

- a) **Sujeto:** es el protagonista de la historia, también se lo puede entender como el héroe dentro de la concepción clásica del relato. El sujeto es quien debe buscar el objeto de valor, por lo tanto, el relato está organizado alrededor del camino del sujeto hacia el objeto.
- b) **Objeto:** se trata de lo que busca el sujeto, su propósito. Esto no se limita al plano de lo físico porque puede tratarse de ideas o valores como la búsqueda de amor, valentía, honor, entre otros. Asimismo, el objeto se puede tratar de otro personaje tal como se refleja en la historia del amor cortés en donde un príncipe busca la respuesta de una princesa.
- c) **Destinador:** se refiere a cualquier personaje que sea capaz de tener influencia en el relato o que actúa como árbitro o promotor de las acciones. El destinador es quien provoca que las acciones se acerquen a un resultado u otro.
- d) **Destinatario:** es la figura que se beneficia de la acción, es quien obtiene el objeto de valor. Esta figura puede ser o no la del protagonista porque los resultados pueden afectar a otros personajes, para bien o para mal.

- e) **Ayudante:** se trata del apoyo, ayuda o consejo que provee un actante hacia el protagonista. Este puede o no ser un sujeto porque también se puede hablar de figuras abstractas como la sabiduría o la imaginación.
- f) **Oponente:** es la fuerza o sujeto que actúa como obstáculo para impedir que el protagonista cumpla. Como en el caso del ayudante, puede tratarse de un sujeto, un fenómeno natural o una figura abstracta.

La relación entre actantes es el resultado de esta visión de lo narrativo como una estructura contractual. Dentro de la semiótica estructural, Latella lo describe de la siguiente forma: “el Destinador establece un contrato con el Destinatario-sujeto por el cual este último se compromete a realizar una serie de pruebas (o de *performances*) que finalizan con el reconocimiento o retribución (sanción) por parte del Destinador” (Latella 1985:19). Por lo tanto, la relación contractual no solo trata de relacionar a dos sujetos (Destinador-Destinario) sino de provocar una transformación (acción) y un desenlace que puede ser el reconocimiento o la sanción. Latella también nos habla de la presencia de dos ámbitos dentro del papel del Destinador: al inicio nos encontraremos con un Destinador-manipulador que propone la aventura y las pruebas para después transformarse en un Destinador-juez, quien califica si las acciones del Destinatario han llegado al objetivo planteado.

Capítulo 4: ejercicio práctico con el cuento “La señora mayor”, de Jorge Luis Borges

A continuación, haremos un ejercicio práctico de los conceptos narrativos que aborda la semiótica estructural por medio del cuento “La señora mayor”, que se encuentra en el libro *El informe de Brodie*, de Jorge Luis Borges.

4.1. Segmentación del cuento “La señora mayor”

Sección 1

El 14 de enero de 1941, María Justina Rubio de Jáuregui cumpliría cien años. Era la única hija de guerreros de la Independencia que no había muerto aún.

Sección 2

El coronel Mariano Rubio, su padre, fue lo que sin irreverencia puede llamarse un prócer menor. Nacido en la parroquia de la Merced, hijo de hacendados de la provincia, fue promovido a alférez en el ejército de los Andes, militó en Chacabuco, en la derrota de Cancha Rayada, en Maipú y, dos años después, en Arequipa. Se cuenta que la víspera de esta acción, José de Olavarría y él cambiaron sus espadas. A principios de abril del 23 ocurriría el célebre combate de Cerro Alto que, por haberse librado en el valle, suele denominarse también de Cerro Bermejo. Siempre envidiosos de nuestras glorias, los venezolanos atribuyeron esta victoria al general Simón Bolívar, pero el observador imparcial, el historiador argentino, no se deja embaucar y sabe muy bien que sus laureles corresponden al coronel Mariano Rubio. Éste, a la cabeza de un regimiento de húsares colombianos, decidió la incierta contienda de sables y de lanzas, que preparó la no menos famosa acción de Ayacucho, en la que también se batió. En ésta recibió una herida. El 27 le fue dado actuar con denuedo en Ituzaingó, a las órdenes inmediatas de Alvear. Pese a su parentesco con Rosas, fue hombre de Lavalle y dispersó a los montoneros en una acción que él llamó siempre una sableada. Derrotados los unitarios, emigró al Estado Oriental, donde se casó. En el decurso de la Guerra Grande, murió en Montevideo, plaza sitiada por los blancos de Oribe. Estaba por cumplir cuarenta y cuatro años, que ya eran casi la vejez. Fue amigo de Florencio Varela. Es hartito verosímil que los profesores del Colegio Militar lo hubieran aplazado; sólo había cursado batallas pero ni un solo examen. Dejó dos hijas, de las cuales María Justina, la menor, es la que nos importa.

Sección 3

A fines del 53 la viuda del coronel y sus hijas se fijaron en Buenos Aires. No recobraron el establecimiento de campo confiscado por el tirano, pero el recuerdo de esas leguas perdidas, que no habían visto nunca, perduró largamente en la familia. A la edad

de diecisiete años, María Justina casó con el doctor Bernardo Jáuregui, que, aunque civil, se batió en Pavón y en Cepeda y murió en el ejercicio de su profesión durante la Fiebre Amarilla. Dejó un hijo y dos hijas; Mariano, el primogénito, era inspector de rentas y solía frecuentar la Biblioteca Nacional y el Archivo, urgido por el propósito de escribir una exhaustiva biografía del héroe, que nunca terminó y que acaso no empezó nunca. La mayor, María Elvira, se casó con un primo suyo, un Saavedra, empleado en el Ministerio de Hacienda; Julia, con un señor Molinari, que, aunque de apellido italiano, era profesor de latín y una persona de lo más ilustrada. Omito a nietos y a bisnietos; basta que mi lector se figure una familia honrosa y venida a menos, presidida por una sombra épica y por la hija que nació en el destierro.

Vivían modestamente en Palermo, no lejos de la Iglesia de Guadalupe, donde Mariano recordaba aún haber visto, desde un tranvía de La Gran Nacional, una laguna que bordeaba uno que otro rancho de ladrillo sin revocar, no de chapas de cinc; la pobreza de ayer era menos pobre que la que ahora nos depara la industria. También las fortunas eran menores.

Sección 4

La casa de los Rubio ocupaba los altos de una mercería del barrio. La escalera lateral era angosta; la baranda, que estaba a la derecha, se prolongaba en uno de los costados del oscuro vestíbulo, donde había una percha y unas sillas. El vestíbulo daba a la salita con muebles tapizados, y la salita al comedor, con muebles de caoba y una vitrina. Las persianas de hierro, siempre cerradas por temor a la resolana, dejaban pasar una media luz. Me acuerdo de un olor a cosas guardadas. En el fondo estaban los dormitorios, el baño, un patiecito con pileta de lavar y la pieza de la sirvienta. En toda la casa no había otros libros que un volumen de Andrade, una monografía del héroe, con adiciones manuscritas, y el Diccionario Hispano-Americano de Montaner y Simón, adquirido porque lo pagaban a plazos y por el mueblecito correspondiente. Contaban con una pensión, que siempre les llegaba con atraso, y con el alquiler de un terreno — único resto de la estancia, antes vasta — en Lomas de Zamora.

