

Gloria Judith Hernández Montes de López

**"LA COSMOVISION DE MARIO MONTEFORTE TOLEDO
EN SUS CUENTOS ACERCA DE NIÑOS"**

Asesora: Licda. María del Carmen Meléndez de Alonzo



Universidad de San Carlos de Guatemala
FACULTAD DE HUMANIDADES
Departamento de Letras

Guatemala, 1994

PROPIEDAD DE LA UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA
Biblioteca Central

DL

07

T(747)

Este estudio fue presentado por la autora como trabajo de Tesis, requisito previo a su graduación de Licenciada en Letras.

Guatemala, septiembre de 1994.

**LA COSMOVISION DE MARIO MONTEFORTE TOLEDO
EN SUS CUENTOS ACERCA DE NIÑOS**

INDICE

	Página
I. INTRODUCCION	1
II. MARCO TEORICO	2
2.1 Antecedentes.....	2
2.2 Justificaciones	3
2.3 Objetivos	3
III. MARCO METODOLOGICO.....	4
3.1 Descripción del Método de Análisis de Eugenio Castelli y del Método Titulógico de Leon H. Hoek	4
3.2 Análisis del Cuento <u>El que enseñaba sueños</u>	8
3.2.1 Segmentación Lineal	8
3.2.2 Reconstrucción de la Fábula	16
3.2.3 Normalización y Reducción del Texto.....	16
3.2.4 Formalización del Modelo.....	17
3.2.5 Determinación del Tema	18
3.2.6 La Realidad Representada.....	18
3.2.7 Simbolismo Mítico	20
3.2.8 Plano Sintomático.....	22
3.2.9 El Manejo Temporal	23
3.2.10 La Focalización	23
3.2.11 El Lenguaje	24
3.2.12 Análisis Titulógico	25
3.2.13 Valoración Crítica.....	28
3.3 Análisis del Cuento <u>Barco de Papel</u>	30
3.3.1 Segmentación Lineal	30
3.3.2 Reconstrucción de la Fábula	38
3.3.3 Normalización y Reducción del Texto.....	39
3.3.4 Formalización del Modelo.....	40
3.3.5 Definición del Tema.....	40
3.3.6 La Realidad Representada.....	40
3.3.7 Simbolismo Mítico	42
3.3.8 Plano Sintomático.....	45
3.3.9 El Manejo Temporal	46
3.3.10 La Focalización	46
3.3.11 Lenguaje	47
3.3.12 Análisis Titulógico	49
3.3.13 Valoración Crítica.....	51

Índice (continuación)

	Página
3.4	Análisis del Cuento <u>Marana</u>53
3.4.1	Segmentación Lineal53
3.4.2	Reconstrucción de la Fábula61
3.4.3	Normalización y Reducción del Texto.....61
3.4.4	Formalización del Modelo.....61
3.4.5	Determinación del Tema62
3.4.6	La Realidad Representada.....62
3.4.7	Simbolismo Mítico64
3.4.8	El Plano Sintomático.....66
3.4.9	El Manejo Temporal67
3.4.10	La Focalización67
3.4.11	El Lenguaje68
3.4.12	Análisis Titulógico70
3.4.13	Valoración Crítica.....72
3.5	Análisis del Cuento <u>El Trabajo</u>74
3.5.1	Segmentación Lineal74
3.5.2	Reconstrucción de la Fábula87
3.5.3	Normalización y Reducción del Texto.....87
3.5.4	Formalización del Modelo.....89
3.5.5	Determinación del Tema89
3.5.6	La Realidad Representada.....90
3.5.7	Simbolismo Mítico92
3.5.8	El Plano Sintomático.....93
3.5.9	El manejo Temporal94
3.5.10	La Focalización94
3.5.11	El Lenguaje95
3.5.12	Análisis Titulógico97
3.5.13	Valoración Crítica.....99
3.6	Análisis del Cuento <u>Los Exiliados</u>101
3.6.1	Segmentación Lineal101
3.6.2	Reconstrucción de la Fábula117
3.6.3	Normalización y Reducción del Texto.....117
3.6.4	Formalización del Modelo.....118
3.6.5	Determinación del Tema119
3.6.6	La Realidad Representada.....119
3.6.7	Simbolismo Mítico120
3.6.8	Plano Sintomático.....121
3.6.9	El Manejo Temporal122
3.6.10	La Focalización122
3.6.11	El Lenguaje123
3.6.12	Análisis Titulógico125
3.6.13	Valoración Crítica.....126

Índice (continuación)

	Página
3.7	Análisis del Cuento <u>El Extraño Vientre de los Dioses</u>128
3.7.1	Segmentación Lineal128
3.7.2	Reconstrucción de la Fábula133
3.7.3	Normalización y Reducción del Texto.....133
3.7.4	Formalización del Modelo.....134
3.7.5	Determinación del Tema135
3.7.6	La Realidad Representada.....135
3.7.7	Simbolismo Mítico137
3.7.8	Plano Sintomático.....139
3.7.9	El Manejo Temporal140
3.7.10	La Focalización140
3.7.11	El Lenguaje141
3.7.12	Análisis Titulógico143
3.7.13	Valoración Crítica.....144
3.8	Análisis Comparativo de Resultados.....146
IV.	CONCLUSIONES160
V.	REFERENCIAS162
5.1	Marco Teórico y Metodológico.....162
5.2	Análisis "El que enseñaba sueños"162
5.3	Análisis "Barco de Papel"163
5.4	Análisis "Marana"164
5.5	Análisis "El Trabajo"165
5.6	Análisis "Los Exiliados"166
5.7	Análisis "El extraño vientre de los dioses"167
VI.	BIBLIOGRAFIA169
Anexo 1	- Glosario171
Anexo 2	- Frecuencia de Uso de Palabras174
Anexo 3	- Biografía de Mario Monteforte Toledo175

I. INTRODUCCION

Esta investigación se propone realizar un acercamiento a la visión del mundo del autor guatemalteco Mario Monteforte Toledo por medio de sus cuentos, cuyos personajes principales son niños. En total, son siete cuentos contenidos en las obras La Cueva sin Quietud (1949), Cuentos de Derrota y Esperanza (1962), Casi todos los cuentos (1974), y La Isla de las Navajas (1993). Además de la cosmovisión del autor, el estudio teorizará acerca de similitudes de tipo estructural, psicológico, social y hermenéutico entre los cuentos de temática similar, escritos en diferentes etapas de la vida del autor. Este análisis permitirá comprobar los cambios, --si los hay--, en la concepción ontológica de Mario Monteforte. Su apego a esquemas determinados de pensamiento comprobará la firmeza de sus convicciones filosóficas y existenciales, o, de lo contrario, la evolución de la actitud del artista ante el tema de la niñez en su país.

El método que se aplicará en esta investigación es el **Análisis Integral** de Eugenio Castelli por considerarlo un instrumento completo y eficaz para el estudio literario. Este método se sirve de las diferentes disciplinas analíticas para ayudar al crítico a apreciar el legado literario de la obra en cuestión. Por la naturaleza de este método, es posible incluir, en esta investigación, un breve estudio **titulógico** de acuerdo con el texto de Leon H. Hoek, La Marque du Titre, traducido por la Dra. Amalia Chaverri de la Universidad de Costa Rica. De esta manera, se pretende agotar el análisis de los elementos que conforman los cuentos para obtener mejores resultados.

Reconocimiento especial, merecen, la asesora de tesis, Licda. María del Carmen Meléndez de Alonzo, quien, con sus decisivas orientación y amistad, logró que este trabajo se concretara; y, Luis F. López Aguilar, Gloria Isabel y Luis Francisco López Hernández, por sus incondicionales apoyo y comprensión en esta etapa de afirmación personal en el quehacer literario.

II. MARCO TEORICO

2.1 ANTECEDENTES

La investigación que se pretende realizar está encaminada a iniciar el estudio sistemático de los cuentos de Mario Monteforte Toledo. La creación cuentística del autor ha sido objeto de escasos trabajos de análisis, debido, por una parte, a la mayor atención que se le ha dado a sus novelas y, por otra, a la dificultad de obtener los textos. En la actualidad, gracias a la iniciativa de la Editorial Piedra Santa, la colección Cuentos de Derrota y Esperanza, editada en 1962, es nuevamente accesible. No obstante, los cuentos de La Cueva sin Quietud y de Casi todos los cuentos permanecen a la espera de ser conocidos y valorados por las nuevas generaciones.

Entre los análisis conocidos en Guatemala y aplicados a la creación cuentística de Monteforte pueden citarse el Seminario de Literatura Guatemalteca 1990 del Departamento de Letras de la Universidad del Valle. El análisis del cuento Un hombre y un muro, para ejemplificar la aplicación de la teoría del cuadrado semiótico, por el Licenciado Rafael Pineda, en la **Revista Humanidades** No. 9, II época, de septiembre de 1991.

Por el contrario, su producción novelística ha sido objeto de innumerables estudios a nivel nacional e internacional. Críticos literarios de la talla de Enrique Anderson Imbert, Seymour Menton, Dante Liano, Francisco Morales Santos, y Lucrecia Méndez de Penedo se han ocupado en diversas ocasiones de analizar diferentes ángulos de su novela. Asimismo, el conjunto novelístico montefortiano fue objeto de estudio del Seminario de Literatura Guatemalteca 1993 del Departamento de Letras de la U.S.A.C.

Por las razones anteriores surge el deseo de profundizar en la cuentística de Monteforte, específicamente en los relatos acerca de niños, con el afán de continuar su estudio en investigaciones posteriores.

2.2 JUSTIFICACIONES

Esta investigación plantea una nueva perspectiva de la obra narrativa de Mario Monteforte Toledo, específicamente de su cuento, para lograr un acercamiento más íntimo a su cosmovisión. La preocupación del autor por el problema de la niñez --casi olvidada-- de Guatemala se patentiza en la manera como toma y re-toma el tema desde la publicación de La Cueva sin Quietud en 1949 hasta la aparición de La Isla de las Navajas en 1993. Después de varias lecturas, los niños de estos cuentos van tomando aún más prestancia y madurez, y se van convirtiendo en pequeños adultos, demasiado maduros en su actitud ante la vida.

Además, la estructura, la simbología y el estilo, en estos relatos, dan cuenta de la maestría narrativa de un autor que todavía no obtiene un merecido reconocimiento y que, de no haber sido víctima de circunstancias literarias --como el Boom latinoamericano-- y políticas --como su exilio-- quizá hoy sería reconocido más ampliamente en el mundo de las letras.

Por otra parte, se considera necesario investigar la obra de autores nacionales porque, además de rescatarla del olvido, se contribuye a incrementar el material de referencia disponible en el Departamento de Letras. Estas son algunas razones por las cuales se inicia una investigación acerca del cuento de Monteforte, además de comprobar, si efectivamente, es en este género en el que el creador se destaca, como se intuye en las primeras lecturas...

2.3 OBJETIVOS

Profundizar en la producción cuentística de Mario Monteforte Toledo para captar, valorar y descubrir sus valores humanos y estéticos.

Establecer la importancia del entorno histórico, cultural y literario para el estudio de la creación del autor.

Interpretar sistemáticamente los diferentes elementos que confluyen en los cuentos acerca de niños para determinar puntos de referencia y de comparación.

III. MARCO METODOLOGICO

3.1 DESCRIPCION DEL METODO DE ANALISIS DE EUGENIO CASTELLI Y DEL METODO TITULOGICO DE LEON H. HOEK

Gran parte de la crítica literaria actual presenta como característica constante el encasillamiento dogmático --esterilizante en sus resultados-- en una postura metodológica determinada. Lo anterior trae como resultado el fenómeno de la ponderación de una faceta de la creación literaria, en detrimento, --por oposición dialéctica--, de otros registros de la obra, debido a la eficacia particular de cada método en un determinado nivel o plano del texto. De esta manera se invierten los valores, toda vez que un método deja de ser un camino hacia la interpretación y valoración de una obra, para convertirse en un fin en sí mismo, y deja a la obra el oficio de "pretexto" para la demostración de la eficacia de una postura técnica definida.

De lo anterior, se deduce que el objetivo primordial de toda tarea analítica debe ser específicamente el conocimiento integral, profundo, y exhaustivo de la obra literaria. En la búsqueda de un método científico que dé cabida a la aprehensión intuitiva del crítico en la justa valoración estética de la creación literaria, se propone el método de Eugenio Castelli: El Texto Literario, Teoría y Método para un Análisis Integral. Este criterio intenta, por un lado, trazar un esquema semiótico de todos los niveles y planos de un texto, con sus respectivos códigos y subcódigos, y, al mismo tiempo, incorporar a cada uno de esos planos los enfoques teóricos, aportaciones terminológicas y propuestas técnicas que mejor respuesta han dado a los problemas que los mismos plantean al análisis.¹

De tal manera que aunar diferentes criterios en un nuevo sistema no significa caer en un simple 'eclecticismo,' sino el paso adelante para superar posturas ideológicas por medio de la integración científica con el objeto de dilucidar la etérea esencia de 'lo literario'.

El análisis de Castelli puede reducirse al siguiente esquema metodológico:²

- **Lectura:** Esta fase requiere tres lecturas, impresionista, comprensiva y analítica, para lograr un manejo adecuado del texto.
- **Segmentación Lineal:** Consiste en el aislamiento de los segmentos narrativos, tomando en cuenta las unidades del discurso. Para realizarla, se tomarán en cuenta los cambios en el discurso, alteraciones en el orden temporal: interrupciones en la historia, analepsis, prolepsis o cambios de tiempo verbal. Al terminar la segmentación se analizan las unidades discursivas para determinar acciones, descripciones, etc.
- **Reconstrucción de la Fábula:** En este paso se procede al ordenamiento cronológico- causal de los segmentos narrativos y la localización de los núcleos básicos.
- **Normalización y Reducción del Texto:** Consiste en el resumen o paráfrasis del texto.
- **Formalización del Modelo:** En este paso se procede al etiquetado de las funciones
- **Determinación del Tema**
- **Realidad Representada:** Esta fase esclarece los contenidos espacio-temporales, y analiza los segmentos descriptivos. Asimismo, se analizan atributos y motivaciones de los personajes por medio de su conducta y de los indicios.
- **Desciframiento Hermenéutico:** Este paso consiste en la determinación de tropos y/o figuras de pensamiento, de simbolismos parciales o totales del texto, de estructuras míticas, de análisis de los elementos sintomáticos y de la confrontación con otros textos del autor y con su vida, cuando es posible.
- **Determinación del Género:** Aquí se procede al análisis de la estructura externa.

- La Trama: Consiste en el análisis interno de los procedimientos técnicos: el esquema secuencial, el tratamiento temporal, los puntos de vista o focalizaciones, las voces, niveles y funciones.
- Los Recursos Expresivos: Esta fase se compone del análisis del sistema fonético- fonológico y rítmico; de las estructuras sintácticas, su función rítmica y semántica; y del estudio del léxico: determinación de su carácter concentrado o disperso; la localización de palabras claves y temas, campos semánticos y el uso de las categorías gramaticales.
- Estilo del Texto: Se procede aquí al aislamiento de los rasgos dominantes y constantes y la definición del estilo.
- Conclusiones: La última fase comprende una interpretación y una valoración crítica.

Debido a que todo el análisis anterior está diseñado para el estudio del texto, y con el objeto de agotar los medios para el análisis de los cuentos acerca de niños de Mario Monteforte, se incluye un estudio titulológico de los mismos.

El escogimiento de 'el título' para un texto es un hecho significativo que atañe al escritor y al editor: es el nombre propio que se le da a una creación, es una etiqueta que resume un contenido, es un mensaje que debe atraer al lector y además, es el nombre de un producto que debe venderse. Todas estas funciones se resumen en los dos aspectos esenciales del título: el valor simbólico y poético y el valor mercantil. Este reconocimiento está encaminado a destacar rasgos sintácticos y semánticos que, desde su independencia textual, se perfilan en el título; a indicar, de manera breve, el tipo de relaciones que se establecen entre el título y el cotexto; a señalar la presencia de discursos exteriores al título y al cotexto que forman parte del texto-libro; y, a extraer, de la interpretación de los puntos anteriores, algunos elementos relacionados con los discursos surgidos de la clasificación de este texto. ³

Se aplicarán los postulados teóricos de Leon H. Hoek en La marque du titre, cuya traducción, a cargo de la Dra. Amalia Chaverri, aparece en la Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica, Vol. XIII, No. 1, enero-junio de 1987. De acuerdo con esta técnica, los aspectos que se analizarán en los títulos serán:

El componente sintáctico, que estudia las relaciones que existen entre los diferentes signos de un mismo conjunto en la práctica semiótica. ⁴

El componente semántico, que aporta al análisis las relaciones entre el signo de la práctica significativa dada y la representación mental. Es un estudio del referente, entidad abstracta, convencional y cultural. ⁵

El componente sigmático, que analiza las relaciones entre el signo de la práctica significativa dada y los objetivos a los cuales remiten. ⁶

El componente pragmático, que se constituye por el conjunto de las relaciones psico-sociales básicas que existen entre los signos del enunciado de la práctica significativa dada y sus usuarios, emisores y receptores. ⁷

3.2 ANALISIS DEL CUENTO EL QUE ENSEÑABA SUEÑOS

3.2.1 Segmentación Lineal

- 1 *Cerró la puerta con el ruido indispensable, se ajustó las solapas del saco, irguióse cuidadosamente y echó a andar hacia la parada del autobús.*
- 2 *Resonaban sus pasos en la mañanita con cadencia inofensiva, con esa regularidad precisa que tienen los primeros ruidos del día; no era necesario que la gente se enterase de que ahí marchaba otra vez un hombre premioso, cuya respetable familia pagaba sus cuentas y sólo hablaba mal del vecindario sin ponzoña y a escondidas.*
- 3 *--Buenos días, don Juan.
--Buenos días.*
- 4 *Era la mujer de la tienda, arrebujaada en su rebozo azulenco, que le saludaba con su misma voz sin inflexiones desde hacía veinte años. En la lechería almacenaban botellas haciendo tintinear el vidrio; él había visto crecer el negocio, como manando de las ubres de la primer vaca informe, hasta volverse uno de esos engranajes que dan sustento modesto y muchos dolores de cabeza. Los chicos del tenedor de libros salían de la casa saltando, con el cabello empapado y pedazos de pan aún entre los labios, y se terminaban de vestir en la calle mientras daban zancadas para llegar a tiempo al colegio. La criada del ingeniero, cada vez más lenta y más achacosa, regresaba con el cesto de víveres cubierto con la servilleta almidonada. El barrio entero, en fin, se echaba a vivir con sus pequeños movimientos inocentes y la actividad ordenada de sus vecinos, acuartelados en su egoísmo tolerable.*
- 5 *Casi se alegró de ver salir de la cantina a un borracho barbudo, con los ojos semicerrados, encantado de la vida; aquello era insólito en el orden establecido de su ruta diaria. Se apartó cortésmente y recuperó la acera más adelante. El borrachito hizo un ruido cómico y sonrió, quizás con alguna conmiseración. Otra vez los pasos se hicieron regulares, llenos de responsabilidad.*
- 6 *Pensó en los extremos a que conduce el vicio; lo pensó demasiado rápidamente, dentro de la rutina de los argumentos que se regurgitan sin novedad ni poder de convicción. No obstante, le pareció que por primera vez meditaba en que no afeitarse todos los días era degradante, no por ejecutar obligaciones sino como síntoma de estabilidad mental. Cuando uno se está afeitando acuden ideas fértiles para los negocios, hay complacencia oculta en verse los rasgos que aún se defienden del correr de los años, y se estima uno más sereno y más sabio.*

Por eso es imperativo adquirir la noción del deber cumplido desde temprano; así lo estaba inculcando en sus hijos, tres demonios que practicaban menos la moral que oían en casa que las enseñanzas de los rapaces del barrio. "Inaguantables", decía a sus amigos, con indefinido contentamiento, decidiendo que por este concepto sus hijos eran de cierto modo superiores.

7 Al doblar la última esquina, un hombre que venía en sentido contrario arrojó la bicicleta sin contemplaciones y, brincando a la acera, le echó los brazos al cuello.

8 --Juan, Juanito... ¡Qué gusto de verte!

Empezó esa extraordinaria maniobra que constituye el recuerdo, con su ajuste de rueditas, su girar vertiginoso y las sombras movedizas pasando por los ojos, detrás de lo que realmente se ve y guarda relación con lo que se sabe que está ahí, a pesar nuestro. Luego, mecánicamente, la voz honda, la voz de entraña con que se sitúan en el presente los grandes acontecimientos y se reviven los afectos:

9 --López... López-- repitió, casi gritando.

10 Sí, era él, con sus ojos separados mirando en distintas direcciones, y su cara de payaso.

11 Un súbito relámpago dio contornos a una época, a todo lo que López había significado en su vida. Y sintió otra vez la caricia, el clima benigno y arrullador, la magia que irradiaba, impeliendo a hacer cosas extrañas y a contradecir con alegre extravagancia todas las reglas que los hombre elaboran por costumbre o por convicción.

12 --¿Qué diablos estás haciendo aquí?

--Aquí trabajo ahora. ¡Cómo pasan los años, Juanito!

13 Aun las frases manidas tenían en boca de López implicación sutil. Sus palabras significaban cosas mínimas o inconmesurablemente grandes. Él no hablaba como el resto de la gente, en el ejercicio de una función de animal de alto desarrollo, sino como quien debe perpetuar algo importante. Lo que decía cobraba inmediatamente cuerpo, esencia, y sus palabras se olvidaban por inútiles, como caparazones de animales que en su desnudez relampagueasen de colores y de armonía.

14 --Pero, creí que estabas en Europa, en la India; quién sabe... Prefirió callar.

En realidad, quiso decir que le creía muerto. Aunque López nunca había sido un vivo, lo que se llama un ser viviente con su pequeña red de amarres a objetos con dimensiones, y ansia de satisfacer deseos más o menos próximos. Ahora lo intuía confusamente. No había cambiado; no cambiaría jamás. Ahí estaba, sin rasgo físico especial, recordándole lo que él había sido y evocándole a un solo golpe de taumaturgia lo que había querido ser.

15 *La oficina, las responsabilidades, el lugar, la hora, todo se le fue olvidando, y juntos empezaron a dragar las figuras de sí mismos desde las simas del pasado. Acudía la historia común con rapidez luminosa, y días enteros cobraban aliento de cuerpo vivo.*

16 *El primer encuentro con López marcaba el principio de una era venturosa en su vida. Una tarde estaban trepados, él y su hermano, en los árboles del huertecillo que rodeaba la casa. Un terremoto había destruido la ciudad y las familias se fueron a temporar al campo; no había escuelas en servicio y los chicos vagaban entre los bosques cercanos, junto a los animales, bendiciendo la demolición y esperando fervorosamente que nadie la restaurase. Juan y su hermano llegaron hasta cerca de los diez años sin saber leer, porque además el padre opinaba que la naturaleza era la mejor escuela para construir ciudadanos libres.*

Los niños no penetraban aquella romántica filosofía; pero vivían entre los árboles de todos modos. Brincaban de una rama a otra, destrozándose la piel y los vestidos, y cuando al final del día bajaban a tierra se sentían bruscamente pesados, minerales.

Aquella tarde estaban haciendo flamear la copa de un ciprés cuando oyeron una risa terrible, una de esas risas con que los niños patentizan superioridad. Los hermanos se miraron. Reclinado sobre el seto de piedra que rodeaba el jardín, un chicuelo derrengado les observaba con sorna. Nunca le habían visto antes; probablemente era un forastero en el campo, porque tampoco llevaba las insignias de las pandillas del barrio.

17 *--Valiente modo de jugar-- dijo el intruso. Juan y su hermano cambiaron un signo secreto y, silbando un aire que preludiaba batalla, descendieron.*

La lucha fue larga. El recién llegado era más alto y más pesado que ellos; pero al fin lograron un impasse que pareció satisfactorio a los dos bandos.

--Muy bien --dijo el intruso limpiándose sin cólera la sangre que le brotaba de

la nariz, aunque visiblemente complacido por los moretes que dejara en los rostros enemigos--. Mañana regresaré.

- 18 Guardó su promesa. Al día siguiente pelearon de nuevo. Y de estos sangrientos combates surgió entre los tres una amistad total, amistad de niños, profunda, indispensable como el aire o la risa.
- 19 Como les decía el otro día, esa no es manera de jugar. Yo nunca he tenido árboles. Mi familia ha vivido en la ciudad. Pero ¿saben una cosa cosa? Siempre he deseado hacer un nido.
- 20 Sábanas, colchas, almohadones y pañoletas desaparecieron de la casa, y el nido creció panzudo y sólido.
- 21 --Muy bien --declaró López solemnemente cuando el trabajo hubo finalizado--. Ahora tenemos que poner huevos.
--Pero, López...
--Es muy fácil, ya verán. Uno se agacha, así, con los ojos cerrados, y de pronto, ¡zas!, pone el huevo.
- 22 Juan recordaba su propia experiencia. Se acuclilló con absoluta seriedad y, en efecto, sintió que ponía un hermoso huevo. Como decía López, era muy fácil. Todo lo que López proponía era sencillísimo de hacer.
- 23 Calentaron los huevos por turnos, generosamente, hasta que López proclamó que la nidada había reventado.
--Ahora enseñaremos a volar a nuestros hijos--dijo. Y, cortando yemas y retoños del árbol, los arrojó al espacio y clamó con voz vibrante:
--¡Vuelen, vuelen, pajaritos! Le brillaban los ojos.
Parecía un demente.
--Allí van nuestros hijos por el viento... Juan y su hermano vieron efectivamente que las yemas y los retoños volaban con incertidumbre de pájaros jóvenes, hasta que se perdieron entre los matorrales del jardín. Juan había sentido una íntima satisfacción maternal.
- 24 Un día López llegó muy excitado.
--Ustedes tienen un pozo aquí, ¿verdad? Muy bien. Eso es todo lo que necesitamos. Juan saltó de contento.
--Vamos a meter un cubo grande con el cable, y luego regaremos las flores.
--No, hombre. Nunca hay que regar las flores porque de noche les da frío. Nos vamos a meter hasta el fondo del pozo; allá dentro --añadió bajando la voz--

se oye el pulso de la tierra: pum, pum, pum...

- 25 *El pozo era hondísimo y sus paredes estaban ligosas de musgos y líquenes. Sin embargo, bajaron uno tras otro, agarrándose a las piedras con los dedos ampollados y tensos de angustia. A veces desplazaban arenas o piedrecillas que rezongaban por el aire húmedo hasta caer al agua con sofocado chapaleo distante.*
- 26 *--Tengan cuidado --sentenció López durante uno de los breves descansos; y su voz se perdió en espirales, hasta la profundidad--. Si se remueve el agua se enoja el cielo, porque ya no tendría donde verse.*
- 27 *Al fin llegaron. Estaban sudorosos y exhaustos. Juan sentía un miedo atroz, pero no se atrevía a confesarlo. Su hermano no desprendía los ojos de López, tratando de descubrir en sus esquinces de iluminado los secretos del inmediato porvenir. López estaba desusadamente nervioso.*
- 28 *--Miren, miren...-- dijo señalando hacia el pequeño disco de firmamento que desde las entrañas de la tierra parecía un plato de porcelana duro y bruñido--. Así es como ven el cielo las hormigas que viven dentro de los telescopios.
--¿Qué comen?-- preguntó el hermano de Juan.
--Estrellas, naturalmente. ¡Burro!*
- 29 *Por supuesto. ¿Qué iban a comer? Los tres permanecieron callados durante el resto de su estadía en aquella negrura de vientre, sintiendo el pulso de la tierra entera, calmo, parejo como el golpe de corazón de un gigantesco perro dormido.*
- 30 *Una de las sirvientes reveló a los padres de Juan las peligrosas exploraciones, y ellos lloraron y se mesaron los cabellos, con el temor que experimentan los padres aunque haya pasado el peligro. El régimen punitivo de la casa era muy especial: nunca pegaban a los niños; pero el padre tenía una gradación de castigos que aplicaba con intransigencia irreductible, el peor de los cuales era el cierre de fondos por tiempo indefinido. Y así se consideró saldada la travesura aquella vez.*
- 31 *A partir de ese momento, la popularidad de López --que nunca había sido precisamente notable en la casa-- se transformó en un odio cordial de parte de los padres de Juan. Se prohibió a los niños toda relación con el rapaz, porque como decía la madre, "siempre está planeando cosas del diablo y pervirtiendo a mis pobres muchachitos".*

Pero esa parte del castigo hubo de ser condonada porque desde la expulsión de López, los niños no jugaban ni reían, y comían con un desgano conmovedor. Juan había ensayado inventar gestas notables, pero no conseguía creer él mismo en los milagros, aun contando con su hermano menor, que manifestaba la cerrada voluntad de verlos. Sentados sobre las piedras del seto, esperaban amargamente a que por la callejuela apareciera López otra vez.

32 Por fin llegó, haciendo cabriolas de potrillo y tan animado como siempre. En sus ojos había la chispa de seriedad que tenía cuando estaba a punto de revelar alguna de sus fórmulas.

33 --He descubierto algo-- dijo con gran dignidad--. El dinero no sirve para nada. Los hermanos se miraron, sin comprender.

--No somos libres porque cada vez que hacemos algo verdaderamente bueno, sus padres los castigan. ¿Y cómo los castigan Dejándolos sin dinero. ¿No es cierto? Bueno. Si a ustedes les quitan lo que no es necesario, es como si les estuvieran dando algo. ¿No es cierto? Bueno, pues el dinero sólo es una molestia. Además -- continuó en tono confidencial--, he descubierto que cuando se quema vuelan las mariposas alrededor.

34 Los ritos se celebraron en la mitad del cercano bosque, en un pequeño calvero que sólo conocían los tres amigos y los coyotes merodeadores. Se sentaron sobre una antigua roca y a instancias de López, reunieron sus caudales. Juan y su hermano tenían dos pesos cada uno, que una tía compadecida les había deslizado a la hora del chocolate en vista de que el padre parecía dispuesto a eternizar el castigo. López se volvió de revés las bolsas del pantalón y dejó caer a la grama gruesos rollos de billetes; quizás trescientos pesos, o más aún.

35 --Pero, López... ¿De dónde sacaste tanto dinero?

--Mi padre lo tenía escondido en un escritorio viejo. Cuando abrí la gaveta buscando hules para hacer una honda, noté que una araña había tejido su red a través de la abertura, lo cual prueba que nadie había abierto el cajón durante mucho tiempo. Lo cual prueba que mi padre no necesita de este dinero porque no sirve para nada.

36 Amontonaron la fortuna en un volcancito y le prendieron fuego. Los billetes crepitaban y se encarrujaban con retorcida forma de gusanos. Fue elevándose la columna de humo hasta perderse entre el follaje de los árboles. Nadie respiraba, a la expectativa del milagro.

37 --¡Miren pronto! Ahí vienen las mariposas. Quien sabe como ocurrió. Pero lo

cierto es que afluyeron las mariposas y empezaron a revolotear alrededor del humo. Entonces fueron completamente felices, con una felicidad que se medía en sus términos positivos, en su cercanía inalterable. Su libertad quedó asegurada. Los padres no comprendían la sumisión franciscana, la tolerancia benevolente con que sus hijos aceptaban el castigo máximo de no recibir sus pesos el domingo. Eran tan libres que no se dieron cuenta de que estaban creciendo. Los niños nunca reparan en esas cosas.

38 Una tarde el silbido secreto de López penetró hasta la casa donde Juan y su hermano hacían con visible pereza sus deberes. Estaba serio; hasta sus ojos habían perdido vaguedad y miraba con detenimiento, intensamente. Había algo tristísimo en el aire.

--Me voy-- anunció sencillamente. Los hermanos sintieron el impacto de aquel drama. Nunca habían pensado en que tendrían que separarse. Era tan absurdo imaginárselo como escuchar el anuncio de que alguien iba a cortar los árboles del huerto para volverlos leña, o como si fuesen a encerrarlos por toda la vida en una habitación oscura poblada de ratas. Era el fin del mundo.

--Si, me voy a rodar tierras. Voy a ver mundos, lejos de aquí. Los hermanos encontraron jubilosamente la solución.

--Muy bien. Nos iremos contigo.

--No, no podemos irnos juntos. Si se van conmigo no tendré a quién contar cuando regrese lo que haya visto. Tienen que esperarme. Dio una última mirada penetrante al huerto, a las rocas familiares donde habían jugado las locuras más maravillosas; a las hilachas que colgaban de las ramazones -- restos del nido donde habían empollado pájaros-- y se fue sin decir adiós.

39 Pasó el tiempo. Nunca volvieron a saber de él; ni siquiera una postal provino de sus desconocidas rutas.

40 Después de la muerte de su hermano, Juan se casó y volvióse un oficinista cumplidor y medianamente remunerado. Sus hijos crecieron como niños de ciudad, agresivos, prácticos, seguros de sí mismos. Su mujer era una compañera discreta y lenta, que escuchaba virtuosamente los planes que al principio él hacía para liberarse del tedio plano de su vida; pero más tarde ya ni siquiera trató de defenderse, procurando tan sólo sentirse investido de responsabilidades en su trabajo, y de dignidad en las relaciones que entablaba con sus compañeros y con sus vecinos de parecida condición.

41 De pronto, con inoportunidad de hechicería-- porque todas las cosas que emanaban de López antojaban irrealidad--, apareció frente a él el hombre que le había enseñado a soñar y cuya lección olvidara. López le contó su historia.

Su voz era tan tensa y tan rápida como antes.

--He viajado mucho, hasta muy lejos. Fui a un país que olía a paraguas; todo tenía olor a paraguas: las casas, la gente, la comida; y cuando las mujeres abrían los brazos se hacía oscuro y empezaba a llover. Después fue a otro país que tenía muchos pisos; la gente más alta vivía en los primeros pisos; la gente baja más arriba, más arriba, hasta terminar en las nubes, por allá vivían unos chiquititos, del tamaño de una mosca, que hablaban tan agudo como los gorriones. Luego fui a otro país donde todo estaba torcido hacia un lado; hasta la gente miraba sólo hacia un lado; los ojos, los oídos, el pelo, la boca, todo lo tenían torcido hacia el rumbo donde veían; y los vasos estaban tan torcidos que hasta se caía el agua. Conocí otro país donde las cosas no tocaban el suelo; las camas, los edificios, los platos, los libros, estaban suspendidos en el aire, casi rozando las superficies; hasta la gente andaba en el aire, como a punto de posarse en alguna parte; luego hubo un terremoto y la tierra se hundió; entonces todos los objetos y los hombres y los animales se volvieron una bola que empezó a girar y girar, hasta que emprendió la fuga en el espacio. Estuve en un país quebradizo; los barcos no se detenían en los puertos sino que seguían surcando la tierra, que se abría con craquido de vidrio, y se encaramaban a las montañas y bajaban del otro lado hasta llegar otra vez al mar. Conocí otro país; hermoso país, con las casas agudas como pinos; cuando llovía las gotas se quedaban prendidas y al calentar el sol se desprendían y rodaban por las calles, brillando y desprendiendo destellos del color de los techos donde habían estado: rojos, azules, verdes. Bonito país...

42 *Juan sintió un nudo en la garganta. Hubiera querido llorar. ¡Qué reales, que inmensamente reales eran los países de López! Él había ansiado verlos; siempre planeaba viajes y consultaba itinerarios, de esos que reparten las compañías navieras y aéreas con palmeras y paisajes surcados por gaviotas. Pero de nada le hubiera servido irse solo, porque sin López no sabía cómo ver milagros. Por otra parte, él era una persona respetable, y no se trataba de echarse a vagar como un gitano por esos mundos...*

43 *¿Por qué diablos estás trabajando en la oficina del cable?-- preguntó, para no seguir pensando. López sonrió misteriosamente y, bajando la voz, como antes, cuando descubría planetas y mariposas, dijo:*

--¿Sabes una cosa? Es maravilloso: los cables traen el olor de los países de donde vienen. Conozco algunos de ellos, y entonces los siento y los palpo otra vez, cabalmente; otros no los he visto nunca, pero por el olor de los cables sé como son. Fíjate en éste, por ejemplo. Y López colocó bajo la nariz de su amigo el mensaje sellado.

--¿Te das cuenta? Este huele a olivos.

