

LA PRODUCCIÓN DE PASIONES EN EL ENUNCIATARIO. A PROPÓSITO DE “NO SE CULPE A NADIE” (1956) DE JULIO CORTÁZAR

The Production of Passion in the Enunciatee. About Julio Cortázar’s “No se culpe a nadie” (1956)

Danuta Teresa Mozejko

Universidad Nacional de Córdoba
[costamozejko@gmail.com]

Resumen: A partir de la lectura de “No se culpe a nadie” de Cortázar, analizamos algunas estrategias de puesta en discurso de la dimensión pasional en el nivel de la enunciación, teniendo en cuenta las relaciones entre los sujetos que intervienen –enunciador y enunciatario– y una particular construcción del enunciado como objeto. Para el abordaje de las relaciones entre los sujetos resultan pertinentes la aspectualización y las articulaciones modales que afectan el contrato inicial de lectura, demoran su ejecución y generan una curiosidad renovada en el simulacro de receptor. A su vez, el objeto que circula se va cargando de significaciones que incrementan la valencia de los valores que se le asignan, provocan inquietud, transforman la curiosidad en expectación e instalan el suspenso como espera, perplejidad y admiración ante la competencia del agente que produce el texto.

Palabras clave: pasiones; enunciación; estrategias discursivas; Julio Cortázar; narrativa argentina.

Abstract: Based on a reading of “No se culpe a nadie” (“Don’t Blame Anyone”) by Cortázar, we have analyzed some strategies used so as to put the passionate dimension into discourse at the enunciation level, taking into consideration the relationships between the subjects involved – enunciator and enunciatee – and a particular construction of the utterance as the object. Aspectualization and modal articulations affecting the initial reading contract, delaying its execution and generating renewed curiosity in the receptor’s simulacrum become pertinent in addressing the relationships between the subjects. Meanwhile, the utterance as the object that circulates is filled with meanings that increase the valence of the values assigned to it, cause concern, turn curiosity into expectation and establish suspense as delay, perplexity and admiration before the text-producing agent’s competence.

Keywords: passion; enunciation; discursive strategies; Julio Cortázar; Argentinian narrative.

Introducción

El problema de la dimensión pasional del discurso nos lleva a la referencia obligada a Aristóteles, especialmente a la *Retórica*, pasando luego por los planteos teológico-filosóficos de Tomás de Aquino y filosóficos como los de René Descartes, David Hume, Immanuel Kant, Jean- Paul Sartre, por citar sólo algunos. En el marco de disciplinas de desarrollo más reciente, las pasiones, emociones, estados de ánimo o estados del alma han ocupado a lingüistas (Bally, Kerbrat-Orecchioni), semiólogos (Barthes, Greimas, Parret, Greimas y Fontanille, Fontanille), estudiosos del discurso (Charaudeau), teóricos de la argumentación (Amossy, Plantin) e, incluso, teóricos sociales como es el caso de Elster.

El abordaje de las pasiones, como sostiene Ruth Amossy, remite al modo como la “afectividad puede ser puesta en discurso” (196 *tn.*¹). En el caso de esta autora, “el pathos en el sentido aristotélico está ligado a la inscripción de la afectividad en el lenguaje tanto como a los tópicos que subyacen al discurso” (196 *tn.*). De allí que haga referencia a las propuestas de Charles Bally y Kerbrat-Orecchioni que trabajaron sobre la inscripción de las emociones en el discurso, gracias a categorías que incluyen “el orden de las palabras, las frases exclamativas, las interjecciones. Estos pueden funcionar también como ‘patemas’, a saber, elementos que se supone pueden provocar una emoción en el auditorio” (196 *tn.*). Amossy agrega marcas estilísticas como el ritmo, el énfasis, las repeticiones. Según esta autora, también los *topoi* y los clichés contribuyen a generar efectos pasionales, al igual que las figuras inéditas que “logran su objetivos mediante una ruptura más o menos violenta. Alterando las expectativas, reorganizando el orden del discurso, ella [la ruptura] hace sentir y pensar” (206 *tn.*).