Sección 5

En la fecha de mi relato, la señora mayor vivía con Julia, que había enviudado, y con un hijo de ésta. Seguía abominando de Artigas, de Rosas y de Urquiza; la primera guerra europea, que le hizo detestar a los alemanes, de los que sabía muy poco, fue menos real para ella que la revolución del noventa y que la carga de Cerro Alto. Desde 1932 había ido apagándose poco a poco; las metáforas comunes son las mejores, porque son las únicas verdaderas. Profesaba, por supuesto, la fe católica, lo cual no significa que creyera en un Dios que es Uno y es Tres, ni siquiera en la inmortalidad de las almas. Murmuraba oraciones que no entendía y las manos movían el rosario. En lugar de la Pascua y del Día de Reyes había aceptado la Navidad, así como el té en vez del mate. Las palabras protestante, judío, masón, hereje y ateo eran, para ella, sinónimas y no querían

decir nada. Mientras pudo no hablaba de españoles sino de godos, como lo habían hecho sus padres. En 1910, no quería creer que la Infanta, que al fin y al cabo era una princesa, hablara, contra toda previsión, como una gallega cualquiera y no como una señora argentina. Fue en el velorio de su yerno donde una parienta rica, que nunca había pisado la casa pero cuyo nombre buscaban con avidez en la crónica social de los diarios, le dio la desconcertante noticia. La nomenclatura de la señora de Jáuregui siguió siendo anticuada; hablaba de la calle de las Artes, de la calle del Temple, de la calle Buen Orden, de la calle de la Piedad, de las dos Calles Largas, de la plaza del Parque y de los Portones. La familia afectaba esos arcaísmos, que eran espontáneos en ella. Decían orientales y no uruguayos. No salía de su casa; quizá no sospechaba que Buenos Aires había ido cambiando y creciendo. Los primeros recuerdos son los más vívidos; la ciudad que la señora se figuraba del otro lado de la puerta de calle sería muy anterior a la del tiempo en que tuvieron que mudarse del centro. Los bueyes de las carretas descansarían en la plaza del Once y las violetas muertas aromarían las quintas de Barracas. Ya no sueño más que con muertos fue una de las últimas cosas que le oyeron decir. Nunca fue tonta, pero no había gozado, que yo sepa, de placeres intelectuales; le quedarían los que da la memoria y después el olvido. Siempre fue generosa. Recuerdo los tranquilos ojos claros y la sonrisa. Quién sabe qué tumulto de pasiones, ahora perdidas y que ardieron, hubo en esa vieja mujer, que había sido agraciada. Muy sensible a las plantas, cuya modesta vida silenciosa era afín a la de ella, cuidaba unas begonias en su cuarto y tocaba las hojas que no veía. Hasta 1929, en que se hundió en el entresueño, contaba sucedidos históricos, pero siempre con las mismas palabras y en el mismo orden, como si fueran el Padrenuestro, y sospeché que ya no respondían a imágenes. Lo mismo le daba comer una cosa que otra. Era, en suma, feliz.

Sección 6

Dormir, según se sabe, es el más secreto de nuestros actos. Le dedicamos una tercera parte de la vida y no lo comprendemos. Para algunos no es otra cosa que un eclipse de la vigilia; para otros, un estado más complejo, que abarca a un tiempo el ayer, el ahora y el mañana; para otros, una no interrumpida serie de sueños. Decir que la señora de Jáuregui pasó diez años en un caos tranquilo es acaso un error; cada instante de esos diez años puede haber sido un puro presente, sin antes ni después. No nos maravillamos demasiado de ese presente que contamos por días y por noches y por los centenares de las hojas de muchos calendarios y por ansiedades y hechos; es el que atravesamos cada mañana antes de recordarnos y cada noche antes del sueño. Todos los días somos dos veces la señora mayor.

Sección 7

Los Jáuregui vivían, ya lo hemos visto, en una situación algo falsa. Creían pertenecer a la aristocracia, pero la gente que figura los ignoraba; eran descendientes de un prócer, pero los manuales de historia solían prescindir de su nombre. Es verdad que lo

conmemoraba una calle, pero esa calle, que muy pocos conocen, estaba perdida en los fondos del cementerio del Oeste.

Sección 8

La fecha se acercaba. El 10, un militar de uniforme se presentó con una carta firmada por el propio ministro anunciando su visita para el 14; los Jáuregui mostraron esa carta a todo el vecindario y recalcaron el membrete y la firma autógrafa. Luego fueron llegando los periodistas para la redacción de la nota. Les facilitaron todos los datos; era evidente que en su vida habían oído hablar del coronel Rubio. Gente casi desconocida habló por teléfono para que los invitaran.

Con diligencia trabajaron para el gran día. Enceraron los pisos, limpiaron los cristales de las ventanas, desfundaron las arañas, lustraron la caoba, pulieron la platería de la vitrina, modificaron la disposición de los muebles y dejaron abierto el piano de la sala para lucir el cubreteclas de terciopelo. La gente iba y venía. La única persona ajena a esa bulla era la señora de Jáuregui, que parecía no entender nada. Sonreía; Julia, asistida por la sirvienta, la acicaló, como si ya estuviera muerta. Lo primero que las visitas verían al entrar sería el óleo del prócer y, un poco más abajo y a la derecha, la espada de sus muchas batallas. Aun en las épocas de penuria se habían negado siempre a venderla y pensaban donarla al Museo Histórico. Una vecina de lo más atenta les prestó para la ocasión una maceta de malvones.

Sección 9

La fiesta empezaría a las siete. Fijaron como hora las seis y media, porque sabían que a nadie le gusta llegar a encender las luces. A las siete y diez no había un alma; discutieron con alguna acritud las desventajas y ventajas de la impuntualidad. Elvira, que se preciaba de llegar a la hora precisa, dictaminó que era una imperdonable desconsideración tener esperando a la gente; Julia, repitiendo palabras de su marido, opinó que llegar tarde es una cortesía, porque si todos lo hacen es más cómodo y nadie apura a nadie. A las siete y cuarto la gente no cabía en la casa. El barrio entero pudo ver y envidiar el coche y el chauffeur de la señora de Figueroa, que no las invitaba casi nunca, pero que recibieron con efusión, para que nadie sospechara que sólo se veían por muerte de un obispo. El presidente envió a su edecán, un señor muy amable, que dijo que para él era todo un honor estrechar la mano de la hija del héroe de Cerro Alto. El ministro, que tuvo que retirarse temprano, leyó un discurso muy conceptuoso, en el cual, sin embargo, se hablaba más de San Martín que del coronel Rubio. La anciana estaba en su sillón, contra unos almohadones y a ratos inclinaba la cabeza o dejaba caer el abanico. Un grupo de señoras distinguidas, las Damas de la Patria, le cantaron el Himno, que pareció no oír. Los fotógrafos dispusieron a la concurrencia en grupos artísticos y prodigaron sus fogonazos. Las copitas de oporto y de jerez no daban abasto. Descorcharon varias botellas de champagne. La señora de Jáuregui no articuló una sola palabra: acaso ya no sabía quién era. Desde esa noche guardó cama.

Cuando los extraños se fueron la familia improvisó una pequeña cena fría. El olor del tabaco y del café ya había disipado el del tenue benjuí.

Sección 10

Los diarios de la mañana y de la tarde mintieron con lealtad; ponderaron la casi milagrosa retentiva de la hija del prócer, que "es archivo elocuente de cien años de la historia argentina". Julia quiso mostrarle esas crónicas. En la penumbra, la señora mayor seguía inmóvil, con los ojos cerrados. No tenía fiebre; el médico la examinó y declaró que todo andaba bien. A los pocos días murió. La irrupción de la turba, el tumulto insólito, los fogonazos, el discurso, los uniformes, los repetidos apretones de manos y el ruidoso champagne habían apresurado su fin. Tal vez creyó que era la Mazorca que entraba.

Sección 11

Pienso en los muertos de Cerro Alto, pienso en los hombres olvidados de América y de España que perecieron bajo los cascos de los caballos; pienso que la última víctima de ese tropel de lanzas en el Perú sería, más de un siglo después, una señora anciana (Borges 1987:73–82).

4.2. Programas narrativos

Tal como lo habíamos explicado en el capítulo anterior, podemos definir al programa narrativo (PN) como el relato mínimo que constituye una *performance*. Si bien entendemos a las *performances* como el paso de un sujeto que va de un estado a otro, podemos encontrarnos con relatos complejos en donde una acción provoca cambios en más de un sujeto. Es común encontrar estos relatos complejos cuando el sujeto (quien protagoniza las acciones) no es el único beneficiario, en otras palabras, cuando el destinatario (quien se beneficia de las acciones) es otro sujeto además del protagonista.

El análisis de los programas narrativos de un relato es el primer paso a seguir para desentrañar su secuencia de transformaciones. Debemos recordar que un PN debe contener una acción o transformación ya sea del sujeto o de otros participantes del relato. Por esta razón, es primordial distinguir los momentos en que la narración nos cuenta una acción y cuando se detiene a dar una descripción o un juicio de valor. Roland Barthes integra tres ideas acerca del relato y distingue tres niveles de descripción: el primero se denomina de las funciones en relación a Vladimir Propp, el segundo se refiere a las acciones en base con lo que Greimas denomina actantes y el tercer nivel se halla en el discurso, entendido por la corriente de Todorov (Barthes and Otros 1972). Por lo tanto,

entendemos a lo narrativo como la consecución de descripciones, acciones y un discurso. “Recordemos que estos tres niveles están ligados entre si según una integración progresiva: una función sólo tiene sentido si se ubica en la acción general de un actante; y esta acción misma recibe su sentido último del hecho de que es narrada, confiada a un discurso que es su propio código” (Barthes and Otros 1972:15).