- 44 *Era verdad. Juan percibió puntualmente el aroma de los olivos mediterráneos. Y si López le hubiere dicho que el cable olía a estrellas hubiera percibido el olor de las estrellas, lo mismo que hacía muchos años había sido madre de pájaros y las mariposas revoloteaban en torno al humo verdoso del dinero chamuscado.*
- 45 *--Bueno, Juanito, tengo que irme. Ya nos veremos. Siempre seguiremos encontrándonos, hasta que nos muramos. No se te olvide. Y montando en su bicicleta, desapareció, calle abajo.*
- 46 *Juan hubiera querido decirle que le esperaba a comer, que deseaba presentarle a su familia... todo eso que se dice a la otra gente. Pero era inútil. Mientras sacaba el monedero para pagar en el autobús, una confusión parecida a la embriaguez le emborronó el pensamiento. No, no podía ser verdad. O podía serlo. Así eran las cosas de López, siempre.*

Como puede observarse, se ha dividido el texto en 46 fragmentos, de los cuales catorce corresponden al desarrollo narrativo de la acción principal, incluidos los breves diálogos. Las catorce unidades narrativas corresponden a los números 1, 3, 5, 7, 8, 9, 12, 14, 39, 40, 41, 42, 43, y 45.

De los segmentos restantes, nueve son descripciones que se alternan con las acciones y que se identifican con los números 2, 4, 6, 10, 11, 13, 15, 44, y 46; y, veinticuatro son analepsis que se identifican con los números sucesivos del 15 al 38.

3.2.2 Reconstrucción de la Fábula

Con el objeto de restituirle el orden cronológico y causal al cuento, que fuera alterado en la trama, se citarán los segmentos que conforman la historia o fábula por número: 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 1, 3, 5, 7, 8, 9, 12, 14, 41, 42, 43, 45.

3.2.3 Normalización y Reducción del Texto

El resumen del relato se concreta a lo siguiente:

Juan y su hermano conocen a López.

Los tres niños se hacen amigos.

Los niños representan innumerables fantasías.
Juan y su hermano son descubiertos por sus padres.
Juan y su hermano son castigados.
Los papás de Juan no quieren a López.
López les enseña a ambos una lección de libertad.
Los niños queman el dinero y piensan que no sirve.
López se va a recorrer el mundo.
Los hermanos quieren acompañarle pero él se niega.
El hermano de Juan muere.
Juan tiene una familia, trabajo y una rutina.
Juan y López se encuentran.
Ambos recuerdan su mágica infancia.
Juan añora la libertad de entonces.
López evoca en Juan la magia de antaño.
López aún goza de libre albedrío.
Cada quien sigue su camino.
Juan duda de la realidad del encuentro.

3.2.4 Formalización del Modelo

Si el resumen anterior se lleva a un grado mayor de síntesis, se tiene que López, --que es el que "enseña sueños"--, no es libre, o sea que tiene una **carencia**. Con el propósito de obtener su libertad recurre a acciones concretas en contra del sistema de valores que le domina, (quemar el dinero, bajar al pozo, etc.) Estas "travesuras" son una **transgresión** al sistema que es recompensada con un **castigo** porque López no obtiene su libertad de esa forma. Entonces, surge en el relato una secuencia paralela, que se inicia con la misma **carencia** de libertad, pero en la que la **transgresión** se constituye por acciones subjetivas (evasión, imaginación y sueños), que sí le dan la libertad, hecho con el que obtiene un **triunfo**. Este giro en la segunda secuencia, evidencia la inclinación del autor a proponer una solución interpretativa e individual del problema de la búsqueda de la libertad.

Si se analiza el programa de Juan y su hermano, surge una homología similar de situaciones con la primera secuencia en el programa

de López, ya que ellos también tienen una **carencia** --buscan la libertad--, protagonizan una **transgresión** --por medio de las travesuras--, y, por último, sufren un **castigo**, --en primer lugar, con la prohibición de los padres, y, más tarde, Juan se integra al sistema y su hermano muere--. Este programa, refuerza la idea de que las acciones objetivas que se emprendan para transformar la realidad no van a ser exitosas.

Al esquematizar las funciones, el cuento sintetizado puede representarse en dos programas paralelos, así:

Carencia ----->	Transgresión ----->	Castigo
Carencia ----->	Transgresión ----->	Triunfo

3.2.5 Determinación del Tema

Del trazado del esquema funcional anterior se clarifica, en gran medida, el tema central del cuento que se define como 'la búsqueda de la libertad', que en el programa de López es premiada en su segunda secuencia y penalizada en el programa de Juan y su hermano. El hecho de que en dos secuencias del relato se fracasase en el intento por conseguir la libertad por medio de acciones concretas, refuerza la idea de que el narrador propone una solución subjetiva.

3.2.6 La Realidad Representada

Este cuento de Monteforte Toledo evidencia la relación de una situación particular con toda la estructura social que la enmarca y la explica.

Por una parte, se narra la vida aventurera de un 'transgresor', quien, desde niño tiene muy claro su deseo de libertad. Para López, hasta el dinero es un valladar en su camino hacia su ansiada emancipación. La conciencia de ser diferente y de ser considerado un rebelde le lleva a rechazar la compañía de Juan y su hermano en su aventura trotamundos. La tendencia del autor a delinear héroes transgresores de la sociedad en su búsqueda de valores propios se puede ejemplificar también en las novelas Anaité, con Jorge, Entre la Piedra y la Cruz, con Lu Matzar, y Donde

Acaban los Caminos, con Raúl Zamora. López se diferencia de los demás héroes citados en que él es el único que triunfa, --de manera subjetiva--, en su afán de libertad. Todos los demás son castigados, de alguna manera, por estar en contra del sistema. La sociedad descrita, en este relato, es anulante de todo intento de creatividad o de diferenciación. Es un sistema injusto y degradado, oculto bajo el manto de la legalidad, representado en primer término por los padres de Juan y, más tarde, por el mismo Juan adulto, ya asimilado por la sociedad. Para resumir, entonces, puede decirse que la oposición "hombre-sociedad" es un eje favorecido por el autor para desarrollar sus argumentos y manifestar su cosmovisión.

La diégesis anterior está debidamente respaldada por el discurso descriptivo que al principio del cuento se alterna perfectamente con las acciones, como se puede apreciar en la Segmentación Lineal. La descripción No. 6 es particularmente reveladora por cuanto Juan se hace reflexiones de manera automática y "sin convicción". Desde el principio del cuento se viene configurando la imagen de una sociedad insoportablemente mecanizada hasta llegar a proyectar el sentimiento verdadero de Juan (aunque él mismo no lo acepte): "'Inaguantables,' decía a sus amigos, con indefinido contentamiento, decidiendo que por este concepto sus hijos eran de cierto modo superiores." Esto puede interpretarse como una ambivalencia de parte de Juan, que, por una parte condena al transgresor --el borracho que le sale al paso-- con todas sus reflexiones sobre el vicio, y, por otro lado, se enorgullece de que sus hijos, en franca transgresión con la moral del sistema, aún no hayan sido asimilados por el mismo.

Otro tipo de oposición que contrapone las dos grandes secuencias narrativas es la de "bueno-malo", toda vez que siempre están separados Juan y su hermano como los "niños- bien" y López, como el pillo, como el gitano, o como el héroe negativo. Sin embargo, el autor rompe el esquema tradicional de 'premiar al bueno' y 'castigar al malo,' invirtiendo los elementos en un final que el lector debe interpretar de manera individual.

El elemento del dinero se presta para una reflexión, quizá un poco fuera del alcance de una mentalidad infantil, pero Monteforte rescata la

escena con el detalle mágico de las mariposas que aparecen de la nada y vuelan alrededor del humo de los billetes.

El cosmopolitismo del autor subyace en el discurso de López en el momento de relatar su experiencia por el mundo: las descripciones son sutiles críticas a sociedades extranjeras . Al respecto léase el bloque 41 en la Segmentación Lineal. Por último, es destacable la descripción de la esposa de Juan, "discreta y lenta," ya que la minusvalía de sus personajes femeninos es, generalmente, una constante de su narrativa. ¹

3.2.7 Simbolismo Mítico

Más allá del análisis de la función denotativa de este cuento, en esta parte se hace una penetración hermenéutica más profunda del texto, tomando en cuenta los mitemas más importantes.

A lo largo de la historia, en este cuento, aparece la figura del **padre** en tres ocasiones. En la primera, el padre de Juan actúa como un freno a los impulsos libertarios de sus hijos; luego, se hace mención al padre de López, como una persona ahorrativa, y por último, el propio Juan es un padre responsable que se toma muy en serio la educación de sus hijos. Para J. Chevalier y A. Gheerbrant el **padre** es símbolo de la posesión, del dominio y del valor. En el sentido de la posesión y del dominio, es una figura inhibidora y castradora, en términos del psicoanálisis. Asimismo, "el papel paternal se concibe como que desalienta los esfuerzos de emancipación y ejerce una influencia que priva, limita, molesta, esteriliza y mantiene en la dependencia. Representa la conciencia frente a las compulsiones instintivas, los arrebatos o lo inconsciente; es el mundo de la autoridad tradicional frente a las nuevas fuerzas de cambio." ²

De esta manera se comprueba que, a nivel simbólico, se están enfrentando la figura dominante del padre contra la figura dominada del hijo, y la conciencia contra la subconsciencia.

Por su parte, el **dinero** es otro mitema al que se hace referencia en tres partes del relato. En primer lugar, se hace alusión a la función adquisitiva

del dinero cuando se describe a la familia de Juan como una familia que "pagaba sus cuentas". Luego, se hace toda una parodia del dinero como agente opresor y esclavizante del hombre, en un razonamiento en el que emerge, --con o sin la voluntad del escritor-- una teoría sociológica. Por último, se le vuelve a utilizar en el último segmento, cuando Juan busca automáticamente el dinero del autobús, en un recurso metafórico de la aceptación del sistema. El dinero, desde tiempos remotos, ha significado poder adquisitivo. Por ello, el hombre se mide en relación con el alcance de su bolsillo y de su ambición por mantener o mejorar su posición económica. Surge de aquí, --automáticamente--, la esclavitud contra la cual se rebelan los niños, en representación de una sociedad oprimida por un inmutable sistema económico. Un mitema que se relaciona directamente en el cuento, al de dinero, es el de las mariposas, que según Chevalier y Gheerbrant: "También es el símbolo del fuego ctónico oculto, ligado a la noción de sacrificio, muerte y resurrección." ³ Entonces, la imagen de las mariposas danzando entre el humo del dinero incinerado, puede interpretarse como la resurrección de los niños a un nuevo sistema de valores, en el que el dinero ya no es importante, y de allí, su liberación.

La escena de los niños-pájaros es una paráfrasis del proceso de crecimiento que ellos están atravesando sin darse cuenta. El nido, símbolo del hogar, y el huevo, símbolo del origen de la vida, y su posterior abandono, son elementos alegóricos que refuerzan el relato y que representan la trayectoria de los niños para salir de su estado. ⁴

Por su parte, el pozo, simbolizando el conocimiento, representa al hombre que ha alcanzado la verdad. ⁵ De esta manera, puede decirse que López llevó a sus amigos a un encuentro consigo mismos --aunque quizá sólo de manera intuitiva--, al fondo del pozo, donde escucharon, no el pulso de la tierra, sino la confirmación de su propia existencia por medio del latir de sus corazones. (Véase segmento 29)

Por último, el viaje es un simbolismo riquísimo de la búsqueda de la verdad, de la paz, de la inmortalidad, en la busca y descubrimiento de un centro espiritual. ⁶ En este cuento, el simbolismo es particularmente importante porque el viaje lo lleva nuevamente a su lugar de origen. Es

una solución esperanzadora y una propuesta constante de Monteforte a encontrar las respuestas dentro de uno mismo a nivel individual y dentro de la misma sociedad que genera sus problemas, a nivel colectivo. Para Jung, el viajar es una imagen de la aspiración, del anhelo nunca saciado, que en parte alguna encuentra su objeto." ⁷ El mitema del viaje, que en este cuento actúa como elemento estructurante, empieza desde que López es niño y termina cuando es adulto. No obstante, a nivel espiritual, el autor sugiere que, aunque López esté viviendo en un sólo lugar, podrá proseguir su búsqueda de un sistema de valores diferentes en el cual pueda sustentar sus convicciones.

La propuesta filosófica del cuento es la del eterno retorno, en el cual se alternan la búsqueda existencial con la convivencia en sociedad, y se refuerza, en el plano formal, con la aparición esporádica de López en el relato.

3.2.8 Plano Sintomático

Para proceder a un análisis del Plano Sintomático en este cuento, y en los posteriores en esta investigación, fue necesario recurrir al autor para establecer su 'mito personal', según la expresión de Mauron. ⁸ En este sentido, Mario Monteforte Toledo manifestó que él escribe relatos acerca de niños a la manera como él recuerda su infancia: plena de aventura, de rebeldía y de libertad en una granja en el Guarda Viejo. Además, considera que, mentalmente, el niño es el ser menos viciado, el que posee más libertad imaginativa y el que tiene menos conciencia de sus responsabilidades. Esta última, se traduce, a su juicio, en la pérdida de la libertad. El autor reconoce la influencia, en sus primeros años, de las obras de Salgari y de Verne, a quienes ha admirado siempre, aunque sin idealizarlos.

En el cuento "El que enseñaba sueños" se captan claramente algunos elementos y leit motivs comunes a otras obras del autor, como se comprobó en el plano de La Realidad Representada, el más importante es la búsqueda de la libertad. Hay además, un rasgo reiterativo en sus obras que lo insertan en registros estéticos intimistas, el cual se traduce en una

inquietud existencial a nivel individual, como puede comprobarse con la necesidad de López de irse por el mundo en busca de respuestas. (Véase segmento 38).⁹

3.2.9 El Manejo Temporal

Al observar la alternancia de las fases de ambas secuencias resalta el apoyo de la forma y el fondo en este relato: la analepsis que narra la infancia de los niños y el viaje de López termina en el momento en que se da la unión de los dos programas narrativos. La narración se desarrolla en un tiempo circular en el que es importante volver al punto de origen. Para lograrlo, el autor alterna el discurso diegético y el discurso descriptivo, y hace el tiempo real del cuento muy breve y de tres escenas reales que son, el segmento 1, el segmento 7 y el segmento 46. El tiempo de la analepsis es de varios años y sirve de apoyo para justificar la historia.

3.2.10 La Focalización

En lo que se refiere al punto de vista narrativo, se puede observar que la voz dominante es la omnisciente. Así, los segmentos diegéticos, tanto los de la historia como los de la analepsis están narrados en tercera persona en pretérito perfecto simple, modo indicativo, y el pretérito imperfecto, con alternancia del modo indicativo al subjuntivo. Los momentos culminantes en el cuento se narran en forma dramática por medio de diálogos generalmente en tiempo presente, modo indicativo, con algunas excepciones en la analepsis, en donde se utiliza el futuro imperfecto, modo indicativo. Además, hay algunas advertencias que hace López en forma condicional simple, como puede observarse en el segmento 26. En el segmento 41 hay un intento de utilizar el narrador protagonista, ya que es un monólogo de mediana extensión en pretérito perfecto compuesto, modo indicativo. Los pensamientos que provocan en Juan el relato de López se vuelcan nuevamente en voz omnisciente en pretérito pluscuamperfecto con alternancia del modo indicativo y subjuntivo, como se ve en los segmentos 42, 44, y 46.¹⁰

En cuanto al nivel, predomina la forma extradiegética con excepción de los diálogos en los que se vuelve intradiegética.¹¹

Desde el punto de vista de las funciones --según las categorías propuestas por Genette--, en este cuento predomina la narrativa, con excepción del segmento 33 en el que hay atisbos de conducción ideológica, ya que allí subyace la formación sociológica del autor. ¹²

3.2.11 El Lenguaje

En cuanto a la faz estilística del texto, se puede señalar como rasgo dominante y constante el uso de un orden sintáctico indirecto con uso alterno de proposiciones de estructura coordinada y subordinada; al respecto véanse segmentos 15 y 2, respectivamente. Ello se puede explicar sintomáticamente con la época en que el cuento fue escrito, --alrededor de 1949-- y con la focalización, ya que la voz omnisciente es más susceptible de elaborar reflexiones o de extenderse en el plano descriptivo. ¹³

Respecto al vocabulario, se observó que es marcadamente disperso, y corresponde en mucho al campo descriptivo. Sobre un total de 3288 palabras del texto, hay 1310 palabras diferentes, que hace una frecuencia muy baja, 2.51.

Separando las palabras de significación de aquéllas de estructuración, y seleccionando de las primeras, las más usuales, que corresponden directamente a la escogencia del autor y a los núcleos semánticos del relato, se tiene que las 'palabras claves', con su número de aparición en el cuento son:

López	30
Juan	19
hermano	10
padre/s	10
vez	10
ojos	9
gente	8
niños	8
país	8
voz	8
casa	7
cosas	7
aire	6
dinero	6
hijos	6

tierra	6
día	5
fin	5
hombre	5
mariposas	5
vida	5

Por medio de esta lista se comprueba que el primer núcleo semántico es el de **López**, y se confirma lo que se señalara en otra parte de este estudio. En su orden, le siguen, **Juan y hermano**, que son personajes del programa secundario del cuento. Le sigue en orden de importancia, el sustantivo padre/s que en el relato actúa en oposición al héroe. Otros núcleos semánticos citados como gente, niños, país, voz, casa, hombre, hijos, dinero, etc., denotan el contacto que el autor tiene con su realidad cotidiana.

Una característica particular de este cuento es el uso moderado de adjetivos. Sólo se repitieron tres: **bueno**, 4 veces; **cierto**, 4 veces; y **querido**, 3 veces.

La obra presenta una característica que esporádicamente aparece en su narrativa, ¹⁴ la libertad del personaje de emitir reflexiones y comentarios e incluso del narrador, como puede verse en las últimas oraciones de los segmentos 31 y 37 respectivamente. Este hecho se atribuye al estilo del autor que procede del plano sintomático, debido a su formación sociológica.

Para concluir con el lenguaje, puede señalarse que Monteforte Toledo no incluyó en este cuento alteraciones marcadas a nivel de microcontexto o de norma lingüística. ¹⁵

3.2.12 Análisis Titulógico

Sintaxis del título

En este análisis particular, debe tomarse en cuenta que el lenguaje de los títulos se considera secundario dentro del lenguaje literario. ¹⁶ Por lo tanto, tomando en cuenta su independencia textual, el título está formado por una proposición incluida sustantiva y un sustantivo que es su objeto directo. Esta estructura coloca al título dentro de la 'invaginare' de título de

textos ficcionales en estilo nominal, dada su tendencia a usar sustantivos. Este rasgo particular permite relacionar el título con mensajes de competencia lingüística similar a los rótulos, marcas, etc. ¹⁷ El título es una oración de no sujeto/no predicado, formada por una proposición incluida sustantiva que tiene sujeto y predicado propios. El elemento "el" sustantiva a la frase "que enseñaba sueños". Asimismo, "el que" es el sujeto, "enseñaba" es el predicado de la proposición y "sueños" es el objeto directo de la misma. En este título se omitió el núcleo de la proposición con el objeto de darle indeterminación, pues a veces se refiere a un niño y otras a un adulto. ¹⁸

Semántica del Título

Las estructuras semánticas del título están formadas por elementos temáticos estructurantes que sintetizan el contenido. De esta manera, los elementos del título pueden clasificarse dentro de la categoría de **Operadores Ficcionales**, ¹⁹ porque constituyen unidades de sentido prestadas a la diégesis y representan un indicador importante de la estructura profunda del cotexto. Esta primera aproximación al nivel semántico también permite ubicar al título dentro del carácter de **Ficcionalidad**. ²⁰ Otros rasgos semánticos que se desprenden del título son: "El que enseñaba" puede interpretarse como un maestro que transmite lo que sabe. Al relacionarlo con el cotexto, se ve que López era un pequeño maestro que transmitía sus inquietudes a sus amigos. Un maestro siempre está en un plano superior respecto de sus pupilos y aún más, si lo que enseña son sueños. Los sueños, como los describe Frédéric Gaussen, son: "símbolo de la aventura individual, alojado tan profundamente en la intimidad de la conciencia que escapa a su propio creador, el sueño nos aparece como la expresión más secreta y más impúdica de nosotros mismos." O como los consideraba Freud: "la interpretación de los sueños es la vía real para llegar al conocimiento del alma." ²¹ En otras palabras, "El que enseñaba sueños" es el maestro que señalaba a sus alumnos la vía para el conocimiento de sí mismos. Sin embargo, en este nivel no es posible saber si el héroe del título saldrá triunfante o derrotado en su aventura por lo cual es necesario relacionar el título con el cotexto, que es el siguiente paso.

Sigmática del Título

Tomando en cuenta las relaciones lógico-semánticas, "El que enseñaba sueños" es un título que armoniza con su cotexto, porque remite a un elemento de la estructura profunda, por lo tanto, es **Denotativo**.²²

Luego, al considerar las transformaciones lógico-semánticas posibles entre un título y su cotexto es necesario dividir el título en dos núcleos de significación: "El que enseñaba" y "sueños", debido a la transformación mixta que sufre el título. La primera frase no sufre cambio alguno, es decir que es clasificable en la transformación de co-textualización en grado cero, pues anticipa un contenido.²³ En efecto, al revisar el cotexto, se puede comprobar que López siempre enseña algo sin importar el tiempo, su edad o el momento narrativo. "El que enseña" es una proposición sustantiva determinada por el autor para que en el cotexto se identifique inmediatamente con el personaje López.

Por su parte, el segundo núcleo significante "sueños", dada su carga semántica, admite varias interpretaciones, debido a que el término parece ir perdiendo su habitual significado de 'fantasías o ilusiones' para convertirse en un símbolo, a la manera como se le interpreta en un Diccionario de Símbolos. De esta manera, las cuatro escenas en las que López enseña algo a Juan y a su hermano, --todas disfrazadas de travesuras-- pueden interpretarse por separado, pero sin olvidar que todas representan un sueño. En los segmentos 22 y 23 correspondientes a las escenas de los "niños-pájaros que anidan, ponen huevos y luego enseñan a sus crías a volar", el sueño puede interpretarse como el hecho de que los padres enseñen a sus hijos a ser libres. La escena del pozo, señalada en el segmento 27, representa el sueño de llegar al fondo de uno mismo y alcanzar la libertad por medio del conocimiento. La incineración del dinero en el segmento 36, corresponde al sueño de una emancipación de un sistema anulante de la individualidad. Y, por último, el relato de López, de su viaje y su efecto en Juan, representa el sueño de trascender las fronteras que limitan al hombre, física y espiritualmente.

Como puede observarse, los sueños se convierten en diferentes referidos de los ideales propuestos en el cotexto, sin perder su significación

pero limitado, porque no es capaz de transformar su realidad de manera concreta, y así poner en práctica sus convicciones ontológicas. Lo anterior refuerza el hecho de que el cuento está construido en torno a la discusión de un tema intelectual y sociológico, debido a que los objetivos del relato son el conocimiento de sí mismo, --recuérdese la escena del pozo--, y la interacción del individuo con el engranaje social. De la formación académica del autor, surge una visión del mundo sabia, compleja, y sobre todo, profundamente irónica. No obstante, más allá del estudioso, emerge el hombre con una convicción profunda de libre albedrío y de rebeldía. En el plano literario esta oposición dialéctica se resuelve por medio de un trasfondo estético evidente que se manifiesta en la tensión entre realidad e idealidad. Esta alternancia es notoria en la solución de las secuencias narrativas del programa del personaje central. En los niveles de Plano Sintomático, Realidad Representada y Simbolismo Mítico se comprueban y refuerzan los conceptos del análisis lógico- semántico, y se profundiza en la ideología del autor por medio de la simbología utilizada. Por ejemplo, las figuras del padre, el dinero y las diferentes sociedades descritas están en función dialéctica con las figuras de los sueños, las mariposas y los recursos imaginativos. Es interesante señalar la habilidad narrativa de Monteforte Toledo, al apoyar la composición semántica con la estructura formal, por cuanto se da una alternancia de los recursos narrativo y dramático —forma dialogada—. Además, el análisis del lenguaje revela y consolida la importancia que el autor le da al eje hombre-sociedad, por cuanto López, Juan, hermano, padres --como representantes del sistema-- son, en importancia ordinal, los más utilizados. Adicionalmente, hay una oposición entre la solución subjetiva de la obra y la conciencia objetiva de Monteforte evidenciada por el moderado uso de adjetivos. Por su parte, el uso de una metáfora para título del cuento denota una intención de captar la atención del lector por medio de una figura sugerente. Para concluir, es necesario reconocer que pese a la formación sociológica de Mario Monteforte Toledo, su talento literario permanece intacto al proponer soluciones estéticas interpretativas.

pero limitado, porque no es capaz de transformar su realidad de manera concreta, y así poner en práctica sus convicciones ontológicas. Lo anterior refuerza el hecho de que el cuento está construido en torno a la discusión de un tema intelectual y sociológico, debido a que los objetivos del relato son el conocimiento de sí mismo, --recuérdese la escena del pozo--, y la interacción del individuo con el engranaje social. De la formación académica del autor, surge una visión del mundo sabia, compleja, y sobre todo, profundamente irónica. No obstante, más allá del estudioso, emerge el hombre con una convicción profunda de libre albedrío y de rebeldía. En el plano literario esta oposición dialéctica se resuelve por medio de un trasfondo estético evidente que se manifiesta en la tensión entre realidad e idealidad. Esta alternancia es notoria en la solución de las secuencias narrativas del programa del personaje central. En los niveles de Plano Sintomático, Realidad Representada y Simbolismo Mítico se comprueban y refuerzan los conceptos del análisis lógico- semántico, y se profundiza en la ideología del autor por medio de la simbología utilizada. Por ejemplo, las figuras del padre, el dinero y las diferentes sociedades descritas están en función dialéctica con las figuras de los sueños, las mariposas y los recursos imaginativos. Es interesante señalar la habilidad narrativa de Monteforte Toledo, al apoyar la composición semántica con la estructura formal, por cuanto se da una alternancia de los recursos narrativo y dramático —forma dialogada—. Además, el análisis del lenguaje revela y consolida la importancia que el autor le da al eje hombre-sociedad, por cuanto López, Juan, hermano, padres --como representantes del sistema-- son, en importancia ordinal, los más utilizados. Adicionalmente, hay una oposición entre la solución subjetiva de la obra y la conciencia objetiva de Monteforte evidenciada por el moderado uso de adjetivos. Por su parte, el uso de una metáfora para título del cuento denota una intención de captar la atención del lector por medio de una figura sugerente. Para concluir, es necesario reconocer que pese a la formación sociológica de Mario Monteforte Toledo, su talento literario permanece intacto al proponer soluciones estéticas interpretativas.

3.3 ANALISIS DEL CUENTO BARCO DE PAPEL

3.3.1 Segmentación Lineal

- 1 *El marinero escupió en el río y se quedó mirando distraídamente la saliva que se diluía entre los negruzcos remolinos de la corriente. Se llevó el cigarrillo a la comisura de los labios, arrugó los párpados y espió de soslayo hacia el final del muelle, que crujía a los embates del remolcador.*
- 2 *-Oye --dijo a su compañero, un mocetón malencarado que exhibía con cierto impudor los antebrazos llenos de vellos color de zanahoria--, ese tipo está otra vez ahí en la orilla. ¿Qué carajos vendrá a hacer desde hace varios días?*
- 3 *El mocetón volvió la cabeza y examinó sin interés a una figura envuelta en un abrigo vulgar, que con el sombrero calado hasta las orejas, veía fijamente pasar el río debajo de los postes.*
- 4 *--Bueno, tal vez se le perdió algo.*
--Sí, y por eso viene a ver si sale a flote nadando como una pelota de ping-pong... No seas estúpido.
- 5 *El otro se rascó la cabeza, tratando de encontrar algún argumento de peso para oponer a su conturbado compañero; pero prefirió callar, simulando que pensaba.*
- 6 *El hombre del abrigo mostraba alguna excitación. Se inclinó, se sacó las manos de los bolsillos y bajó corriendo los peldaños de la derruida escalera; desde donde estaban los marineros apenas se le divisaba la punta del sombrero. Luego se irguió, subió los escalones, pasó abstraído frente a los marineros y se encaminó lentamente hacia la maraña de los rascacielos.*
- 7 *--¿Qué diablos vendrá a hacer ese tipo aquí?--prosiguió el que fumaba, cada vez más intrigado.*
- 8 *El mocetón, que había estado meditando sobre la orden que podrían darles de partir esa misma noche entre las brumas del Atlántico, respondió sin darse cuenta:*
--Tal vez se le perdió algo.
- 9 *Su compañero murmuró entre dientes una maldición y escupió de nuevo en el río.*

Mentalmente tomó la determinación de esperar al día siguiente al extraño individuo para averiguar lo que hacía ahí, tan cerca de los embarcaderos. Después de todo, él pertenecía a la flota mercante y debía vigilar; así lo advertían con elocuencia trágica esos cartelones pegados a todos los muros de las ciudades aliadas, donde se representaban rostros descompuestos por la angustia a punto de desaparecer en el océano. Sí, al día siguiente haría algo; todos los que no eran como el resto de la gente se hacían sospechosos.

- 10 *El convoy no partió por la noche, y el marinero y su amigo regresaron a sentarse al malecón; pero el hombre no apareció más por aquel barrio.*
- 11 *Días después y muchas cuadras más arriba, la señora Blackmar y la señora Irving estaban sentadas una tarde, como de costumbre, en el banco de piedra que dominaba el río. Normalmente el banco podía dar cabida a tres personas; pero las dos damas monopolizaban con sus enormes fondillos todo el espacio hábil. Era una posesión de facto, parecida a la rebeldía, que les agradaba secretamente y les daba cierta distinción como vecinas prominentes.*
- 12 *--Es muy sensible, muy sensible este animalito--dijo la señora Irving pasando sobre el lomo del siamés que tenía acurrucado en el regazo, su mano regordeta donde los anillos se abrían paso dificultosamente entre la carne placentera y rojiza--. Figúrese que el otro día al abrir la puerta de mi apartamiento le golpeé su naricita, porque me estaba esperando y yo venía muy preocupada. Bueno, pues dejó de comer, como si supiera la angustia que iba a darme en castigo. Pasaron dos días terribles, y hasta que vió que yo también dejé de comer para demostrarle mi arrepentimiento, se acercó a mí y comenzó a portarse bien. Oh, es muy inteligente-- concluyó con ternura inclinándose sobre el gato, que hizo un movimiento de impaciencia.*
- 13 *--¿Y qué le está dando de comer, ahora que todo está tan difícil?-- inquirió solícita la señora Blackmar, que estaba tejiendo un sweater de un amarillo despampanante.*
--Bueno, siempre le encuentro su hígado y su pollo. Es muy delicado, ¿sabe usted? Pero es tan cariñoso que me compensa de todo lo que hago por él.
- 14 *La señora Blackmar dejó de tejer y espío fijamente sobre el hombro de su amiga, que le siguió con los ojos la mirada, como quien recorre con los dedos un hilo para averiguar donde termina.*
- 15 *--Ahí está otra vez--musitó la señora del tejido.*

--¡Qué raro! ¿Qué vendrá a hacer por aquí ese individuo desde hace varios días? Fíjese usted: llega otra vez hasta la baranda del río y se queda viendo la corriente como si esperara algo.

--Y en estos días, cuando todo es tan peligroso-- apuntó la señora Blackmar reanudando mecánicamente su tejido con más rapidez.

- 16 La señora Irving relató el último asesinato escandaloso, bajando la voz y abriendo mucho los ojos, igual que si lo hubiera presenciado desde que el bandido dijo " ¡Ajá! ¿De modo que tenías aquí hasta tus pijamas?", hasta que la testigo había dicho en el juzgado, alargando el índice majestuosamente: "Sí, señor juez; es él, es él", y se había desmayado, rompiendo en la caída la jarra de los oradores.

Las dos damas callaron y lanzaron una tímida mirada hacia el hombre, que en aquel momento ascendía lentamente por la escalinata y se internaba entre la penumbra de las casas de apartamentos.

- 17 Al día siguiente el gato siamés amaneció enfermo; enarcaba el espinazo y alargaba desesperadamente la cabeza como si quisiera sacarse del estómago un cangrejo que se hubiese tragado por equivocación. La señora Irving se reunió con su amiga en el banco de costumbre. Estaba de muy mal humor porque además había tenido una disputa con su esposo a propósito de las tarjetas de racionamiento. El marido sostenía que la señora estaba cortando el presupuesto culinario en favor del siamés, y la señora le llamó avaro y otras cosas; el señor dijo con atronadora voz: "Tú sabes que hay guerra", y la señora le respondió que ya que tantos sufrían, por lo menos había que procurar hacer felices a los que uno tenía cerca. Después de llorar hasta que se le enrojeció la nariz, la señora Irving se apaciguó un tanto cuando su marido prometió que le compraría por fin la bolsa de cuero de lagarto que le había gustado en el escaparate de la Quinta Avenida.

Pero seguía belicosa. De modo que cuando apareció el hombre del abrigo, que llegó como siempre a observar atentamente la superficie del río desde el barandal, le brillaron los ojos con iracundia y patriotismo.

- 18 --Es el colmo --exclamó enrojeciendo--. En estos días tan penosos, y ese individuo otra vez aquí... Es preciso que averigüemos lo que hace, señora Blackmar, porque a la mejor es un espía. ¡Habrase visto! --remató girando sobre su tronco ubérrimo para examinar mejor al hombre del abrigo. Se diría que después de su breve discurso esperaba el aplauso de una multitud

enardecida; tal sentían los patriotas de la retaguardia en ese tiempo.

--Tiene usted razón, señora Irving; esto ya pasa de la medida.

- 19 En los semblantes de las dos damas había asomos detectivescos. Como medida precautoria se aseguraron de que por los parques de los alrededores se paseaban muchos vecinos más, con sus consortes o con sus perros. Luego, moviéndose con cautela y pegándose bien la una a la otra, echaron a andar hacia el barandal.
- 20 El hombre acababa de desprenderse del pasamanos y bajaba corriendo hasta el río. Dos o tres botes de gasolina que ostentaban la bandera nacional, se balanceaban en el atracadero. El desconocido se tendió sobre el muelle, estiró el brazo hasta el agua, se irguió, se metió las manos en los bolsillos del abrigo y subió la pendiente, pasando frente a las dos damas.
- 21 La señora Irving tragó tan fuerte que el ruido que produjo su garganta se oyó como un dedazo sobre la copa de un bolero enhiesto. La señora Blackmar apretó el brazo de su amiga y tampoco pudo pronunciar una sola palabra. Las dos mujeres vislumbraron entre el triángulo que formaban las solapas del abrigo con el cuello subido y el sombrero, la cara del hombre. Tenía los ojos muy oscuros y parecía perfectamente inofensivo, más bien desahogado de la realidad que le rodeaba. Apenas reparó en las dos matronas, para quienes su presencia era tan perturbadora.
- 22 --¿Se fijó, se fijó? --dijo al rato la señora Irving en voz baja--. Esto es intolerable; tenía la manga mojada hasta el codo. Hay que dar aviso a la policía o hacer algo. ¡Con los tiempos tan delicados como están!
- 23 Pero cuando las dos damas regresaron al día siguiente al paseo con su plan represivo bien madurado, el desconocido no estaba. Hasta que acabaron por olvidar el incidente, porque el sujeto no apareció más por ahí.
- 24 Lo mismo aconteció muchas cuabras más lejos, río arriba. El señor Levin y el señor Krafka tenían por costumbre dar diariamente un paseo por la calzada, para discutir a la sombra de los árboles, como dos maestros griegos, los problemas del momento. Cada uno llevaba el punto de vista del periódico que leía, y como los argumentos no eran muy opuestos, que digamos, las discusiones se resolvían ordinariamente en la mejor armonía. También ellos notaron con desasosiego que el hombre del abrigo se acercaba al río.
- 25 --Es curioso --comentó el señor Levin--. No es que yo me meta en lo que no me.

importa; pero, ¿qué cree usted que viene a hacer este hombre?

--Evidentemente, no puede tratarse de un vecino, porque más o menos, todos nos conocemos por aquí. Quizás sea algún refugiado. Usted sabe, esto está lleno de refugiados, que siempre hacen cosas raras.

--Quizás; aunque no lo creo. Ese tipo no tiene cara de refugiado.

26 Porque el señor Levin sustentaba ideas muy definidas acerca de los refugiados. Había visto en una cafetería una pintura mural que le impresionó profundamente, pues "las figuras eran tan reales que parecían salirse del cuadro" --no encontraba mejor forma de manifestar la admiración que le producía una pintura cualquiera--. Representaba un buque de pequeño calado, en cuyo puente había una mujer con un pañuelo amarrado a la cabeza y una niña cogida de la falda; atrás de ella, un hombre joven y pálido tendía la mano y señalaba hacia la estatua de la Libertad; a la izquierda un anciano barbudo fumaba su pipa. Y todos tenían por lo menos un mechón de pelo sobre la frente, eran flacos y estaban vestidos como los campesinos de las películas inglesas. Esos sí eran refugiados. Pero ese individuo, con un abrigo de fábrica y un sombrero común y corriente, no tenía nada de particular.