No es nuestro objetivo proponer una teoría de lo pasional ni una nueva clasificación de las pasiones. Nos interesa hacer algunos aportes a la detección de maneras de inscribir lo pasional en el discurso. Si bien marcas tales como la entonación, el ritmo, las interjecciones, las reiteraciones, el orden sintáctico de la frase pueden ser útiles para el análisis, pretendemos señalar la importancia, en la construcción de efectos pasionales, de elementos que se ubican en un nivel de abstracción mayor al de las unidades lingüísticas explícitas, tales como las relaciones entre los actantes, las modalizaciones, la aspectualización, la valencia de los valores y algunas manifestaciones corporales de las pasiones figurativizadas en los textos.

Estos modos de dar cuenta de la dimensión patémica pueden analizarse a nivel del enunciado a través de estados pasionales de los personajes que acompañan o incluso rigen sus relaciones y modos de actuar. Sin embargo, lo que nos ocupará en el presente trabajo es la construcción de lo pasional como modo de influencia a nivel de la enunciación. Es decir, nos detendremos en el abordaje de elementos del discurso que permiten establecer relaciones entre los actantes de la enuncia-

1 La sigla *m.* agregada a la referencia bibliográfica indica que la traducción es nuestra.

ción –enunciador y enunciatario– fundadas en estados pasionales construidos sobre la base de estrategias discursivas. Consideraremos, como caso, un texto de Julio Cortázar, “No se culpe a nadie”, publicado en *Final del juego*, en 1956². Analizaremos la manera como se intenta apelar a un enunciatario apasionado por la lectura, designando inicialmente como “curiosidad” la pasión que se pretende suscitar en el simulacro de receptor que el texto propone. Entendemos que, con ello, podremos contribuir al estudio de algunos modos de puesta en discurso de las pasiones a la vez que señalar encadenamientos pasionales significativos.

1. Interactancialidad

Las pasiones afectan una relación básica: la que se establece entre un sujeto y un objeto. Sartre afirma que “El sujeto emocionado y el objeto emocionante están unidos en una síntesis indisoluble” (30 *tn*).

Elster plantea esta relación como orientada según una intencionalidad (*Strong emotions* Loc. 352³) y Charaudeau acentúa el hecho de que las emociones estén fundadas en saberes:

No solamente el sujeto debe percibir alguna cosa, no solamente esa cosa debe acompañarse de una información, es decir, de un saber, sino que además es necesario que el sujeto pueda evaluar ese saber, llegar a posicionarse en relación con este último y experimentar o expresar emoción (“Las emociones...” 103).

A nuestro juicio, si bien hay intencionalidad en la relación entre sujeto y objeto, ésta ha de entenderse como tensión hacia el objeto, no necesariamente sustentada en un conocimiento previo de su valor. Kant afirma que “La *posibilidad* subjetiva de que surja un cierto apetito, anteriormente a la representación de su objeto, es la *propensión* –la interna *compulsión* de la facultad apetitiva a tomar posesión de este objeto–, antes de que se le conozca [...]”⁴ (198). En nuestro caso más bien pensamos en una relación basada en atracciones y repulsiones, vinculada con lo que Greimas y Fontanille llaman la “sombra del valor” (25), que puede ir delineándose con mayor precisión y convirtiéndose en objeto inteligible o, con frecuencia, difuminarse en la asignación de la valencia del valor que opera el sujeto apasionado en la construcción del simulacro del objeto⁵. Esta relación

2 El número que figura al final de las citas corresponde a *Relatos* (Cortázar 1970).

3 En el caso de tratarse de la versión Kindle de un texto, el número remite a la “localización” de la cita.

4 Cursivas en el original.

5 La pasión amorosa es un ejemplo claro de lo que sostenemos: el sujeto construye un simulacro del objeto amado sin involucrar saberes. Y la evaluación del objeto deriva de esta construcción que más bien apela a la capacidad combinatoria del objeto con respecto al sujeto: es todo para el yo. Barthes afirma que “el sujeto amoroso percibe al otro como un Todo” (*Fragmentos...* 32).

implica una “tensividad fórica” (25) por la cual el sujeto tiende a acercarse o alejarse del objeto. Más que una intencionalidad sustentada en el saber sobre el objeto y su evaluación, esta tensividad implica una creencia en que el objeto está investido de valores, en muchos casos marcadamente imprecisos (Cf. Sartre 40). Entendemos intencionalidad como orientación de la acción, no necesariamente conciente ni eficaz y que, por lo tanto, no siempre involucra conocimiento ni evaluaciones previas del objeto como tampoco de los beneficios o perjuicios que puedan derivar de la relación.