Tal como lo explica Barthes, resulta equivocado tratar a los textos narrativos como una sucesión de acciones. La atención del análisis estructural está en definir no solo los programas narrativos o los actantes sino su relación con los elementos del discurso (como la focalización o el narrador) y los espacios descriptivos.

A continuación, enumeraremos los PN que se encuentran en el relato “La señora mayor” y los distinguiremos de los espacios descriptivos que responden al nivel de las funciones (F). En el siguiente cuadro, distinguimos los niveles de función, que se dedican a las descripciones y no a las acciones, de los que programan narrativos (PN).

SEGMENTO	NIVEL	ACONTECIMIENTOS/DESCRIPCIONES
1	F	Presentación del relato. Descripción de María Justina Rubio de Jáuregui, una mujer que pronto tendrá 100 años.
2	PN ₁	Narración sobre el reconocimiento que alcanzó su padre, Mariano Rubio, a través de sus hazañas en las batallas de Independencia de América. El coronel Rubio murió en batalla y dejó dos hijas. La menor es María Justina.
3	PN ₂	Narración sobre las condiciones de dificultad económica que enfrenta la viuda de Mariano Rubio y sus hijas debido a que un tirano les ha confiscado sus tierras. María Justina se casó con el doctor Bernardo Jáuregui y tuvo un hijo y dos hijas.
4	F	Descripción de la casa de los Rubio.
5	F	Descripción del carácter de María Justina, la señora mayor. El narrador describe las peculiaridades de la familia que continúa abstraída de su realidad al pensar que siguen manteniendo un nivel social alto.
6	F	Reflexión del narrador acerca del acto de dormir. Relación entre el lector y el narrador, quien busca complicidad.
7	F	Juicio del valor del narrador acerca de la familia Jáuregui Rubio.
8	F	Llega una carta del ministro que advierte de la visita para el 14 (cumpleaños 100 de la señora mayor). La familia se prepara para la visita, avisa a los periódicos y a los vecinos del barrio (representantes de la sociedad).

9	PN ₃	Narración de la fiesta en donde un discurso del edecán del presidente rememora el reconocimiento de Mariano Rubio y la familia recupera en apariencia la posición social que cree tener. La señora mayor se encuentra aislada de lo que sucede en su casa. A partir de esta visita, guarda reposo.
10	F	La señora mayor muere. La voz narrativa infiere que la fiesta apresuró su muerte.
11	F	Reflexión final del narrador acerca de las batallas por la Independencia y la muerte de la señora mayor.

Gráfico 15: Programas narrativos de “La señora mayor”

A partir de este cuadro, podemos reconocer que existen cuatro PN en el texto y que podemos situarlos dentro de la dicotomía espacio/tiempo. El propósito es reconstruir las transformaciones de los actantes y el camino que conduce a un desenlace. Debemos recordar la estructura que Propp propone para los cuentos maravillosos que nos indica que el héroe (sujeto) debe ponerse a prueba para obtener el objeto de valor. En el cuento que analizamos, el objeto de valor se expresa en la búsqueda de reconocimiento. A continuación, presentamos las transformaciones que tienen lugar en cada uno de los PN que habíamos destacado en el cuadro anterior.

En este caso, nos referimos a F trans para expresar que se trata de una *performance* en donde existe una transformación. Este movimiento se plantea desde el modo *hacer* ya que nace de los sujetos del hacer, figura que se contradice con los sujetos de estado. Por otro lado, utilizamos el símbolo \rightarrow para expresar la dirección de la transformación y los elementos \vee (disjunción) y \wedge (conjunción).

$$PN_1 = F \text{ trans } [S_1 (\text{Mariano Rubio}) \rightarrow (S_1 \vee O (\text{reconocimiento}) \rightarrow S_1 \wedge O)]$$

Mariano Rubio (S_1) obtiene reconocimiento gracias a sus hazañas (acciones) en las batallas de Independencia de América. Este reconocimiento también impregna a su familia, entre ella a María Justina (S_2). Sin embargo, la muerte de Mariano Rubio pone a su esposa e hijas en una situación de desamparo y peligro.

$$PN_2 = F \text{ trans } [S_2 (\text{María Justina}) \text{ y } S_3 (\text{Familia Rubio}) \rightarrow (S_2 \text{ y } S_3 \wedge O \rightarrow S_2 \text{ y } S_3 \vee O)]$$

María Justina (S₂) pierde el reconocimiento porque un tirano (oponente) confisca sus tierras. La Familia Rubio (S₃) queda en una situación de desamparo que busca revertir a través de *hacer-creer* a los vecinos (representantes de la sociedad) que mantienen su posición social alta.

PN₃ = F trans [S₂ (María Justina) y S₃ (Familia Rubio) → (S₂ y S₃ ∨ O → S₂ y S₃ ∧ O)]

María Justina recibe una carta del presidente, quien promete visitarla por su cumpleaños número cien. La visita trae reconocimiento a la familia (S₃) y a la señora mayor, quienes preparan un banquete e invitan a los vecinos. El día del festejo, un edecán del presidente se presenta en la fiesta y brinda un discurso en honor al héroe. Este discurso renueva el reconocimiento de María Justina y su familia frente a los vecinos.

El cuento tiene como desenlace la muerte de María Justina, quien se había separado del reconocimiento que obtuvo su familia y entró en una especie de ensimismamiento. Para la voz narrativa, esta es una muerte trágica ya que la califica de víctima de guerra. En otras palabras, la muerte de María Justina no se presenta como el cumplimiento de una hazaña, sino como un sacrificio de la batalla. Encontramos esta reflexión en las últimas palabras de la voz narrativa: "...pienso que la última víctima de ese tropel de lanzas en el Perú sería, más de un siglo después, una señora anciana" (Borges 1987:82).

Dentro de las transformaciones que aparecen en este texto podemos encontrarnos con dos tipos: las que son provocadas a través de un símbolo que toma el lugar de un objeto de valor y las que suceden por un cambio de estado de vida o muerte. En el primer caso, estamos frente a la manifestación del objeto de valor "reconocimiento" que toma la forma de símbolos que dan cuenta de su presencia. En el siguiente cuadro, enumeramos los elementos que promueven la cercanía o el alejamiento del reconocimiento social.

SEGMENTO	REPRESENTACIÓN (OBJETO DE VALOR)	SIGNIFICADO
2	Sables, espadas y objetos de la batalla	Pertencen al orden de lo heroico-épico y son el origen del reconocimiento social de Mariano Rubio y su familia.
3	Leguas de tierra	Confiscación de las tierras por parte del tirano, lo cual implica la pérdida del objeto de valor.
4	Enciclopedias de poco valor	Se refiere a una clase social media que busca aparentar una educación elevada.
5	Costumbres extranjeras y de antaño	Pertenencia a una clase social alta en tiempo pasado. Idealización de lo europeo por encima de lo americano.
7	Calle con el nombre del prócer	Hace hincapié en el reconocimiento que quedó en el pasado ya que la calle que lleva su nombre es poco conocida, en desuso.
8	Carta del presidente	Nueva oportunidad para recibir reconocimiento, actualización del honor.
	Óleo del prócer y su espada	Preparación para la renovación del reconocimiento. Mostrar la figura heroica de forma tradicional, referencia a la espada como instrumento de honor.
	Maceta de malvones	Una vecina les presta esta planta que es colorida y resistente (perenne), lo cual se relaciona con la longevidad de la señora mayor.
9	Discurso del edecán	A pesar de que esta fiesta y este discurso dan lugar a un nuevo espacio de reconocimiento social para la familia, la voz narrativa explica que se trata de un discurso descuidado que no pone atención en Mariano Rubio.
10	Diarios de la mañana y la tarde	La noticia de la fiesta se publica bajo el <i>hacer-creer</i> en donde se alaba a la señora mayor y su memoria.
11	Cascos de caballos, lanzas, muertos	Referencia a la batalla y sus víctimas al expresar que la señora mayor es una de ellas.