27 --Bueno --refutó el señor Krafka sin apartar los ojos del hombre--. Pero a los refugiados les gusta el agua. Usted sabe, como han venido a la América por agua...

28 Levin quiso redargüir que también solían venir por aire; pero no supo qué razonamiento se desprendía de eso.

Levin y Krafka hablaron luego de la organización del mundo de la postguerra y del resultado de las elecciones. Uno sostenía que Alemania debía desaparecer del mapa y el otro, que Maine jamás votaría en la plataforma demócrata; de modo que pronto llegaron a un acuerdo.

29 Como al día siguiente el hombre del abrigo estaba de nuevo a la orilla del río, los dos amigos decidieron prestar mayor atención a sus movimientos. Se aproximaron a él cuando subía del embarcadero con la manga mojada, y después de cambiar rápida mirada, Levin produjo un ronquido a manera de introducción y preguntó:

30 --Rrr... Dispense. ¿Pudiera decirnos dónde está la entrada del ferrocarril subterráneo?

- 31 *El hombre detuvo su marcha, examinó sin curiosidad y con cansancio a los dos señores, levantó los hombros y echó a andar sin volver la cabeza.*
- 32 *--Muy sospechoso --comentó Levin en tono confidencial--. ¿Sabe qué creo? Que este hombre no está en sus cinco sentidos.*
- Tonterías. Admito que tiene una apariencia desusada; pero a mí más me parece un refugiado. Usted sabe que después que comenzó la guerra...*
- Y el señor Kafka desarrolló ampliamente el tema de las persecuciones raciales y sobre todo el de los refugiados.*
- Pronto los dos amigos olvidaron al hombre del abrigo, porque no volvió a aparecer por ahí.*
- 33 *Algunos días después, muchas cuerdas más arriba y poco antes de que se encendieran las luces por la tarde, una muchacha negra que estaba a punto de arrojar al río interrumpió la ejecución de su proyecto cuando dos manos la sujetaron con cierta suavidad, cual si no tuviesen gran interés en impedir el suicidio. La muchacha se volvió con la mirada extraviada, lloriqueando. Frente a ella estaba un hombre de aspecto ordinario, envuelto en un abrigo demasiado delgado para la estación.*
- 34 *--¿Por qué va usted a hacer eso?-- dijo el individuo, con pesado acento extranjero.*
- ¡Déjeme! ¡Suélteme!*
- 35 *El hombre le quitó las manos de encima; pero la muchacha no se arrojó al río. Los suicidios no se cometen delante de la gente; necesitan el recogimiento y la oportunidad para pronunciar algunas vehementes palabras de increpación o de despedida.*
- 36 *--La vida no es tan corta como uno cree--dijo el personaje con la mirada perdida a lo lejos, sobre el puente que parecía un felino descomunal tendido de una a otra margen--. Uno no puede saber cuándo termina ni qué nos trae cada día. Porque los días son completos por sí mismos, y siempre hay algo hermoso e inesperado en todos ellos.*
- 37 *Ella no comprendió ni bien ni mal. Cuando notó que su llanto no impresionaba al desconocido le examinó por primera vez. Despedía un calor contagioso y bueno, y todos los rasgos de su faz estaban en orden, tranquilos y casi*

inmóviles; sólo en sus pupilas se percibían chispas de una agitación extraña, de preocupaciones por un mundo remoto y totalmente distinto al de la urbe. Ella era una negra, una negra de Harlem, y no tenía por que cruzar palabras con un blanco, aunque fuese un ser extravagante como el extranjero; además era inútil. Cómo podría explicarle que los motivos que tenía para suicidarse eran suyos, inconmensurables, sin remedio alguno.

38 --¿Qué le importa lo que yo haga?-- gritó hoscamente.

--Nada. Estaba pensando en la ironía de ciertas cosas. Usted, joven y quizá sana, se quiere ahogar; y yo, sin razón especial, estoy prendido a la vida. No podría decirle de qué; pero la encuentro llena de milagros, aquí como en todas partes; porque la vida no se enuncia en inglés ni en lenguaje alguno. ¿En qué idioma está lo que crece o lo que brilla o lo que suena? Vea, por ejemplo-- continuó, sacando de uno de sus bolsillos un objeto empapado.

39 --Todos los días vengo al río. Lo he recorrido desde los muelles de Down Town, para averiguar quién se ocupa en hacer barcos de papel en estos tiempos terribles. Debe ser un alma magnífica, completa. Por un momento pensé que podría ser usted; pero cuando la vi a punto de saltar al agua, me defraudó.

40 La muchacha no supo qué replicar. Quizás el hombre estaba borracho; esa era la explicación que se daba en la ciudad para los actos incomprensibles. O quizás hablase tanto para hacerla olvidar su decisión. De todos modos ella entendía cada vez peor.

41 --¿Y por qué me dice a mí todo eso?

42 El hombre sonrió débilmente y prefirió no responder, porque hubiera tenido que hablar demasiado. Ella era una negra, y había estado al borde de la muerte; así quedaba tal vez sumariado todo lo que hubiese podido explicar.

43 --Un buque de papel --comentó pensativo--. Tengo que averiguarlo. Tengo que saber qué dicen estos signos que borra el agua. Ya ve usted --prosiguió dirigiéndose más directamente a la muchacha--, la vida tiene cosas interesantes.

44 Y girando sobre sus talones, se marchó cabizbajo por el malecón.

La negra miró el agua durante largo rato, y poco a poco la muerte se fue borrando de sus ojos, conforme la sonrisa se moldeaba en sus gruesos labios

africanos.

45 --Tengo que averiguarlo --se decía el hombre--. Debe ser un alma magnífica.

46 Fue subiendo la corriente del río día tras día. A veces no encontraba el buquecito de papel; quizás el agua lo arrastrase por la orilla opuesta, o quizás se hubiere hundido. Porque él descontaba la posibilidad de que quien lo construía se olvidase de echarlo al agua.

Anduvo kilómetros y kilómetros entre puentes y muelles, fábricas y rocas y arenas. El río se hacía más angosto y la corriente más rápida y más limpia. Y con algunas interrupciones siempre encontraba el buquecito de papel, que se abría paso alegremente entre la palotada.

Hasta que llegó a una ciudad. Era una ciudad grande, coronada de chimeneas. En un muellecito que parecía de juguete, un niño estaba inclinado sobre el agua y depositaba en ese momento el buquecito de papel, con gran primor.

El hombre estuvo a punto de gritar de alegría. Se sentó junto al niño y le dijo, procurando dominar su emoción:

47 --Hola...

--Hola...- contestó el niño sin alzarse para verlo, muy atento al rumbo que tomaba el barquichuelo.

--¿Eres tú quien envía este barquito todos los días?

--Sí-- dijo el chico levantándose.

--¿Y qué es lo que escribes en ellos?

--¿Yo? Nada. Yo no sé escribir todavía; soy muy chiquito. Es mi hermana la que escribe.

--¿Dónde está tu hermana?

--Ahí, en una casa. ¿Quiere que se la enseñe?

--Vamos-- respondió el hombre con voz casi inaudible.

48 Echaron a andar. El niño lo llevaba de la mano y de vez en cuando daba

saltitos, como un pequeño animal. Luego le miraba y sonreía para demostrar su confianza.

Anduvieron por la ciudad, que tenía la substancia neutra de todas las ciudades. Ruido, prisa y absoluto olvido del hombre. Al fin llegaron a un gran edificio de ladrillos rojos. El niño se detuvo y señalando hacia una alta ventana, dijo:

49 *--Aquí es donde vive mi hermanita. Desde allá me arroja los papeles todos los días para que yo haga los barcos. Así lo arreglamos cuando ella entró aquí.*

50 *El hombre del abrigo soltó bruscamente la mano del niño y echó a correr con dirección a la esquina. Del otro lado estaba la fachada del edificio; dos enfermeros charlaban con el chofer de un vehículo que iba a partir en ese momento.*

51 *Sobre el portón, que ostentaba una vieja fecha y una placa de bronce dedicada a algún poderoso benefactor, un rótulo de severos trazos decía:*

'Asilo de alienados'.

Como puede observarse, el texto se ha dividido en 51 segmentos, de los cuales 33 corresponden al discurso disgético, o sea, al desarrollo narrativo de la acción principal. Los diálogos se consideran en función narrativa. Los segmentos narrativos se identifican con los números 2, 4, 6, 7, 8, 10, 12, 13, 15, 17, 18, 20, 22, 25, 27, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 36, 38, 39, 41, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, y 50. Los segmentos restantes son descripciones que se van alternando con la narración y corresponden a los números 1, 3, 5, 9, 11, 14, 16, 19, 21, 23, 24, 26, 28, 35, 37, 40, 42, y 51.

3.3.2 Reconstrucción de la Fábula

Con el propósito de restituirle su orden cronológico y causal a la fábula, que fuera alterado en la trama, se dejarán exclusivamente los segmentos narrativos ordenados de acuerdo con su sucesión lógica en el tiempo. Así, la historia se compone de los segmentos narrativos 2, 4, 6, 7, 8, 10, 12, 13, 15, 17, 18, 20, 22, 25, 27, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 36, 38, 39, 41, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, y 50. El segmento 49 es especialmente importante porque constituye una brevísima analepsis en forma de diálogo que justifica el

resto del cuento, aunque no puede considerarse el inicio de la Historia porque, como se comprobará más adelante, los niños no son los personajes centrales en la obra.

3.3.3 Normalización y Reducción del Texto

Con base en la fábula anterior, se procede a la paráfrasis o resumen del texto para liberarla de toda carga subjetiva de parte del narrador. Así tenemos que:

Los marineros recelan del hombre del abrigo.

El hombre del abrigo recoge algo del río y desaparece.

El hombre del abrigo aparece río arriba.

Las señoras Blackmar e Irving recelan del hombre del abrigo.

El hombre del abrigo recoge algo del río y desaparece.

El hombre del abrigo aparece nuevamente río arriba.

El hombre del abrigo recoge algo del río.

Los señores Levin y Krafka recelan del hombre del abrigo.

Los señores Levin y Krafka le hablan al hombre del abrigo.

El hombre del abrigo no responde y desaparece.

El hombre del abrigo impide el suicidio de una joven negra.

El hombre del abrigo relata su aventura de los barcos de papel.

El hombre del abrigo se marcha y la muchacha olvida su intención inicial.

El hombre del abrigo sigue su recorrido a la orilla del río.

El hombre del abrigo sigue averiguando quién es el remitente del barco de papel.

El hombre del abrigo llega a una ciudad.

El hombre del abrigo encuentra a un niño enviando un barco de papel en el río.

El hombre del abrigo le pregunta al niño cuál es el mensaje en el barco de papel.

El niño le cuenta que es su hermana quien escribe.

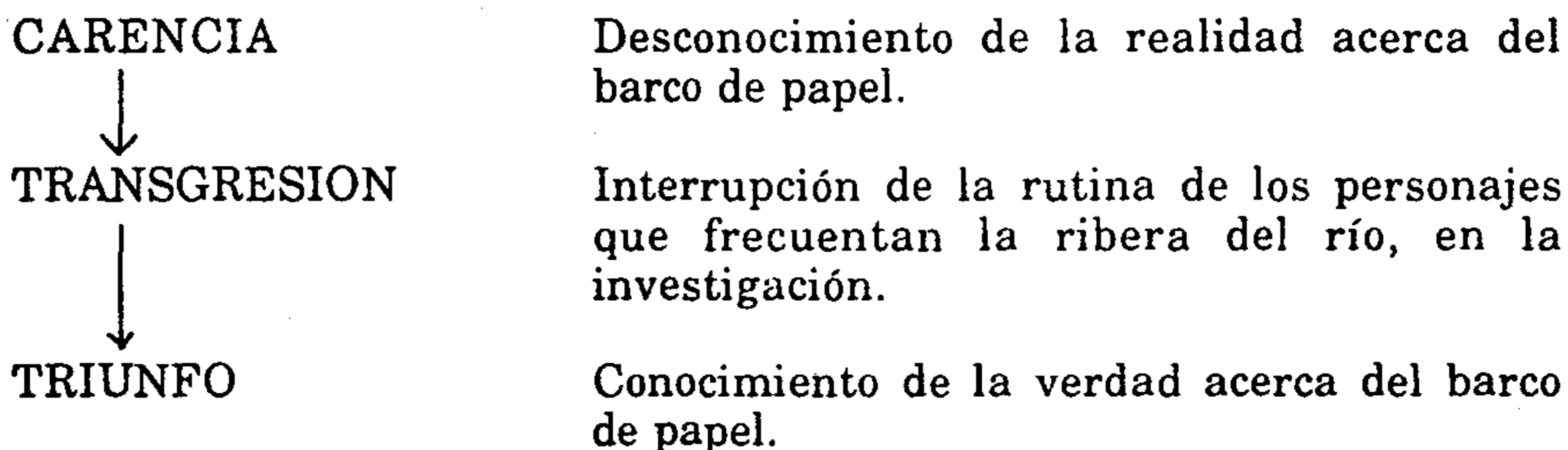
El hombre del abrigo quiere ir a ver a la hermana del niño.

El niño lo lleva a una institución.

El hombre del abrigo lee en el frente "Asilo de Alienados".

3.3.4 Formalización del Modelo

En la formalización del modelo, la reducción anterior se llevará a un grado mayor de síntesis, con el objeto de esquematizar las funciones de los personajes. En este cuento, el hombre del abrigo desea conocer la realidad acerca del barco de papel; hay en él una **carencia** de la verdad. Por ello, decide recorrer la ribera del río en busca de la persona que lo está enviando, que da como resultado una **transgresión** al perturbar la rutina de diferentes personajes de la sociedad. Para finalizar la secuencia, el hombre del abrigo resuelve el enigma del barco de papel al encontrar a los niños, y que constituye un **triunfo** definitivo. De esta manera, el esquema resulta así:



3.3.5 Definición del Tema

El hecho de que la historia se desarrolle paralelamente al cuento en forma lineal, facilita la delimitación del tema central, que en este caso, es la búsqueda de la verdad y/o la felicidad.

3.3.6 La Realidad Representada

Después de definir la historia, extraer su tema y esquematizar las funciones de manera general, se procede a analizar, siempre en el plano denotativo, la realidad que el autor representa en esta obra. En este caso, son particularmente importantes las descripciones, --que se obviaron en la determinación de la historia--, por cuanto aportan datos importantes acerca de la época y el contexto en que el cuento se desarrolla.

En 'Barco de Papel', Mario Monteforte plantea como eje desencadenante la dialéctica entre una sociedad mecanizada y un hombre

que, en su indagación personal --y sin proponérselo--, trasgrede la rutina de sus miembros. En este cuento, como se puede comprobar en el análisis lógico- semántico, los niños no son los personajes centrales. No obstante, son ciertamente importantes para la diégesis, toda vez que son ellos los que provocan, en cierto grado, la situación para que se desarrolle la búsqueda del hombre del abrigo y, en el desenlace, provean a éste de la solución del enigma. Entonces, el de los niños, es un relato secundario que apoya al principal. Sin embargo, éste también se refiere a la consecución de la felicidad que, en su caso particular, es la comunicación. Nuevamente, se plantea aquí otra oposición entre la sociedad y el individuo, --representado este último, por los niños--, en la que ellos burlan el sistema al establecer contacto por medio de un papel.

Todas las demás situaciones, en las que se representan personajes adultos, proponen la tipología de "héroes degradados en una sociedad degradada", de Lucien Goldmann, ¹ con la alternativa de estar o no conformes con el sistema. En los casos de los marineros, de las señoras Blackmar e Irving, y de los señores Levin y Krafska la preferencia es de adecuarse, y reforzar la estructura social y sus normas. Todos actúan de manera automática, haciendo poco uso de su raciocinio, en contra del hombre del abrigo. Es interesante observar que, en los tres casos, los personajes no se interesan "con profundidad" por la actividad del hombre del abrigo, sino que, por el hecho de que éste les llegue a estorbar una rutina raramente interrumpida, (ver segmentos 1 y 3, 11 y 14, 24 y 29). Lo anterior se comprueba, en los tres casos, con el comentario del narrador de que los personajes olvidaran el incidente a los pocos días de que el hombre del abrigo desapareciera de los diferentes puntos en la orilla del río, como puede verse en los segmentos 10, 23 y 32. Por el contrario, el caso de la mujer de raza negra que va a suicidarse plantea la opción problemática de no adecuarse al sistema, y de tratar de solucionar su situación por medio de la evasión, que en este caso, representa el suicidio.

Respecto a la época y el lugar que refleja el registro descriptivo, es notable el esfuerzo de los segmentos 9, 17, 25, 28 y 37, que revelan una Nueva York en crisis por los embates de la guerra en la década de los años cuarenta. Paralelamente, se encuentra en este mismo registro, la

evidencia de un empobrecido sistema de valores estadounidense en el que el germen consumista se robustece, como se comprueba en el segmento 17. Adicionalmente, se pone de manifiesto el crítico problema de la discriminación racial en Estados Unidos, aunque, sin revelar la postura del autor al respecto, como se puede leer en el segmento 37. La ironía de Monteforte al presentar realidades sociales degradadas es palpable en escenas como la del gato que come pollo y carne a pesar de la guerra, (segmento 13); o la de los señores Levin y Krafka que logran ponerse de acuerdo rápidamente en sus discusiones acerca de las noticias diarias, porque cada quien habla de una realidad diferente, como se comprueba en los segmentos 24 y 28. Además, la sagacidad de Monteforte señala la actitud egoísta de los integrantes de una sociedad conformada eminentemente por extranjeros, hacia un extranjero más.

Cada uno de estos episodios aparentemente aislados, unidos solamente por la intrusión del hombre del abrigo, revelan en sí mismas el largo proceso de frustración individual y colectiva, que lleva a algunos a agredir a sus semejantes y a otros, a sí mismos.

Por otra parte, es interesante la descripción del segmento 26 que hace el señor Levin de una pintura mural que lo ha impresionado, por cuanto hace referencia nuevamente a un barco y una escena de refugiados que llegan a Estados Unidos, y que señalan la Estatua de la Libertad pues proveen indicios simbólicos que se analizarán en la interpretación hermenéutica, más adelante.

3.3.7 Simbolismo Mítico

Se procede aquí al desciframiento hermenéutico de los mitemas principales que se captaron en el nivel de lectura.

En primer lugar, está **hombre** como símbolo en sí mismo, debido a que en ningún momento en el relato se le menciona con un nombre específico, mientras que personajes secundarios sí tienen nombre propio. Esta escogencia puede interpretarse como una connotación voluntaria de parte del autor de generalizar el concepto de hombre. Chevalier y Gheerbrant, en

su Diccionario de Símbolos, dicen al respecto que "el propio hombre no ha dejado de percibirse como un símbolo. En numerosas tradiciones, desde las más primitivas, se lo describe como una síntesis del mundo, un modelo reducido del universo, un microcosmos. Es el centro del mundo de los símbolos." En este sentido, puede interpretarse al hombre en este cuento como un representante de la humanidad en constante cuestionamiento ontológico y existencial.

También sobresale el símbolo del **barco**, que de acuerdo a Chevalier y Gheerbrant, representa el viaje o la travesía cumplida. Asimismo, para la tradición cristiana, un barco o buque representa la seguridad y la protección contra las asechanzas de este mundo. Para Pascal, por ejemplo, navegar en un buque en una tormenta sería un placer porque se tendría la seguridad de no naufragar. ² En el cuento "Barco de Papel", puede aplicarse la segunda interpretación para proponer una antítesis metafórica, en la que la fuerza y la seguridad del barco se ven anuladas por la fragilidad del material con que está construido. El barco de papel, es, en el cuento, la felicidad efímera de los niños al lograr comunicarse y la del hombre del abrigo, por lo que él imagina del remitente...

En íntima relación con el barco de papel, aparece en el cuento el elemento "río" que según Chevalier y Gheerbrant simboliza la "posibilidad universal", el "flujo de las formas", la fertilidad, la muerte y la renovación. Seguir un río aguas arriba significa el "ascenso a Nirvana, el retorno al Principio". ³ En el caso de este cuento, el viaje a lo largo del río del hombre del abrigo es en franca ascensión, como puede verse en los segmentos 11, 24, 33, y 46. Esa jornada azarosa, aunque el personaje apenas la aprecie así, puede interpretarse como la búsqueda individual del hombre-anónimo --recuérdese que este personaje carece de nombre--, de la Verdad, de la Felicidad, y en general, de un conjunto de valores en el que pueda sustentar su existencia. La "posibilidad universal" a la que se refieren Chevalier y Gheerbrant es la que alimenta la esperanza del hombre del abrigo de rescatar cada día el buquecito de papel.

En relación con el río, están los mitemas **agua** y **oceano** representados en los carteles del embarcadero, (ver segmento 9), y en el resto de la

narración. De acuerdo con el Diccionario de Símbolos citado arriba, el océano representa la "indeterminación del principio", y la extensión ilimitada del todo y la nada.⁴ Por su parte, el agua como masa indiferenciada, "representa la infinidad de lo posible; contiene todo lo virtual, lo informal, el germen de los gérmenes, todas las promesas de desarrollo, pero también todas las amenazas de reabsorción. Sumergirse en las aguas para salir de nuevo sin disolverse en ellas totalmente, es retornar a las fuentes, recurrir a un inmenso depósito de potencial y extraer de allí una fuerza nueva;"⁵ De esta manera, pueden interpretarse los breves pero continuos contactos del hombre del abrigo con las aguas del río como atisbos a un encuentro con sí mismo, a no ser por el hecho de que su felicidad dependiera de un elemento externo --el barco de papel--, para lograrlo. Al respecto, pueden consultarse los segmentos 20, 22 y 29.

Los segmentos 9 y 26 contienen las descripciones de dos alegorías representadas en los muros de la ciudad. La primera hace alusión a la "elocuencia trágica" de "los rostros descompuestos por la angustia a punto de desaparecer en el océano". En este caso, la angustia aflora --como elemento constante en la narrativa de Monteforte--, como un sentimiento de frustración existencial de aquellos seres que luchan por mantener la identidad que se les niega en sociedades masificadoras como las que viven en las "ciudades aliadas". Recuérdese que el océano simboliza la existencia ilimitada del todo y la nada, y de aquí la comparación anterior. En segundo término, se describe la pintura de un buque de pequeño calado en el que viajan una mujer, una niña, un viejo y un hombre joven que señala a la Estatua de la Libertad. De acuerdo con el cuento, las personas simulan a los refugiados que llegan a Estados Unidos con la esperanza de obtener la ansiada libertad, simbolizada, lógicamente, por el monumento. Sin embargo, es notoria la manera en que el autor maneja los elementos de la diégesis, para manifestar que ese país no es garantía automática de emancipación. Al respecto, se relaciona otro símbolo importante: el de la **niña alienada**. La persona loca representa, por excelencia, al ser iniciado que es capaz de escapar a las normas comunes.⁶ "Simboliza entonces tanto lo irracional inherente a todo ser, confundido a menudo con lo inconsciente, como la sabiduría suprema de aquel que, al término de una larga búsqueda, por último ha aprendido en la luz de su conciencia que

'parecer estar loco es el secreto de los sabios', según Esquilo." La relación con la alegoría anterior está en función de la sujeción de la niña alienada que, de acuerdo con el cuento, posee la creatividad suficiente para triunfar sobre el sistema. Por lo tanto, se crea así una oposición entre la libertad condicionada a las normas de la sociedad, y el cautiverio como pena por infringir esas leyes. De esta manera, Monteforte Toledo propone a la libertad aparente como el cautiverio real, y la locura como la verdadera libertad, en una sutil dialéctica de contrarios.

Por último, hay dos elementos que apoyan la interpretación anterior y que fueron tomados del esquema típico del relato policíaco. El primero, el **hombre del abrigo**, que representa el misterio, el ser anónimo, el hombre de la ciudad que se confunde en la masa. No en balde escogió el autor dejarlo sin nombre, como representante de todos aquellos que luchan por liberarse de su propia crisis de identidad. Un segundo factor es la **gran ciudad** en la que todo se pierde como en un gigantesco laberinto gris formado por uniformes rascacielos y, que se propone en el cuento como promesa y castigo.

3.3.8 Plano Sintomático

En esta parte del análisis fue necesario consultar con el autor mismo de la obra, toda vez que no existen estudios al respecto que puedan señalar elementos claves acerca de su mito personal. Este mito o "paradigma individual" ⁷ se irá conformando del análisis de los 'leit motivs' de los cuentos.

En este caso, es importante el dato acerca de la época y el lugar en donde el cuento fue escrito. Mario Monteforte Toledo vivió de 1940 a 1943 en Nueva York, contratado por la Oficina de Información de Guerra de los países aliados. De acuerdo con su propia clasificación el autor incluye a Barco de Papel dentro de su producción narrativa de la primera época, o sea, la correspondiente al período previo a la Revolución de 1944, en Guatemala. Esta etapa de su vida fue muy importante en su formación como narrador porque tuvo la oportunidad de acercarse a la literatura norteamericana y tomar conciencia de la importancia que tienen la lengua.

directa y la acción --en sí misma--, en el cuento. La lectura de Hemingway, de Faulkner, de Fitzgerald, de Steinbeck y O'Neil; la convivencia con grandes personalidades del quehacer estético como Dalí, Neruda, y Breton, entre otros; y su inserción súbita en la sociedad norteamericana, marcaron definitivamente al escritor. Sin apartarse de su acuciosa observación sociológica, Monteforte Toledo creó Barco de Papel, en el que además de ofrecer una vista panorámica del Nueva York de entonces, evidencia la búsqueda individual y la soledad de un extranjero que muy bien pudiera ser él mismo.

De esta manera, el 'leit motiv' en este cuento es la búsqueda de la verdad y por consiguiente, de la felicidad, según lo define el autor.

3.3.9 El Manejo Temporal

Como puede observarse, en la manera particular de relacionar las secuencias de este relato, Monteforte Toledo le da especial importancia a la linealidad del relato. Lo anterior puede comprobarse en la fase de ordenamiento de la historia en la que una brevísima analepsis, en forma de diálogo, en el segmento 49, hace referencia al motivo inicial de la diégesis. La economía de datos que produce la brevedad del relato --secundario o de los niños-- se opone a la lentitud del ritmo en la narración principal. La misma dialéctica está reforzada por la alternancia entre el discurso diegético y el discurso descriptivo.

3.3.10 La Focalización

Respecto al punto de vista narrativo, hay un predominio de la voz omnisciente con alternancia con el diálogo como recurso principal para introducir una manera dramática dentro de la diégesis. Los segmentos que corresponden al discurso descriptivo están narrados en tercera persona y en pretérito perfecto simple del modo indicativo. Por su parte, la diégesis se presenta en tiempo presente, modo indicativo. La analepsis también está narrada en forma de diálogo, en pretérito perfecto simple, modo indicativo, desde la perspectiva del niño que fabrica los barcos de papel.

En cuanto al nivel, predomina en todo el cuento la forma

extradiegetica, ya que aún incluyendo los diálogos, siempre se ve al narrador fuera de los acontecimientos.

Respecto a las funciones, según las categorías propuestas por Genette,⁸ predomina la **narrativa**, ya que no hay funciones de conducción testimonial ni ideológica.

3.3.11 Lenguaje

Respecto al elemento estilístico del texto, se puede señalar la utilización de una sintaxis directa en la que predominan las oraciones de estructura simple o coordinadas, aunque sí hay algunas estructuras subordinadas. Este hecho puede explicarse con la experiencia del autor en el ejercicio del periodismo, por una parte, y, por otra, por su formación académica.

En cuanto al vocabulario es marcadamente disperso, lo que se justifica por la variedad del discurso descriptivo. Sobre 3,034 palabras de texto, hay 1,111 palabras diferentes, lo que hace un promedio de frecuencia de 2.73, lo cual es bastante bajo.

Después de separar las palabras de significación de las de estructuración y de seleccionar de las primeras las más usuales, que corresponden tanto a una preferencia del autor como a los núcleos semánticos del relato, se pueden enumerar las siguientes 'palabras claves', de acuerdo con la frecuencia con que aparecen en el texto:

hombre	24
señora	18
río	15
abrigo	12
días	11
usted	11
vez	11
todos	10
agua	9
día	9
Irving	8
señor	8
todo	8

yo	8
ella	7
Levin	7
Blackmar	6
niño	6
ojos	6
cabeza	5
corriente	5
damas	5
individuo	5
mirada	5
momento	5
muchacha	5
negra	5
papel	5
punto	5
refugiados	5

Este listado refuerza la interpretación lógico- semántica, la explicación de la realidad representada y el desciframiento hermenéutico, por cuanto los núcleos semánticos analizados allí corresponden a los sustantivos utilizados con más frecuencia. De esta manera, se tiene que el sustantivo más usado es **él**, (en función pronominal), que combinado con **hombre, individuo y refugiado**, que se aplican indistintamente al hombre del abrigo, da un total de 140 veces, comprobando así que él es el personaje central y no, los niños, que se mencionan sólo 9 veces, usando los sustantivos **niño, hermana, hermanita, y ella**.

En importancia ordinal le sigue el sustantivo río que combinado con **agua y corriente** que se usan para designar lo mismo, dan un total de 28 veces.

Seguidamente, aparece el sustantivo **señora** que no es totalmente significativo porque está utilizado en el cuento en la escena de la conversación de las dos damas en la ribera del río, quienes se interpelan como 'señora Irving' y 'señora Blackmar'.

Por último, el sustantivo **abrigo** está utilizado siempre con un modificador indirecto ligado al sustantivo hombre, así, 'el hombre del abrigo'.

La utilización de los verbos en esta obra es también reveladora porque los más frecuentes son **ser, estar, parecer, aparecer, andar, averiguar, encontrar, examinar y poder**. Todos ellos se refieren a una actividad eminentemente subjetiva e indefinida, y sugieren la idea de búsqueda.

Del resto de sustantivos, utilizados una o dos veces en el cuento, se puede conformar una serie que represente la realidad en el mismo, así: rascacielos, ciudad, marineros, Atlántico, embarcaderos, ciudades aliadas, angustia, sospechosos, asomos detectivescos, fábricas, América, Alemania, Down Town, muchacha negra, asilo, etc.

Por último, cabe destacar el uso equilibrado de adjetivos diferentes en cada ocasión, toda vez que los únicos que se repiten en el texto son bueno, poco, mejor y siguiente.

3.3.12 Análisis Titulógico

Sintaxis del título

Independientemente de su relación con el cotexto, el título "Barco de Papel" está formado por dos sustantivos, 'barco' y 'papel', lo cual lo ubica inmediatamente dentro de las invariantes del título de textos ficcionales de **Estilo Nominal**, dado su carácter elíptico, o sea, que carece de elementos verbales. Así, como primer rasgo, este título comparte una de las normas que rigen la competencia discursiva propia de los títulos de novela y cuento, que es la tendencia de usar sustantivos. Esta tendencia, es comprobable en la colección de cuentos de la cual se extrae el cuento que se analiza, La Cueva sin Quietud.⁹

El título contiene además, un nexos prepositivo entre los dos sustantivos. La preposición 'de' que une al primer sustantivo con el segundo: 'de papel'. La ausencia del artículo, en cuyo caso sería (El), indica la decisión del autor de darle mayor amplitud semántica.¹⁰

Semántica del título

Si se toma en cuenta que en el caso particular de este cuento, la

estructura semántica está formada por elementos temáticos prestados del cotexto, se tendrá que incurrir necesariamente en la repetición del análisis que se hiciera en la sección de **Simbolismo Mítico**. Por tanto, se tiene que: "Barco de Papel" es una metáfora de la felicidad efímera, que encierra además una antítesis, por cuanto el mitema 'barco' representa fuerza y seguridad, en oposición a 'de papel' que determina la fragilidad del concepto anterior. Si se toma en cuenta lo anterior y se consulta la interpretación hermenéutica citada arriba, puede adelantarse el rasgo irónico e impotente de una situación en la que se enfrentan un deseo y una situación sin salida. Para el lector que no ha leído el cuento, este título, sugiere entonces, 'algo' frágil, pequeño y efímero, reforzado por la ausencia del artículo que le da --a la vez-- imprecisión y generalidad.

Sigmática del título

"Barco de Papel" es un título **Denotativo**, porque armoniza con el cotexto, anuncia una situación determinada, y armoniza con un elemento de la estructura profunda de la diégesis.¹¹ De acuerdo con el análisis de Leo Hoek, todo título sufre transformaciones lógico-semánticas dentro del cotexto, que son, en este caso, **de adición**, por cuanto el sentido original del título permanece intacto pero además designa otros referidos al mismo tiempo, o sea que ofrece mayor número de interpretaciones: este es el carácter metafórico que se mencionó en el Análisis Semántico. Así, se tiene que el 'barco de papel' existe concretamente en el cuento, pero la interpretación simbólica permitió obtener el mensaje subyacente de la frase. Una transformación lógico-semántica mixta no es posible, debido a la coherencia que los dos núcleos de significación 'barco' y 'papel' presentan con el nexos 'de'. Además, la frase 'barco de papel' se usa en la diégesis como un todo y no en forma separada.

Al analizar las relaciones título-cotexto, otros discursos y contexto, es posible establecer la tendencia de éste y otros relatos de la colección La Cueva sin Quietud a la búsqueda existencial, a la angustia, a la frustración y a la rebeldía. Esta postura ontológica responde a las presiones de una época de inestabilidad política, económica y social que se desencadenó después de la Segunda Guerra Mundial.

Pragmática del título

El factor pragmático del título permite establecer las relaciones psicosociales que existen entre una práctica significativa dada y los usuarios. ¹² De esta manera, es posible detectar los mecanismos de aceptabilidad del cuento en el público. Dentro de esta perspectiva, es evidente que este título cumple con su valor **locucionario** por cuanto cumple con la función de informar, como se aprecia en el Análisis Semántico. Además, cumple con el valor **ilocucionario** porque trata de acaparar la atención del lector con un referente que atrae por su creatividad. El título cumple con el valor **performativo** porque el contexto hace referencia al concepto establecido en el título, lo que quiere decir que el título no es impostor. ¹³ Por último, cumple con el valor **perlocucionario** por cuanto, además de ser un título atractivo, se acompaña de un grabado en el que sobresalen algunos elementos claves de la diégesis como una figura humana, un barco de papel, una escalinata, un río y una ciudad. ¹⁴

3.3.13 Valoración Crítica

Barco de Papel es un esfuerzo bien logrado de Mario Monteforte Toledo por representar un sentimiento y una postura generalizados en los años entre las guerras mundiales. La búsqueda individual, la angustia, la frustración, el suicidio, la masificación y el consumismo son todos elementos indicadores de una sociedad en conflicto que el autor, como sociólogo recopila como material para el artista.

Como escritor, todos estos aspectos los sufre en buena parte en carne propia, y quizá a esto se deba la maestría para hilvanarlos en un relato fiel e imaginativo a la vez.

Su experiencia vital, sus lecturas y el contexto en el que se desenvolvía en el momento de escribir el cuento, están todos incluidos en el mismo. Es así como aparecen elementos de la novela policíaca que Amorós vincula originariamente al temperamento anglosajón; ¹⁵ algunos de ellos: son la búsqueda peligrosa, el escepticismo y la necesidad de satisfacer la inteligencia. De esta manera, se tiene que el hombre del abrigo, un ser misterioso y sin nombre, no pierde el tiempo con teorías de ninguna clase.

Su problema es un hecho --quizá simple-- pero igualmente enigmático. El hombre busca una solución, que el narrador le hace encontrar de manera objetiva sin ningún comentario, utilizando para llegar al final --sorpresivo para el lector-- una técnica escueta combinada con escenas sobre-elaboradas que distraen el objetivo último del personaje central. Esta combinación puede ser premeditada con el objeto de retardar un poco el ritmo de la acción y causar más ansiedad en el lector. Sin embargo, la escena de las señoras Blackmar e Irving, es definitivamente muy larga y detallada para ser incluida en un cuento, porque los sucesos en la vida de una de ellas no es en modo alguno determinante para la historia central o la secundaria. No obstante, visto desde otro ángulo, este cuadro sirve para reforzar la idea de lo trivial y de lo vano en la época y el contexto en que se desarrolla el cuento. Lo anterior no le resta validez al cuadro como una estampa típica de la época de la guerra, que podría incluso ser tomado como un relato aparte.

En general, este relato presenta una tendencia al subjetivismo, que se traduce en la descripción sencilla e impresionista y en la narración de una indagación fundamental del hombre, que se nutren en especial de las emociones y juicios del autor. Todos los niveles del análisis -- incluyendo el titulógico-- se refuerzan al proponer como tema central de la obra al hombre en su búsqueda de la verdad, de la felicidad, de su razón de ser, simbolizados por un barco de papel. Esto quiere decir, que el cuento posee coherencia y su autor no se contradice, al utilizar todos los medios a su alcance, para proponer una realidad que trasciende en el tiempo y en el espacio.