La curiosidad que se genera ante un texto —en este caso, a priori caracterizado como “literario”— no implica el reconocimiento previo de sus valores como objeto, a menos que se los reduzca a expectativas con respecto a la posibilidad de que esté investido de ciertas calidades estéticas unidas a la verosimilitud y originalidad o se le asignen anticipadamente valores posibles, sobre la base del reconocimiento del agente que lo produjo. Pero esta fiducia en el valor tiene un alto nivel de imprecisión y se vincula más bien con estereotipos asociados a la formación discursiva particular o a la obra de un autor reconocido.

Este estado inicial que pone en juego un sujeto y un objeto tampoco está necesariamente orientado a la acción. Consideramos que las pasiones pueden convertirse en un pivote que potencia al sujeto de la acción y lo lleva a ejecutar el hacer previsto, pero también pueden diluirse o transformarse en otros estados pasionales más o menos duraderos: la compasión o la admiración pueden quedar en una dimensión pasional asociada a lo cognitivo, sin provocar un hacer; la cólera puede estabilizarse en un resentimiento que no lleve a la venganza. Sin embargo, en el análisis que proponemos del caso de la curiosidad, ésta sí está dirigida a provocar un hacer: leer el texto, en lo posible, hasta el final.

Por otra parte, la relación entre sujeto y objeto suele complejizarse con la participación de un segundo sujeto: en la curiosidad, como pasión implicada en el proceso de lectura, el saber al que aspira el sujeto que lee es administrado por el sujeto que toma a su cargo la producción del enunciado. Los designaremos enunciario y enunciadador respectivamente, considerando que se trata de construcciones textuales, simulacros que, sólo en cuanto tales, asumen programas narrativos que les son atribuibles en el espacio de la ficción. Planteamos, en consecuencia, una relación triádica que no involucra solamente la circulación de un objeto —don, atribución, privación, etc.— sino que va acompañada de una alteración en el estado de ánimo de alguno de los sujetos, una inquietud que, como lo refiere Herman Parret, sería una constante en las caracterizaciones de lo pasional: la inquietud como “pasión piloto” (18 *tn.*).

Una de las definiciones propuestas por el *Diccionario* de la Real Academia explica la inquietud como un estado pasional asociado a la experiencia estética, pero las definiciones primeras apuntan a la “Falta de quietud, desasosiego,

desazón”⁶. Y luego, “alboroto, conmoción”. En términos generales, podríamos pensar en la interrupción del *statu quo* del enunciatario quien se ve afectado por un cambio inesperado⁷. Si caracterizamos la curiosidad como un querer adquirir un saber o querer ser el que sabe, la inquietud estaría en su origen en tanto suspensión del estado de posesión de un saber satisfactorio. El mismo texto de Cortázar permite inferirlo cuando propone un enunciado general, de validez universal: “El frío complica siempre la cosas [...] el otoño es un ponerse y sacarse pulóveres” (284). En este marco se inscribe el hacer del personaje, también habitual, reiterado y para cuya realización cuenta con la competencia necesaria. Aunque su querer hacer esté relativizado (“Sin ganas” 284), el actor humano ejecuta un mandato ineludible: se trata de un destinador natural –el frío– que impone la conjunción entre el individuo antropomorfo y un objeto. Por otra parte, este programa es presentado como instrumental, previo a una serie, según una lógica narrativa instalada en el texto: ponerse el pulóver / encontrarse con su mujer / elegir un regalo de casamiento.