Gráfico 16: Objetos de valor en “La señora mayor”

Las transformaciones dentro de los relatos implican giros narrativos que se expresan en nuevos momentos de acción o estado para los sujetos. Las acciones dan lugar a los cambios y se intercalan con los espacios de descripción en donde se propone una especie de *desembrague* en el relato. Tal como lo hemos explicado, este cuento se construye a partir de la obtención o pérdida del reconocimiento social y este se pone en

marcha a partir de la simbolización en donde un objeto ocupa el lugar de un concepto abstracto.

Podemos ver varios ejemplos en donde los objetos toman el lugar de la representación del reconocimiento social. Por medio de estos objetos y sus caracterizaciones, el narrador es capaz de transferir un valor a un objeto y hacerlo parte de su discurso. Uno de estas expresiones se pueden ver en la cita: “Es verdad que lo conmemoraba una calle, pero esa calle, que muy pocos conocen, estaba perdida en los fondos del cementerio del Oeste” (Borges 1987).

La calle con el nombre del prócer, símbolo de su reconocimiento social, pasa a tener un valor falso cuando el narrador nos aclara que se trata de una calle poco conocida y olvidada. Por lo tanto, la calle con el nombre del prócer sirve como evidencia de la falta de reconocimiento social, se transforma en un objeto valor aparente.

Por otro lado, nos encontramos con las transformaciones de estado que tienen lugar en la expresión del *ser*. En este cuento, el paso de la vida a la muerte se presenta como un corte en el espacio/tiempo y como la pérdida del reconocimiento social. Si bien las hazañas heroicas de Mariano Rubio brindan honor a su familia, lo contrario sucede con su muerte. La familia Rubio queda en una situación de desposeimiento a partir de esta muerte ya que la ausencia del héroe es igual a la confiscación de sus bienes.

Por otra parte, la narración posee un punto de quiebre especial ya que los indicios de reconocimiento que supone la visita del presidente dan lugar a la indiferencia de la señora mayor. El objeto de valor (reconocimiento) actúa también como un vacío de significado en la vida de la señora mayor. Aquella búsqueda de aparentar ser una familia heroica pierde sentido cuando se cumple con este propósito. Esto da lugar a que la señora mayor se abstraiga de esta búsqueda y desconozca su propia identidad, lo que podemos encontrar en la cita: “la señora de Jáuregui no articuló una sola palabra: acaso ya no sabía quién era. Desde esa noche guardó cama” (Borges 1987).

Aunque el objeto de valor es el mismo durante toda la narración, se va transformando no solo en una consecuencia sino en una razón de ser, una lucha por la identidad que se pierde con la muerte del héroe y con la muerte de la señora mayor. Tanto el prócer como la señora mayor se convierten en un objeto de valor para la familia; por lo tanto, su desaparición (muerte) da cuenta de una sensación de olvido que pone en peligro el reconocimiento social.

4.2.1. *Hacer-ser y hacer-creer*

Un programa narrativo da cuenta de una transformación, el paso de un momento a otro que provoca en el sujeto o que es provocado por él. Por lo tanto, la transformación implica la presencia de dos sujetos (expresados o no de forma abstracta) y la relación entre ellos. Esto nos lleva a pensar en las ideas de Greimas cuando habla del acto comunicativo como la relación entre dos sujetos modalizados. Esta modalización se puede expresar en el *hacer* y en el *ser*. Esto quiere decir que la búsqueda de reconocimiento es al mismo tiempo un *hacer* que se refleja en los actos heroicos, pero también se refleja en un cambio en el *ser* que pasa de no-reconocido a ser una figura de honor.

En el caso del cuento que analizamos, el objeto de valor es una condición abstracta que definimos como reconocimiento, el cual posee una participación implícita de algo externo que denominamos “vecinos” pero que refleja el valor social del ser humano. El reconocimiento social se expresa en acciones (discurso del edecán) y en objetos (espada, calle con nombre del prócer), pero su transformación opera en el campo del *ser* porque configura al sujeto.

A pesar de que el heroísmo y el reconocimiento forman parte del *ser*, sus efectos circulan tanto en el *parecer* como en el *hacer-creer*. Este cuento se narra a partir de una voz narrativa que distingue de forma directa estos cambios entre el *ser* y el *parecer*. Esta es la fundamentación de su visión particular del honor como una sustancia escurridiza que está en constante lucha con el olvido. Por lo tanto, el sentido del honor se convierte en una perspectiva, una forma de afrontar la realidad que resulta escurridiza y efímera.

En un primer momento, la voz narrativa describe las acciones del coronel Mariano Rubio en un relato épico en donde se pone énfasis en que las acciones bélicas reflejan heroísmo y reconocimiento. Podemos ver que el narrador describe estas acciones con una intención de engrandecer a Mariano Rubio cuando se refiere al “célebre combate” de Cerro Alto. En el segundo segmento, encontramos la siguiente descripción bélica: “Éste, a la cabeza de un regimiento de húsares colombianos, decidió la incierta contienda de sables y de lanzas, que preparó la no menos famosa acción de Ayacucho, en la que también se batió” (Borges 1987). En esta cita nos enfrentamos a dos ideas fundamentales: la incertidumbre que implica la batalla y el valor que poseía Mariano Rubio al ser protagonista de estas batallas.

Al emprender el tema bélico, conocemos que se trata de un asunto decisivo marcado por la vida o la muerte. Este sentido fundamentalista se refiere a una transformación del *ser* ya que tiene relación con lo esencial de su existencia. Alrededor del tema de la valentía o el honor en la batalla se desprende la recompensa del reconocimiento social o el castigo de la muerte. En este primer espacio, las modalizaciones que intervienen son el *querer-hacer* y el *deber-hacer* en un espacio en el que el patriotismo se convierte tanto en una voluntad como una obligación. La conjunción de ambos da lugar a la condición esencial del héroe como persona ejemplar dentro de una sociedad. Lo heroico recae en enfrentar lo incierto (voluntad) a partir de una necesidad patriótica (deber). Por esta razón, el *hacer* heroico se convierte en un eje de transformación del *ser* que recibe reconocimiento.

Por el contrario, cuando hablamos del *parecer* nos enfrentamos a una modalidad virtual que intenta manipular al receptor del mensaje y convencerlo de algo que no se encuentra en el *ser*. Esta categoría se registra dentro del cuento que analizamos en el *hacer-creer* ya que trata de ser el reflejo del pasado, de lo que fue honroso en Mariano Rubio y cayó en el olvido. En el segundo segmento del cuento, la voz narrativa expresa el relato del prócer dentro del *hacer* y lo califica de “célebre” o “famosa acción”. Sin embargo, su narración cambia cuando se refiere a la familia de María Justina al decir que “Los Jáuregui vivían, ya lo hemos visto, en una situación algo falsa” (Borges 1987). Esta noción de falsedad que da a notar la voz narrativa posee un punto de giro cuando llega la carta del presidente, lo cual reivindicaría con una acción la falsedad de la situación familiar.

El lenguaje que utiliza la voz narrativa cuando habla del *hacer creer* se acerca a la contradicción que busca expresarse de forma irónica. Esta idea se encuentra en la enumeración de las acciones que realiza la familia de María Justina para aparentar ser honrosos antes de la presencia del presidente: “Enceraron los pisos, limpiaron los cristales de las ventanas, desfundaron las arañas, lustraron la caoba, pulieron la platería de la vitrina, modificaron la disposición de los muebles y dejaron abierto el piano de la sala para lucir el cubreteclas de terciopelo” (Borges 1987). Esta relación con lo exterior también se refleja en una relación con el pasado, la familia intenta recuperar el brillo y la elegancia de su pasado a través de objetos que podrían afianzar su *hacer-creer*.

En el *hacer-ser* se encuentran las batallas de Mariano Rubio que son las únicas acciones heroicas del cuento, su muerte es digna ya que sucede después de una sensación de cumplimiento del deber: “murió en Montevideo, plaza sitiada por los blancos de Oribe.