3.4 ANALISIS DEL CUENTO MARANA

3.4.1 Segmentación Lineal

- 1 *Está caliente el aire, como almohada donde ya ha dormido otro. Plumas de pato, tibias; del buche del pato. Andan como la señorita Aurelia. Ella, con sus manos tiasas que duelen y le borran a uno la página, así, completamente secas; me gusta lo húmedo, porque se oye extraño. <Escriba recto, caramba>. <No se chupe la punta del lápiz, caramba>. Caliente el aire entre la ropa. Porque aquí nace el sol antes de irse a las montañas; nace pequeño, pollito amarillo. Debe tener ruedas del otro lado, donde no se ve; ruedas coloradas de patín. Guardaré también esta concha. Van siete; cinco, seis, siete. Con los dedos. Asegura mi papá que así no aprenderé, y esas palabras que dice. Es muy divertido. Luego, todo lo sabe. Si miento, el letrero en la frente; le aparece el surco entre las cejas, y arde lo que dice entonces. Pero es más alto que don Manuel y que Eugenio, y que tío Jorge. Huele sabroso, cuando lo tengo cerca; pero me cuesta mucho porque siempre está en lo suyo, lejos. Hoy continuará la historia. Dice que es verdad. Qué va a ser! Claro que yo hago como que... Y ese pájaro que siempre aparece en el cuento. Le pregunto como es; pero ya sé. Es el mismo de siempre. En cambio, lo que me contó del cuerno que sonaba por todo el bosque, y los animales paralizados en las ramas y sobre las piedras; unos con el pico abierto, otros a medio vuelo. Ocho, nueve. Me haré un collar con la cinta de la caja, como el de María. Tin, tin. Blanco todo esto; playas, huesos del mar, bicarbonato, azúcar, azúcar; y yo con una cuchara, recogiendo. Mi papá dice que si no como cosas blancas se me pondrán negros los dientes. Eso tal vez sí es cierto; no parece uno de sus cuentos. Y luego: <coma, coma esto; coma esto otro>. Se le pone dura la voz; se mete por el cuello, raspando, feo. A veces yo quiero, pero le digo que me duele la cabeza o el oído. Y como estoy de lado no me nota el letrero. Debe ser verdad. Se le pone a uno tibia la frente, como ahora todo el cuerpo aquí. El mar. Dice mi papá que de noche enrollan el mar como alfombra y que aparecen los mástiles de los buques hundidos entre la arena, chorreando los últimos peces. Quién será el dueño de éste? El mar del otro lado es azul y ronca, con espuma. Mi perro que le gruñe al hombre de la basura. Le darán de comer ahora? Gimiendo bajo mi cama, con uno de mis zapatos entre su cajón. Mejor no pregunto quién es el dueño de este mar; tal vez todos lo saben. Diez, once trece; no, doce. Después de diez cuesta mucho. Cómo contará la gente grande, así ligero, por ejemplo cuando juegan naipes? Luego, uno les cae mal apenas pregunta algo. Siempre están irritados y se ríen de tonterías. Y cuando uno esta hacen que leen, o que ven algo en el mantel y respiran para adentro y se miran unos a otros disimuladamente, cuando mi papá no se está fijando. Dan ganas de*

seguir preguntando, sólo para molestarlos. Cuando yo sea grande sólo me juntaré con niños. <No se meta en las conversaciones>. Quisieran que uno fuera un leño. <Las niñas educadas hacen esto>, <las niñas educadas no hacen esto...> Quiénes, a ver? Ni la Lucky, ni Regina, ni Isabel, ni. Seguro, todas preguntamos y nos metemos. Eso de estarse callada como leño es muy. Catorce, quince. Este caracolito, casa de gusanos, hueso del mar. De noche duermen entre el caracol pescaditos de colores. Eso es; y cuando ya esté oscuro vendré a cogerlos dormidos. Pero, qué va a ser. <Ya dieron las nueve, Morena; a la cama>. Parece que nosotras las niñas fuéramos a deshacernos si nos da el sereno. Cómo será la media noche, con estrellas caminando y chocando, con sus ruedas de patín? Ahí está Tango, brillando su cara negra, negra, negra. Divertido, con su nariz atravesada y blanca la risa. O muy serio, mirando a la playa, o riendo como si fuera a morir de risa. Haré que me busque más conchitas; sabe donde hay corales blancos y me cuenta los cuentos de por aquí. Pero tiene miedo, miedo de todo. Yo no tengo miedo. Aunque lo que dice a veces, como eso del esqueleto que echa humo blanco es horrible, es verdad. Y eso que vimos ayer... Quizás no lo vimos; pero quizás sí lo vimos; aunque yo creo que sí lo vimos.

2 - Qué traes ahí?

-Conchas.

-Ayer te llevaste dos cáscaras de coco, llenas.

-Sí, pero quiero más. -Bueno. Busquemos.

-Busquemos.

3 Ella mira muy feo, de frente, y siempre quiere algo. Se lo doy; así está bien. Es bonita. Si se quedara aquí en el puerto... Pero lo que dice no siempre se comprende bien. Además tengo que hacer lo que me da miedo hacer. Porque ella quiere de todo, quiere más, más. Parecen lombrices sus dedos, pálidos. Por qué será blanca la gente blanca? Huesos de la tierra, sin sangre. Y nosotros, chatos, bagres de mar de una braza. Dice Megalo que sudan leche y que huelen a muerto. Pero saben, saben mucho. Apenas se ríen, y andan tiesos, como remos. Eso. Ahora le diré que nos metamos en la canoa y yo remaré; eso no puede hacerlo. Mejor todavía no. No se irá mientras no recoja cosas del mar; más, más cosas del mar.

4 -Toma éste. Es de los retorcidos.

- Qué bonito! Parece ramita de árbol.

5 Por qué? Ramita de árbol... La rama de árbol es de madera y esto es de, de. Pero así dice sus cosas. Es tonta. Brillan las piedras chicas y las hojas que

vienen del fondo, a secarse. Ojitos en la playa.

- 6 Tiene deshilachados los pantalones y se le ve el culito. Divertido. Muñeco. Negro, negro. Mi papá debe saber por qué; pero mejor no le pregunto. Se lo diré, y si me contesta que es mentira le aclararé que es cuento y él pondrá la cara así, con su risa escondida. Es mañoso, más que yo. Claro... Dice que está acostumbrado a andar con <las más grandecitas>. Mi mamá apenas hablaba, todavía me acuerdo; no contaba cuentos; cuando se fue tenía los labios fríos. Estas otras mujeres me cuentan, pero sólo para que mi papá sepa que me cuentan. Aquella sí me gustaba, porque olía muy sabroso y tenía la voz húmeda; aunque tal vez no para mamá. O tal vez sí...
- 7 -Mi papá tiene automóvil allá en la capital.
- 8 No lo debía haber dicho. El no entiende. Y también es pobrecito, descalzo. Blancos los pies de abajo. Quizás se le pegan las conchas, desde que es pequeño, o se haya despintado contra las piedras.
- 9 Su papá tiene automóvil, como esos de las películas. Qué me importa? Pero no: tiene automóvil. Debe ser grandísimo, como de aquí al muelle. Costará una cantidad de dinero; tal vez veinticinco.
- 10 -Mi papá tiene un cayuco de ocho remeros.
-Aquél donde venían los pescadores que nos saludaron ayer?
-Ese es el otro. Porque tiene dos.
- 11 Mentira. Tiene uno, y ya está rajado de abajo; yo vi la cera pegada a la hendidura. Un lagarto lo golpearía con la cola; o una mordida de tiburón. Le dije que mi papá tiene dos automóviles. Mejor no. Claro, él es negro y no se le ve el letrero en la frente.
- 12 -Toma. En éste se oye el mar.
-Qué precioso! Este sí es precioso.
- 13 Ya no tengo donde llevarlo. Es grande; rosado y azul por dentro. A ver... Sí, se oye. Viento ronco. Voz. Tal vez está embrujado.
- 14 Ahora que está ocupada con el caracol puedo observarla. Delgaducha. No aguanta con una canasta de pescados, como Robleda, que es más gordita y más pequeña. Bueno, ellos no hacen eso. Siempre están yendo de un lugar a otro. Y tiene automóvil. Veinticinco pesos. Oye adentro del caracol. No sabe.

- 15 *-Es Marana.*
- 16 *Tango ha bajado la voz. Ahora sí que me contará un cuento. Eso está bueno. Marana, Marana. Ya ha empezado a subirle el miedo. Pone los ojos arriba, como si fuera a esconderlos debajo de las cejas.*
- 17 *-Quién es Marana?*
- 18 *Tengo que revelárselo; si no pensará que es mentira. Siempre piensa que las cosas son mentira; y luego yo no sé como, se vuelven verdad. Esto sí puedo contárselo, porque además no diré nada malo de él. Y Marana no es como Yusiné. Ese sí, horrible. Pero ella es muy terca. El otro día, en el cementerio, quería saber quién era Yusiné, y quería desenterrar al ahogado para ver si de verdad los cangrejos le estaban comiendo los ojos. Pero Marana no es tan malo.*
- 19 *-Es un viejo, el que manda en el mar. Vive en las islas, allá lejos.*
- 20 *Sí, se ve azul; debe ser lejos. Quiebracajete. Mitad mar y mitad cielo. Vivirá en una concha inmensa, seguramente.*
- 21 *-De repente se aparece a los pescadores en forma de sierpe, con árboles encima. Y se traga las embarcaciones. -Enteras, con todo y maquinista?*
-Sí.
- 22 *Así dijo mi tío Auribel. El lo vió, de madrugada. Cuando sea más grande iré con él a pescar; pero no pasaré por las islas. Hay mar blanca allí; y algas que parecen pelo o manos que agarran.*
- 23 *Siente miedo ahora. En los ojos se le distingue, cuando sesga la mirada. Porque la piel, negra. El miedo sólo se ve en lo blanco.*
- 24 *-Tú has visto a Marana?*
-No; pero los pescadores saben.
- 25 *Marana. Debe viajar en un caballo con larga cola y crin trenzada. Le preguntaré...*
- 26 *-De noche, cuando se enoja, sopla viento y se lleva los tejados. Dicen que oye todo lo que pasa en el mundo, por los caracoles que desperdiga en las playas.*
- 27 *Bonito, rosado y azul por dentro. Oreja de Marana. Sí, se oye. Ahí dentro,*

chiquito, puede estar él.

- 28 *-Y si yo te hablo bajito, bajito, ¿también oye?*
-También. Por supuesto. Para eso es mágico.
-Esto se llama madrepora. No tienes ninguna todavía.
- 29 *Madrepora. Hermana de Marana, tal vez. Ahora ya nada dirá. Tiene miedo otra vez. Porque a la mejor él asoma debajo de la ola, con una gran carcajada de trueno.*
- 30 *-Tango, dime: ¿cómo es Marana?*
- 31 *<No hagas preguntas tontas, niña>. Mi papá habla muy raro, como con luces. A veces le pregunto, sólo por molestar; pero él sabe. El otro día: <Papá, ¿por qué suben los globos?> ¡Qué tonta yo, como si no lo supiera! Pues porque adentro van palomas.*
- 32 *-Es un viejo, ya te lo dije.*
- 33 *Es un viejo. ¡Ah, sí!. Cuando pregunto pienso en otras cosas. Negro, negro. Simpática su risa, y sus ojos de miedo. Animalito sin madre. Yo tampoco tengo madre, lo que se llama madre. Allá viene un... Gordo, despacio, blanco el pelo. Es negro, negro. Conchas en el pelo y caracoles en las orejas. Así se lo describieron los pescadores a Tango. ¡Es él! Claro que tiene que ser él.*
- 34 *-¡Tango, ahí viene Marana!*
- 35 *No, es un hombre de Cocolí. Es un pescador. No, ella tiene razón. Igual a como lo vió mi tío Auribel. Correré, ahora mismo. Pero me alcanzaría. Y es vergüenza, por ella. Luego, dicen que si uno corre se vuelve roca, con y algas rojas. Marana, ahí viene Marana...*
- 36 *-Sí.*
-Mira, con su pelo de conchas y sus caracoles en las orejas. Mira, Tango...
- 37 *El terror en su cara. ¿Por qué sentirá tanto miedo siempre, aún de las cosas más bonitas? No nos hará nada. Le devolveremos las conchas. Y yo no he mentado ni he hecho nada malo...hoy.*

Más cerca, más cerca. Se ríe como negro. Es negro Marana. Se ríe como negro, con sus conchas entre la boca. Más cerca, más...

- 38 -¿Conque pescando por aquí?
- 39 Ronco. Viento. Zumbido dentro del caracol rosa. Ahora abrirá la boca y nos tragará, como se traga los barcos. Será oscuro adentro. Primero a Tango; atrás iré yo, viéndole los calcañales blancos, por toda la barriga de Marana.
- 40 -Tango, nos va a tragar.
- 41 Sonríe. No, mejor lloraré. Ha dejado de avanzar. Ahí se quedó, con su remo. El remo tiene algas rojas y en cada punta su pez de plata. Así dijo mi tío Auribel. ¿Serán cuernos? Sí, son cuernos. La Morena se ha quedado ahí, mirando, ¿Por qué no llora? Y éste, con los ojos enrojecidos, las uñas largas. Si hablo, me come.
- Correré, correré...
- 42 -Tango, Tango, no te vayas...
- 43 Se cayó. Ahora se volverá piedra. Me agarrará a mí. No, no me hará nada. Sonrió; mejor lloro; eso siempre me sale bien. Diré que. No, esperaré. Bonito Marana, con sus conchas blancas sobre la cara negra.
- 44 -¿Tú... eres el dueño de este mar?
- 45 Largo, largo se ríe, hondo, viento en el caracol. Me río también. Es bueno Marana. ¿Dónde dejaría su caballo de crines retorcidas?
- 46 -Todos somos dueños de este mar. ¿Tú no?
-Yo no.
- 47 Ahora anda, moviéndose. Árbol. Palmera. Gordas sus piernas y sus manos y su cara. Y sus alitas; sí, porque también tiene alitas. Recoge a Tango. No le hará nada. ¿Por qué va a hacerle algo? Sólo come barcos.
- 48 -¿Te golpeaste? ¿Rou hürwe barí bakú mumba ei, etwué?
- 49 Así debe sonar el sésamo del brujo que me contó mi papá. Ahora desaparecerá con Tango y el mar, y olerá a azufre. Siempre es así. ¿Por qué no cerrará los ojos Tango? Cuando uno cierra los ojos ya ningún brujo puede desaparecerlo.
- 50 -Rou howe etimbé.

- 51 *¡Tango habla la lengua de Marana! Lo ha embrujado. Ahora no podré entenderle más lo que me diga. Se convertirá en piedra con ostiones y algas rojas.*
- 52 *-Se cayó. Pero no le pasó nada.*
- 53 *Se ríe ronco. Su remo puede alargarse, como una manga de espuma.*
- 54 *-Yo conozco una playa donde hay conchas moradas, así, chiquitas.
-¿Nos das permiso para recogerlas?*
- 55 *Se ríe otra vez, roncos corales blancos. Su pelo en rosquitas de madrepora. Madrepora, dijo Tango. Hermana de Marana, acaso.*
- 56 *-Sí, les doy permiso. Aquí cerca está la playa, del otro lado del cabo.*
- 57 *Su espalda gorda, negra brillando. Gotitas de agua.*
- 58 *-Apúrate, Tango.*
- 59 *Terror, con sus ojos trabados arriba, como si fuera a esconderlos debajo de las cejas. La boca abierta.*
- Lo ha embrujado Marana. Ahora ya sólo podrá hablar la lengua de él.*
- Me mira. Tal vez ha empezado a volverse piedra. Así es siempre. Uno se mueve cada vez más despacio y se va poniendo duro, piedra con ostiones recibiendo los tumbos del mar. Y las gaviotas se le paran a uno en la cabeza.*
- 60 *-Ten. Llévate ésta.*
- 61 *Marana conoce todas las playas del mundo. Debe tener cofres de pirata. Morada, chiquita, transparente. Mejor le devuelvo las otras. Eso. Tin, tin, en la arena. Me haré un collar con la cinta de la caja. Siete, ocho, nueve, diez, once, doce. ¿Qué sigue? Trece, tres dedos. Mi papá.*
- 62 *-Ayúdame, Tango. Recógeme bastantes, bastantes. Y también quiero caracoles.*
- 63 *Se ríe Marana, ronco, viento debajo del mar. No hace daño...*
- 64 *Bueno, adiós. -Adiós.*

- 65 *Silencio ahora que se va, con su andar de árbol.*
- 66 *-¡Mira, Tango! ¿No viste el caballo en que montó Marana? ¿No lo viste cuando se metió al mar, detrás del cabo?*
- 67 *Mueve la cabeza nada más. Terror. Yo sí lo vi. Claro que lo vi. Y él también.*
- 68 *-Te embrujó Marana, ¿verdad?*
- 69 *Mueve la cabeza nada más. Ya nunca le entenderé nada. Sólo hará lo que le digo y me bajará cocos y pescará para mí, y me ayudará a llevar lo que hallemos en las playas.*
- 70 *-Ya no puedes hablarme. ¿Verdad, Tango?*
- 71 *Mueve la cabeza. Así es siempre. Lo mismo le pasó al muchachito rubio que fue a cortar moras y se encontró al anciano; y como no le dio moras se quedó mudo, hasta que cayó sobre su casa la estrella. Pero ese es cuento. Un collar que me llegará hasta la cintura, con un caracolito en la punta.*
- 72 *Nunca, nunca volverás a hablarme. Porque ya sólo puedes hablar la lengua de Marana. ¿Verdad, Tango?*
- 73 *Mueve la cabeza. Recoge conchas con sus manos negras; también las palmas de sus manos son blancas; despintadas por la arena, tal vez. Ha botado todas las conchas. Ya no tiene miedo. Sólo está triste, porque la tristeza sí se ve en lo negro. Mueve los labios. También tiene corales blancos entre sus labios. Ahora hablará. Qué lástima. Sólo la lengua de Marana.*
- 74 *-Hao barí etimbé.*

Luego de realizar la división del texto en 74 segmentos se procede a clasificarlos según correspondan al desarrollo narrativo de la acción, o al discurso descriptivo. Así, se tienen en la primera clase los fragmentos 2, 4, 7, 10, 12, 15, 17, 19, 21, 24, 26, 28, 30, 32, 34, 36, 38, 40, 42, 44, 46, 48, 50, 52, 54, 56, 58, 60, 62, 64, 66, 68, 70, 72 y 74. Al segundo discurso citado arriba pertenecen los segmentos 1, 3, 5, 6, 8, 9, 11, 13, 14, 16, 18, 20, 22, 23, 25, 27, 29, 31, 33, 35, 37, 39, 41, 43, 45, 47, 49, 51, 53, 55, 57, 59, 61, 63, 65, 69, 71 y 73.

3.4.2 Reconstrucción de la Fábula

En este cuento el orden cronológico y causal no fue alterado en la trama, sino solamente fue presentado en forma alterna con las descripciones. De esta manera, se tiene que la historia o fábula queda constituida por los siguientes fragmentos: 2, 4, 7, 10, 12, 15, 17, 19, 21, 24, 26, 28, 30, 32, 34, 36, 38, 40, 42, 44, 46, 48, 50, 52, 54, 56, 58, 60, 62, 64, 66, 68, 70, 72 y 74.

3.4.3 Normalización y Reducción del Texto

El resumen del cuento se concreta a lo siguiente:

La Morena y Tango se reúnen en la playa.
Los niños recogen conchas y caracoles.
Los niños se intercambian historias.
A Tango le dan miedo los cuentos misteriosos.
Tango cuenta la historia de Marana, el viejo del mar.
De acuerdo con la leyenda a Marana le gusta tragarse a las personas y los barcos.
Un pescador se acerca a los niños.
Los niños atemorizados piensan que es Marana.
Tango sale corriendo y se cae.
Morena le pregunta al pescador si él es Marana.
El dice que no y le enseña a Morena donde hay más conchas.
Tango y el pescador hablan la misma lengua.
El pescador levanta a Tango.
El pescador carga a Tango y le hace cariño.
Tango no sale del asombro y del miedo.
Tango cree que Marana le ha levantado.
Tango ya no vuelve a hablar español.
La Morena le dice a Tango que Marana lo ha embrujado.

3.4.4 Formalización del Modelo

Al llevar el resumen anterior a un grado mayor de síntesis, se tiene que Marana tiene una **carencia**, representada por la necesidad de dominar a Tango, su compañero de juegos. Con el propósito de concretar esta

superioridad, la niña aprovecha la posibilidad de falsificar la realidad al conocer la debilidad de Tango por la leyenda de Marana que se manifiesta por medio de un miedo exacerbado y una amplia imaginación. De acuerdo con la nomenclatura de Todorov, la tergiversación anterior establece la **transgresión** que se constituye por acciones subjetivas como la contribución de la niña a la ignorancia del niño. Este hecho resulta en un **triunfo** para la niña porque logra afianzar su supremacía. Si se analiza el programa de Tango, surge una situación homóloga en la que el niño desea creer en algo; ese deseo es su **carencia**. Luego, acude a una leyenda en la que se manejan ideas interpretativas en una obvia **transgresión** de la realidad. Al final, el niño sucumbe ante el mito de Marana, y obtiene un **triunfo** de tipo subjetivo. Al esquematizar las funciones, el cuento sintetizado puede representarse en dos programas paralelos, ¹ así:

Morena	Carencia ----->	Transgresión ----->	Triunfo
Tango	Carencia ----->	Transgresión ----->	Triunfo

3.4.5 Determinación del Tema

Del trazado del esquema funcional anterior, se clarifica en gran parte el tema central del cuento que puede concretarse como la dominación de la inteligencia (representada en el cuento por Morena) sobre la naturaleza (representada por Tango).

3.4.6 La Realidad Representada

Luego de definir la historia, el tema y los motivos principales, y de haber formalizado su modelo general, se procede a analizar la realidad representada en el cuento, siguiendo en el plano denotativo de los significados. En este segmento se tomarán en cuenta las descripciones que se obviaron en los análisis anteriores.

En "Marana" es evidente que los dos órdenes de hechos que se relacionan en la narración, según Greimas en su Semántica General, ² se presentan en forma separada durante todo el relato produciendo un efecto alterno de acercamiento-alejamiento. De esta manera se tiene que el campo social, el orden de la ley y la organización contractual de la sociedad

están presentes en los monólogos interiores de ambos niños. Cada uno va delineando con sus pensamientos el esquema mental del grupo social al que pertenece, como puede verse en el fragmento 1. No obstante, --y a pesar de su edad--su actuación particular refleja la existencia y la afirmación de valores propios, gracias a la comunicación entre ambos. En el caso de "Morena" ver el segmento 6, y en el de "Tango", el 3. Como personajes individuales Tango queda definido en los segmentos 1, 6, 8 y 33, Marana, en los segmentos 19, 21, 26, 45 y 47, y Morena, en los segmentos 3, 5, 9 y 14.

En general, este cuento carece del tinte existencial y atormentado de otros relatos de Monteforte. La experimentación en el campo formal es tan esmerada que el autor atenúa el afán de evidenciar las lacras sociales, constante en sus obras.

El empeño de Monteforte por plasmar el pensamiento de los niños le lleva a una cuidadosa observación del comportamiento infantil, en especial de su hija, Morena, quien participa como personaje de su cuento. La fantasía de los niños se mezcla con las leyendas y mitos caribeños y ladinos en una obra innovadora y espontánea. Al respecto pueden citarse los segmentos 18, 25, 27 y 31 en los cuales se ejemplifica el pensamiento infantil.

No obstante, entre los niños existen diferencias de las que ellos apenas se dan cuenta. Aparte de la diferencia racial, --marcada en sus conciencias--, ellos apenas intuyen un futuro que, sin embargo, está presente en sus monólogos interiores. Por ejemplo, Morena, en el segmento 4, hace un recuento de lo que no le gusta del mundo de los adultos, sin percatarse de que algún día deberá integrarse al mismo. Ella tiene acceso a la educación; deberá aprender a leer, a escribir y a ser pasiva y discreta. Por su parte, Tango sabe que cuando sea mayor deberá ir a trabajar con los pescadores como lo hacen los hombres de su grupo social. Sin embargo, a él sí le gusta la perspectiva de su futuro, 'ir a pescar de madrugada con su tío Auribel'. Tango es un poco mayor que Morena y se da cuenta de lo débil que es ella al compararla con Robleda, otra niña negra que a pesar de ser más pequeña puede cargar ella sola una canasta de pescados. Morena, a pesar de su nombre, no debe serlo tanto, si se atiende

al segmento 3 que la describe. Este dato aporta una oposición más en la estructura del relato, o sea, la de blanco- negro. Algunas otras ideas que se contraponen son la de tierra-mar, capital-interior del país, automóvil-cayuco, como se evidencia en los fragmentos 22, 7 y 9-10, respectivamente. Asimismo, la niña intuye parcialmente la diferencia entre fantasía y realidad, al estar consciente de que le aparecerá un 'letrero' en la frente si dice mentiras.

Una última diferencia que le molesta a Morena sobremanera es el lenguaje. Tango habla español y un dialecto caribeño del que se presentan algunos parlamentos, pero Morena sólo habla español y ese hecho la limita cuando supuestamente Marana embruja al niño y ya sólo habla en dialecto.

Así, la realidad que Monteforte representa en el cuento es la de la relación de dos niños con un bagaje cultural muy rico en mitos y leyendas, que se complementan con sus fantasías infantiles.

3.4.7 Simbolismo Mítico

Además de los aspectos novedosos en su estructura formal, este cuento es muy importante por cuanto logra una representación de la forma de vida y de pensamiento de las sociedades hispanoamericanas, en las que mito y realidad son difíciles de separar. Después de convivir en una comunidad indígena, de tener la experiencia de la paternidad y de conocer a fondo muchos lugares de la República, la sensibilidad del autor reunió en un relato mucha de la ingenuidad de los niños de su país. Por estar basado en un mito principal y algunos otros complementarios, el desciframiento hermenéutico cobra particular importancia en este cuento.

Son abundantes las teorías que hay respecto al nacimiento de los mitos, pero todas ellas apuntan hacia una explicación del despertar intelectual y creativo del hombre. El hombre primitivo, --representado por el niño en este cuento--, desconociendo las causas de los fenómenos naturales, imaginan unas fuerzas que los provocan y controlan.³ En este relato, el de Marana y Yusiné corresponden al tipo de mitos sobrenaturales que se refieren a conceptos que provocan miedo en las personas que los manejan.

⁴ Si se toma en cuenta la formación sociológica de Monteforte Toledo, es necesario mencionar la función social del mito, de acuerdo con la teoría de G. Dumézil: "La función de la clase particular de leyendas que son los mitos es, en efecto, expresar dramáticamente la ideología de que vive la sociedad, mantener ante su conciencia no solamente los valores que reconoce y los ideales que persigue de generación en generación, sino ante todo, su ser y estructura mismos, los elementos, los vínculos, las tensiones que la constituyen; justificar, en fin, las reglas y las prácticas tradicionales sin las cuales todo lo suyo se dispersaría." ⁵ De esta cuenta, Marana, como se le describe en los segmentos 21, 26, 53, 61 y 66, representa una fuerza poderosa y desconocida e inspiradora de los temores de Tango, así como de su grupo social. De igual forma, el cuento de Yusiné, en el segmento 18, y el del niño y el anciano en el segmento 71, representan modelos de los valores de los grupos sociales que los generan.

Respecto a los mitemas utilizados en el cuento, sobresalen el **mar** como símbolo de la dinámica de la vida. El mar simboliza un estado transitorio entre los posibles aún informales y las realidades formales; representando una situación de ambivalencia que la de la incertidumbre, de la duda, de la indecisión y que puede concluirse bien o mal. De ahí que el mar sea a la vez imagen de la vida y de la muerte. No obstante también surgen de las profundidades del mar monstruos, --como Marana-- que son imágenes de lo subconsciente, que es también fuente de corrientes que pueden ser mortales o vivificantes. ⁶

Por su parte, el **caracol**, de acuerdo con el Diccionario de Símbolos, se relaciona con las aguas primordiales y con su uso como instrumento productor de sonido. En este caso, la segunda opción es la que mejor se adaptará a esta interpretación, porque la niña se acerca un caracol para escuchar el mar y acepta la teoría de Tango de que es una oreja de Marana, como se ve en el segmento 27. Salido del mar, el caracol está en relación con el elemento Agua y con otro mitema que también abunda en el cuento: las conchas. La **concha**, por su parte, al evocar las aguas donde se formó, participa del simbolismo de la fecundidad propio del agua. Es también, un símbolo típicamente femenino que indica la forma del órgano sexual de la mujer y lo que puede nacer de él. ⁷

En el cuento, la niña quiere hacer un collar largo de muchas conchas y caracoles, como se comprueba en los segmentos 61 y 62. Estos collares de conchas simbolizan "la encarnación, el descenso del alma a la materia, la fecundidad venida de los muertos. Estos talismanes del mar provocan el intercambio de los bienes, la alianza de los hombres, su unión en todas las formas." 8

Por último, la figura del padre es reforzada por el hecho de que ambos niños son huérfanos de madre y tratan de competir con las figuras de sus respectivos papás. De acuerdo con el Diccionario de Símbolos, el padre es símbolo de la posesión, del dominio y del valor. En este sentido, es una figura inhibidora, representativa de toda figura de autoridad. Representa también la conciencia frente a los instintos o los impulsos inconscientes; es la autoridad tradicional frente a las nuevas fuerzas de cambio. 9

3.4.8 El Plano Sintomático

Este cuento es una excepción al patrón monotemático de la narrativa de Monteforte Toledo porque los elementos y leit motifs comunes a otras obras --cuentos y novelas-- no están presentes en el mismo. El autor se retrae momentáneamente de su ideología y de la presión psicológica y social de su entorno para crear un relato diferente. Es importante también el hecho de que la niña del cuento, Morena, está inspirada en su propia hija. La proximidad entre padre e hija y la sensibilidad paternal posibilitan la acertada re-creación del monólogo interior infantil. Esta habilidad se complementa tanto del ingenio del escritor como de la ternura del padre. Además, Monteforte Toledo se confiesa en parte en la obra, en su ritual paterno de educar, mimar y entretener a su hija, contándole cuentos.

Otro aspecto que se cuidó en la obra al escribir los monólogos interiores y los diálogos entre los niños, fue la manera de expresión sencilla --a niveles sintáctico e intelectual--, producto de la observación y del recuerdo de su propia niñez

Sin embargo, la libertad a la que Monteforte Toledo apela en cada una

de sus obras, sigue latente en Marana. Es ese espíritu abierto el que le permite explorar otras técnicas narrativas como las que pone en práctica en este cuento. Para eso, el autor incluye parlamentos en un supuesto dialecto producto de su imaginación, porque es así como a él "le suena el habla caribeña".

Finalmente, es interesante señalar que el autor estaba consciente de la innovación que estaba realizando en la narrativa guatemalteca, hecho que se comprueba con el nombre de la sección en la que incluyó el cuento Marana: "Cuentos Raros".

3.4.9 El Manejo Temporal

En general, el manejo del tiempo, en este cuento, se resuelve en forma lineal. Sin embargo, la experimentación en este nivel va más allá de lo que otros autores guatemaltecos contemporáneos de Monteforte estaban haciendo en su época.

En primer lugar, la tendencia a usar la narración directamente, obviando la descripción, fue superada por los grandes novelistas contemporáneos como Proust, Gide, Woolf, Faulkner, Hemingway o Dos Passos, que utilizaron la 'presentación' sin preámbulos.¹⁰ Esta innovación influyó enormemente en Monteforte quien admite el influjo de estos autores en su obra. Así, el tiempo físico y el tiempo psíquico del relato pueden limitarse a unas dos horas o menos aunque el uso alterno de las voces narrativas con el diálogo provocan el efecto de un ritmo lento en la obra.

3.4.10 La Focalización

La certeza plena del tiempo se incorpora por medio de la técnica del monólogo interior o el fluir de la conciencia, de modo que los recuerdos y las vivencias actuales de los personajes se presentan indistintamente sin anunciarse con claridad. Aquí, es notable el segmento 1 que se asemeja al monólogo de Luis, --personaje de Una manera de morir-- que corresponde al capítulo once de la novela de Monteforte Toledo.¹¹

De esta manera, el autor soslaya la omnisciencia para dar paso a una

perspectiva que corresponda a las innovaciones temporales citadas arriba, como la del narrador protagonista, que expresa su reacción ante estímulos externos, los sucesos a su alrededor y sus recuerdos deshilvanados. ¹² Monteforte alterna en Marana los monólogos interiores de dos niños, -- los personajes centrales--y su conversación, en el apogeo de su experimentación técnica con lo cual provoca una superposición de planos temporales en el relato.

Los monólogos interiores están narrados en su mayoría en primera y tercera persona, que alternan con los tiempos simples del modo indicativo, como se comprueba en los segmentos 5, 8, 9 y 11, entre otros. En los diálogos se utilizan también los tiempos pretérito perfecto simple y el presente del modo indicativo en primera y tercera persona. ¹³

En cuanto al nivel, predomina en todo el cuento la forma intradiegetica, porque los monólogos interiores sitúan a los narradores directamente dentro de la historia. ¹⁴

Desde el punto de vista de las funciones --según las categorías de Genette, predomina la de 'conducción testimonial' porque los narradores se introducen como personas actuantes.

3.4.11 El Lenguaje

Desde la perspectiva estilística del texto, se puede indicar como rasgo dominante y constante, el uso de una sintaxis directa, con predominio de oraciones de estructura simple y proposiciones coordinadas, como corresponde al habla infantil. Este rasgo es explicable si se atiende a la observación y la experiencia de Monteforte Toledo ya comentado en el Plano Sintomático.

El vocabulario es bastante disperso debido en parte a la alternancia de dos narradores de diferente entorno social, y a la elaborada descripción en los monólogos interiores. Sobre un total de 2,737 palabras del texto, se registran 831 diferentes, lo que da un índice muy bajo de 3.29, hecho que comprueba en cifras lo afirmado arriba.

Al realizar una selección de las palabras de significación de las de estructuración y una separación de las más usuales, se comprueba que éstas corresponden a los núcleos semánticos del relato. Estas palabras claves, con su número de aparición en el texto y su porcentaje son:

él	58
Marana	27
Tango	20
mar	19
yo	18
papá	14
miedo	11
nada	10
conchas	10
ojos	8
verdad	8
cosas	7
cabeza	6
ella	6
árbol	5
cara	5
caracol	5
manos	5
viento	5

Por medio de este elenco --que se puede extender con palabras afines con frecuencia de 3 ó 4 veces en el texto-- se puede observar como primer núcleo semántico dominante a **Marana**, usado 27 veces, lo cual confirma lo que se señala en otra parte del análisis. Es el mito en sí mismo y el miedo que inspira el centro de interés del relato. Este núcleo puede reforzarse con el sustantivo **cuento** que se repite 4 veces. En segundo término, se encuentra **Tango**, utilizado 20 veces, lo cual indica que es él el personaje más importante sobre el de Morena, la niña. Este indicio apoya la teoría de que Monteforte Toledo desplaza el interés hacia la figura masculina y sitúa siempre a la mujer en un segundo plano.¹⁵ Para apoyar el dato anterior, es importante señalar que **Morena** se repite solamente dos veces, aproximado a los núcleos **niñas**, usado 3 veces y **ella**, 6 veces. Le sigue en orden de importancia el sustantivo **mar**, empleado 19 veces, que está directamente relacionado con el mito de Marana porque éste es el dueño de aquél. En seguida aparece el núcleo **papá** utilizado en otros cuentos, --

usado 14 veces--, como una figura importante de oposición para la realidad de los niños. Después viene el sustantivo **miedo**, empleado 11 veces, que puede aproximarse a **terror**, que aparece 3 veces, como un relacionante entre el mito, los niños y sus padres. Es importante también relacionar el núcleo **cuento/cuentos**, usado 4 y 3 veces respectivamente, con el de **mentira**, que aparece 4 veces, y con el de **nada**, 10 veces, opuestos al de **Verdad**, 8 veces y **letrero**, 3 veces. Otros sustantivos relacionados con el campo semántico de **mar**, son **conchas** usado 10 veces, **caracol**, 5 veces, **caracoles**, 4 veces, **viento**, 5 veces, **Madrépora**, 4 veces, **pescadores**, 4 veces, **playa/playas**, 4 veces cada una, **arena**, 3 veces.

Entre los adjetivos que se destacan por su repetición, están **negro**, usado 11 veces, aproximado a **negra**, 6 veces, **bueno**, **claro** y **azul**, 5 veces cada uno. La subjetividad del relato queda comprobada por la preferencia de adjetivos calificativos, como los anteriores, sobre los de carácter determinativo.