La ruptura con la “quietud”, en tanto estado de satisfacción que produce el reconocimiento de un saber de validez general, aparece en el texto asociada con varias estrategias: a) la atribución de sentidos complementarios a la pura instrumentalidad del programa que analizaremos en otro apartado; b) vinculada con lo anterior, la progresiva modificación de las competencias del sujeto y del objeto en juego, con la concomitante transformación de un hacer habitual para cuya ejecución no hay problemas de competencia, en un hacer imposible –aunque necesario– que es abandonado sin que se eliminen sus efectos; c) la alteración de la lógica de los programas narrativos: si el objetivo era elegir un regalo, éste desaparece en el relato y se conserva una única referencia al estado pasional de otro personaje antropomorfo, la mujer que, de tanto esperar, se convierte en sujeto de impaciencia. El programa de la relación entre el actor humano masculino y el pulóver se transforma en excluyente y la impaciencia de la mujer puede leerse como una forma complementaria de ratificar el exceso en la duración del programa de uso que pone en riesgo la ejecución de aquellos que involucran a los personajes humanos femenino y masculino.

Frente al saber general cuya posesión instala un estado primero de “quietud” y “satisfacción” por lo ya conocido, se produce rápidamente la ruptura y la generación de inquietud, confirmada por un personaje de la diégesis cuyas reacciones pasionales permiten ratificar estas alteraciones. La inquietud instala lo que Barthes llama “código hermenéutico” definido como:

el conjunto de unidades que tienen por función articular, de diversas maneras, una pregunta, su respuesta y los variados accidentes que pueden ya sea

6 En todos los casos recurrimos a la versión en línea del *Diccionario de la Lengua Española (DLE)* de la Real Academia Española.

7 Elster habla de la “sorpresa” como gran magnificadora de la experiencia emocional (*Strong emotions* Loc. 1411).

preparar la pregunta o retrasar la respuesta; o más aún: formular un enigma y llevar a su desciframiento (*S/Z* 24 tn.)

Sobre la base de la inquietud, al enunciatario se le van planteando una serie de interrogantes (“hermeneutismos” según Barthes *S/Z* 28 tn.) que lo movilizan como sujeto de querer saber sobre los procesos de transformación –no esperados, extra-ordinarios– que afectan al personaje y desvían del recorrido convencional enunciado en el comienzo del texto.

Este querer saber caracteriza al sujeto curioso al mismo tiempo que implica una articulación con otro sujeto, el enunciador, que administra este saber, conjugando una transmisión dosificada y relanzada ante cada nuevo hermeneutismo. Es como si, a partir de una relación contractual primera en la que el enunciador asume un compromiso según el cual debe hacer saber e impone un deber leer para adquirir el objeto de saber, se fuera difiriendo el acceso a ese saber; incluso, como es el caso en el cuento de Cortázar, modificando lo esperable, lo ajustado a las expectativas, generando tensiones y distensiones. En este proceso, el sujeto curioso reconoce su no saber, ve satisfecha parcial y momentáneamente su carencia, a la vez que el enunciador provoca una nueva, movilizadora, para seguir leyendo hasta que el final del texto instala la (aparente) imposibilidad de continuar.

2. Articulación de modalizaciones

Tal como hemos venido planteando el problema hasta el momento, la curiosidad, como pasión del enunciatario, implica una serie de juegos modales vinculados con los dos actantes que interactúan. El enunciado general del comienzo –“El frío complica siempre las cosas” (284)– va seguido de una conjunción adversativa que anticipa un caso particular distinto: “pero ahora” (284). El anuncio de un programa no previsto presupone un contrato en el que el enunciatario se configura como sujeto de querer leer / querer saber, mientras que el enunciador asume un deber hacer saber. Las variaciones en el relato generan en el enunciatario una constatación de un no saber –este caso es distinto de los habituales y, por lo mismo, genera inquietud– y un relanzamiento del querer saber ante cada una de las dificultades del personaje que producen alteraciones en un saber hacer rutinario por un lado y, por otro, en la coherencia del relato con respecto a las expectativas del enunciatario. La lectura como progresiva adquisición del saber aparece entonces como un querer ser el que puede satisfacer, venciendo los obstáculos, la voluntad de saber. Paralelamente, el enunciador desarrolla su deber hacer saber, alternando el querer hacerlo y su suspensión, dando muestras de un poder para regular el deber asumido. Podría pensarse en una retención del saber por la cual se va difiriendo la ejecución del contrato o modificando sus términos. ¿Desafío para el enunciatario por parte del enunciador? ¿Incentivación de la curiosidad para que el primero quiera saber aquello que –y a medida que– el