Estaba por cumplir cuarenta y cuatro años, que ya eran casi la vejez” (Borges 1987). Estas acciones y esta muerte (transformación del *ser*) provocan que la familia adquiriera los valores de honor y reconocimiento. Esto no pasa con la muerte de la señora mayor ya que la voz narrativa explica que el reconocimiento que tienen después del discurso se relaciona con la mentira, con el *hacer-creer*. El único acto verdadero es la guerra, el resto son apariencias o máscaras que configuran una imagen del pasado heroico pero que se descomponen con la muerte de la anciana. Esto no solo marca un final en la familia, sino que la señora mayor se transforma en un objeto de valor que desaparece con su muerte. La familia pierde a su estandarte, a lo único que mantenía el vínculo con lo heroico de su pasado.

4.3. Estructura actancial

Dentro de esta narración, podemos reconocer las funciones que cumple cada elemento para dar lugar a un relato que tiene sentido. Las transformaciones y los cambios de estado son la base con la que se construye un relato, pero en este apartado veremos la función que cumplen los sujetos y los objetos que actúan como actantes, noción que Greimas desarrolla a partir de la *acción*. Por lo tanto, la clasificación de los actantes de este cuento es la siguiente:

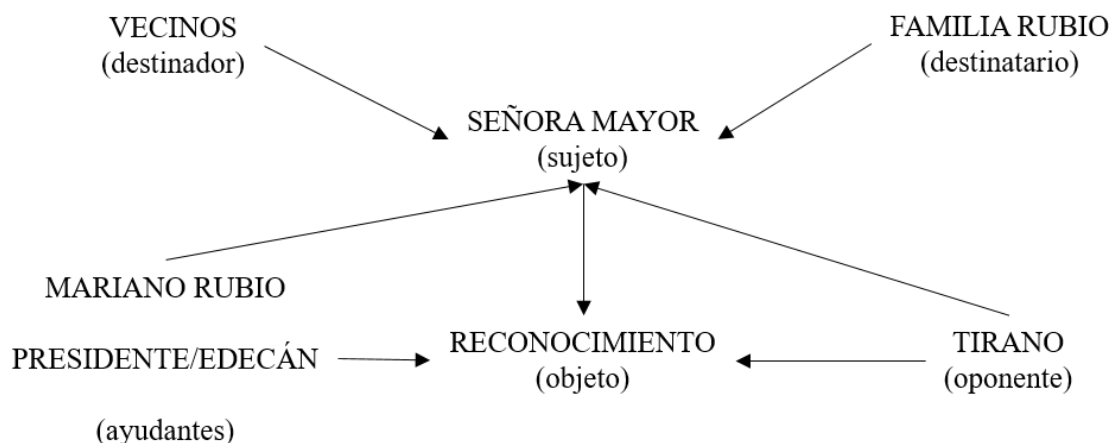


Gráfico 17: Estructura actancial de “La señora mayor”

Sujeto: la señora mayor, María Justina Rubio de Jáuregui. En el caso de este cuento, la señora mayor no solo representa el protagonismo de la acción, sino que el objeto de valor se proyecta en sus acciones y, sobre todo, en su presencia. Este cuento se construye bajo el traspaso del pasado a un tiempo presente para lo cual se utiliza a la

figura de María Justina como nexo entre dos generaciones que parecen dispares. La descripción de su casa, su barrio y sus posesiones recaen en el sujeto. La voz narrativa dedica un gran espacio del cuento en contemplar a la familia Jáuregui Rubio, pero esto nos lleva también a la narración de la vida de la señora mayor. Los objetos que decoran su casa, lo que ha escogido mantener o lo que valora son la consecuencia de una línea temporal que conocemos como vida. Por lo tanto, podemos ver que la voz narrativa nos dice: “No salía de su casa; quizá no sospechaba que Buenos Aires había ido cambiando y creciendo” (Borges 1987) lo cual funciona como una extensión de su pensamiento, su necesidad de atesorar un pasado glorioso que funciona dentro de su casa, de sus recuerdos y que parece perderse en el exterior.

Por esta razón, se pone énfasis a que la señora mayor -y el resto de la familia- recuerdan con rencor las acciones de quienes pudieron ser el “tirano”: Artigas, de Rosas y de Urquiza. En estas figuras se cuele la idea de que hubo una ruptura que los llevó de la riqueza a la clase media, desposeídos de lo que antes pudo ser honroso. Este desconocimiento de lo exterior se relaciona con una clase media conservadora, de valores católicos que se acercan más a la costumbre que a la fe. En este aspecto, la religión no es más que un sentido cultural de pertenencia y de identidad social, por lo cual “las palabras protestante, judío, masón, hereje y ateo eran, para ella, sinónimas y no querían decir nada” (Borges 1987).

Uno de los giros narrativos más álgidos de la narración resulta sutil y enigmático ya que la carta que promete la visita del presidente funciona como un detonador que desconecta a la señora mayor del resto de su familia. La interpretación que podemos recolectar de este acto proviene de lo que habíamos comunicado como el *hacer-ser* y el *hacer-parecer*. Conocemos que las acciones heroicas provienen de su padre, quien formó parte de la guerra que funciona como un *hacer-ser* que lo transformó en un sujeto reconocido frente a la sociedad. Por otro lado, la señora mayor ha vivido dentro de una lógica de *hacer-parecer* en donde se construye una ficción propia que se encuentra desconectada de la realidad. El cumplimiento de su reconocimiento social irrumpe como un desajuste en su naturaleza de *apariencias* y presupone su desvanecimiento.

Tal como lo habíamos referido antes, la muerte del prócer marca el punto de quiebre en esta familia y en la señora mayor ya que sus consecuencias son el desamparo y la confiscación de sus tierras y bienes. Sin embargo, esta muerte se relaciona con la batalla y tiene un valor de reconocimiento social que recae en la figura del prócer; en otras palabras, se transforma en un objeto de valor que necesita ser resguardado frente al

olvido de la sociedad. Por otro lado, el deceso de María Justina no resulta heroico y se presenta como la desaparición del único vínculo que relacionaba al prócer con la familia. “Pienso en los muertos de Cerro Alto, pienso en los hombres olvidados de América y de España que perecieron bajo los cascos de los caballos; pienso que la última víctima de ese tropel de lanzas en el Perú sería, más de un siglo después, una señora anciana” (Borges 1987). La referencia final que hace la voz narrativa funciona como marco bajo el cual la guerra se ejemplifica como una injusticia que se refleja en la presencia de víctimas.

Objeto de valor: el reconocimiento social entendido como honor/fama. Tal como nos explica Joseph Campbell, existen dos clases de mitologías en la cultura occidental que resultan esenciales: el amor y la guerra o la paz. La impresión que nos causan las historias de guerra se relaciona con lo que Campbell llama “un factor cruel que debe ser reconocido y que nos demuestra que matar es la condición previa de todo lo que vive” (Campbell 1994:197). En el cuento que analizamos, se presencia una guerra por la Independencia que llega a los territorios lejanos para Argentina tales como Perú, Venezuela y Colombia. Este ámbito de heroísmo está sujeto a una liberación de la Corona de España, pero también está suscrita a una clase social concreta conocida como la burguesía, quienes luego serían quienes adquieran el poder de la América Latina independiente.

Lo heroico nos remite a una concepción clásica de una persona que trasciende la mortalidad y que, por medio del reconocimiento social, no es olvidado tras su muerte. Esto proviene de un sentido de ejemplaridad en el héroe que tiene que ver con ponerse a servicio de los demás e incluso refrendar su propia muerte como sacrificio (Bauzá 1998). Por lo tanto, la relación más importante que se crea entre un héroe y la sociedad a la que pertenece es el sacrificio que da con su muerte, ya sea en forma de defensa, conquista o libertad. Esta muerte heroica es recompensada con la trascendencia en el tiempo, en otras palabras, los héroes se mantienen vivos a través de su reconocimiento social.

Ayudantes: Mariano Rubio, quien representa el nacimiento del honor para la familia. El edecán del presidente, quien renueva este reconocimiento a través de un discurso. En la narración, se habla de Mariano Rubio como un “prócer menor”, es decir, una persona que no ha llegado a ser reconocida todavía como padre de la patria como San Martín o Simón Bolívar. Los honores que Mariano Rubio recibió en la batalla se desvanecen tras su muerte ya que la Independencia de América no significó el cese de la violencia. De este modo, se cuenta que las batallas por el control de la nación continuaron dentro de Argentina por lo cual tuvo que huir a Uruguay, en donde se casó y luego murió.