Por último, cabe agregar que hay en el texto una tendencia experimental lingüística, que se manifiesta en la utilización de parlamentos en un dialecto caribeño "inventado" por Monteforte, como puede verse en los segmentos 48, 50 y 74.

3.4.12 Análisis Titulógico

Sintaxis del título

Independientemente de su relación con el cotexto, el título "Marana" está formado por un sustantivo propio, --de invención del autor--, lo cual lo ubica directamente dentro de las invariantes de título de textos ficcionales de **estilo nominal**, dado su carácter elíptico, o sea, que carece de elementos verbales. De esta manera, este título comparte una de las normas que rigen la competencia discursiva propia de los títulos de novela y cuento, que es la tendencia de titular con sustantivos, como por ejemplo, Anaité, El, etc. La concentración del título en un solo sustantivo indica la decisión del autor de destacar el mito al que se hace referencia en el cuento. ¹⁶

Semántica del título

El título "Marana" se caracteriza por la ausencia de un referente convencional al que se remita con ese signo. Está compuesto por un operador actancial que hace referencia a un héroe o personaje central del relato que forma un nexo con el resto de actores de la diégesis.

El sustantivo "Marana" no ofrece mayor indicio al lector respecto al cotexto. Por ser un sustantivo propio con una terminación de género femenina --a--, la persona que se aproxima al cuento por primera vez, puede confundirse al encontrar en la diégesis que Marana es el señor del mar. ¹⁷

Sigmática del título

"Marana" es un título **denotativo**, porque armoniza con el cotexto, anuncia una situación determinada y armoniza con un elemento de la estructura profunda de la diégesis. ¹⁸ De acuerdo con el Dr. Hoek, todo título sufre transformaciones lógico-semánticas dentro del cotexto, que son en este caso, de **co-textualización** porque se anticipa un contenido y hay un grado cero de cambio. No obstante, en este caso es importante señalar la intencionalidad del autor al usar ese título. En un sentido textual, un núcleo como "Marana" permite un grado mayor de interpretación y de duda, que se esclarecerá al referirse al cotexto. Esta postura del autor responde al carácter interpretativo y folklórico del cuento, y a su propuesta experimental.

Pragmática del título

El factor pragmático del título permite establecer las relaciones psicosociales que existen entre una práctica significativa dada y los usuarios; en este caso, los lectores. De esa manera, es posible detectar los mecanismos de aceptabilidad y de penetración del cuento en el público. Desde esta perspectiva, se puede apreciar que este título cumple con su valor **locucionario** que es el de informar, como se vio en la Semántica del título, acerca de qué se va a elaborar en el cotexto. ¹⁹ Asimismo, el título cumple con el valor **ilocucionario** porque aspira a acaparar la atención del lector por medio de su función contractual: usar un signo atractivo y original para establecer un contrato de lectura con el público. ²⁰ El título cumple

con su valor **performativo** porque el cotexto hace referencia al concepto establecido en el título, que indica que éste no es impostor. ²¹

Por último, cumple con el valor **perlocucionario** porque, además de ser un título creativo, se acompaña de una ilustración en la que se destacan elementos importantes de la diégesis como una figura antropomórfica, el mar, conchas y caracoles. ²²

3.4.13 Valoración Crítica

En primer lugar este cuento es un intento por representar una escena cotidiana del interior del país en la que se oponen de manera trascendente la gente local con sus costumbres, contra la idiosincrasia de los extraños. Asimismo, es también un esfuerzo por profundizar en la comprensión de los mundos misteriosos de la niñez y de sus juegos aparentemente sencillos. En este orden, la cosmovisión del autor se traduce en una distorsión de la realidad necesaria para la adecuación del orden social, ante el cual se atenta al principio del relato cuando los niños aspiran a dominarse mutuamente. De esta manera, el autor perfila como tema central del cuento la dominación de la inteligencia sobre la materia, aunque para lograrlo se valga de una solución interpretativa. Por otra parte, cabe la reflexión aplicable a la historia del niño, acerca de los monstruos que acaban con sus creadores.

En el campo formal sobresalen, con mucha autenticidad, los monólogos interiores de los niños, que pueden justificarse en el plano sintomático por la cercanía del autor con Morena, su hija y el personaje de su cuento. Además, la experimentación le lleva a presentar la tradición lingüística regional con bastante fidelidad, aun cuando los parlamentos en un idioma diferente sean producto de su imaginación. Esta creatividad en el lenguaje equipara a Monteforte con autores como Cortázar que también experimentaron en ese campo. Otras innovaciones incluidas en el relato son la alternancia en focalización que incluye una voz omnisciente y dos voces protagonistas. Asimismo, la aplicación de la técnica del *fluir* de la conciencia en la parte inicial del cuento. Esta obra es, entre los cuentos analizados en este estudio, la que permite a su autor mayor libertad de

creación porque perfila una combinación de experimentación, imaginación y ternura que no se encuentra en ninguna de sus otras creaciones, acerca de niños. Mario Monteforte Toledo incursiona en registros estéticos renovadores para producir con Marana un cuento de características netamente surrealistas, entre las que destacan la expresión de las ideas contenidas en la obra, prescindiendo de cualquier preocupación externa y la exaltación del subconsciente, los sueños y la libre asociación de ideas.

3.5 ANALISIS DEL CUENTO EL TRABAJO

3.5.1 Segmentación Lineal

1 *Antes de que rompiera la madrugada ya barrían, trapeaban y sacudían el enorme corredor que bordeaba el patio por dos lados, en forma de ele. Legañosos, tiritando aún por el agua del baño -que echaba humo de tan fría-, con las uñas amoratadas y las narices moqueando ralo, quedaban distantes, como separados por un país entero. Cuando se reunían al centro del corredor eran exactamente las seis de la mañana y empezaban los ruidos en el cuarto de la señorita. Chirriaban sobre el vidrio las horquillas que se ponía para dormir, rechinaba la cama en dos tonos distintos, sonaba el peltre de la bacinica; luego, el murmullo de las oraciones, con golpe de pecho, y la cerradura del armario, que era de campanita. Y partían también las primeras órdenes.*

2 *-Cástulo, ¿limpiaste bien debajo de la paragüera?*

-Sí, señorita.

-Cayetana, ¿sacudiste debajo de la jaula de los canarios?

-Sí, señorita.

-Vuelve a barrer ahí. Siempre queda alpiste desperdigado. Ustedes nunca se fijan en lo que hacen. Y tú, Cástulo, cada día estás más haragán. ¿Limpiaste el espejo?

-Sí, señorita.

-Vuélvelo a limpiar. Y no dejes los dedos marcados, como de costumbre.

3 *Los dos niños se desasosegaban a medida que los ruidos en la recámara de la señorita se extinguían. Era la señal de que estaba a punto de descorrer el doble cerrojo de su puerta y de aparecer en el corredor, para inspeccionarlo de un extremo a otro.*

Llevaba sobre la ropa una bata de lana y en torno a la cabeza una cofia bien ajustada. Despacio, con meticulosidad de farmacéutico, se detenía en los sitios dudosos, donde invariablemente encontraba mal realizadas las faenas; detrás de los innumerables cuadros, con cromos de querubines y paisajes suizos; sobre la mesa donde estaba la estatuilla de la negra con sus vestiduras rojas; entre las patas del caballo de Napoleón, que ocupaba una repisa especial, y en los bordes del cuadro que junto a la paragüera decía en letras de cruceta sobre espesa tela: "Hogar, dulce hogar", entre ramilletes de nomeolvides.

4 *-¿Sacudiste aquí?*

-Sí, señorita -respondía Cayetana, y anticipaba su mejor cara de contradicción.

-Ven a ver, ven a ver...

- 5 *La señorita la tomaba por el delgado hombro, la obligaba a acercarse al punto delictuoso y se inclinaba sobre ella.*
- 6 *-¿Y esto qué es? Polvo, ¿verdad? -La cernía como para hacer sonar algo que se hubiera tragado, se incorporaba y decía más o menos esto, todos los días:- Es un fastidio, una condenación. Parece que lo que una les dice les entrara por una oreja y les saliera por la otra.*
- 7 *Cástulo procedía a abrir la cocina. Allí todo quedaba immaculado desde la noche anterior. No obstante, la señorita pasaba revista, por si algo faltaba o estaba fuera de sitio. "Con los tiempos como andan, hay una de ladrones...", decía. Ese temor la hacía cerrar con llave absolutamente todo lo que podía cerrarse: puertas, cajas, gavetas, estuches. Lo único que permanecía abierto era el cuarto de los cachivaches, donde se conservaban prendas y artefactos de inverosímil variedad, resaca de varias generaciones que habían profesado la creencia de que era inconveniente botar cosas porque "algún día" pueden servir.*

Cástulo corría con la cesta y regresaba con el pan diario: tres piezas saladas y tres dulces para la "servidumbre" (como llamaba la señorita a los dos niños), y seis piezas saladas y seis dulces para ella.

Cayetana iba al gallinero -unos cajones de tela metálica, colocados al fondo del corredor- y recogía por lo general dos huevos. Cambiaba el agua de beber, la provisión de maíz, limpiaba las jaulas y aprovechaba la ocasión para arrancarle unas plumas a la gallina blanca que solía cacarear desde muy temprano y molestaba el último sueño.

Cástulo abría los cuartos: la sala, el costurero, el dormitorio del señor, el dormitorio de la señora -que se conservaban intactos, cual si ellos estuviesen vivos-, el comedor y el baño. Había dos piezas vacías, donde otrora dormían "las niñas" hermanas de la señorita, cuando la casa era seguramente un lugar más alegre. El niño reunía todas las llaves y las colgaba en su sitio, en el dormitorio de la señorita. Ahí aprovechaba a su vez para cometer su pequeña venganza: colocaba fuera de sitio los anteojos "de ver de cerca", detrás de alguno de los numerosísimos muñecos, estatuas y retratos que cubrían los muebles. En cualquier momento se producía la escena. La señorita empezaba a buscar sus anteojos. "¿Dónde los puse? ¿Dónde diantre los puse?" Se disgustaba muchísimo y hacía desoladas reflexiones sobre la vejez.

Cástulo le servía el desayuno y mientras ella remojaba su pan en el chocolate, despacio, engullía su ración en la cocina, con Cayetana. Era un momento deleitoso mirarse así, de cerca; sonreír y balancear los pies descalzos debajo de la silla, mientras la boca se llenaba de sabores y bajaba hacia el estómago el calor del café. Mas poco duraba.

- 8 -Cayetana...
-Sí, señorita.
- 9 La niña bajaba de un brinco del asiento y comparecía en el comedor, limpiándose la boca.
- 10 -¿Cuántas veces te he dicho que no te limpies con la mano? Para eso hay jabón y agua y periódicos. Puerca...
- 11 Cayetana tomaba los trastos y los conducía al lavadero de la cocina.
- 12 -Ten cuidado; no los vayas a romper. Ustedes todo lo rompen. Como están acostumbrados a vivir como marranos y nada les cuesta...
- 13 Mientras tanto Cástulo ya había volado a retomar la escoba y barría la sala.
- 14 -Ten cuidado; no vayas a botar los floreros -le prevenía la señorita antes de entrar al baño.
- 15 Durante algún rato no se oía sino el resbalar de la escoba, el tintineo de los trastos que lavaba Cayetana y la frotación del cepillo de dientes. Pero en cuanto el agua corría por el desagüe, la señorita reanudaba sus órdenes y redoblaba sus arrestos para entregarse, junto con los niños, a incontables tareas. Quitaba las hojas secas a las plantas, escarbaba las macetas, silbaba amorosamente a los canarios, canturreaba alabados de iglesia, enderezaba cuadros, mejoraba el ángulo del Napoleón de bronce, sacudía algún rincón sospechoso, estiraba los forros de los muebles, entraba por una habitación y salía por otra, sacaba y guardaba ropa. Por último se quitaba las babuchas y se ponía los zapatos, que ella misma lustraba con un ajuar completo. En ese momento ya estaba peinada, vestida "para salir" y empolvada, y previa una inspección general, se despedía de los animales con una voz modulada y agudísima, reñía a los niños, les daba una multitud de directivas, cargaba a Cayetana con una cesta descomunal y se iba con ella a misa de 8 y al mercado.
- 16 Cástulo dejaba parada la escoba con el trapo de sacudir prensado en el cabo, conseguía algunos palitos y piedrecillas, y se ponía a jugar en el corredor. Los

canarios rompían a cantar y el sol inundaba el patio. Era un sol tibio, con polvillo dorado. A veces llegaban los feos pájaros pobres a picotear el alpiste que derramaban los canarios. Cástulo se quedaba quieto para no asustarlos. Cuando ya no dejaban ni un solo grano, se remojaban ruidosamente en el brocal de la fuente -que era honda y explayada como un estanque-, se asoleaban en los aleros y emprendían vuelo.

Pero también este remanso duraba poco. Resoplando, de pésimo humor y cargada de paquetes de donde asomaban barbas de legumbres, llegaba la señorita del mercado apurando a Cayetana que, a la zaga, hacía prodigios para sostener sobre la cabeza la cesta con el grueso de las vituallas.

17 -Ten cuidado, no la vayas a botar. Eres tan inútil, caramba...

18 La señorita se recuperaba del sofocamiento, se ponía ropa de entre casa con alto cuello de encaje sostenido por finas ballenas, saludaba de nuevo a los animales, reñía a Cástulo por las tareas mal hechas y a veces le propinaba un coscorrón. Y de nueva cuenta la casa se dinamizaba con los ajetreos, hasta la hora del almuerzo.

19 Por la tarde llegaban las visitas. Las "de compromiso" entraban en la sala; las de "confianza" al costurero, o se quedaban en el corredor, cuya resplandeciente nitidez era orgullo del domicilio. Las más asiduas eran doña Mauselia, hermana de la señorita, con su exaltado busto y sus botines puntiagudos, de los que ya no se usan, y Paquito, el sobrino, con más de treinta años de edad, siempre pontificando lo mismo; era hijo de otra hermana que había tenido la señorita y sus trajes oscuros le daban una solemnidad indiscutible.

Acudían también las "niñas", hermanas de Paquito. Eran dos muchachas gordezuelas, alegres, que aporreaban el piano, cantaban canciones de amor, devoraban una barbaridad de mantequilla, se acababan el postre sin dejar mancha, patinaban a zapato limpio en el corredor, hacían bromas a los dos pequeños sirvientes de la casa y les regalaban chucherías a escondidas.

La "refacción" era el condumio obligatorio en los días de visita de los familiares y se prolongaba hasta el anochecer. "Las niñas" se guiñaban el ojo y con astucia, tocaban ciertos puntos sobre los cuales doña Mauselia y la señorita estaban en desacuerdo.

20 -No, Mauselia, no fue así. Salimos a las 4 en punto. Tú llevabas tu traje verde

de terciopelo. ¿Ya no te acuerdas?

-Dispensa, Victorina -así se llamaba la señorita-; no eran las 4 sino pasadas las 5. Me acuerdo muy bien de haber oído el reloj del comedor.

-No seas obstinada, Mauselia. Eran las 4.

-¡Pero qué terca eres, Victorina! Tengo la seguridad de que eran las 5. -La terca eres tú. Siempre estás contradiciendo con idioteces.

-¡Pero qué estúpida eres! Eran precisamente las 5 porque...

- 21 La señorita se ponía pálida y doña Mauselia, roja. Las niñas salían al corredor a sofocar la risa. Por fin, doña Mauselia se levantaba con dignidad y sin despedirse de su hermana, se marchaba dando un portazo.

Cuando no llegaban las niñas a picar el pleito, las dos mujeres conversaban apaciblemente y rememoraban las buenas épocas de la casa y a "los muchachos" que se presentaban a pretenderlas. La señorita se negaba a admitir que alguien le hubiese interesado de verdad. "Y me alegro", aclaraba, "porque el otro día me lo encontré en la esquina de San Francisco y está hecho un carcamal". Apenas comenzaba Paquito a hablar, las dos mujeres lo escuchaban con admiración. Usualmente se refería a las "monstruosidades" del gobierno, a las leyes que fijaban las rentas de las casas o reglamentaban el trabajo con la absurda pretensión de igualar a todo el mundo...

Si estaba sola, la señorita iba a la iglesia a la hora del ángelus a rezar el rosario y volvía a hacer la cena con la ayuda de Cayetana. En seguida se guardaban los trastos, se cubría con una manta a los canarios, se barría donde estaba sucio y principiaba la lección.

- 22 La señorita se instalaba en su sillón enguatado, rodeada de cojines y con un niño a cada lado, les enseñaba las letras con una horquilla enderezada como puntero. Sobre su regazo estaba una regla amarilla de madera, de dos cuartas de largo; invariablemente cuando llegaba la hora de los diptongos empezaba a repartir golpes sobre las cabezas de los dos alumnos. Luchando entre el sueño y el miedo, el cansancio y el sopor que daba la rutina, repetían juntos la lección, con monótono sonsonete. La señorita llevaba el compás con el pie. A las diez y media en punto bostezaba, se calaba los anteojos de ver de lejos y llevaba a los niños al baño para que se dejaran la piel y la dentadura sin una mácula.

Cástulo cerraba con llave todo lo que por la mañana se abría. Se desarrollaba un rezo bastante largo frente a la imagen del corazón de Jesús y los niños se iban a acostar.

Dormían en el costurero, contigua a la habitación de la señorita. Del cuarto de los cachivaches llevaban una pequeña cama de campaña, cuyas patas de metal se afirmaban con tornillos. Tendían encima un petate, colocaban la almohada y las colchias, y se acostaban. La señorita aún producía algunos ruidos y regaños. Por último bostezaba dos o tres veces, apagaba la luz y roncaba ordenadamente.

Los niños, en la oscuridad, platicaban y reían bajo el cobertor. Pero tampoco aquella expansión duraba mucho: exhaustos, adoloridos por los coscorrones que la señorita daba con el nudillo del dedo medio en punta, se cogían de la mano y se dormían.

- 23 Hasta que la gallina blanca cacareaba antes del alba y había que conducir la cama y bañarse y situarse a los extremos del corredor -más inmenso en la penumbra- y empezar otro día.

* * *

- 24 Los niños no llegaban a comprender por qué todo lo bonito de su vida era breve, incluso el cambio que hubo en su régimen de trabajo después de la visita de aquellas dos mujeres.

- 25 Se presentaron una mañana casi a la hora de comer, hablaron en la sala con la señorita e hicieron apuntes en unos cuadernos que llevaban bajo el brazo. Después se supo que llegaban de parte de alguna autoridad y que ya habían inspeccionado otras vecindades. La señorita los llamó a la sala, con una voz que parecía salir de otra persona.

- 26 -Cayetana...Cástulo...Hagan el favor de venir un momentito.

- 27 Se presentaron a la puerta y esperaron algo malo.

- 28 -A ver: cuéntenle a estas señoras si les falta algo, si no están contentos conmigo. ¿No es cierto que los trato como verdaderos hijos?

- 29 Los niños no sabían de qué hablaba aquella mujer imprevista mientras les acariciaba el cabello.

Las visitantes cruzaron rápida mirada.

- 30 -Es inútil, señora- dijeron con impaciencia.

-Señorita -aclaró con recato Victoriana.

-Señorita. No adelantaremos nada. Pero nuestros informes son completos y no dejan lugar a duda. En todo caso, le recordamos una vez más que se debe respetar el Código del Trabajo en el servicio doméstico. Por su propia conveniencia.

31 *Se despidieron con cierta frialdad y se fueron.*

32 *La señorita cambió de expresión como por ensalmo. El pliegue sonriente se contrajo hasta formar nudos en las comisuras de los labios. Detrás de los espejuelos de ver de cerca, los ojos se agrandaban desmesuradamente; hasta sus raras pestañas cobraban sombría consistencia. Parecían ojos de retrato, de esos que lo siguen a uno por todas partes.*

33 *De pronto, la señorita rompió a llorar, emitiendo chillidos contra 'esos bandidos enemigos de Dios, que tratan de destruir a la gente decente'.
-¿Qué quieren esos mal nacidos? -gritaba-. ¿Que una haga las cosas, que se quede sin criados?*

34 *Hubo ciertos cambios en la casa. La señorita no volvió a pegar a los niños. Para conducir la enorme cesta de verduras desde el mercado, alquilaba los servicios de un mozo de cordel. Y durante algunas semanas, cuando alguien tocaba a la puerta por la mañana, la señorita trenzaba los dedos hasta que se le ponían blancos y murmuraba: -¿Quién será, quién será? ¡Jesús del gran poder!*

35 *Pero luego vino la revuelta, días de tiroteo, de zozobra, de soldados en las calles. La señorita mantuvo prendida una veladora frente a cada imagen.*

36 *Cuando anunciaron que el gobierno había caído y que entrarían unos que llamaban libertadores, ella misma se encaramó en una escalera para colgar flores y guirnaldas de pino desde el zaguán hasta la última ventana.*

Volvió de la manifestación sofocada, ronca de gritar y con una chispa maligna en los ojos.

37 *Todos los cambios ocurridos en el domicilio en los últimos tiempos desaparecieron. Una noche, antes de llegar a los diptongos -lo cual sí extrañó a los niños-, la señorita se enfureció; les aferró la cabeza por detrás y acercando su enorme mirada negra los estrelló varias veces, frente contra frente, hasta que empezaron a ver borrosas constelaciones y a sentir que unos pedruscos enloquecidos les daban tumbos dentro del cráneo.*

38 Un día, doña Mauselia se encerró con su hermana en el costurero y hablaron mucho tiempo. Por la noche, la señorita impartió una nueva orden: Cayetana dormiría en el costurero en la cama de metal, y Cástulo en el cuarto del señor, sobre la alfombra.

39 Entonces la noche, lo único que había sido acogedor y benigno, también se pobló de martirios. Del farol de la esquina se colaba un rayo muy delgado, que revelaba en el techo los trazos de una cara. Era una especie de monstruo con unos colmillos que asomaban entre la pelambre. Cayetana, que nunca había reparado en aquel rasgo, se arrebujó en la colcha y se puso a llorar. Cada vez que se atrevía a mirar al techo, el monstruo estaba ahí, cierto y movedizo. Por fin, pasada la medianoche, cuando ya no le quedaban lágrimas ni estremecimientos en los huesos, se durmió.

Para Cástulo, ni esa ni las demás noches fueron tan llevaderas. El cuarto del señor no tenía cortinas espesas y la lividez de la calle lo alcanzaba en buena parte. Era una habitación inmensa, con gruesos muebles antiguos. Al fondo, la cama tendida, cual si aguardara a un repentino huésped. Al frente, el armario, sobre el que un águila disecada tendía las alas abriendo el pico y los crueles ojos de vidrio.

Más lo peor eran los retratos. Eran dos y estaban enmarcados en ébano, con una guarda de terciopelo morado. La señora tenía un gesto grave, desamparado y parecía no estar ahí. El señor antojaba un bloque de piedra, con su barba metálica y los dos penachos enhiestos que le coronaban la frente. Se asemejaba bastante a la señorita, sobre todo en los ojos, que también fulguraban tras espesos lentes y estaban siempre fijos. El señor tenía los brazos cruzados sobre el pecho y el pulgar le asomaba bajo la axila. Era más que un dedo, un instrumento cuadrado con la uña como una espátula de obsidiana. Cástulo sabía que apenas se durmiera, el dedo emergería del cuadro... Tiritando, horrorizado, pasaba la noche entera acurrucado en diferentes sitios, para ver si se olvidaban de él los ojos del señor.

40 Cayetana ya no volvió a arrancar plumas a la gallina blanca cuando limpiaba la jaula. Al contrario: era a la que mejor le daba de comer, porque anunciaba el fin de la noche.

Más amodorrados que nunca, con movimientos casi automáticos, los niños

iniciaban la faena y despertaban del todo hasta que la señorita gritaba desde su cama las primeras órdenes.

* * *

41 Una tarde, mientras la señorita y su hermana escuchaban a Paquito, de sobremesa, los niños llevaron la escalera al costurero. Con excremento de gallina, hojas de laurel y trece gotas de saliva, Cástulo restregó el rincón del techo donde se le aparecía el monstruo a Cayetana.

42 Hacer el conjuro al señor era mucho más difícil; aún de día resultaba invulnerable dentro de su marco de ébano. Pero Cástulo se resolvió. Del cajón de la cocina donde se guardaba pequeñas monedas para comprar en la tienda lo que no se llevaba del mercado, sustrajo una. Ignoraba cuánto valía: era la tienda distante y compró incienso negro. En una tapadera de lata lo mezcló con tres plumas de ala de gallina blanca y exactamente a la medianoche, le prendió fuego. El olor ascendió en humo hasta el retrato y empezó a salir por debajo de la puerta. La señorita se despertó y encendió luz. Tosió, bostezó con desgano y se quedó dormida.

43 Cayetana espió cautelosamente hacia el fatídico rincón del techo. No, la cara del monstruo ya no estaba ahí. Un rayo de luz, despercudido, hacía una luna oblonga igual que las agoreras de la lluvia buena.

Cástulo, en cambio, pasó otra noche de espanto, cabeceando frente al retrato que de un momento a otro cobraría vida.

44 Una tarde tembló. Las memorias de los viejos terremotos invadieron la villa. La señorita cayó hincada en el corredor, con los brazos en cruz. -¡Santo Dios, santo fuerte, santo inmortal! - vociferaba.

Los niños nunca la habían visto tan asustada. Despavoridos, los animales de los contornos emitían voces salvajes y desconsoladas.

45 Cuando Cástulo fue a acostarse, el retrato yacía en el suelo, con el vidrio hecho añicos. El niño lo cubrió con su camisa, se estiró en la alfombra y durmió hasta que el sol apuntaba en los cerros.

Mas pronto la señorita mandó reparar el cuadro y volvió a colgarlo en su sitio, junto a la señora triste.

46 -¿Ya ves? Por descuidado. Eres un animal.

47 *Aquella vez le pegó más fuerte que de costumbre. Tanto que al niño se le durmió el cuerpo y sólo recordaba la mano cayendo en su cabeza, en su espalda, y se ponía roja como un pedazo de carne cruda.*

48 *-No le pegue, señorita -chilló Cayetana, incontinentemente.*

49 *La señorita se detuvo y se volvió contra ella.*

50 *-¡Desgraciados, infelices! Son peores que los animales. Después de lo que una hace por ustedes...*

51 *Era mucho el sueño, pero era más el dolor. La noche transcurrió en claro para los niños.*

* * *

52 *-Pase, pasen... Que bueno que hayan venido a ver a los muchachitos. Entren a la cocina para que les dé algo de comer.*

-Muchas gracias, señorita. Le agradecemos su voluntad; pero ya comimos en el mercado.

-Ya me imagino lo que comerían... El camino es largo y necesitan fortalecerse para el regreso. ¿Vinieron a pie?

-No, señorita; en el tren. Sólo la montaña la cruzamos por la vereda.

53 *Los campesinos dejaron a la puerta los pequeños bultos con su ropa. Se consultaron por lo bajo y destaparon una canasta repleta de frutas.*

54 *-Para que se merced pruebe lo que dio la última cosecha.*

55 *La señorita se deshizo en elogios sobre el regalo. Los niños estaban callados, sin atreverse a sonreír.*

Mientras la señorita vaciaba la canasta en la cocina, los padres los miraron con dulzura y la madre pasó tímidamente su mano por el cabello de Cayetana.

Apenas se atrevieron a comer porque la señorita, sin dejar de pulir sus objetos de plata con una gamuza, les hablaba todo el tiempo, contándoles lo bien que se portaban los niños y cuanto los quería. 'Como a mis verdaderos hijos', declaró.

Los campesinos cambiaron una mirada furtiva y el hombre dijo que deseaban

llevarse a los niños para que asistieran a la fiesta del pueblo.

56 *-De ninguna manera. Sólo eso faltaba... Los niños están estudiando y se retrasarían. Además, yo me quedaría sola. Esta no es acción para una pobre mujer - y derramando lágrimas, se sonó estrepitosamente.*

57 *Los campesinos no sabían dónde meter las manos.*

58 *-Nos da mucha pena, señorita. Pero también la casa se mira muy triste sin ellos. Y ahora que se casa la muchacha grande, y ahora que se llevaron al muchacho al servicio militar, pues...*

59 *Nuevamente protestó la señorita y habló del agradecimiento.*

60 *-Sí, estamos muy agradecidos. Pero como la casa está triste y ya viene la fiesta...*

61 *Sin abandonar sus oficios, los niños no perdían palabra de aquella negociación en que les iba más que la vida.*

La señorita se secó el rostro y se caló los anteojos. Parecía avergonzarse de haber argumentado con debilidad. La mirada que tenía ahora la conocían de sobra los niños.

62 *-Bueno; pues...allá tú -dijo al campesino-. Recuerda que estuviste preso cuando entró el nuevo gobierno. Según entiendo, las cosas no quedaron muy claras.*

-Fue por una hablada de la gente, señorita -dijo el campesino; y en su cara había una mezcla de rencor, de miedo y de amargos recuerdos-. Solo seis días estuve en la cárcel. Pero era una equivocación y me soltaron. No hay nada más, señorita. La patrona de la casa sonrió dubitativamente.

-Por eso les decía que es mejor que los dejen conmigo. Por lo menos un mes, en lo que encuentro servidumbre.

63 *Los campesinos querían decir que no; que lo mismo había dicho la señorita la vez pasada y lo mismo diría la próxima vez. Pero ella ya había cambiado de tono, como si se hubiera producido un acuerdo. Les anunció que iba a pagarles lo que ganaban los chicos y acto seguido, fue por su bolsa y les dio algunos billetes. Los campesinos ni siquiera miraron el dinero. La mujer quiso que su marido insistiera; mas él nada dijo.*

La señorita le regaló a la mujer un frasco de jarabe para la tos, una botella de loción, una blusa que no usaba y un almanaque de abarrotería con un paisaje

de renos. La mujer dio confusamente las gracias. Y antes de que se reiniciará la conversación, las señorita los empujó suavemente a la calle y cerró la puerta.

Los campesinos echaron a andar en silencio. El hombre sentía la muda acusación de su mujer clavada en la nuca.

64. -Ya no le pude decir nada - se justificó.
-Tal vez hubiera sido mejor llegar de noche.
-Es lo mismo. Ella tiene muy fuerte su modo.

65 Después de mucho esperar, atravesaban las bocacalles a la carrera.

66 -La Cayetana tiene sus ojitos colorados - dijo la mujer.

El hombre siguió caminando.

-Y el Cástulo tiene morada su frente. Tal vez se golpeó.

El campesino se volvió, decidido.

-Si quieres, regresamos por ellos -dijo.

La mujer se retorció los dedos y bajó la vista.

-Acordate de la cárcel. La señorita es muy enojada. A saber qué sea mejor.

-Bueno, pues los dejamos otro mes y entonces sí venimos por ellos. ¿Qué decís?

-Así está bueno, digo yo...

67 En el tren de las 2 de la tarde regresaron al pueblo. En todo el camino no despegaron los labios.

* * *

68 Desde que sus sobrinas, las hermanas de Paquito, le regalaron los peces rojos, la preferencia de que gozaban en el sentimiento de la señorita los canarios y las gallinas disminuyó. Personalmente les daba de comer, diciéndoles monerías y por varias semanas el principal tema de conversación con las visitas era la gracia, el cuidado, los problemas de "los pobres animalitos".

69 Una tarde, alguien arrojó un tejo desde alguna vecindad y cayó justamente dentro de la pila. La señorita se estremeció de cólera y fue a armar gresca a todas las señoras de la manzana.

Transida de pena, volvió a revisar si algo les había ocurrido a los peces. Los

contó; eran siete. La señorita sonrió angélicamente y dijo cosas tiernas a los peces, a manera de disculpa y de consolación.

70 -Cástulo, saca esa piedra -ordenó, señalando la mancha borrosa del tejo al fondo del estanque.

71 Cástulo trató de alcanzarlo y sólo consiguió empaparse hasta la cintura.

72 -¡Inútil, haragán! Lo haces a propósito, para asustar a los pobres pescaditos.

73 La señorita probó con un cabo de escoba y con una sartén. Conforme fracasaban sus intentos, el tejo cobraba para ella la peligrosidad de un puñado de lava con gases deletéreos. Atribulada, se quitó rápidamente la blusa de enhiesto cuello con ballenas e inclinándose sobre el brocal, estiró la mano hacia el fondo hasta que le crujó la articulación del hombro. Todavía no alcanzaba; era preciso agacharse más, más...

De pronto, sus pies quedaron en el aire y se fue de cabeza en la fuente. El rebalse del agua cayó pesadamente y los peces rojos huyeron hasta la otra orilla.

74 El estanque se agitaba como si dentro se librara una batalla de caimanes. Alternativamente, emergían a la superficie una pierna, un trozo de espalda, otra pierna, pelos enmarañados, una mano crispada. El cieno del fondo se removió y el agua se puso turbia.

Los niños se acodaron en el brocal, para no perder detalle.

Grandes burbujas estallaban en la trastornada superficie; pero la señorita no conseguía salir. De seguro la tenía atrapada el nahual del agua, o alguna sierpe de las que acechan en las pozas de los ríos costeros. La mano volvía a proyectarse; ya tenía las uñas amoratadas y se movía cada vez más lentamente.

Los niños seguían inmóviles, inexpresivos, mientras el agua los empapaba.

Y así permanecieron, hasta que el estanque recobró su total quietud y se aclaró.

En apretado cardumen, precavidos, curiosos, los siete pescados se aproximaron al cuerpo que yacía junto al brocal donde se acodaban los niños. Uno se insinuó entre la mata de cabellos que oscilaba hacia arriba, como una planta. Otro se acercó a los ojos, que aún conservaban los lentes puestos. Ya

no eran unos ojos temibles, magnificados por los cristales, sino dos sombras turbias, más oscuras que el volumen del agua.

75 *-Se ahogó -dijo Cástulo sin inflexión, como si se refiriera a algo inmaterial y lejanísimo.*

-Sí. Ahí se quedó en el fondo -repuso Cayetana en el mismo tono.

76 *Oscurecía. Los dos niños dejaron todas las puertas de par en par, no cubrieron a los canarios con la cretona floreada y entre los dos le retorcieron el pescuezo a la gallina blanca.*

Tendieron amorosamente sábanas limpias en la cama del costurero y se acostaron temprano. Presintiendo que no se percatarían de la salida del sol, sonrieron, se tomaron de la mano y se durmieron cien años.

Como se puede observar, el texto se ha dividido en 76 segmentos para su análisis. De estos segmentos, 37 corresponden al discurso disgético, o sea al desarrollo de la acción principal. Los diálogos se consideran en función narrativa. Les corresponden los números 2, 4, 6, 8, 10, 12, 14, 17, 20, 25, 26, 28, 30, 33, 36, 38, 40, 41, 42, 43, 44, 46, 48, 50, 52, 54, 56, 58, 60, 62, 64, 66, 70, 72, 73, 75, y 76. El resto, 39 segmentos, son descripciones que se van alternando con la narración y corresponden a los números 1, 3, 5, 7, 9, 11, 13, 15, 16, 18, 19, 21, 22, 23, 24, 27, 29, 31, 32, 34, 37, 39, 45, 47, 49, 51, 55, 57, 59, 61, 63, 65, 67, 68, 69, 71 y 74.

3.5.2 Reconstrucción de la Fábula

Con el propósito de restituirle su orden cronológico y causal a la fábula, que en este cuento no fue alterado, se citarán exclusivamente los segmentos narrativos ordenados de acuerdo a su sucesión lineal en el tiempo. Así, la historia se compone de los segmentos siguientes: 2, 4, 6, 8, 10, 12, 14, 17, 20, 25, 26, 28, 30, 33, 36, 38, 40, 41, 42, 43, 44, 46, 48, 50, 52, 54, 56, 58, 60, 62, 64, 66, 70, 72, 73, 75, y 76.

3.5.3 Normalización y Reducción del Texto

Con base en la fábula anterior, se procede a la paráfrasis o resumen del texto para liberarla de toda carga subjetiva de parte del narrador. De esta

manera se tiene que,

Dos niños trabajan como sirvientes para una señora.

La niña le arranca unas plumas a la gallina blanca cuando va a limpiar el gallinero.

La señora supervisa el trabajo de los niños.

Los niños reciben instrucción en las noches.

La gallina blanca les despierta todos los días.

Dos mujeres visitan a la señora y le preguntan por el trabajo de los niños.

La señora llama a los niños y les pregunta si están contentos con ella y los niños no responden.

Hay unos pequeños cambios en la rutina de los niños.

La señora ya no les pega y el trabajo es menos pesado.

Hay un cambio en el gobierno que la señora acoge de buen grado.

Se retorna a la antigua rutina de trabajo y de golpes.

La señora les separa para dormir.

Los niños tienen dificultad para dormir a causa del miedo.

La niña trata bien a la gallina blanca porque sus cacareos anuncian el final de la noche.

Los niños realizan conjuros en sus respectivos cuartos de dormir para vencer las causas de sus miedos: una figura de sombras en el techo y un retrato del papá de la señorita.

Un fuerte temblor bota algunas cosas de la casa.

El retrato se cae y se rompe el vidrio que lo protege.

La señorita les pega a los niños por 'descuidados'.

A causa de la paliza los niños no duermen del dolor.

Los papás de los niños llegan a llevárselos.

La señorita les dice que no es posible interrumpir sus estudios.

Los indígenas argumentan razones de peso sin éxito.

La señorita les intimida, les da algunos billetes y los saca de la casa.

Los niños vuelven a perder la esperanza de regresar a casa.

Los indígenas discuten la visita y deciden volver el otro mes a llevárselos, a pesar de observar las señales de maltrato en los niños.

La pareja toma el tren de regreso a su pueblo.

Las sobrinas le regalan unos peces rojos a la señorita.

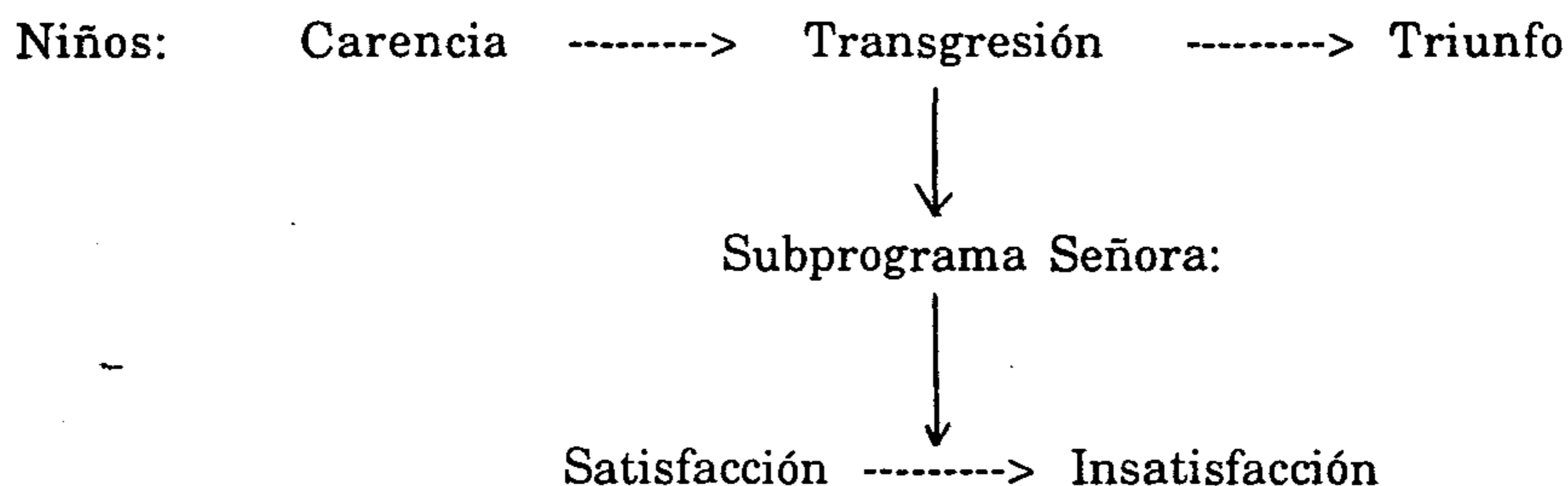
Ella les cuida, les habla y les alimenta personalmente.

De la vecindad cae una teja en la pila.

La señorita ordena a Cástulo que saque la teja pero no puede hacerlo.
 Ella se quita la blusa e intenta hacerlo de varias formas.
 La señorita cae entre la pila y lentamente se ahoga.
 Los niños no hacen el menor intento por ayudarla.
 Los niños ya no hicieron las tareas que les quedaban para el día.
 Los niños mataron a la gallina blanca.
 Los niños arreglaron su antigua cama y se acostaron temprano.
 Ellos se tomaron de la mano y se durmieron.

3.5.4 Formalización del Modelo

El resumen anterior puede sintetizarse en la formalización de las funciones, así: el programa de los niños se inicia con una carencia que se traduce en el deseo de superación. Luego hay una transgresión de la realidad cuando deciden educarse pagando su instrucción con su trabajo. En este momento, se produce un sub-programa en el que la patrona es la protagonista que explota a los niños. Un accidente de la señora produce el desenlace del cuento en el que se da la liberación de los niños traducida en la inversión de los papeles que desempeñan como personajes, ya que pasan de oprimidos a opresores, situación ejemplificada por la muerte de la gallina blanca. Así, hay un triunfo dentro del sistema porque los niños son asimilados en su formación moral. El esquema de lo anterior es el siguiente: ¹



3.5.5 Determinación del Tema

La formalización anterior simplifica la definición del tema central del relato que se perfila como el trabajo como un medio para trastocar la realidad aunque no sirva --en este cuento-- para suplir la carencia inicial

del programa de los niños.

3.5.6 La Realidad Representada

Se procede aquí a analizar la realidad que el autor representa en su obra, tomando en cuenta los elementos narrativo y descriptivo, siempre en el plano denotativo.

En "El Trabajo", Mario Monteforte plantea nuevamente la oposición de hombre-sociedad, eje constante alrededor del cual se desarrolla su narrativa. En este caso, el hombre está representado por los niños y la sociedad, por la patrona, el gobierno y otros elementos de su entorno.

Asimismo, la oposición de indígena-ladino se plantea en una situación de evidente desventaja del primer grupo social frente al segundo. No obstante, el autor se limita a evidenciar una situación sin invadir los registros de la denuncia, como lo hace con sus novelas Entre la piedra y la cruz y Donde acaban los caminos.² El carácter relativo de la justicia en la estructura social presentada en el cuento, se pone de manifiesto con el episodio del sacrificio de la gallina blanca. Con esto, se establece una relación entre la obra y el entorno social que la enmarca y la explica. En el cuento, los niños plenamente conscientes de sus acciones, la emprenden contra la gallina, (ver segmento 76), último recuerdo de la autoridad patronal. Este hecho comprueba la asimilación por parte de los niños de la conducta del poderoso sobre el desvalido, que la "señorita" les enseñara -además de los diptongos-- por medio del ejemplo. Un dato más que apoya la tesis anterior es el hecho de que los niños al final de la obra participan de un sistema de valores bastante influido por el de la patrona, al permanecer inmóviles ante el accidente de la "señorita". Para ellos, la vida, en sí misma, ya no es importante. Por el contrario, la probabilidad de liberarse de la autoridad o de alterar la estructura para su beneficio, los deja inexpresivos y quietos, como se aprecia en los segmentos 75 y 76.

Otra oposición que se establece en el cuento es la del 'adelanto' de la capital frente al 'atraso' del área rural. Ambos elementos aparecen unidos por medio del ferrocarril que representa a su vez una línea separatoria

entre medio urbano y rural. La simpatía del autor por la vida del campo le hace establecer una paradoja más que refuerza la dialéctica anterior pero en forma contraria. Esto se explica al analizar el segmento 55 en los que los 'campesinos ignorantes' miran y acarician tímidamente a sus hijos, en contradicción a los abusos --físicos y psicológicos-- de que eran objeto por parte de la 'educada señorita', como se ejemplifica en los segmentos 50 y 51.

La búsqueda de la libertad se propugna en dos sentidos: El primero es la necesidad de liberarse de la ignorancia por medio de la educación de los niños, que pagarán ellos mismos con su trabajo. En segundo plano, se lucha por la liberación del sistema anterior. En ambos casos, la libertad no se logra y sólo se consigue integrarse aun más al sistema degradado, del que originalmente se deseaba salir.

Por otra parte, se hace referencia en la obra a una "revuelta" contra el gobierno, en la que gana el partido favorecido por la "señorita", véanse los segmentos 35 y 36. Con esta victoria se neutralizan los intentos por establecer un régimen socioeconómico mejor equilibrado en el que los trabajadores del servicio doméstico fueran remunerados justamente, como puede comprobarse en el segmento 30.

En general, el esquema social representado corresponde al de "héroes degradados dentro de una sociedad degradada", en la que los héroes, luego de oponerse al sistema, se integran al mismo, de acuerdo con la clasificación tipológica de Lucien Goldman. ³

Comparada con la actitud pasiva, indefinida y sumisa de los padres indígenas, el comportamiento de los niños en el desenlace del cuento es muy diferente. Este hecho revela la intención de Monteforte de desmitificar al indígena, de humanizarlo y de probar su capacidad de hacer tanto el bien como el mal. Esta característica es constante de su narrativa y lo excluye del grupo de escritores contemporáneos. ⁴

El autor deja allí el relato, en una estructura intencionalmente abierta, para no romper la intensidad de ese clima creado y para sugerir un estado estancado e infructuoso que según sus palabras durará "cien

años."

3.5.7 Simbolismo Mítico

En este nivel, se profundizará en la interpretación hermenéutica del texto para diferenciar los diferentes mitemas que integran la aventura del héroe. ⁵

En primer plano, sobresale la figura de autoridad representada por la "señorita" que es la patrona de los niños. Ella es vocera del sistema social al que se enfrentan los niños y al que --en el desenlace--, se incorporan. Este elemento simbólico es común a varias obras de Monteforte Toledo en las que los héroes persiguen su libertad. ⁶

En oposición al elemento "autoridad", están los niños en representación del hombre genérico. Los niños, como símbolo, son la encarnación de la simplicidad, de la naturalidad y de la espontaneidad. Más aún, son considerados en la cultura occidental como símbolos de la inocencia y de la pureza. ⁷ Respecto a lo anterior, llama la atención el hecho de que en el cuento se le niegue al hombre, --tan temprano en su vida-- la posibilidad de libertad genuina, porque, como se comprueba en el desenlace, los niños están ya integrados al sistema social.

En el caso de los **padres** de Cástulo y Cayetana, su función simbólica difiere un poco de la que la misma figura ha representado en cuentos anteriores, y que es la de confrontación y de dominio. En "El trabajo", los padres personifican a los valores humanos positivos como la ternura y el cariño.

Por su parte, los animales cumplen una función de comparación en la estructura del relato, porque son objeto de cuidados, de mimos y hasta de sacrificios, --ver segmento 73--, en posición análoga a la demostrada en la desconsideración, abuso y crueldad por parte de la patrona. La gallina blanca cumple con un papel simbólico definido en este cuento. Al principio del relato se puede observar que la niña le arranca plumas y la maltrata porque su canto en la madrugada anuncia una nueva jornada de trabajo y

de abusos, como se lee en el segmento 7. Luego, al necesitar hacer un conjuro, los niños incluyen entre los elementos para el ritual, tres plumas de la gallina blanca, lo que demuestra la importancia que ésta tenía, véase segmento 42. En el momento de estar separados para dormir y que la noche se torna en un tormento, la gallina recibe un trato especial, mucho mejor que el resto de las aves del corral, porque su canto anuncia entonces, el final de una etapa de miedo y de vigilia. En el final, cuando la patrona está muerta, la gallina blanca es sacrificada por los dos niños, porque no quieren ser despertados al día siguiente con el recuerdo de la "señorita", gritando órdenes desde el alba. Entonces, de acuerdo con la simbología tradicional occidental, el canto de las aves de corral --gallos y gallinas-- anuncia al sol y separa a la noche del día.⁸ El aparente acto de rebeldía que representa el sacrificio de la gallina por parte de los niños, comprueba su integración al sistema social degradado en el que cualquiera de sus miembros que tenga el turno en el poder abusará del desvalido, porque, de lo contrario la muerte del animal sería infundada.

Un elemento más que figura en el cuento, de manera determinante, es la noche que combinada con los sueños representa el único medio de evasión de la realidad. Los espectros, producto de los miedos infantiles, son neutralizados, --no siempre con éxito--, por medio de la magia y ritos misteriosos, que el autor relaciona en sus obras con la idiosincrasia indígena como resultado de sus observaciones directas. Al respecto, véanse los segmentos 42 y 43.

3.5.8 El Plano Sintomático

En primer lugar, en "El Trabajo" pueden captarse elementos y leit motivs comunes a otra obras del mismo autor, como la búsqueda de la libertad, el pesimismo ante la realidad y la confrontación del hombre contra el contexto que lo genera. Esa visión abatida de la vida tiene una raíz personal, ya que más allá de su valor simbólico, es la recreación de su experiencia en la lucha por la justicia social.

La vivencia de Monteforte entre los indígenas y los ladinos le agudizó en su comprensión del flagelo de muchas sociedades latinoamericanas que

se identifica como "servidumbre", pero que en la mayoría de los casos raya en la esclavitud. En este cuento, se pone de manifiesto la tendencia unidireccional de los ladinos a tomar "servidumbre" indígena.

La indefinición de los padres de los niños y su deseo de superación por medio de la educación de los ladinos es un elemento que recuerda a los personajes indígenas de la novela *Entre la Piedra y la Cruz* del mismo autor y que, nuevamente, es producto de la apreciación de Monteforte.

3.5.9 El manejo Temporal

Como se puede observar en el análisis de la Estructura Externa, la historia está dividida en seis segmentos, presentados en forma lineal sin ningún intento de experimentación en este sentido. Es más, el desarrollo del relato está marcado por alusiones directas a la evolución temporal como: "Por la tarde...", "esa noche...", "Antes de que rompiera la madrugada...", etc. Estos elementos indicativos de la hora alargan el tiempo del relato para equipararlo con el tiempo de la historia.⁹ Hay un solo segmento de escena en función narrativa que se refiere a una realidad irrelevante para la historia y que, por lo tanto, no constituye una analepsis, ver segmento 20.

3.5.10 La Focalización

En lo que se refiere al punto de vista narrativo, en este cuento se utiliza nuevamente la perspectiva de un narrador omnisciente que presenta las situaciones de manera objetiva sin interferir con la conciencia de los personajes. En alternancia con esta voz narrativa se presentan los diálogos como recurso para intercalar una forma dramática que rompa con la monotonía de las descripciones muy elaboradas. A lo largo de todo el cuento, tanto a nivel diegético como a nivel descriptivo-- hay un predominio del uso de la tercera persona y en pretérito perfecto simple del modo indicativo.¹⁰

En cuanto al nivel, predomina en todo el cuento la forma extradiegética, porque aun incluyendo los diálogos, el narrador está siempre fuera de los acontecimientos.¹¹ Desde el punto de vista de las

funciones --según las categorías propuestas por Genette-- predomina la narrativa porque el cuento carece de elementos en función conductiva, testimonial o ideológica.

3.5.11 El Lenguaje

Respecto a la faz estilística del texto, se puede señalar como rasgo dominante y constante en otros cuentos del autor--el uso de una sintaxis directa, con predominio de oraciones de estructura simple o coordinada. Este hecho puede obedecer a una intención de Monteforte Toledo de ofrecer su visión de la realidad, desde una perspectiva testimonial y descriptiva sin intrómisiones personales.

En cuanto al vocabulario, es marcadamente disperso, lo cual corresponde en mucho a la materia tratada y a la abundancia de descripciones, como se comprueba en este análisis en la Segmentación Lineal. Sobre 4,750 palabras del texto, tomando un vocabulario tematizado, se registran 1,658 distintas, lo que da un índice muy bajo, o sea de 2.86.

Al separar las palabras de significación de aquellas de estructuración y seleccionando de las primeras las más usuales y que corresponden a la vez que a una evidente selección personal, a los núcleos semánticos del relato, se pueden seleccionar las siguientes palabras claves, especificando en cada una las veces que aparecen en el texto:

señorita	65 veces
niños	25
Cástulo	21
Cayetana	19
casa	10
corredor	10
agua	9
noche	9
mano	8
mujer	8
ojos	8
cama	7
canarios	7
costurero	7
Mauselia	7
señor	7

campesinos	6
cocina	6
día	6
fondo	6
gallina	6
puerta	6
cabeza	5
cuarto	5
hermana	5
mercado	5
niñas	5
Paquito	5
sala	5
tarde	5
veces	5

Como se evidencia en este listado el primer núcleo semántico es **señorita** que relacionado con **Victorina** que es el nombre del personaje, da un total de 68 veces, indicando la importancia del mismo en el relato. Al hacer una aproximación de otros núcleos al anterior, y que también refuerzan la idea de dominio, se comprueba la afirmación anterior. Estas palabras claves son **ojos** usada 8 veces, **mirada**, usada 4 veces, **anteojos**, usada 4 veces, para un total de 16 veces.

En importancia ordinal, le sigue el sustantivo **niños**, usado 25 veces, que sumado a **Cástulo**, usado 21 veces y **Cayetana**, usado 19 veces, da un total de 68 veces. En este sentido, hay un equilibrio de importancia entre los dos núcleos semánticos.

Destaca, de este listado, la frecuencia con que se usan sustantivos para designar el contexto en el que se desarrollan los hechos. Por ejemplo, el sustantivo **casa** es usado 10 veces, **corredor**, 10 veces, **cama**, 7 veces, **costurero**, 7 veces, **cocina**, 6 veces, **puerta**, 6 veces, **cuarto**, 5 veces, **estanque**, 4 veces, **sala**, 5 veces, **baño**, 5 veces, **comedor**, 3 veces y **habitación**, 3 veces.

Asimismo, se enfatiza el papel de los animales en el contexto arriba señalado. Así, se tiene que **canarios** es un sustantivo usado 6 veces, **gallina**, 6 veces, **animales**, 4 veces, **peces**, 4 veces, y **pescaditos**, 3 veces.

Por otra parte, los sustantivos que se refieren al tiempo son utilizados con bastante frecuencia, así, **noche**, 9 veces, **día**, 6 veces, **tarde**, 5 veces, **días**, 4 veces, **hora**, 4 veces, **mañana**, 4 veces, y **momento**, 4 veces.

La poca importancia que tienen los padres de los niños en el relato se puede comprobar con el escaso uso de sustantivos que se refieran a ellos. De esta manera se tiene que la palabra **campesinos** se utilizó 6 veces solamente.

Siempre en el plano lexical, se puede observar que el autor repite en este cuento más adjetivos en comparación con otros cuentos analizados, aunque siguen siendo de carácter calificativo. Los más frecuentes son **bueno**, usado 4 veces, **enorme**, 3 veces, **fuerte**, 3 veces, **inútil**, 3 veces, **pobres**, 3 veces, **tristes**, 3 veces, y **largo**, 3 veces.

Para finalizar este análisis estilístico, se puede afirmar, que dadas todas las características apuntadas a nivel de utilización del lenguaje, no se observan alteraciones marcadas a nivel de microcontexto o de norma lingüística. ¹²

3.5.12 Análisis Titulógico

Sintaxis del título

De manera independiente, el título "El Trabajo" está formado por un sustantivo y un artículo determinativo, lo que lo ubica necesariamente dentro de las invariantes del título de textos ficcionales de **Estilo Nominal**, dado su carácter elíptico, o sea, que carece de elementos verbales. Este título comparte con el resto de cuentos analizados, una de las normas que rigen la competencia discursiva propia de los títulos de novela y cuento, que es la tendencia de utilizar sustantivos. Este hecho es comprobable al analizar otras obras narrativas del autor, en especial, los cuentos que pertenecen a la colección "Cuentos de Derrota y Esperanza" de la que se tomó este cuento. ¹³

La limitación del título a un sustantivo da fuerza al concepto que se va a tratar en el relato.

Semántica del título

En esta obra el título está formado por un elemento temático prestado del cotexto: 'el trabajo.' Aquí resalta la ironía del autor al presentar un cuento de niños con una acción propia de adultos: trabajar. Además, el trabajo es uno de los factores de la producción que sustentan al sistema capitalista, contra el cual el autor se rebela por medio de sus personajes aunque no siempre con éxito. Para el lector que no ha leído el cuento, este título sugiere entonces una institución o una actividad retribuida.

Sigmática del título

"El Trabajo" es un título **denotativo** porque armoniza con el cotexto, anuncia una situación determinada y armoniza con un elemento de la estructura profunda de la diégesis. ¹⁴ De acuerdo con el análisis de Leon Hoek, todo título sufre transformaciones lógico-semánticas dentro del cotexto, que son, en este caso, de **adición**, por cuanto el sentido original del título permanece intacto, pero también designa una variante del concepto original, que es el trabajo de los niños. De esta manera, esta variante del trabajo ofrece una interpretación diferente y evidencia una realidad degradada del sistema en el que se desarrolla la diégesis.

Al analizar las relaciones título-cotexto, otros discursos y el contexto, es posible establecer la tendencia de éste y otros cuentos de la colección Cuentos de Derrota y Esperanza a poner en evidencia los flagelos de la sociedad que el autor, como sociólogo, estaba en posición de señalar.

Pragmática del título

El factor pragmático del título permite establecer las relaciones sico-sociales que existen entre la práctica significativa dada y los usuarios. ¹⁵ Así, es posible detectar los mecanismos de aceptabilidad del cuento en el público. Dentro de esta perspectiva este título cumple con su valor **locucionario** porque cumple con la función de informar, como se apuntó en el Análisis Semántico. Además cumple con el valor **ilocucionario** porque trata de acaparar la atención del lector con un referente atractivo y evocador. También se cumple con el valor **performativo** porque el contexto hace referencia al concepto establecido en el título, y lo amplía con la

variante del trabajo realizado por niños, con lo cual se descarta que el título sea impostor. ¹⁶ Por último, cumple con el valor **perlocucionario** porque "El trabajo" pertenece a un índice de títulos nominales que recuerdan instituciones sociales familiares para el lector. ¹⁷

3.5.13 Valoración Crítica

El sentido último de este relato puede interpretarse desde el punto de vista sociológico porque la diégesis está formada por agudas observaciones del entorno del autor. Si él simplemente tomó los elementos temáticos a su alcance de la sociedad en la que se desenvuelve, ésta última está muy lejos de protagonizar una evolución social, porque el sistema no ofrece oportunidad de una verdadera transformación. Si, por el contrario, es el autor quien propone su cuento como solución a un tipo de problema social, es él, como narrador, quien está vedando el cambio, compenetrado --sin darse cuenta-- a tal punto de proponer los giros eternos de un engranaje social degradado. En este caso, el hombre, representado por los niños, no tiene ningún tipo de esperanza de liberación porque desde la infancia lleva impreso el sello de la alternativa de opresor-oprimido, que maneja con gran naturalidad. Por otra parte, es destacable el hecho de que en el cuento se haga mención a la lucha que se lleva a cabo en el país por deponer el sistema sociopolítico que está produciendo este tipo de situaciones, que se ejemplifican en la diégesis. No obstante, es interesante entrever que el final del cuento está anunciado, en cierta manera, con el fracaso del intento revolucionario.

En el campo formal se recurre nuevamente a la omnisciencia, para dar a conocer la historia combinada con la alternativa dramática en forma de diálogos que rompen la rutina. Asimismo, el desarrollo de las situaciones tienen a veces tal grado de tensión que se solucionan a veces de manera exagerada y hasta con elementos de horror. Otro elemento estilístico importante es el uso de las oposiciones que conforman la historia. En primer lugar surge la antítesis de indio-ladino, seguida por la de opresor-oprimido y la de educación/no educación, en orden de importancia. En general, desde el punto de vista estético, el cuento se resuelve de manera equilibrada, alternando en el papel de opresores a la patrona y a los niños,

combinando la emoción con la ironía, y enfrentando lo grotesco con lo sublime.

3.6 ANALISIS DEL CUENTO LOS EXILIADOS

3.6.1 Segmentación Lineal

1 *Un patio de tres metros por lado se prolongaba hacia arriba como tragaluz de los cinco pisos de la casa. Hacia ahí daban las cocinas y los baños, con sus sonidos y sus calientes murmullos hogareños.*

Al patio solían caer los pañuelos que se secaban en el tendedero, las cáscaras de las legumbres y los aparatos de guerra que los niños arrojaban desde la azotea para destruir las concentraciones enemigas.

Precisamente el estallido de un bulbo de doscientas bujías motivaba la cólera de la madre, que tras las protestas de doce cabezas de matronas asomadas a los ventanucos de sus cocinas, zurraba a Luisito con el revés de un cepillo.

2 *-Esto... y esto... Por las bombas atómicas. ¡Sinvergüenzas, desconsiderados!*

3 *Los alaridos de Luisito satisficieron la demanda colectiva. Cuando la mujer salió a su ventana, varias matronas sonreían con torva gratitud.*

4 *-Lárguense a la calle... Esto no es potrero. Todo lo tienen hecho una porquería. ¡Lárguense! No los quiero ver más por aquí.*

5 *Frotándose las nalgas, Luisito bajó las escaleras desde el tercer piso y se reunió con los otros seis niños, que se habían evaporado a tiempo.*

6 *-Fue por culpa tuya- dijo Luisito, con los ojos anegados en lágrimas.*

7 *Y le dio una gazzatada a Tina. Pepe, Tito y los Gutiérrez se dividieron en bandos y la gresca se generalizó en la calle. Hasta que lloró la Nena y todos se pusieron a consolarla. Era llena de gracia; todo lo regalaba; cuando sus compañeros se caían les besaba las heridas. Ella era quien entraba en las tiendas a pasar la moneda falsa para la adquisición de los dulces de la comunidad; ella pedía la pelota que se extraviaba en las casas vecinas; contaba cuentos y creía meticuiosamente en las mentiras que decían los hombrecitos por presumir; elogiaba los desplantes de las mujercitas, aceptaba las ventajas con humildad y nunca se miraba al espejo. Era una lástima porque le hubiese gustado su cara pecosa, sus ojos llenos de resplandor y su sonrisa con once dientes menudos que parecían morder amorosamente el pan y la manzana. La Nena iba a morir joven. Los niños no podían adivinarlo, y era mejor así.*

- Tina, en cambio, se asemejaba a la madre de ambas y de Luisito: práctica, desaprensiva, capaz de retener todo lo que tomaba, dispuesta a dejar lo superfluo y a olvidar lo desagradable. Siempre hacía de coronel en la guerra, de policía en el juego de las persecuciones, de madre de cuatro o cinco niños, de caballo en los torneos medievales. Corría mucho, pegaba fuerte y sabía perder.
- 8 -Yo no tiré la bomba. Fue mi partido, porque los cañones antiaéreos nos botaban muchos aviones - rezongó Tina.
-Además, en la guerra todo se vale. Y si hoy te pegaron, otro día me tocará a mí -sentenció Pepe.
- 9 Luisito se limpió la nariz con los dedos y untó los mocos en la pared.
- 10 -Vieja maldita...Eso es lo que es.
-No digás eso, porque es tu mamá - amonestó Pepe.
-¿Y por qué me pegó?
-Bueno, ¿Sos hombre o no? -dijo uno de los Gutiérrez.
Luisito contestó que sí era hombre.
- 11 Bajo el poste de los transformadores se sentaron a celebrar sesión. Tras los dramas se acostumbraba un receso para proyectar nuevas actividades.
- 12 -Acaban de llegar melones a la abarrotería. Así, de este tamaño -reveló uno de los Gutiérrez.
- 13 Cambiaron guiños en silencio. Setenta dedos se afanaron en buceos por los bolsillos y apenas reunieron algo así como sesenticinco centavos.
- 14 -No es mucho. No alcanza ni para uno.
- 15 Las miradas se concentraron en la Nena. Ella alargó con decisión la mano.
- 16 Brincoteando, con el puño bien cerrado en torno a la mísera fortuna y los cabellos esparcidos al viento, fue a cumplir su comisión. Momentos después se asomó a la esquina y los llamó.
- 17 -Ya está -dijo en tono de reserva-. Cuando le pida las sardinas, entran ustedes.
- 18 Así lo hicieron. El tendero era un español de piel apergaminada y cuando se enojaba era capaz de tirar la caja registradora a la cabeza de cualquiera.

- 19 *-Aquella de allá, si me hace favor. La que está junto a los espárragos.*
- 20 *El tendero trepo lentamente por la escalerilla. Los chicos se apoderaron de no menos de cinco melones y huyeron a toda velocidad.*
- 21 *-¿Cuánto vale? -preguntó la Nena.
-Tres cincuenta -dijo el hombre mientras inflaba los carrillos para sacudir el polvo de la lata.
-Muy cara. Creí que costaba sesenticinco centavos.
-¿Por qué? ¿Crees que me robo las conservas?
-No, señor; pero como eso es lo que tengo...*
- 22 *El tendero contó con los ojos las monedas que la niña mostraba en el cuenco de la mano. La Nena sonrió y el tendero también.*
- 23 *-Y si te la doy fiada, ¿vendrás a pagarme?
-Sí, señor.*
- 24 *Le dio la lata de sardinas y además un caramelo. Y se le esponjó el cuerpo cuando ella le dijo desde la puerta:*
- 25 *-¡Qué bueno es usted! Quisiera que fuera mi hijito.*

* * *

- 26 *-¿De dónde sacaron esto? -preguntaron los padres a la hora de la cena.
-Nos lo regaló el español -dijo Tito mientras se tapaba la mitad de la cara con un pan.*
- 27 *Los dos matrimonios no apartaban los ojos de las sardinas. Con súbita decisión, una de las señoras fue a la cocina y abrió la lata.*
- Un rato después apareció el abarrotero bufando y denunció el delito. Esta vez actuaron los padres. Sólo a la Nena no le zurraron porque como era tan chiquita...*
- 28 *-Los fines de semana son una maldición, con estos condenados, que echan la casa abajo.
-Es peor el domingo. -También son malos los lunes y los martes y... Me dan ganas de estrangularlos. Sólo a palos entienden.
-Les pegas demasiado fuerte.*

-Y tú demasiado suave. ¿Crees que así entenderán? Después te harán cargos, por no haberlos corregido a tiempo. Así son estos granujas.

-Quién sabe lo que les pasa a los niños de ahora. Nosotros no fuimos así. Me acuerdo de...

29 Los dos matrimonios hablaron de otros tiempos. Poco a poco se confesaron las pillerías y las maldades que les habían hecho a sus padres y a sus maestros. Los hombres sonrieron; acaso la vida no cambia demasiado de una a otra generación, con su recurrencia de maldad y de arrepentimiento. Las mujeres se aburrían de las generalizaciones y en voz baja recordaron novios mientras remendaban montañas de calcetines. Luego se habló de la patria y de política. Por último callaron. Pensamientos graves, cenicientos, se diluían a lo largo de un interminable calendario. Involuntariamente, los hombres contemplaban los retratos de mitines y manifestaciones, la pareja de muñecos vestidos con los trajes regionales, el florero de barro con el nombre de su país en letras doradas, y la bandera desplegada con tachuelas en el muro, no más grande que la vela de uno de los balandros que los niños fabricaban con pedazos de cajón e hilachas de ropa vieja.

Los tres niños dormían juntos; las dos niñas, con la criada.

30 -Mañana los llevaré al bosque, a ver si se cansan y dejan de fregar -dijo el padre de Tito y Pepe.

-No me gustan los domingos -dijo una de las mujeres-. Son largos y las criadas se posesionan de las calles.

-Sí, son aburridos. Uno se acostumbra a trabajar.

-Bueno, vamos a dormir.

-Aceptado. Hasta mañana. -Hasta mañana.

* * *

31 Mataron a un pato de una pedrada. En realidad, no fue intencionalmente; el petardo iba dirigido al bergantín pirata. Había mucha gente a la orilla del estanque y los chicos tuvieron tiempo de escabullirse.

32 -Condenados... -tronó el padre. . ¿Por qué será que todo lo que hacen les resulta mal?

33 Pensó en pegarles; mas le dio pereza enojarse. Mientras echaban a correr por el prado, sacó un periódico y se puso a leer los monitos del dominical.

Encendidos, cubiertos de sudor, de zumo de naranja, de restos de dulce y de

musgo, los niños se dejaron caer sobre el pasto.

34 *-Juguemos de complot- propuso Tito.
-Bueno, juguemos.*

35 *Estrecharon el círculo y adoptaron actitudes sospechosas. Tito esbozó el plan. Pondrían la dinamita al pie del arco principal del puente. El alambre se tendería hasta la cumbre de la montaña para que la Nena dominase el recodo de la carretera y oprimiese el detonador eléctrico en el momento preciso. Al volar el automóvil, saldrían de sus escondites disimulados con ramazones y empezarían a disparar sus metralletas, hasta que cayera el presidente con la cabeza perforada por multitud de agujeros. Y si no moría pronto -porque los presidentes suelen morir con dificultad-, Tina arrojaría la bomba. Los militares del séquito echarían a correr, barranco abajo. Luego se plantaba una bandera junto al automóvil destrozado y se cantaba el himno nacional.*

Todos expresaron su satisfacción.

36 *-Hagamos otro complot -propuso Luisito-. Tú averiguas a qué hora come el presidente...*

37 *Hubo protestas. Luisito hablaba invariablemente de la culebra que debía picar al presidente debajo de la mesa, en tanto la Nena tocaba una flauta mágica para enfurecerla. Otras veces la trama era más complicada: debía meterse la culebra en el lecho, mientras el gabinete ministerial estaba reunido y la señora del presidente declamaba versos a sus invitados.*

38 *-No. Lo mejor es pedirle una audiencia. Vos sabés, eso de que uno llega a buscar empleo o a quejarse de algo.*

39 *Inmediatamente surgió la seguridad de que el plan de Tito era viable. Pepe pondría el telegrama para reclamar porque lo habían reprobado injustamente en aritmética; era necesario revelar ciertas anomalías en la administración del colegio y otros compañeros deseaban atestiguar. Ahí era donde cada quien asumía su papel. La bomba la llevaría la Nena, oculta entre un cuidadoso peinado que le haría Tina. Mientras el presidente atendiera la exposición de Tito, Luisito taparía con su cuerpo a las dos niñas. A un signo todos se echarían al suelo, detrás del sofá, y... ¡paf!: la bomba estallaba precisamente en mitad del escritorio. Era tal la explosión que el funcionario volaba en pedacitos de este tamaño, y se abría un gran boquete en la pared del palacio y por ahí huían los conjurados hasta el automóvil de carrera que los esperaba a*

la vuelta.

La aprobación fue unánime.

- 40 -¿Y dónde vamos a conseguir el automóvil?
- 41 Era Luisito, naturalmente. Y cuando no él, Tina interponía los reparos prácticos. Pero Tito ya estaba prevenido.
- 42 -Antes de las carreras...
-¿Cuáles carreras? -Unas que va a haber. Antes de las carreras, mientras Taruffi se vista, Pepe y yo subimos a su automóvil, le metemos la velocidad, arrancamos y nos lo llevamos.
-Yo también voy con ustedes- dijo la Nena.
-Esas no son cosas de mujeres- declaró Pepe.
- 43 El padre de Tito y Pepe los llamó. Por el camino discutieron otros proyectos para envenenar las aguas del palacio y para tomar un cuartel por sorpresa. También hablaron de comida, porque los peligros de la sedición y el limpio aire de la mañana les habían despertado el apetito.

* * *

- 44 En la escuela les decían "los exiliados". El término -pero sobre todo la manera de pronunciarlo- mezclaba cierta admiración con sospecha, temor, desprecio y prurito de mantenerlos en categoría inferior como grupo organizado. Peleaban bien y a veces perdían; jugaban con arrojo por los colores del colegio y eran semejantes a cualquier otro niño de su edad. Pero tendían a juntarse en los peligros y a hablar mejor de su tierra que de donde vivían. Además, eran pobres; los zapatos con agujeros y la ropa estrafalariamente remendada eran fáciles blancos para el ataque. Había muchos otros pobres en la escuela pública; pero eran distintos, como más genuinos y menos obvios; en todo caso, no producían sensación de que uno era cómplice de lo que les ocurría. Los "exiliados" en cambio, parecían disfrazados de pobres, no para divertirse sino para recordar quién sabe qué asquerosas deformidades de la justicia y del respeto entre los hombres. Además, se defendían contando que allá en su tierra eran dueños de haciendas y casas, de dos caballos alazanes y de una lancha a motor con su oriflama en la popa. Los demás escolares pretendían no creerles; pero en el fondo, un exiliado bien podía poseer todo eso puesto que extrañas eran su historia y su condición.

Había también otras complicaciones. A las escuelas públicas asistían los hijos

de exiliados de otros partidos. La culpa, la envidia o la superación de algún remordimiento, además de la ferocidad con que se profesaba las ideologías, prolongaban entre los adultos las divisiones, que los más recalcitrantes inculcaban en sus hijos.

45 Un día, Tina descubrió que en su clase estaba una compatriota de su edad. Se puso muy contenta y le ofreció sus lápices de colores y sus libros, por si los necesitaba. Al día siguiente la niña la llamó aparte y le dijo:

46 -Es mejor que no te metás conmigo. La senda de la vida es muy ancha y somos distintas.

47 Tina no comprendió lo que era la senda de la vida; pero sintió que una especie de baba le había caído en el rostro y no quiso contar en su casa lo ocurrido.