La voz narrativa pone en evidencia que las acciones de Mariano Rubio son audaces y heroicas ya que la guerra es sinónimo de peligro, de cercanía con la muerte. Se presenta a Rubio como un hombre que ha nacido para la batalla y cuyo único valor yace en su sacrificio como soldado, lo cual podemos deducir de la siguiente cita en donde se habla de Mariano Rubio como un hombre no de letras, sino de armas: “Es harto verosímil que los profesores del Colegio Militar lo hubieran aplazado; sólo había cursado batallas pero ni un solo examen” (Borges 1987).

El segundo ayudante del héroe tiene lugar en la presencia del edecán como representante del presidente que reconoce a la señora mayor como la última referencia viva de los próceres de la Independencia. En un principio, una carta del presidente actúa como objeto de esperanza ya que renueva la imagen de la familia frente a sus vecinos. La presencia del edecán y el discurso que pronuncia es importante en la construcción del *hacer-parecer* ya que afianza el protagonismo de la familia. En la siguiente cita, la voz narrativa recuenta sus impresiones sobre el discurso del edecán: “El ministro, que tuvo que retirarse temprano, leyó un discurso muy conceptuoso, en el cual, sin embargo, se hablaba más de San Martín que del coronel Rubio” (Borges 1987). El narrador nos recuerda que se trata de un simulacro y aduce en tono irónico que se trata de una simple formalidad que carece de valor real frente a la opinión pública.

Oponente: el tirano que confisca sus tierras luego de la muerte de Mariano Rubio. En el texto, encontramos: “A fines del 53 la viuda del coronel y sus hijas se fijaron en Buenos Aires. No recobraron el establecimiento de campo confiscado por el tirano, pero el recuerdo de esas leguas perdidas, que no habían visto nunca, perduró largamente en la familia” (Borges 1987). Esta cita es la única referencia que tenemos acerca del tirano que les confisca las tierras. Sin embargo, más tarde nos encontramos con que la señora mayor “Seguía abominando de Artigas, de Rosas y de Urquiza” (Borges 1987). Esta se presenta como una relación en paralelo con la biografía de Jorge Luis Borges, cuyo abuelo materno fue contrario a Juan Manuel Rosas, gobernador de Buenos Aires. Tal como sucede en este cuento, la familia de la madre de Borges guardó en su recuerdo un resentimiento hacia Rosas porque los había despojado de sus tierras.

Destinatario: la familia Jáuregui, quienes reciben el reconocimiento a través de la señora mayor. La familia de la señora mayor actúa de una forma indirecta ya que se presenta como una extensión de los beneficios que trae consigo el reconocimiento social. Dentro del texto, se evidencia que sus acciones reflejan un *hacer-creer* y que el narrador los utiliza para enaltecer la situación de falsedad que se vive en esta casa: “Creían

pertenecer a la aristocracia, pero la gente que figura los ignoraba; eran descendientes de un prócer, pero los manuales de historia solían prescindir de su nombre” (Borges 1987).

Destinador: en primer lugar, encontramos a los vecinos como destinatarios porque actúan como jueces y son entendidos como representantes de la sociedad. Los vecinos actúan como las luces sobre un escenario ya que enfocan lo que es importante para la opinión pública. Por esta razón es tan importante para la familia hablar con los periódicos e invitar a todos cuantos pueden para que la noticia de su nueva aristocracia se extienda y traiga el tan anhelado reconocimiento.

Por otro lado, la figura que causa más interés dentro de este relato es la de la voz narrativa que se autodenomina Borges. Se trata de un narrador omnisciente ya que conoce el tras bastidores de lo que sucede en la narración, podríamos verlo como un director de ceremonias que prepara el escenario para colocar a sus personajes. Para ello, el narrador inicia con un recuento de los hechos heroicos de Mariano Rubio para luego llevarnos hasta la ceremonia en la que el edecán celebra los cien años de María Justina. Esto pone al descubierto que se trata de un narrador que domina el espacio y el tiempo, tal como los relatos de Historia que nos cuentan sobre los próceres de la patria.

Dentro de esta perspectiva, nos enfrentamos al tono de ironía que el narrador utiliza para referirse a la familia. El narrador se define como un vecino más, como alguien que conoce de cerca lo que sucede en la casa de la señora mayor y que conecta al lector con el relato “verdadero”, aquel que descubre a la familia como un simulacro.

Cuando el narrador describe la casa, rompe con la omnisciencia y se presenta como un allegado a la familia: “Me acuerdo de un olor a cosas guardadas. En el fondo estaban los dormitorios, el baño, un patiecito con pileta de lavar y la pieza de la sirvienta” (Borges 1987). Esta focalización intenta manipular al lector para convencerlo de que quien narra esta historia tiene acceso directo a la realidad de la familia. El papel del narrador es el *hacer-creer* al lector que tiene una base tanto en el *saber* como en el *poder*. El *saber* “verdadero” de la voz narrativa se refugia en ser testigo de estas acciones, pero su *poder* se ejerce dentro del campo de la ironía ya que actúa como un juez que cuestiona la situación de falso orgullo de la familia de la señora mayor.

Al referirse al texto de Jorge Luis Borges llamado *Evaristo Carriego* (1930), Alberto Julián Pérez habla del narrador Borges ficcionado y su relación con la focalización del relato. “Borges es aquí «Borges», el proceso hermenéutico de interpretación de una realidad distinta a las suya -siempre desde una posición marginal, siempre como el «otro»- lo lleva a integrar el proceso de ficcionalización en el mundo de

lo representado, en el cual la posición del sujeto que observa es siempre pertinente para determinar el carácter de la representación” (Blüher and De Toro 1995:13).

Esta idea sobre la focalización se refiere a una función narrativa de *hacer-creer* en donde el narrador Borges posee el conocimiento (*saber*) y, por lo tanto, el *poder* frente a lo narrado. Esta focalización también coloca al lector dentro de un tiempo y un espacio particular: quien narra esta historia pareciera estar suspendido de un hilo sobre la casa de la señora mayor. El *poder* se expresa en que es el testigo que nos documenta la acción ya que no tenemos otra opción más que creer en él.

En este aspecto el narrador posee el conocimiento e intenta *hacer-conocer* y *hacer-creer* mientras que el lector se convierte en un escucha que no tiene acceso a la escena que se relata más allá de lo que Borges le cuenta. “Borges prefiere emplear en sus relatos representaciones abarcadoras, «mitogizantes» de las ideas, mostrándolas como totalidades acabadas y completas en sí mismas, que el lector puede observar «desde afuera» como un objeto independiente y «extrapuesto»” (Blüher and De Toro 1995:20). Entonces, esta narración que posee a un Borges de ficción como juez de las acciones provocan que el lector no tenga otra alternativa que confiar en su voz.

En el caso del cuento, la voz narrativa intenta poner de cómplice al lector para influir sobre él y convencerlo de que se trata de una estampa del fracaso, de la ridiculez. Al final del cuento, la familia acaba sumida en la ridiculez y lo fanteoche por lo que se asume que su ignorancia o poca educación es motivo para que crean en héroes mágicos que van a salvarlos. Sin embargo, la muerte de la señora mayor representa una tarea concluida: ella ya rindió homenaje a su padre héroe y ahora es tarea de sus hijos y nietos sumirse en el camino de la búsqueda de fama que ya sabemos que solo tiene función dentro del *hacer-creer*. La historia se plantea como un círculo de vicios, una tradición que se hace perenne en las nuevas generaciones, aunque sea cada vez más alejada de la realidad, más cuarteada. La familia se convierte en un simulacro y una máscara de lo que alguna vez fue un prócer de la patria.

Es importante comprender que existe una innegable relación entre la biografía de Jorge Luis Borges y las acciones que nos relata el Borges de ficción en este cuento. La semiótica estructural no plantea la relación entre un texto y su contexto; por el contrario, busca acortar la búsqueda de sentido al texto en sí. Sin embargo, este cuento pone en juego la vinculación de lo narrado con la vida de Jorge Luis Borges y una clara intención de recordar a su abuela Fanny Haslam y a su madre Leonor Acevedo.