Al principio, los padres creyeron que los niños se habían adaptado mal a una escuela y los cambiaron a otra. Ahora presentían que de todas maneras sería igual; que algo turbulento marcaba a sus hijos, con su cauda de responsabilidad y de amargura.

Además; a los niños del país les irritaba la facilidad con que los pequeños forasteros inventaban juegos. Les atemorizaban sus conocimientos y los desenlaces sangrientos de sus historias. Y a los "exiliados" les aburrían la lucha libre, los partidos de fútbol, el yoyo y los juegos de estación que se repetían de padres a hijos.

Poco a poco se asentaron las jerarquías y ya nadie se ocupó en cambiarlas. Lo único que aún envenenaba las relaciones era la leyenda de los padres. Los pequeños extranjeros contaban que los suyos manejaban bazucas y mataban cuarenta o cincuenta enemigos cada uno. Allá en su tierra dirigían masas de gente y despachaban en las cámaras del palacio. Todo eso no podían adjudicárselo los demás chicos de la escuela. Tal vez no fuera verdad; pero tal vez sí... Nadie podía consultarlo en su casa, para no humillar a los padres que se dedicaban a vulgares oficios y artesanías.

A Tina y la Nena les era más fácil hacer amigas; a una porque defendía a las más débiles y a la otra porque disponía de la llave de oro de su sonrisa de once dientes menudos, incapaces de morder sin ternura el pan o la manzana. Las madres lugareñas, sin embargo, no dejaban que sus hijas visitasen a las dos niñas; al fin y al cabo, las familias de los "exiliados" eran desconocidas en el barrio hasta pocos años atrás y nadie sabía quiénes eran allá en su país.

De los compatriotas vecinos del contorno, sólo los Gutiérrez jugaban con ellos. Eran ricos, puesto que sus padres no trabajaban y ocupaban un gran departamento. Pero carecían de imaginación y la pandilla de desarrapados les habilitaba mundos nuevos al alcance de la mano.

48 -Oye, ¿por qué viven juntos ustedes? Pepe y vos son hermanos y tienen sus padres y deberían tomar un departamento. Luis, Tina y la Nena son hermanos y tienen sus padres y deberían tomar otro departamento. Nosotros vivimos en una casa muy buena.

-Somos pobres -declaró Tito-. Y además, nada tiene de malo que vivamos en la misma casa, si somos amigos. La amistad es sagrada.

-Es cierto -admitieron los Gutiérrez.

49 Mas pensaron con desagrado en la casona de cinco pisos donde pululaba gente de medio vestir y olía a cebolla. Los sábados eran de jolgorios; los borrachos estrellaban botellas contra las paredes y vomitaban por la ventana hacia el patio común.

Tito y los suyos quizá pensaban en lo mismo; pero con mayor dureza, como si destripasen las palabras para que no hicieran mucho daño.

50 -Además, nosotros somos felices -intervino Pepe.

-¿Por qué? -preguntaron los Gutiérrez.

51 Pepe enmudeció, arrepentido de haberse metido en terrenos tan metafísicos.

52 -Porque no pagamos renta -terció la Nena, oronda.

-Eso no es cierto. Todos pagan renta. Para eso son las casas donde uno vive.

-Así serán las demás. Pero nosotros no pagamos renta porque dice la dueña de la casa que somos muy...interesantes. ¿Verdad? -dijo la niña, en busca del respaldo de los suyos.

53 Todos asintieron. Los Gutiérrez quedaron en la ignominia. Cuando llegaron a su casa contaron a sus padres que las familias de sus amigos no pagaban renta.

54 -No me extraña - dijo la señora -, porque son unos gorriones y viven como gitanos.

55 Hubo en la cara de los Gutiérrez una sonrisa de triunfo, y esa noche durmieron

bien.

* * *

- 56 -Vos sos la mamá, vos el papá y yo, el otro papá. Vamos a jugar de trabajo.
-Está bueno.
- 57 *Luisito y Pepe salían a buscar empleo. Visitaban a un señor alto, de bigotes entrecanos, que tenían dos automóviles; lo habían conocido allá en su tierra, cuando eran dueños de un mar de cafetales y de varios elefantes (para ellos ese era el síntoma inequívoco de la bonanza). El señor no se acordaba de ellos y les pedía que volvieran más tarde. Visitaban a un pariente lejano, propietario de un almacén de pianos, no de esos verticales que caben en cualquier parte sino de unos vastos como campos deportivos; el pariente les preguntaba si sabían tocar y ellos contestaban que no y él decía que lo lamentaba mucho. Buscaban también a una señora gorda, con pendientes de esmeraldas y una piedra filosofal como prendegemas y por añadidura estaba rodeada de diamantes. La señora les explicaba que nada podía hacer; pero que cuando muriera les dejaría herencia. Luego vendían libros, muchos libros en millares de domicilios pequeños y grandes, y regresaban a casa con una cantidad enorme de dinero; algo así como seis pesos cuarenta centavos. Tina se ponía muy contenta y ordenaba a la Nena -que era la criada- un banquete con pastel de nueces, pastel de fresas, pastel de chocolate con crema batida, y pastel de manzana con dos bolas de helado de vainilla y una guinda encima. Luego todos bailaban con la música que tocaba la radio del piso de arriba, y fumaban cigarros muy largos y conversaban de viajes y de sedas y de neverías y de preciosas ametralladoras doradas.*

La Nena dijo que como ella sola había cocinado el banquete, estaba muy cansada; quería una nieve de tres sabores, con miel de maple y polvo de nuez y un plátano partido por la mitad. Y necesitaba ir a descansar a su pueblo unos quince días. Los señores de la casa accedieron. Ella se despidió y se fue en el tren de las cinco, que llevaba un vagón de brocado azul con galones de oro y una jaula con dos aves del paraíso. El conductor, un viejecillo rubio de ganchuda nariz, le daba una muñeca que decía "papá" y "mamá" y ella, apenas volvía de su pueblo, se la regalaba a Tina para que le cosiera un vestido de tafetán blanco con lentejuelas...

- 58 *Los llamaron a comer y discutieron de nueva cuenta sobre las vacaciones de la Nena, que resultaban demasiado largas. Pepe le arrojó a Luisito un bodoque de papas con la cuchara y Tito le dio un coscorrón a Tina. Los padres estaban*

de mal humor; se habían quitado los zapatos y descansaban en sus sillas de pino, con la fatiga descomponiéndoles el rostro igual que si pilotearan un avión en vertiginosa picada. La madre de Tito y Pepe tenía los ojos hinchados y después de repartir varios manotazos, se encerró en el baño.

59 -Está muy rara -dijo la madre de las niñas. -No le hagan caso; ya conocen a mi mujer. Son nervios.

60 El otro hombre no despegó la vista de su libro, ni se quitó de la boca el lápiz que chupaba por el lado del borrador.

* * *

61 No siempre podían saltar la barda y caer en el solar: o estaba la familia del guardián en su casuchita de tablas de cajón y de lienzos de cartulina, o el perro andaba suelto. Pero a veces la gente iba a sus mandados y se olvidaba de desatar al animal.

En el solar había dos robles y rimeros de tablas, alambre, cedazo, ladrillos y gordos tubos de cemento. Ahí se podía jugar de guerra en grande, y emprender viajes interplanetarios y lanzar rayos desintegradores desde la ramazón de uno de los cipreses -al otro lado estaba amarrado el perro, que ladraba hasta desgañitarse.

62 -Ustedes invaden desde el Norte, por el lado de las montañas. Nosotros les hacemos frente en las trincheras. No se vale tirar piedras, sólo palos.

-Yo no quiero ser de ese partido.

-Ni yo.

-No sean estúpidos. Si sólo es de mentiras... Después, nosotros los vencemos con las bombas de hidrógeno -explicó Tito.

63 Se trabó la batalla. Volaban los cohetes y rastreaban los cazas para descubrir las posiciones del enemigo.

64 -¡Muerta! ¡Estás muerta! Te di en la pura sien.

-No; sólo me rozaste el hombro.

65 Se reprodujo la escena y se convino en que Tina era cadáver. La guerra continuó hasta la rendición incondicional de los invasores. Manos en alto se les condujo a la plaza central, donde las bandas ejecutaban marchas y los colegiales, con sus uniformes de gala, agitaban banderitas.

Mientras se pronunciaba el discurso de rigor, uno de los Gutiérrez huyó de la redada y se metió en un rincón, tras un promontorio de vigas. Los guerreros lo persiguieron.

66 -¡Un momento: estoy asilado!

67 Deliberaron. Efectivamente: el asilo era inviolable. Afuera rugía la gente afilando los cuchillos, con espuma en la boca, en derredor de unos peroles del tamaño de un camello. Estaban tan rabiosos que se mordían los puños. Pero el asilo era inviolable, aunque a la puerta de las embajadas sólo hubiera un par de soldaditos armados con fusiles de madera.

68 -Bueno; pero hay una ley que dice que sólo quince días se respeta a los asilados. Después tiene que salir. Y ya van corridos catorce días y una noche.
-¡No es cierto! -porfiaba Gutiérrez.

69 Se dividieron las opiniones. No había más remedio que ceder.

70 -Podemos tirarle un balazo por la ventana, sin entrar en la embajada.

71 Gutiérrez insistió en sus derechos y en los riesgos de una guerra internacional. Mas Pepe le disparó un ladrillo, en lo que se averiguaba. De la frente le brotó al chico un hilo de sangre que le bajó por la cara como un trazo de crayón. La Nena acudió a curarlo y los demás quedaron en vilo, asustados.

72 -Se lo diré a mi mamá. Y les vamos a quitar las camisas y los pantalones que les regalamos -sollozó Gutiérrez.

73 Pepe estaba avergonzado.

74 -¡Canalla, eso no se hace! -gritó Tito.

75 Y le pegó furiosamente. Nunca se había puesto tan enojado.

76 -Eso no se hace... no se hace...

77 Los niños estaban aterrorizados ante el misterio de esa cólera adulta y desmedida.

78 Con supremo esfuerzo, el perro reventó el collar y se precipitó sobre los intrusos. En un instante había mordido a Tina en el tobillo y a Tito en el brazo. Luisito trataba de acertarle un estacazo. El menor de los Gutiérrez le dio con

una piedra en la cabeza y el animal cayó convulsionado; se revolvió como para morderse la cola, gemía en tono agudísimo y echaba espuma por el hocico, hasta que no se movió más.

Ya se escuchaban las voces del guardián. Los niños brincaron la barda y echaron a correr a tropel.

En la esquina, bajo el poste de los transformadores, se miraron en silencio y durante varios días no tuvieron ganas de jugar.

* * *

- 79 -Me repugna verme así, vestida con telas que pican la piel. No estoy acostumbrada a estas cosas.
- Ten paciencia. Ya ves que hago hasta lo imposible por ganar más. -Bien pudiste aceptar ese empleo que te ofrecieron.
- ¿Cómo quieres que lo acepte, si los trabajos eran incorrectos?
- ¿Te parece más correcto que no tengamos qué comer, que colguemos la ropa de clavos, que guardemos nuestras cosas en cajas de conservas, que tengamos que sentarnos a la mesa por turnos porque no alcanzan los platos? ¿Cuánto tiempo hace que no voy al cine?
- Hay que tener paciencia.
- Sí, paciencia. Porque no te has fijado que ando medio desnuda mientras se secan los únicos calzones que me quedan; en un remiendo de los calcetines aseguro el otro remiendo, y en el mercado tengo que esconderme para que no me vean comprar cuatro reales las mujeres de nuestros paisanos.
- Todos andamos por el estilo. No es humillante ser pobre. No deja de ser hermoso estar así por una causa.
- No: si para vos lo mejor sería que nos muriéramos, para que entráramos en el martirologio...
- Tengo fe y espero.
- Eso es todo lo que sabés hacer. Si no fueras tan inútil ya habrías encontrado un trabajo digno.
- No te enojés. Me he limitado a decirte que debemos despedir a la criada, sencillamente porque no podemos pagarla. Ellos están de acuerdo.
- Si creés que encima de barrer la mitad de la casa y de cocinar la mitad del mes y de coser montañas de harapos de los niños y de destrozarme las manos y el cutis voy a lavar los platos y el inodoro, estás muy equivocado.
- Entre las dos pueden hacer el oficio, aunque se vaya la criada. Nosotros los hombres las ayudaremos. Sólo es por un tiempo, mientras ganamos más.
- Qué van a ganar... Se les va la noche entera en hablar de política y la mitad

del día también. ¿Sabés cuántos años hace que no oigo hablar más que de sesiones? ¿Quién les va a agradecer que se pasen la vida en proyectos de revolución?

-Nadie. Pero no podemos dejar la lucha.

-No, claro que no pueden dejarla. Y ahora decime que nosotras no entendemos de eso... Pero sí entendemos de morirnos de hambre.

-No seas injusta. Hemos tenido buenos tiempos. La de malas nos toca a todos por igual.

-Sí; pero ya estoy harta. ¡Esto se acabó! Si se va la criada, yo me voy tras ella. Me llevo a los niños y vuelvo a mi casa, con mi mamá; de alguna manera conseguiré los pasajes. No puedo más, no puedo más...

-Cálmate. Ya ves que ellos están de acuerdo.

-¿Y él... no dijo nada?

-¿Qué querías que dijera?

-No sé...

79 Tina se incorporó sin hacer ruido y trato de columbrar la silueta de la Nena en la oscuridad.

80 -Van a despedir a la criada -murmuró la Nena, desde su cama.

-¿Los oíste?

81 Tina hubiera preferido que estuviese dormida. Era todavía tan chiquita...

82 -Sí. Están en pleito.

83 La criada dio un profunda suspiro y se volvió hacia la pared, sin despertar. Era fea, tonta y poco útil; pero se reía sin razón y les trenzaba el cabello por la mañana, mientras desayunaban. Les afligía pensar cómo iba a llenarse su hueco en la estrecha habitación donde dormían las tres; porque los niños miden su mejor ternura por lo que duele la ausencia, hasta olvidar y prendarse de otra cosa, igual que ríen tras el llanto que aún no han terminado de derramar.

84 -No quiero que se vaya -gimió la Nena.

85 Los padres discutían en voz gradualmente más alta; el hombre perdió la paciencia y dijo palabras gruesas. El otro matrimonio también estaba despierto y hacía ruidos discretos.

86 -Yo no quiero regresar a nuestra tierra. Mi abuelita es una vieja horrible -declaró la Nena.

87 Tina no respondió. Allá en su tierra había vivido en casas donde el sol entraba por anchas ventanas y sacaba reflejos a las plantas. Ahora empezaba a darse cuenta de sentimientos oscuros que sofocaban la respiración y daban un poco de vergüenza.

88 -Durmámonos- dijo al taparse la cabeza con las sábanas.

89 La Nena ya estaba dormida.

* * *

90 -Juguemos de gente grande -propuso Luisito.

91 Aceptaron, porque lloviznaba y los padres les habían prohibido subir a la azotea; para asegurarse de que los chicos no saldrían los dejaron sin ropa.

92 -Yo soy la mamá y vos sos el papá -dijo Tina.

-Está bueno - accedió Tito-. Pepe es el otro papá y la Nena es la otra mamá.

-¿Y yo qué hago? rezongo Luisito no obstante ser el autor de la idea.

-Vos sos el hijo. Sólo un hijo habrá.

93 Luisito fue el vástago de Pepe y de la Nena. Se pusieron los vestidos de la gente grande y tomaron posesión de la sala.

94 -Y ahora, yo voy con la Nena al baño -dijo Tito.

95 Se encerraron en el baño. La Nena estaba muy contenta.

96 -¿Qué hacemos nosotros -gritó Tina al ver que pasaba tiempo.

-Ahora Pepe viene a encontrarnos aquí.

97 Pepe abrió la puerta de golpe. Tito y la Nena estaban abrazados.

-¿Y ahora que hago? -preguntó Pepe.

-¡Sos un animal! ¿No te das cuenta de que ella es tu mujer? Debes ponerte furioso.

-Canalla, perro... ¡Estoy muy enojado! -dijo Pepe con la voz gruesa y los dedos crispados.

-¡Nos han encontrado juntos! -dijo Tito, patético.

-Qué bonito se ve Pepe cuando se enoja, ¿verdad? - dijo la Nena.

-Idiota... Vos no debés estar contenta; debes asustarte -amonestó Tito.

La Nena cambió de rostro. Estaba aterrorizada y se tapaba la boca con un

brazo.

-Y ahora, salí de ahí porque te voy a matar -tronó Pepe.

-No le hagás nada. Ella no sabía. Está como loca -dijo Tina.

-Claro que sabía. Es una infame, una puta.

-No insultés a mi mamá -intervino Luisito.

-Bueno, pero llorá - ordeno Tito en voz baja.

Luisito hizo como que lloraba.

-Estás equivocado. No ha pasado nada -dijo Tito.

-Lo he visto todo con mis propios ojos. Canalla...- dijo Pepe.

Desenfundó su revólver de marciano y apuntó.

-La mataré. Ahora mismo. Tina cayó de rodillas.

-No la mates... Le saldrá sangre y se manchará el piso.

-No importa. Eso es lo que quiero: que le salga hasta la última gota de sangre sucia que tiene.

-Por favor, hablemos. No hay nada que hablar.

Luisito lloraba a moco tendido.

-Mamá, mamá...

-¡Ah, infame! ¡Morirás! -vociferó Pepe.

E hizo tres disparos: ¡pum!, ¡pum!, ¡pum!

-¿Y ahora? - preguntó la Nena.

-¡Cáete, animal! -musitó Tito.

La Nena se llevó las manos al pecho y empezó a tambalearse. Lentamente se derrumbó al suelo.

-No pido perdón. No hay que pedir perdón cuando una es tan triste -dijo, y quedó inerte.

-¡Un médico, un médico! -gritó Tina.

Los sobrevivientes no supieron qué hacer.

-Vos serás el médico -ordenó Tito a Luisito.

-Pero si yo soy el hijo...

-No importa. Ahora serás el médico.

Luisito fue a la puerta, tocó con los nudillos y revestido de solemnidad, se acercó a la Nena y le aplicó la oreja al corazón.

-Llego a tiempo. Hay que darle cinco aspirinas.

Tito sacudió con impaciencia la cabeza.

-¿Cómo le vas a dar aspirinas? ¿No ves que tiene tres tiros en el cuerpo? Hay que llevarla al hospital.

Luisito hizo un signo de inteligencia tardía.

-Hay que llevarla inmediatamente al hospital - prescribió-. Aquí abajo tengo mi automóvil de carrera.

98 *Levantaron a la Nena entre todos y la acomodaron en el sofá. Sin respetar cruceros ni la luz roja de los semáforos, siguieron la carrera loca hasta parar de golpe frente al edificio. Unos enfermeros ayudaron a bajar a la herida. Momentos después, el grupo, compacto y desolado, vio rodar la camilla hacia el cuarto de operaciones. -¿Se salvará doctor? -Es joven. Hay muchas esperanzas. Pasaron horas.*

-No quiero que se salve -rugió Pepe.

Cuando salieron los médicos, los deudos parecían más viejos. La Nena viviría; eso era lo importante.

-No podemos seguir juntos, después de lo que pasó - dijo Tito.

-De acuerdo -respondió Pepe secamente.

-¿Qué...qué vas a hacer con ella? -preguntó Tito, con la vista baja.

Pepe miró hacia ninguna parte y dijo con una voz neutra, como ajena:

-Uno está tan solo...

- 99 *De pronto se animó por una prisa irracional.*

-Que se despidan los niños.

-Que se despidan -murmuró Tito.

100 *Bajaron las escaleras con sus humildes lios, sus hondas, sus zancos, sus armas de madera. Bajo el poste de los transformadores, los que se iban miraron por última vez la casa de cinco pisos. Y echaron a andar tras los padres encorvados, que parecían dos desconocidos a quienes el azar obliga a caminar al mismo paso.*

El cuento se ha dividido en 100 segmentos de acuerdo al procedimiento teórico.¹ De ellos, son descripciones los que se identifican con los números 1, 3, 7, 9, 11, 16, 18, 22, 29, 33, 35, 37, 39, 41, 43, 44, 47, 49, 51, 55, 60, 61, 69, 73, 75, 77, 79, 81, 83, 85, 87, 89 y 91. El resto de fragmentos corresponden al discurso narrativo y les corresponden los números 2, 4, 5, 6, 8, 10, 12, 13, 14, 15, 17, 19, 20, 21, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 30, 31, 32, 34, 36, 38, 40, 42, 45, 46, 48,

50, 52, 53, 54, 56, 57, 58, 59, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 70, 71, 72, 74, 76, 78, 80, 84, 86, 88, 90, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99 y 100.

3.6.2 Reconstrucción de la Fábula

En este paso se restituye el orden cronológico y causal al cuento, si estos fueron alterados en la trama. Sin embargo, como en este caso, la trama se desarrolla en forma lineal, la fábula o historia se compone de los segmentos citados arriba como discurso narrativo. Estos segmentos son los números 2, 4, 5, 6, 8, 10, 12, 13, 14, 15, 17, 19, 20, 21, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 30, 31, 32, 34, 36, 38, 40, 42, 45, 46, 48, 50, 52, 53, 54, 56, 57, 58, 59, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 70, 71, 72, 74, 76, 78, 80, 84, 86, 88, 90, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99 y 100.

3.6.3 Normalización y Reducción del Texto

Luisito tira una bombilla simulando que es una bomba atómica.

La mamá le pega a Luisito.

Luisito, sus hermanos y los niños Gutiérrez roban unos melones en la abarrotería.

Los padres de los dos hogares castigan a los niños por sus travesuras.

Los niños protestan por las actitudes de sus padres.

Los padres reniegan de sus hijos.

Los padres idealizan su situación de exiliados.

Los niños imitan actitudes de los adultos en sus juegos.

Los niños son conocidos en el colegio como 'los exiliados'.

A los niños les molesta el apelativo y no se adaptan.

Los padres los cambian de colegio sin resultado.

A los niños les gusta inventar historias acerca de las actividades de sus padres en su país.

Los demás niños de la clase dudan de la veracidad de las historias de los exiliados.

Ambas esposas pelean a menudo discutiendo la calidad de su vida en el exilio.

Los niños inician su último juego juntos imitando las últimas escenas de su vida en común.

Cuatro de ellos simulan ser los padres y el resto, los hijos.

La supuesta esposa de un matrimonio se encierra en el baño con el esposo de la otra pareja.

Luego llega el esposo de la esposa encerrada y los encuentra.

Todos pelean y gritan aunque los niños más pequeños no entiendan bien el juego.

Luego el esposo engañado saca su revólver de marciano y dispara tres tiros sobre su mujer.

Otro de los niños hace de médico y cura a la herida en el hospital.

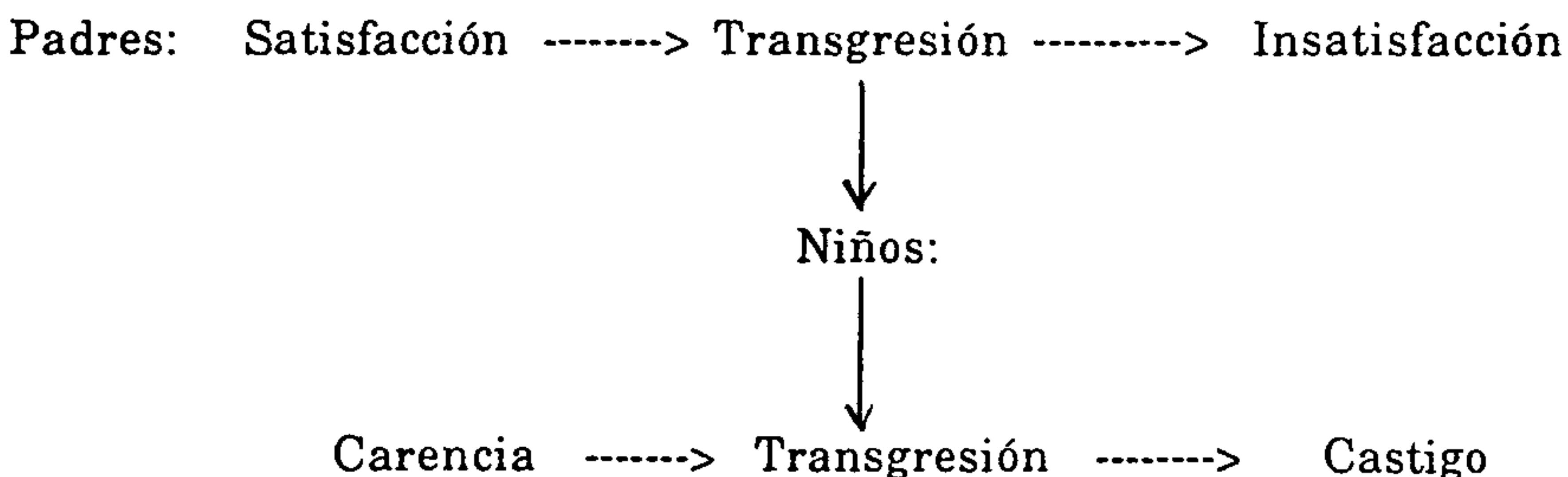
Los supuestos maridos llegan a la conclusión de que no pueden seguir viviendo juntos.

Los padres ordenan que los niños se despidan.

Los niños de una familia caminan detrás de sus padres sin rumbo fijo.

3.6.4 Formalización del Modelo

De acuerdo con la síntesis anterior se tiene que este relato se inicia con un estado de **satisfacción** obtenido por medio de la falsificación de la realidad o la idealización de la situación de exilio. No obstante, este estado implica la posibilidad de degradación que se manifiesta en la **transgresión** realizada por los niños. Esta transgresión se traduce en el desenmascaramiento de la realidad que evidencia un estado de degradación efectiva en el cual los hechos reales sustituyen a los falsos conceptos acerca del exilio. Por su parte, la actuación de los niños constituye un subprograma en el cual ellos tienen una **carencia** de libertad, y en su afán por conquistarla transgreden el sistema que se manifiesta en travesuras contra los adultos y por ello al final del cuento son castigados. En resumen, el programa de los padres evoluciona de la falsedad a la realidad por medio del subprograma de los niños, por lo que el esquema resulta así: ²



3.6.5 Determinación del Tema

Del análisis anterior, se deduce el tema central del relato que se perfila como la desmitificación de la vida en el exilio. Además, en un plano más profundo se vislumbra una posible razón para la invalidez de la lucha revolucionaria en el contexto del cuento.

3.6.6 La Realidad Representada

La estructura social particular de América Latina es el marco que explica las situaciones que se desarrollan en este cuento. Por una parte, se patentiza la crudeza de la vida en el exilio para los adultos, aunque ellos comprenden que esos destinos son consecuencia de su militancia política. El idealismo exaltado, la vehemencia de las pláticas nocturnas y la conciencia de que ellos no van a transformar su realidad social --por muy revolucionarios que sean--, son características que recuerdan algunas escenas de otros idealistas en la trama de la novela *Una manera de morir*, del mismo autor.³ Además, es importante indicar que los rebeldes de izquierda, en este cuento, no están unidos por una convicción. A pesar de ser sólo cuatro personajes adultos en la trama, hay una variedad de aspiraciones respecto al estilo de vida que cada quien quiere llevar, por lo que la intención inicial del autor de presentar a un par de familias unidas por su vocación socializante, resulta fallida. Por ejemplo, en el segmento 79 se puede observar el punto de vista de las esposas que a menudo discuten por su pobre situación económica. Los hombres, por su parte, sólo viven de sueños de lo que pudo haber sido si ellos hubieran actuado. (Véase segmento 29). En ese orden, y como ironía especial del autor, resalta el hecho de que los defensores de la justicia social --a pesar de vivir en paupérrimas condiciones--, tienen una criada para su servicio doméstico. (Véase segmento 79). Este dato confirma el hecho de que los exiliados del cuento no son militantes por convicción. Por otro lado, desde la perspectiva de los niños, el exilio es una experiencia amarga a la que deben adaptarse, haciendo acopio de toda su imaginación y prematura madurez. Sólo así puede explicarse la solución del cuento de manera coherente, porque de lo contrario, los personajes niños no encajarían en los patrones normales de conducta infantil. En este cuento, los niños conocen demasiado bien los

detalles del ritual de pedir un trabajo, de una batalla, de un complot para matar al presidente, o de un adulterio. La vivencia de escuchar cada sobremesa los pormenores de las vidas, los sueños y las frustraciones de los adultos, les hace repetir modelos de razonamiento y comportamiento que les pre-determina para su vida adulta. Aquí es sensible la influencia de Nietzsche porque el hombre carece de libre albedrío.⁴ La búsqueda de la libertad como tema subyacente de este cuento se manifiesta en los niños como personajes centrales y de manera negativa, porque ellos son presa de su destino y de los modelos de rebeldía idealista de sus mayores.

En general, la diégesis presenta una sociedad degradada que produce héroes de similar condición, que no pueden regenerar su contexto, y crea un círculo vicioso eterno. Por lo anterior, se puede concluir que el planteamiento del autor es pesimista, porque no hay una proposición de una transformación de la realidad, ni siquiera por parte de los niños.

3.6.7 Simbolismo Mítico

En este nivel se realiza una penetración hermenéutica más profunda del texto, más allá del análisis de la función denotativa arriba efectuado. Para ello se toman en cuenta los mitemas que sobresalen en la diégesis.⁵

En primer lugar, además de personajes, los **niños** son símbolos en sí mismos, por cuanto la infancia representa la inocencia o el estado edénico, la simplicidad natural y la espontaneidad.⁶ Esa ingenuidad es la que lleva a los niños de esta obra a representar en sus juegos los dramas de sus padres, llevándolos a alcanzar, no obstante, una temprana madurez, como se comprueba en segmentos como el 81, 87 y 98. La imagen del niño, de acuerdo con Chevalier y Gheerbrant, puede indicar una victoria sobre la complejidad y la ansiedad.⁷ Esta idea se adapta perfectamente a la dialéctica sobre la cual se desarrolla el cuento y que es la de padres-hijos. La idea opuesta, en este caso, es la de padres, que simbolizan la posesión, el dominio y el valor. Asimismo, el hecho de que los niños, símbolos de la inocencia, sean los que reproduzcan el drama existencial de los padres y lo transmitan al lector, conlleva una intención de ironía de parte del autor, porque involucra a los hijos en los problemas de los padres.

El símbolo de los **padres**, en oposición al mitema anterior, representa la posesión y la dominación,⁸ en este cuento. El dominio y la influencia que ejercen los padres en los niños es tan importante que les lleva a repetir patrones de conducta específicos respecto a los papeles que ellos mismos han de desempeñar cuando sean adultos. Así, el aspecto "castrante" y "anulante" del mitema de los padres⁹ se cumple en que los niños no tendrán oportunidad de escoger sus comportamientos de adultos, porque están predeterminados por las enseñanzas de sus papás. A propósito de lo anterior, véanse los segmentos 70 y 71 en los cuales se percibe la convicción con que los niños hablan de armas y de complots y de revolución, y los segmentos 92 al 98 en los cuales se ejemplifica la aceptación del adulterio y sus consecuencias. El **exilio** es otro mitema que se trabaja en la diégesis, porque es el motivo principal de que las familias estén viviendo bajo esas circunstancias.

La calidad de exiliados convierte a las dos familias en expulsados de su patria y en inmigrantes no deseados. El término extranjero o exiliado simboliza la situación del hombre. En efecto, Adán y Eva expulsados del Paraíso dejan su patria y tienen desde entonces estatuto de exiliados, de extranjeros o de emigrados.¹⁰ El extranjero, en toda sociedad, es aquel cuyo amor está en otra parte. No tiene los mismos centros de interés como los demás, incluso aunque no los defina con precisión. Según otras tradiciones, el exiliado es percibido como un rival en potencia y, por más que se beneficie de las leyes de la hospitalidad, puede ser tanto un mensajero del bien como del mal. Significa, asimismo, la parte de sí mismo aún errática y no asimilada en la vía del conocimiento que de sí mismo tiene.¹¹ En esta última interpretación, los personajes de este cuento son doblemente 'exiliados' porque están fuera de su patria y también están -sufriendo una crisis de identidad que se manifiesta en el rompimiento de las relaciones interpersonales entre los esposos y entre los amigos.

3.6.8 Plano Sintomático

El exilio, como tema central de este cuento, está matizado por las experiencias de Mario Monteforte Toledo quien tuvo que sufrirlo

personalmente y además, por su aguda observación sociológica que facilitó la re-creación de los problemas más comunes de sus compañeros de exilio, algunos de los cuales comenta en su libro Palabras del Retorno: "No obstante haberme ocupado de él (su país) en mis libros, toda la cosecha acumulada por los sentidos era un recuerdo, una nostalgia; ya no captaba la lengua secreta que es propia de cada pueblo y especialmente la de mi clase. Por primera vez supe, de un modo aritmético y plástico, lo que son treinta años de exilio y me invadió la tristeza de resentir su huella honda, mas por fortuna curable." 12

3.6.9 El Manejo Temporal

Al igual que la mayoría de obras narrativas de Mario Monteforte, las acciones en este cuento se ordenan en la diégesis de manera lineal. El tiempo real de la historia puede calcularse en unos dos años, aunque en el cuento se introduce la modalidad de disfrazar una analepsis con una dramatización de la vida de los adultos, con el objeto de justificar el final de la obra y darle unidad a la misma al continuar con los juegos infantiles de pretender ser sus padres. La abundancia de recursos descriptivos y las extensiones considerables de los diálogos --tanto de adultos como de niños--, mas la intervención del narrador en ocasiones como los segmentos 7, 35, 57 y 83 confieren un ritmo lento al cuento Los Exiliados. 13

3.6.10 La Focalización

Respecto al punto de vista narrativo hay un predominio de la voz omnisciente alternado con el diálogo como recurso principal, para introducir una manera dramática dentro de la diégesis. Esta forma dramática, con los niños como personajes, es la que permite conocer la realidad de los adultos en el cuento. Los segmentos que corresponden al discurso descriptivo están narrados en tercera persona y en pretérito perfecto simple del modo indicativo. La analepsis también está narrada de manera dramática como se vió arriba, en tiempo presente en una recreación de los últimos hechos en el mundo de los adultos. 14

En cuanto al nivel, hay una alternancia en el cuento de la forma extradiegética, porque el narrador está fuera de los acontecimientos al usar

la tercera persona en el discurso descriptivo y el narrativo, además de las intervenciones reflexivas del autor (véanse últimas líneas de segmento 7), y la forma intradiegética en la que los actores de las escenas dramáticas (el juego de guerra, el complot, etc.) van narrando los hechos desde dentro de la diégesis. Respecto a las funciones, según las categorías propuestas por Genette, predomina la **narrativa** porque no hay intenciones de conducción testimonial ni ideológica.

3.6.11 El Lenguaje

Al hacer el análisis del elemento estilístico del texto, se puede señalar el uso de una sintaxis directa en la que predominan las oraciones de estructura simple o coordinada, aunque siempre pueden encontrarse algunas proposiciones subordinadas. ¹⁵

En cuanto al vocabulario es marcadamente disperso, lo que se justifica por la variedad del discurso descriptivo. De un total de 5,328 palabras --que hacen de este cuento el más largo de los analizados en este estudio--, hay 1829 vocablos diferentes, lo que hace un promedio de frecuencia de 2.91, lo cual es bastante bajo.

Luego de diferenciar las palabras de significación, de las de estructuración y de seleccionar de las primeras las más usuales, que corresponden en el cuento a los núcleos semánticos del relato, así como a la escogencia personal del autor, se pueden enumerar las siguientes 'palabras claves', con especificación en cada una, de las veces que aparecen en el texto:

Nena	33
Pepe	29
Tito	29
Luisito	23
Tina	23
niños	16
padres	15
casa	13
Gutiérrez	13
Yo	12
ella	11
mamá	9

nosotros	8
Vos	8
criada	7
gente	7
tiempo	7
automóvil	6
guerra	6
ojos	6
tierra	6
cabeza	5
cara	5
exiliados	5
hombre	5
madre	5
mañana	5
papá	5
presidente	5
voz	5

De esta manera se tiene que los sustantivos más usados son los que se refieren a los **niños**, estableciendo así su protagonismo en el relato. Todos los sustantivos que se refieren a ese núcleo semántico son **Nena**, 33 veces, **Pepe**, 29 veces, **Tito**, 29 veces, **Luisito**, 23 veces, **Tina**, 23 veces, **niños**, 16 veces, **chicos**, 4 veces, **hijos**, 4 veces, **niñas**, 4 veces, **hijo**, 3 veces, **niña**, 3 veces, que hacen un total de 171.

Por su parte, el núcleo semántico en oposición al anterior está compuesto por los sustantivos siguientes: **padres**, 15 veces, **mamá**, 9 veces, **madre**, 5 veces, **hombres**, 4 veces, **mujeres**, 4 veces, **señor**, 4 veces, **señora**, 4 veces, **padre**, 3 veces, que hacen un total de 48.

Otro grupo semántico que hace referencia a la situación particular de los personajes de este cuento son: **exilio**, 5 veces, **exiliados**, 5 veces, **casa**, 13 veces, **guerra**, 6 veces, **tierra**, 6 veces, **extranjeros**, 4 veces, **país**, 4 veces, que da un total de 43 sustantivos.

Los verbos que sobresalen por su uso frecuente en este cuento son **parecer**, **ser**, **estar**, **haber**, **hacer**, **bajar**, **poder**, y **jugar**. Por último, debe destacarse el uso equilibrado de adjetivos diferentes en cada ocasión; se usan en forma repetida los siguientes: **bueno**, **mejor**, **poco**, **grande**, **juntos**, **pobres**, **baja**, y **cierto**.

3.6.12 Análisis Titulógico

Sintaxis del título

Si se toma en cuenta que el título como signo pertenece a una competencia lingüística derivada e independiente, se tiene que el nombre de este cuento está formado por un sustantivo, 'exiliados', que lo coloca inmediatamente dentro de la invariante de título novelesco o de textos ficcionales, de **Estilo Nominal**, porque carece de elementos verbales en su estructura sintáctica. Así, como primer rasgo, este título comparte una de las normas que rigen la competencia discursiva propia de los títulos novelescos que es, la tendencia, muy marcada, a titular por medio de sustantivos. Esta característica se comparte con otro tipo de mensajes como slogans, telegramas, rótulos, etc. y es de gran aceptación.¹⁶ Además, el título contiene un modificador directo que en este caso es el artículo 'Los'. La concentración del título en una sola idea o núcleo semántico destaca el mito al que se hace referencia en el cuento: el exilio.

Semántica del Título

Las estructuras semánticas del título están formadas por elementos temáticos estructurantes que analizan el contenido expresado por los operadores de los títulos, según las combinaciones sémicas específicas.¹⁷ En este caso, el título está formado por un **Operador Ficcional** porque está constituido por una unidad de sentido prestada de la diégesis y representa un dato importante de estructura profunda del cotexto. La frase 'los exiliados', como se vio en el análisis del Simbolismo Mítico, hace referencia a un grupo de personas desterradas de su lugar de origen, condenadas a una vida errante y azarosa, que, como se verá en la Sigmática del título se refiere a dos familias. Sin embargo, la idea de exiliados se asocia generalmente a personajes adultos, por lo que el autor sorprende al lector con personajes-niños.

Sigmática del título

"Los Exiliados" es un título **denotativo**, porque armoniza con el cotexto, anuncia una situación determinada y armoniza con un elemento de la estructura profunda de la diégesis.¹⁸ De acuerdo con el Dr. Hoek, todo

título sufre transformaciones lógico-semánticas dentro del cotexto, que son en este caso, de co-textualización porque se anticipa un contenido y hay un grado cero de cambio. No obstante, como se mencionó arriba, el apareamiento de personajes niños como exiliados es una idea original del autor. La ausencia de nombres propios conocidos en el título en estudio, permite seguir rastreando sus rasgos de título novelesco y una intencionalidad implícita del autor de evadir la presencia de lo histórico en él, aunque el cuento haya sido inspirado en sus experiencias propias.

Pragmática del título

En este análisis se establecen las relaciones sico-sociales que existen entre una práctica significativa dada y los usuarios, en este caso, los lectores. De esta manera, se pueden detectar los mecanismos de aceptabilidad y de penetración del cuento en el público. Desde este punto de vista se puede apreciar que este título cumple con su valor **locucionario**, porque cumple con la función de informar acerca de qué se va a tratar en la diégesis.¹⁹ Asimismo, el título cumple con el valor **ilocucionario** porque aspira a acaparar la atención del lector por medio de su función contractual, o sea, usar un signo atractivo y original para establecer un contrato de lectura con el público.²⁰ El título cumple con su valor **performativo** porque el cotexto hace referencia al concepto establecido en el título, por lo que éste no es impostor.²¹ Por último, cumple con el valor perlocucionario porque, además de ser un título llamativo, se incluye dentro de una colección que contiene cuentos referidos a problemas sociales, económicos y políticos, específicos de América Latina.

3.6.13 Valoración Crítica

Después de analizar todos los elementos que conforman esta obra, separados en sus diferentes planos y niveles, es posible efectuar una valoración objetiva de la propuesta estética y social de su autor.

En primer lugar, destaca el hecho de que este cuento comparta la variante titulógica nominal con el relato "El Trabajo", también analizado, que es constante en todos los cuentos de la colección Cuentos de Derrota y Esperanza. Este factor sugiere objetividad y cierta frialdad que van a

comprobarse en la diégesis de manera elocuente, especialmente en el empleo de diálogos demasiado "adultos" o serios entre los niños. Lo anterior muestra un punto de vista sociológico del tema que se está literaturizando y, a veces, el desconocimiento de la expresión lingüística infantil, manifiesto en parlamentos muy extensos y racionales. Por otra parte, el tema central basado en la idealización del exilio y su desenmascaramiento, remite a la experiencia propia del autor en el plano sintomático. Aun más, el fracaso y la amargura, manifiestos en el final del relato, pueden sugerir la idea de Monteforte Toledo acerca del desarraigo del movimiento político de izquierda al que él perteneció. Otros indicios que apoyan esta tesis son el elemento de la servidumbre de que disfrutaban los "revolucionarios", y su deseo de bienes materiales comunes en la esfera social en que se desenvuelven.

Nuevamente, una tendencia misoginista de la narrativa montefortiana, se comprueba por medio de los personajes femeninos, que tienen un papel secundario y peyorativo en cierta medida, porque son agentes de acciones negativas. Una prueba de que los niños son asimilados por el sistema que aliena a sus padres, es que ellos sueñan con poseer dinero, bienes y poder, y así se realizan en sus fantasías. En general, el cuento pierde calidad estética en instantes en que la carga sociológica opaca el panorama creativo de su diégesis. Lo anterior afecta hasta el título, que es totalmente objetivo, denotativo y nominal, sin ninguna referencia metafórica.

3.7 ANALISIS DEL CUENTO EL EXTRAÑO VIENTRE DE LOS DIOSES

3.7.1 Segmentación Lineal

1 *Por fin concluyeron los arreglos. Ninguna parte del orden anterior fue conservada; ni siquiera la de la ropa en los armarios o la de la vajilla en la vitrina del comedor -lujo de la familia, herencia de abuelos-. "Un cambio de casa es igual a un cambio de país; hay que comenzar de nuevo", dijo el coronel Modesto con ese modo tan suyo de ordenar sin que lo pareciera. A toda la familia le fascinaba hacer lo que él deseaba; parecía descubrir tierras ignotas, aventuras de cuento que estremece cuando uno está aprendiendo a soñar. Él era el único que conocía la vastedad del mundo de afuera, el que llevaba las noticias, como los antiguos juglares que vagaban por los caminos acelerando el corazón de la gente con sus historias quizá ciertas, quizá inventadas (esa duda era su mayor encanto). Para la familia la innumerable gente de afuera pertenecía a la novela, a los versos; todos eran buenos, hermosos y alegres.*

Sí; otro cambio de casa, además de los siete u ocho que recordaba la familia sin la menor nostalgia por algo valioso o insustituible. Su capacidad de olvido era como un juego encantador. Ellos no conocían el dinero e ignoraban lo que era la propiedad, el furioso eslabón entre la gente y las cosas. Comunes eran las muñecas, los cepillos de dientes, los libros, las camas, el perro lanudo, los dos gatos cebados e infinitamente haraganes. En este uso común también había una suerte de renovación constante, de multiplicación del mundo.

Todos ayudaban. La vieja maestra no dio clases y así quedó liberada la energía explosiva de cada quien para hacer, para asumir generosamente el afán propio y la ayuda al ajeno. Al parejo trabajaron María (la madre) y las cuatro muchachas, que también se llamaban así además de algún otro nombre: María del Rosario, María de los Angeles, María de los Cármenes, María de los Dolores, lo cual, simultáneamente, confirmaba los devotos sentimientos de la familia. Hasta el hijo, Nicanor (Nico), que aún no llegaba a los ocho años, cargó bultos y desempacó platos y vasos sin romper uno solo. Para todos, la reubicación total de las pertenencias y los adornos fue motivo de verdadera felicidad y agradecimiento. Casi como vestir de luces el árbol de navidad. El coronel Modesto llevó flores para adorno del Cristo de la Flagelación, que desde la sala presidía la vida de la casa.

2 *Estaban comiendo el pastel de fiesta en el comedor cuando María de los Dolores -rezagada por dar de comer al perro Nerón- llegó a entregarle al padre dos llavines reunidos en una argolla. Demudado, el coronel se puso de*

pie de un salto y le preguntó dónde los había encontrado.

-Ahí, junto a los baúles -informó la niña mientras se comía una montaña de pastel.

El coronel se le acercó hasta verle el fondo de los ojos y sólo encontró inocencia y cierta sorpresa mezclada con temor. María la preguntó si se sentía mal y él, secándose la frente, dijo que no; pero dejó pasar la comida sin tocarla.

- 3 La casa tenía doble puerta y a ninguno de sus moradores le estaba permitido traspasarlas; la que daba a la calle no se abría sino cuando la anterior se cerraba. Un sargento de día y otro de noche montaban guardia en una caseta situada entre ambas puertas; vejancones, sombríos, a estos hombres los habían castrado cuando el levantamiento de Altatierra; fue cuando comenzó a ascender la buena estrella del entonces subteniente Modesto. Ambos, la maestra y una criada de muy escasas palabras vivían en el tercer patio con los dos mastines - amarrados de día-, las gallinas ponedoras y los bultos de víveres rebalsando de la bodega, surtida como en previsión de una larga guerra. La criada tenía una cicatriz de la ceja hasta el cogote, y con bravío desplante parecía lucirla. Aparte del coronel, era la única persona autorizada para salir de la casa, y sólo a comprar víveres o alguna medicina de urgencia. Entre sus atribuciones estaba dejarse vestir de mamarracho para regocijo de las niñas y no moverse mientras Nico, en sus accesos de furor, le arañaba las manos; menos mal que dejó de morderla porque doña María le advirtió que las criadas eran puercas y contagiaban enfermedades. La criada era la exclusiva encargada de alimentar y amarrar a los mastines desde que se volvieron fieras tras despedazar al niño que, instigado por las fantasías urdidas por los vecinos en torno a aquella casa emisora de lejanos y extraños murmullos, saltó la barda de atrás para curiosear, mientras su pandilla esperaba afuera.

Era justamente la curiosidad del barrio ya convertida en asedio la causa de las mudanzas de los Modesto. Para fisgonear entre las robustas puertas de la casa de los misterios, las mujeres, sobre todo, pretextaban recaudaciones viales, cooperaciones para el culto de la Virgen patrona, cuotas para comprar el cajón del muertito miserable. Los Modesto escapaban de noche, con la complicidad de un extraño apagón del barrio entero y sin hacer ni el menor ruido.

Las niñas sólo jugaban en silencio y dentro de las habitaciones, nunca en el tercer patio, para no hacer ladrar a los mastines con una furia capaz de alcanzar hasta el horizonte. Canturreaban villancicos y rondas casi al volumen de los murmullos. Apenas les daba el sol y las encerraban al

despuntar la noche 'para que no les caiga el sereno porque es malo', opinaba doña María. En la casa sólo se tocaba música de otros tiempos, en una vitrola cuya bocina servía de escondite a los tesoros de los niños y de nido a las arañas. Los habitantes de la casa ignoraban lo que es un aparato de televisión, un periódico. Nico no cantaba nunca; pero la madre le toleraba que en ausencia del coronel volcara sus cóleras en gritos agudísimos, semejantes a los berridos de los cerdos.

El coronel pasaba algunos días en casa, sin rasurarse y en pantuflas de piel de borrego. Se instalaba en una hamaca amarrada a los pilares del segundo patio y acariciando a su gato preferido, leía cuentos de niños, revistas con mujeres desnudas y panfletos con anuncios de viajes exóticos. Luego dormitaba con amarga contracción de la cara, despertaba sobresaltado, encendía por enésima vez su puro y reanudaba su lectura. Pero normalmente tenía "llamada" y pasaba varios días fuera. Llevaba entonces dos pesadas valijas con sus "instrumentos de trabajo" -según decían los rótulos-, que el chofer depositaba junto al coronel en el asiento trasero del auto blindado. El coronel miraba las valijas como a las personas de su entrañable afecto. Doña María lo presentaba a sus hijos como un gran ingeniero. "Allá afuera hay miles de máquinas y sólo él sabe repararlas", explicaba. Pero los niños no conocían aquella mágica herramienta, que el padre custodiaba en dos grandes baúles cerrados con chapas inexpugnables. "Todo es de pura plata y ciega de tanto que brilla", fantaseaba la mujer conforme crecía el misterio, hasta que los niños lo soñaban en forma de avión supersónico de los que surcaban en un instante el cielo al alcance de sus miradas. Los baúles, negros y chapeados de bronce, crecían y crecían hasta ocupar la casa entera. Entraban en casi todos los juegos. Los cinco niños pegaban la oreja a su frío metal y escuchaban campanitas, música, voces, trinos de pájaros. María de los Angeles percibió también el llanto de una mujer y un gemido largo que se fugaba sobre una inmensa extensión de tejados. "Ahí viven unos enanitos", reveló; porque en la casa nadie podía adivinar qué era lo realmente grande. Pero cuando las diez manos llamaban con los nudillos, suave por si allá adentro estaban dormidos, los baúles se convertían en moles de silencio.

- 4 Los baúles ya eran divinidades, seres providentes y amigos, tal vez un poco temibles, como todas las divinidades. Una noche de tormenta, María de los Cármenes -ya tenía duraznos en los pechos- despertó a sus hermanas y las condujo sigilosamente al dormitorio de los padres, que se habían olvidado de cerrar la puerta. Alzaban las sábanas como fantasmas, convirtiéndolas en un blando mar de azúcar, gemían y se acababan el aire con la respiración. Los

niños se arrodillaron y se pusieron a rezar, sintiendo la proximidad de lo sagrado.

5 Los baúles eran todavía más santos que aquel magnífico rito de jadeos. Los niños los adornaban con sartas de hojas y cáscaras de frutas, insectos, retazos de sus cuadernos escolares, lágrimas recogidas en frasquitos, mensajes cerrados llenos de bendiciones y gratitud y súplicas y amor y faltas de ortografía. Todo lo que se moría en la casa iba a reposar junto a los dioses tranquilos y henchidos de portentosa invisible vida, morada de enanos que se amaban bajo sábanas de azúcar.

6 Al principio doña María observaba, divertida, las complejidades de aquel culto; después creyó y fue salva: apenas dejaba dormidos a sus hijos, acudía a los dioses y les rezaba y les regalaba caramelos y pequeños bordados hechos con sus propios cabellos. Los niños no se asombraban de encontrar esas dádivas junto a las suyas. "Son cosas de los ángeles y respuestas de los dioses", decían.

Las ofrendas eran un secreto, una delicia de fraternidad. Antes de que llegara el padre se esfumaban y las divinidades recobraban su forma de baúles, que era otra de sus reencarnaciones.

7 Después de largos conciliábulos celebrados al amparo de la oscuridad y apenas los padres se dormían, los feligreses de los baúles decidieron abrirlos. Sólo de admitir semejante audacia se llenaron de terror, pero también de soberbia y ánimo por haberse atrevido a tanto. Era igual que robarse el fuego de los cielos, igual que averiguar por qué nacen y crecen los niños; pero ellos rehusaban meterse en esos laberintos.

Fue electo Nico, el niño furioso, por ser el hombre de la familia y el menos visible, dados su tamaño y condición. El primer trabajo era conseguir las llaves; después se pensaría en la ceremonia. Porque desde que descubrieron a los dioses los niños amaban las ceremonias.

8 El coronel llegó a su casa con sangre manando del costado derecho y chorreada hasta el zapato. Con la mano hecha garra se apretaba la herida; estaba pálido y le rechinaban los dientes. El sargento de turno lo sostuvo hasta tenderlo en la cama.

Haciendo un enorme esfuerzo, María llamo al médico. Al destaparle la herida se desmayó; era un profundo corte de destazador de reses.

- 9 *La casa entera enloqueció; las niñas lloraban a gritos; nunca habían visto sangre y menos la de su padre, para ellas un ser invulnerable y mitológico, hijo de padres iguales a él y de abuelos emparentados con los dioses. Ahora se humanizaba, se empequeñecía, contraído en la cama; de las entrañas le salía un tristísimo gemido de niño. El espanto le desfiguraba la cara, como cuando lo despertaban las pesadillas; las niñas ignoraban el poder del dolor sobre la gente. Por primera vez veían a ese hombre desfigurado del que sin embargo brotaba una sangre brillante y hermosa.*

De rodillas, las manos descoloridas por el sufrimiento y la plegaria, la madre ya había llorado todas las lágrimas y repartía la mirada entre el vendaje pegado a la herida y la puerta por donde entraría el médico.

- 10 *Después de la operación el coronel cayó en sopor. Una respiración honda, irregular y entrecortada invadía la casa, donde todo parecía silencio después de los afanes que la tuvieron en vilo.*
- 11 *Manos rudas sacudieron a Nico. El niño encendió la luz. María de los Dolores dormía con una firmeza mineral; no había nadie más en el cuarto. El niño tardó en despabilarse del todo; y como quien pasa una estafeta de fuego, dio a su hermana las llaves que habían dejado sobre su cama.*

La grey se congregó junto a sus altares; nadie hablaba. Nico abrió la primera cerradura y las muchachas retrocedieron temblando; pero nada surgió del baúl. Cautelosamente se asomaron al interior, con las manos entrelazadas como para rezar.

María de los Dolores, la hermana mayor, se atrevió a comenzar la requisa. Pistolas, esposas, estuches de navajas y bisturíes, cordeles de varios gruesos, capuchas de celofán, manoplas, taladros de dentistería, tenazas, soldadores, serruchos, torniquetes, frascos conteniendo polvos y líquidos, mordazas, sopletes, mascarillas, venenos marcados con tibias y calavera, purgantes, vomitivos, alambre de púas, lijas, sogas, tablas con clavos, látigos, prensas para apretar diversos volúmenes, destripadores de limones, pinzas, extractores de dientes, jeringas hipodérmicas, una especie de tenaza para sacar los ojos... No era muy distinto el otro baúl; pero además contenía mechones de pelo, dentaduras postizas, armaduras de anteojos, huesos humanos, todo clasificado con nombres, fechas y una clave en letras y números. Había también varios libros de apuntes llenos de datos y cuatro gruesos álbumes de fotografías. Pero ya no pudieron ver más los niños porque provino algún rumor de la habitación de sus padres y en tropel corrieron a acostarse.

12 *Inmóviles, con el corazón trastornado, esperaron algo (ellos siempre esperaban algo). María de los Dolores y María de los Cármenes hablaron hasta el amanecer; los demás dormían. Lo que acababan de ver era para ellas absolutamente incomprensible; como un montón de reliquias antediluvianas, o como despojos del fondo de mares donde ha habido muchos naufragios.*

No imaginaban por qué los dioses poseen tan extrañas cosas en el vientre. Ahora que los entendían menos, nacían nuevas causas para seguir creyendo en ellos. De lo contrario se quedarían sin algo a quien ofrecer, amorosamente, sus humildes homenajes.

Y orando sus plegarias, también las dos muchachas se durmieron.

Como se puede observar, el texto se dividió en doce segmentos, de los cuales siete corresponden al discurso disgético, o sea que se refieren al desarrollo narrativo de la acción principal --incluyendo los breves diálogos-- y llevan los números 2, 4, 7, 8, 10, 11 y 12. Los cinco fragmentos restantes corresponden a descripciones que se van alternando con la narración y se identifican con los números 1, 3, 5, 6 y 9.

3.7.2 Reconstrucción de la Fábula

En este paso se reconstruirá el orden cronológico y causal de la fábula que fue alterado en la trama. Para ello es necesario obviar por el momento el registro descriptivo y ordenar cronológicamente los segmentos del discurso disgético. Así, la historia o fábula queda constituida por los segmentos 2, 4, 7, 8, 10, 11 y 12, que como se puede observar, quedaron en el mismo orden de presentación.

3.7.3 Normalización y Reducción del Texto

La familia del Coronel Modesto se muda de nuevo de casa.

La familia celebra el hecho con una pequeña fiesta.

Una hija del coronel le lleva unas llaves que encuentra junto a unos baúles a su papá.

Su papá se sobresalta e interroga a la niña.

El coronel comprueba que ella no ha usado las llaves.

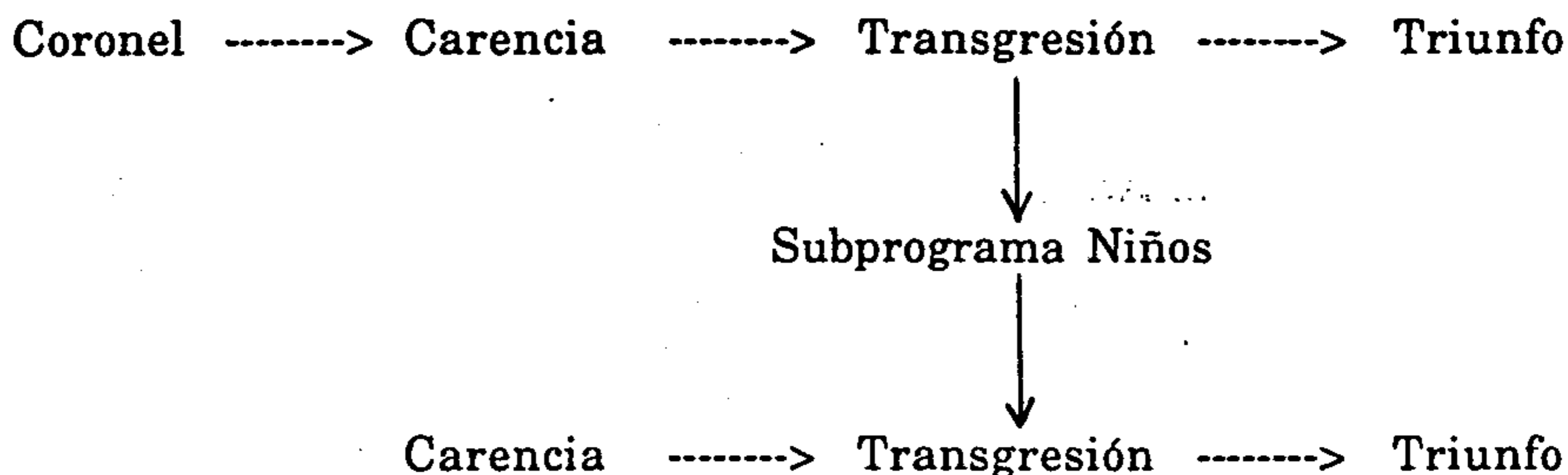
Por orden del coronel la familia no puede salir de la casa.
Los cuatro hijos del coronel fantasean acerca del contenido de los baúles.
El coronel va a su trabajo irregularmente.
Cuando él se va, la madre les dice que él es un ingeniero.
Una noche los niños se levantan en silencio a ver a sus padres tener relaciones sexuales.
Ellos deciden que lo que vieron es un rito sagrado.
Los baúles son algo más sagrado que el rito de sus padres.
Los niños consideran dioses a los baúles.
Ellos les adornan y les llevan pequeñas ofrendas.
La madre de los niños se une a la veneración de los dioses.
Los niños deciden abrir los baúles y designan al hijo más pequeño para hacerlo.
El coronel llega sangrando a casa.
Toda la casa se conmociona por el accidente del padre.
El médico llega a curar al coronel y éste se queda en cama.
Los niños abren los baúles esa noche.
Los dioses tienen en su interior diversos instrumentos de tortura, restos humanos fechados y un álbum de fotos.
Los objetos que encuentran no tienen sentido para ellos.
Un ruido lejano les hace regresar a sus camas.
Las dos niñas mayores concluyen que su incomprensión es causa suficiente para seguir creyendo en sus dioses.
Luego de rezar las niñas se duermen.

3.7.4 Formalización del Modelo

Con el objeto de esquematizar la síntesis anterior, se procede a su reducción de acuerdo a las funciones. Así, en el subprograma de los niños se tiene un estado inicial de **carencia** manifestada por la necesidad de un dios. Luego se da una **transgresión** con el propósito de superar la carencia, que se traduce en la evasión de la realidad por los niños mediante su imaginación y por los padres mediante la falsificación de la situación.

Este quebrantamiento del orden establecido es recompensado con un **triunfo** para los niños porque obtienen los dioses que necesitaban. No

obstante, el programa principal de la diégesis es el del padre que da origen al subprograma anterior. Aquí se tiene un estado inicial de **carencia** de anonimato que el coronel trata de obtener a toda costa. Luego, con el objeto de mantenerse inadvertido, falsifica la realidad y justifica sus acciones misteriosas, y provoca la ignorancia de los niños en una exitosa **transgresión** al sistema, porque con ella se obtiene un **triunfo** manifestado en el engaño a sus hijos. De esta manera, el esquema resulta así: ¹



3.7.5 Determinación del Tema

De acuerdo con el esquema anterior y con los indicios incluidos en la diégesis respecto a aspectos dogmáticos, se tiene que el tema principal es la génesis de un mito. Este tema se entrelaza con temas secundarios como la práctica militar y la vida familiar.

3.7.6 La Realidad Representada

Para realizar este análisis deben tomarse en cuenta, además de las acciones nucleares ya localizadas, la información que surge de las acciones secundarias y de las descripciones incluidas en los segmentos que se obviaron en los niveles anteriores.

En primer lugar, surge la intención del autor por representar un ambiente devoto, valiéndose de objetos como el Cristo de la Flagelación, de los nombres de los personajes como Modesto, María de los Dolores, María del Rosario, etc., de los rituales como los rezos antes de dormir y del uso de sustantivos como santo, mito, rito, etc. La ironía de la escena del Coronel que le coloca flores al Cristo de la Flagelación es destacada. Otro detalle clave de la historia es el hecho de que la madre de los niños, que al principio

del relato se divertía con la ingenuidad de los niños que adoran a los baúles, después promueve esos rituales en los que termina creyendo ella misma. (Véase segmento 6) Monteforte Toledo presenta con esta alegoría el principio en el que se basan muchas sectas en que un mito origina deidades alrededor de las cuales, se extiende un culto. ² De este panorama, surge la oposición principal del cuento que es niños-adultos o dominadores-dominados. En un plano general, los niños representan al hombre y los padres, al orden de la ley y la organización contractual de la sociedad. En este sentido, la oposición que se da cuando los niños quieren descubrir el secreto de sus dioses, se resuelve sin mayor conflicto por medio de la aceptación de lo incomprensible. (Véase último segmento). La similitud en organización jerárquica y en actos ceremoniales, entre instituciones como el ejército y la religión, se desarrolla por medio de comparaciones como la del coronel con un semi- dios "invulnerable y mitológico" y el cielo con que el verdugo guarda sus instrumentos de trabajo con el respeto y la ceremonia que rodean a los objetos religiosos. Además, la curiosidad de los niños se compara en el cuento con la curiosidad que propició el pecado original de la tradición cristiana. El parangón se extiende a la escena en que el coronel es herido en un costado y que a pesar de que los niños le ven desfigurado y empequeñecido, aún encuentran que la sangre que derrama es "brillante y hermosa".

En el campo individual, los únicos valores propios de los niños son, un deseo cognoscitivo que promueve su audacia al abrir el vientre de sus dioses y una fantasía ilimitada para interpretar lo que es incomprensible para ellos. Ello abre una alternativa en el cuento, dada por las posibilidades de elección del sujeto --en este caso colectivo--, de aceptar o de rechazar el contrato social. El resultado, como se ve al final, (véase segmento 12), se traduce en la integración o la alienación de los niños a las estructuras normalizadas de la sociedad. Dadas las características del contexto de la historia, que no hacen referencia a lugar geográfico alguno, el cuento es localizable en cualquier punto de Latinoamérica donde las sociedades y los gobiernos están decididamente emparentados con los ejércitos. Esto muestra el cosmopolitismo, que es una constante de la narrativa montefortiana.

Otra característica que se repite en este cuento es el tratamiento de la mujer.³ En este caso, a pesar de que los personajes femeninos dominan en número, son los varones los que llevan a cabo las tareas de importancia. Al respecto recuérdense las escenas en que el coronel lee cuentos para niños y Nico, el hijo, da "gritos agudísimos semejantes a los berridos de los cerdos", véase segmento 3. Retomando la idea del tratamiento de la mujer, vale la pena recordar que la maestra casi no hablaba, la sirvienta era una esclava con una enorme cicatriz que servía hasta de juguete para los niños; la madre existe en función de los deseos del coronel y tiene tan poca voluntad que termina creyendo en el culto a los baúles, sin siquiera participar del proceso indagatorio de los niños. Las niñas se agrupan con la madre bajo el mismo nombre genérico de María, y son aisladas de la profanación de sus dioses para darle el papel principal al niño, "por ser el hombre de la familia" como se comprueba en el segmento 7. Por último, cuando se trata de aceptar lo incomprensible y de elaborar una teoría que justifique seguir adorando a los dioses y que no implique ningún acto de raciocinio, destacan nuevamente dos Marías.

En la descripción, es determinante la intención de separar la fantasía de la realidad. Físicamente sobresale el hecho de que la casa tuviera una doble puerta que separe dos mundos diferentes, y que estuviera guardada con mucho celo por dos hombres castrados. No obstante, en la narración sucede lo contrario porque la fantasía y la realidad transitan por registros paralelos.

Por último, se percibe nuevamente la solución subjetiva como la del cuento *El Trabajo* en que los personajes recurren al sueño: "Y orando sus plegarias, también las dos muchachas se durmieron."⁴

3.7.7 Simbolismo Mítico

Después del análisis de la función denotativa del cuento, se procede a realizar una penetración hermenéutica más profunda del texto, para lo cual se toman en cuenta los mitemas más importantes. Sobresale, en primer lugar, el elemento de los baúles. El baúl propiamente no está contemplado como un símbolo en los diccionarios de símbolos por lo que se

optó por relacionar su significado con otros dos mitemas semejantes: el cofre y la caja. No obstante, dada la aproximación que se hace de cofre con tesoro, se descarta esta acepción y se toma la de caja por adecuarse más al sentido con que se usa el símbolo de 'baúl' en el texto. ⁵ Caja es un símbolo femenino interpretado como figura de lo inconsciente y del cuerpo materno. También la caja contiene siempre un secreto: encierra y separa del mundo lo que es precioso, frágil o temible. O sea que ofrece protección pero también la muerte. ⁶ Recuérdese el mito de la Caja de Pandora que no se debe abrir y que contiene, además de infortunios, esperanza. Este símbolo también está enlazado con la exaltación imaginativa que se presta a lo desconocido encerrado en la caja, con todas las riquezas de los deseos y con el poder ilusorio de realizarlos. ⁷ Todas las interpretaciones anteriores se adecúan perfectamente al cuento, en primer lugar, porque el contenido del baúl es secreto y temible. Asimismo, porque ofrece esperanza a los niños y significa infortunios para las víctimas del verdugo. Además, la exaltación imaginativa que se menciona arriba se manifiesta en todos los niños --cada quien a su modo-- que fantasean acerca de lo que creen escuchar al poner sus oídos sobre los baúles sagrados, (Véase segmento 3). En relación directa con los "dioses" y su contenido, está el mitema **vientre** que de acuerdo a Chevalier y Gheerbrant en su Diccionario de Símbolos representa a la madre, pero refleja en especial una necesidad de ternura y de protección. Una segunda interpretación destaca la dualidad simbólica del mitema, porque además de ser refugio y origen puede ser prisión. ⁸ Quizá a eso se refiera en parte Monteforte Toledo al calificar al vientre de 'extraño'. La posibilidad de mantener a los hijos en un estado infantil y de pobre desarrollo espiritual es un riesgo intrínseco de este mitema. En este sentido, el conocimiento del contenido del vientre de los dioses mantiene a los niños alienados por sus interpretaciones religiosas y les anula todo intento de razonamiento. En una apreciación más general puede decirse que los baúles y su contenido --como instrumentos de trabajo y por ende, de ingresos del padre-- ofrecen protección y bienestar a los niños. Otro mitema que puede relacionarse con los dos anteriores es el de las **llaves**, porque son ellas las que van a dar la oportunidad a los niños de profanar el secreto del coronel y de unirse con el misterio que querían descubrir. Las **llaves** son un símbolo de la apertura y el cierre, y representa, a la vez, la iniciación. El poder de las llaves permite unir o desunir lo que está fuera con lo que

está adentro; por eso, el que tiene las llaves tiene el poder.⁹ Lo anterior explica la importancia que tiene para los niños tener las llaves, o para el Coronel, recobrarlas, como se comprueba en los segmentos 2 y 11.

En otra variante religiosa surge la intención del autor de relacionar al Cristo de la Flagelación con el dolor que él inflige con sus instrumentos de tortura. Esto puede afirmarse con la lectura del segmento primero en que el coronel mismo lleva flores a la imagen que "presidía la vida de la casa". Aparentemente el coronel no tiene cargos de conciencia y es muy devoto. No obstante, cuando el verdugo es el herido, se mencionan las pesadillas que padece, lo cual denota indicios de moral o conciencia cristiana.

Desde el comienzo del relato se da, como mitema especial, el del cruce de dos puertas que refuerza la idea de la separación de dos mundos y el traspaso de una realidad a otra.

3.7.8 Plano Sintomático

Al ser indagado el autor acerca de este cuento en particular manifestó que en él se conjugan diferentes elementos de su visión de los dogmas en su país, en este caso, la religión y la milicia. Como puede apreciarse, su opinión no refleja ninguna simpatía a estos tipos de cuadraturas mentales que tienen por principio vedar el profundo cuestionamiento intelectual del hombre. Por esta razón, es posible rastrear la propia voz del autor en su obra en frases irónicas que indican su postura, sin introducir ningún discurso que atente contra la estructura del cuento. Esta madurez le aleja de obras suyas en las que el entrenamiento sociológico se vuelca en reflexiones doctrinales demasiado largas, como su novela Una Manera de Morir.¹⁰ Algunos comentarios dignos de mención por reflejar opiniones del autor, son: "...ignoraban lo que era la propiedad, el furioso eslabón entre la gente y las cosas." (véase segmento 1), "...desde que descubrieron a los dioses, los niños amaban las ceremonias." (véase segmento 7), y "De lo contrario se quedarían sin algo a quien ofrecer, amorosamente, sus humildes homenajes." (véase segmento 12).

La búsqueda de la libertad, que es una constante en sus obras, se

manifiesta en este cuento de manera limitada porque los niños son fácilmente asimilados por el sistema social que les rodea, como se comprueba con su aceptación de la verdad acerca del contenido de los baúles, a pesar de que transgreden el orden de la ley, y tienen acceso al conocimiento y a la verdad, como se comprueba en el último segmento.

3.7.9 El Manejo Temporal

La sucesión de los hechos se maneja de manera lineal en el tiempo, con una breve analepsis que se introduce en función explicativa de las actividades del coronel Modesto. Esta es una corta frase en el segmento 3 que dice: "...los habían castrado cuando el levantamiento de Altatierra; fue cuando comenzó a ascender la buena estrella del entonces subteniente Modesto". Hay también una breve historia que explica por qué los mastines se volvieron fieras en el segmento 3, que no constituye una analepsis, porque no afecta el tiempo de la historia. Si se toma en cuenta el discurso descriptivo en el que se mencionan 7 u 8 cambios de casa, el tiempo al que se hace referencia puede ser de algunos años. Sin embargo, el tiempo a partir de la última mudanza hasta el final del cuento es de unos pocos meses. En efecto, los largos bloques descriptivos que se alternan con el discurso digético, dan cuenta de un tiempo relativamente breve por cuanto hay pocas escenas reales constituidas por los segmentos 2, 4, 7, 8, 10, 11 y 12. ¹¹

3.7.10 La Focalización

En lo que se refiere al punto de vista narrativo, se puede observar que la voz que domina en el cuento es la omnisciente. Así, los segmentos diegéticos, en la historia y en la analepsis, están narrados en tercera persona en pretérito perfecto simple, modo indicativo, y el pretérito imperfecto, con alternancia del modo indicativo al subjuntivo. La preferencia del modo indicativo señala la intención del autor de darle veracidad a la historia. ¹² Esta obra se distingue de otras analizadas en que --con excepción de una intervención brevísima de una de las niñas-- carece de formas dramáticas o dialogadas. En cuanto al nivel, predomina la forma extradiegética porque el narrador está colocado fuera de la historia en todo momento. ¹³