La paralela que podemos trazar entre estas historias no puede ser justificativa, en otras palabras, la relación que encontramos entre el texto y la vida de Jorge Luis Borges comprenden un análisis social-cultural de su escritura. La historia de la señora mayor representa un espacio de reflexión acerca de lo heroico y del olvido como dos valores que entran en juego dentro del complejo entramado social del siglo XX. En el caso de “La señora mayor”, podemos intuir que se trata de una expresión de lo cotidiano (relación con la vida de Borges) que motiva la reflexión metafísica acerca de cuestiones trascendentales como el olvido y lo heroico.

4.4. Sujeto, espacio y tiempo

En este apartado, estudiaremos los sentidos de lugar y tiempo que se manifiestan en la narración y que influyen sobre la construcción del sujeto. Es importante recordar que este narrador Borges se presenta como un testigo de las acciones pero que, además, está vinculado por la omnisciencia y con el conocimiento “verdadero” ya que es quien nos cuenta los entretelones del relato.

La narración de la señora mayor nos presenta tres momentos: la historia de Mariano Rubio, la vida de María Justina después de la muerte de su padre y la visita del edecán por los cien años de la señora mayor. De manera cronológica, la voz narrativa nos lleva a lo largo de la historia de esta familia en un compás que parece lineal y sin interrupciones. De modo general, esta historia contempla un aproximado de cien años que representan la vida de María Justina y que se remontan a su infancia hasta su muerte. La narración de los orígenes de su familia (historia de Mariano Rubio) y la caracterización de su persona dan lugar a pensar que se trata de un cuento biográfico. Sin embargo, nos encontramos con una intención manipuladora en la voz narrativa que se acerca a lo reflexivo dentro del campo metafísico. La siguiente cita se encuentra después de la caracterización de la señora mayor y vincula a la voz narrativa con una reflexión filosófica de la realidad:

Dormir, según se sabe, es el más secreto de nuestros actos. Le dedicamos una tercera parte de la vida y no lo comprendemos. Para algunos no es otra cosa que un eclipse de la vigilia; para otros, un estado más complejo, que abarca a un tiempo el ayer, el ahora y el mañana; para otros, una no interrumpida serie de sueños. Decir que la señora de Jáuregui pasó diez años en un caos tranquilo es acaso un error; cada instante de esos diez años puede haber sido un puro presente, sin antes ni después. No nos maravillamos demasiado de ese presente que contamos por días y por noches y por los centenares de las hojas de muchos calendarios y por ansiedades y hechos; es el que atravesamos cada

mañana antes de recordarnos y cada noche antes del sueño. Todos los días somos dos veces la señora mayor (Borges 1987).

En este apartado, la voz narrativa interrumpe el relato para llevar al lector a la reflexión y, por lo tanto, a un espacio sin tiempo. En primer lugar, cabe manifestar que esta reflexión no está desconectada de la narración, sino que aproxima al lector a la misma. Borges establece un punto de quiebre para interpelar al lector e introducirlo en lo narrado al decir: “Todos los días somos dos veces la señora mayor” (Borges 1987). Este recurso da cuenta de una intención metafísica que desemboca en la construcción del relato. Por lo tanto, las ideas que expresa el narrador Borges en este apartado se reflejan en la construcción general de lo narrado.

Podemos ver dos especificaciones en la concepción del tiempo y espacio dentro de este cuento y que se relacionan con este apartado sobre el sueño. En primer lugar, el narrador Borges propone que la imaginación (representada en el sueño) es igual a la realidad. Esto quiere decir que el mundo del que duerme no se contiene solo en su inconsciencia, sino que puede traspasar lo externo. La voz narrativa Borges habla del sueño como: “un estado más complejo, que abarca a un tiempo el ayer, el ahora y el mañana” (Borges 1987). Por lo tanto, la vigilia resulta una especie de trance en donde la señora mayor puede transitar entre lo pasado y lo futuro, en donde se condensan las glorias de su padre y se convierten en una figura del presente que nunca fue alterado por el tirano que les confiscó sus tierras. Para la señora mayor, ya no se trata de un *querer-hacer-creer*, ya que en su vigilia se puede encontrar con ese *querer* y ese *poder* que se condensan en un presente idealizado que para ella es real.

En segundo lugar, a consecuencia de lo anterior, la voz narrativa nos indica que tiempo y espacio son dos conceptos inconexos, en otras palabras, rompe con la concepción positivista que integra a tiempo/espacio como dos lados de la misma moneda. Este tiempo comprende la imagen del Aleph, aquel espacio y tiempo que contiene todos los posibles. En el caso de este cuento, la voz de Borges contempla al Aleph como un punto de interrupción en donde se puede percibir el ensanchamiento del tiempo. Por lo tanto, la señora mayor “no salía de su casa; quizá no sospechaba que Buenos Aires había ido cambiando y creciendo” (Borges 1987). Las transformaciones de lo externo son ajenas a la casa, a los recuerdos de la señora mayor que -a pesar del paso del tiempo- no afectan su espacio (la casa).

La narración cuenta con la distinción de un tiempo pasado y presente que responden a un solo lugar que podemos entender que recae a Buenos Aires. La voz narrativa parece estar inmovilizada en la casa de la señora mayor y, desde ahí, nos cuenta la historia de esta familia que parece haber encontrado la forma de burlar al paso del tiempo. En una primera lectura, nos encontramos con un narrador Borges que tiene un tono irónico al contarnos sobre estos descendientes de un prócer menor que buscan *hacer-creer* que son aristócratas. Sin embargo, una segunda lectura nos lleva a pensar que el *hacer-creer* puede cumplir un papel de *hacer-ser* ya que la señora mayor se convierte en la última víctima de aquella batalla de Cerro Alto. La vigilia en la que se encuentra resulta un lugar en pausa, en un presente dilatado en donde su padre mantiene aquel estatus social y que ya no responde a un simulacro.

En este cuento, nos enfrentamos a la reflexión acerca de la contemplación de lo real y de lo que podemos convencernos. El hombre como un sujeto que puede estar fuera del tiempo y fuera del espacio porque el sentido de pertenencia es la verdadera transformación. En este aspecto, podemos deducir que la comparación de la muerte de María Justina con las víctimas de Cerro Alto no solo se refiere a la culminación de una tradición sino al establecimiento de una identidad. En otras palabras, el *hacer-creer* de la familia que vivía en un pasado heroico se transforma en un *hacer-ser* en donde María Justina muere y se coloca en la posición de su padre.

Conclusiones

1. Los conceptos que propone la semiótica estructural como herramientas para descubrir cómo funcionan los textos son esenciales para comprender la cohesión y la coherencia de las obras literarias. Su importancia está en el análisis de las funciones que cumplen los diversos actantes, ya que ponen al descubierto que toda narración es un sistema modalizado de transformaciones. Greimas y su corriente estructuralista funciona como primer paso de análisis en donde podemos comprender los mecanismos de significación que operan dentro de un texto literario.
2. Los análisis de las estructuras semióticas de los textos literarios resultan incompletos o inacabados si tomamos en cuenta los avances interpretativos que surgen de las teorías literarias posteriores a la semiótica estructural. Esta afirmación ratifica que los relatos requieren un pacto implícito entre el lector y lo narrado que propone la creación de un tiempo y espacio narrativo particular y cohesionado. Por lo tanto, el análisis estructural debe ser complementado con el estudio de las fuentes de significación que surgen de lo particular en el lector.
3. Existen dos valores que se dejan de lado al momento de utilizar los conceptos de Greimas. En primer lugar, se obvia el análisis intertextual que puede dar lugar al entendimiento de un estilo o de la presencia de una vanguardia dentro de la creación literaria. Por otro lado, los estudios de la Estética de la Recepción dan cuenta de la importancia que tiene el papel del lector como co-creador del sentido de los textos ya que se trata de un ser humano modalizado por su contexto social y político. De tal modo, es importante entender el acto de lectura y escritura como la comunicación entre dos personas modalizadas que ponen en juego sus valores culturales.
4. Dentro de la literatura de Jorge Luis Borges encontramos que existe una constante preocupación sobre los motivos del heroísmo, la trascendencia y el tiempo que responde a una intención de análisis metafísico de la naturaleza del hombre. Es claro encontrar en “La señora mayor” una continuidad en la intención borgiana de definir una identidad de lo argentino que surja de la noción del hombre como sujeto universal. Por lo tanto, la separación del tiempo y el espacio actúan dentro de este texto como una expresión reflexiva acerca de que el ser humano se debe a su tiempo y a su lugar.
5. Es importante complementar el estudio semiótico estructural del cuento “La señora mayor” con un análisis socio-crítico de las relaciones que existen entre el texto y su

contexto de creación. Este estudio puede surgir de las paralelas que existen entre la biografía de Borges (la cual está documentada en lo que él ha dicho de su familia) y el cuento “La señora mayor”. Esta reflexión deberá reflejar el complejo entramado metafísico que Jorge Luis Borges busca expresar acerca tanto en sus relatos de ficción como en sus entrevistas y conversaciones en donde narra su vida.

6. Los estudios literarios actuales están adscritos a la historia de las teorías literarias que comprenden tanto el estructuralismo como la estética de la recepción. Si bien cada uno de estos enfoques surgió del cuestionamiento de sus predecesores, es esencial comprender que las ciencias sociales provocan una acumulación de conocimiento que se nutre de la diversidad de perspectivas que podemos construir. Por lo tanto, ningún enfoque es exclusivo, por el contrario, cada línea de investigación resulta limitada y complementaria.

Bibliografía

- Ameijeiras, Hernán. 1999. "Borges. La Autobiografía Perdida." *La Nación*. Retrieved (<http://www.lanacion.com.ar/211831-borges-br-la-autobiografia-perdida>).
- Barthes, Roland and Otros. 1972. *Análisis Estructural Del Relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Bauzá, Hugo Francisco. 1998. *El Mito Del Héroe. Morfología Y Semántica de La Figura Heroica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Blüher, Karl Alfred and Alfonso De Toro. 1995. *Jorge Luis Borges. Variaciones Interpretativas Sobre Sus Procedimientos Literarios Y Bases Epistemológicas*. Madrid: Iberoamericana.
- Borges, Jorge Luis. 1974. *Obras Completas (1923 - 1972)*. Buenos Aires: Emecé. Retrieved (<https://literaturaargentina1unrn.files.wordpress.com/2012/04/borges-jorge-luis-obras-completas.pdf>).
- Borges, Jorge Luis. 1987. *El Informe de Brodie*. Madrid: Emecé/Alianza.
- Borges, Jorge Luis. 1989. *El Aleph*. Buenos Aires: Emecé.
- Borges, Jorge Luis. 2011. *Cuentos Completos*. Barcelona: Penguin Random House.
- Borges, Jorge Luis. 2013. *Poesía Completa*. Barcelona: Penguin Random House.
- Calvino, Italo. 1994. *Por Qué Leer Los Clásicos*. México: Tusquets. Retrieved (http://www.banrepcultural.org/sites/default/files/calvino_italo_-_por_que_leer_los_clasicos.pdf).
- Campbell, Joseph. 1994. *Los Mitos. Su Impacto En El Mundo Cultural*. Barcelona: Kairós.
- Caneiro, Xosé Carlos. 2003. *Jorge Luis Borges*. Madrid: Espasa Calpe.
- Carroll, Lewis. 1970. *Alicia En El País de Las Maravillas*. Madrid: Alianza Editorial.
- Eco, Umberto. 1987. *Lector in Fabula*. Barcelona: Lumen.
- Foster, David William and Daniel Altamiranda. 1997. *Twentieth-Century Spanish American Literature to 1960*. Nueva York: Garland Publisher. Retrieved (https://books.google.es/books?id=XeEn3Wpl56gC&pg=PR4&lpg=PR4&dq=Twentieth-century+Spanish+American+literature+to+1960+edited+by+David+William+Foster,+Daniel+Altamiranda&source=bl&ots=w6UFXMqI87&sig=Hju1Kdsd2LcOKIBd1COOr-crot_U&hl=en&sa=X&ved=0ahUKEwj0pZfG3).
- Di Giovanni, Norman Thomas. 2002. *La Lección Del Maestro*. Buenos Aires:

- Sudamericana.
- Graves, Robert. 1989. *Los Mitos Griegos I*. Madrid: Alianza Editorial.
- Greimas, Algirdas Julien. 1976. *La Semiótica Del Texto. Ejercicios Prácticos*. Barcelona: Paidós.
- Greimas, Algirdas Julien and Joseph Courtés. 1982. *Semiótica. Diccionario Razonado de La Teoría Del Lenguaje Tomo I*. Madrid: Gredos.
- Greimas, Algirdas Julien and Joseph Courtés. 1991. *Semiótica Diccionario Razonado de La Teoría Del Lenguaje Tomo II*. Madrid: Gredos.
- Hjelmslev, Louis. 1976. *El Lenguaje*. Madrid: Gredos.
- Jauss, Hans Robert. 1986. *Experiencia Estética Y Hermenéutica Literaria. Ensayos En El Campo de La Experiencia Estética*. Madrid: Taurus.
- Korembli, Bernardo. 1986. *Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: A-Z Editora.
- Latella, Graciela. 1981. "Semiótica Greimasiana Y Teoría de La Comunicación." *Farchivum: Revista de la Facultad de Filología* Tomo 31-32:451–62. Retrieved (<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=143982>).
- Latella, Graciela. 1985. *Metodología Y Teoría Semiótica*. Buenos Aires: Hachette.
- Manguel, Alberto. 2004. *Con Borges*. Madrid: Alianza Editorial.
- Marechal, Leopoldo. 1967. *El Banquete de Severo Arcángelo*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Palazón Mayoral, María Rosa. 2007. "La Hermenéutica de Gadamer Y Paul Ricoeur Reorienta La Crítica Literaria." in *Congreso Nacional de Hispanistas*. Centro Virtual Cervantes. Retrieved (http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/16/aih_16_2_263.pdf).
- Parra, Nicanor. 1994. *Poesía Y Antipoesía*. Madrid: Castalia.
- Pizarnik, Alejandra. 2005. *Obra Completa (1955-1972)*. Barcelona: Lumen.
- Propp, Vladimir. 2001. *Morfología Del Cuento*. Madrid: Akal.
- Riani, Jorge. 2011. "La Tumba Marginada de Un Ilustre Desconocido." *El Diario*. Retrieved (<http://www.eldiario.com.ar/diario/interes-general/17148-la-tumba-marginada-de-un-ilustre-desconocido.htm>).
- Rodríguez Monegal, Emir. 1978. *Borges. Una Biografía Literaria*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Sabino, Osvaldo R. 1987. *Borges. Una Imagen Del Amor a La Muerte*. Buenos Aires: Corregidor.
- Savater, Fernando. 2002. *Jorge Luis Borges*. Barcelona: Omega.

- Schleifer, Ronald. 2009. "The Semiotics of Speculation: A. J. Greimas and the Example of Literary Criticism." *Genre* 42:165–82. Retrieved (<http://genre.dukejournals.org/content/42/1-2/165.short?rss=1&ssource=mfc>).
- Soler Serrano, Joaquín. 2004. *Jorge Luis Borges. Grandes Personajes. A Fondo*. España: Editrama.
- Sorrentino, Fernando. 2001. *Siete Conversaciones Con Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: El Ateneo.
- Tacca, Oscar. 1977. *Las Voces de La Novela*. Madrid: Gredos.
- El Telégrafo. 2016. "La Viuda de Borges Insiste En Que El Escritor No Ganó El Nobel Por Razones Políticas." *El Telégrafo*. Retrieved (<http://www.eltelgrafo.com.ec/noticias/cultura/7/la-viuda-de-borges-insiste-en-que-el-escritor-no-gano-el-nobel-por-razones-politicas>).
- Vázquez Medel, Manuel Ángel. 2013. "La Historia Literaria Y Las Ciencias de La Literatura Ante El Cambio de Paradigmas." *Anthropos: Huellas Del Conocimiento*, 37–50. Retrieved (https://www.academia.edu/9887635/La_historia_literaria_y_las_ciencias_de_la_literatura_ante_el_cambio_de_paradigmas).
- Williamson, Edwin. 2007. *Borges. Una Vida*. Barcelona: Seix Barrial.
- Woodall, James. 1997. "Borges. A Life." *The New York Times*. Retrieved (<https://www.nytimes.com/books/first/w/woodall-borges.html>).
- Woodall, James. 1999. *La Vida de Jorge Luis Borges*. Barcelona: Gedisa.