otro quiere hacerle saber? ¿Ostentación de una relativa capacidad para incumplir el contrato primero por parte del enunciador? En todo caso, se perfila una disputa sobre el eje del poder acceder al saber y administrarlo. “*Hacer esperar*: prerrogativa constante de todo poder”, dirá Barthes (*Fragmentos...* 139-140) atribuible en este caso al enunciador; superar las pruebas que implica la espera es el modo reservado para el enunciatario que le permite mostrar que puede ser el que espera saber⁸.

3. Aspectualización

El juego entre las modalidades que acompañan el desempeño de cada uno de los sujetos instala tensiones entre quien quiere avanzar en el proceso de satisfacción del deseo de saber y quien retiene y dosifica ese saber, lo relanza y vuelve a provocar.

El desarrollo de la acción del personaje de la diégesis da cuenta de una alternancia entre proposiciones que acentúan el aspecto durativo y aquellas que marcan rupturas puntuales. Así, a la permanencia o carácter cíclico de las complicaciones provocadas por el frío se opone el “pero ahora a las seis y media” (284). El aspecto incoativo de “empieza a ponérselo” (284) se vuelve durativo, “poco a poco” (284), y terminativo “hasta que al fin” (284). Las dificultades encontradas por el personaje llevan a prever la imposibilidad de que el objetivo se logre (“no conseguirá hacerla llegar nunca a la salida” 285). La actividad reflexiva agrega excursos al relato de la acción y demora el acceso al saber sobre el acontecimiento que el enunciatario espera.

La ansiedad del personaje masculino y la impaciencia del femenino acompañan y confirman la duración del proceso y, como decíamos, desde la diégesis ratifican el exceso en la duración del programa narrativo. Los enunciados como: “[...] lo que en definitiva prueba que realmente se ha equivocado [...] y eso explica [...] En el fondo la verdadera solución [...]” (287), corresponden al hacer cognitivo del personaje, sus evaluaciones parciales del hacer y las nuevas previsiones a partir de la constatación de los errores; pero también acompañan los hermeneutismos que se plantea el enunciatario quien va constatando la demora excesiva en la resolución del problema que parece anunciarse puntualmente, “de golpe” (289), seguido de una lenta adquisición de saber sobre el resultado de la acción: “poco a poco agradecidamente entreabre los ojos libres de la baba azul de la lana de adentro, entreabre los ojos y ve [...]” (289). Lo que el personaje sabe es también lo que va sabiendo el enunciatario, saber cuya obtención ha sido demorada, diferida y que, además, genera nuevas tensiones en la medida en que el hacer del personaje no ha culminado según lo previsto: no sólo se han suspendido los otros programas narrativos en los que se preveía el encuentro

8 Esta disputa puede entenderse como un elemento más del contrato o pacto de lectura: el enunciatario acepta e incluso espera que se demore la respuesta a sus interrogantes.

con la mujer y la compra del regalo, sino que la búsqueda se extiende a espacios cada vez más amplios donde coexisten los mismos valores y antivalores que se ponían en juego en la conjunción con el pulóver.

Si, al final del texto, era esperable la distensión y la concomitante satisfacción de la curiosidad del enunciatario mediante la respuesta a los hermeneutismos y el cierre de los programas de la diégesis que generaban la inquietud, ello no sucede en el cuento de Cortázar: la búsqueda continúa en un espacio que reúne valores –no logrados– y antivalores –que permanecen– y se mantiene la tensividad fórica instalada al comienzo. Búsqueda sin fin y querer saber no satisfecho; o, en todo caso, adquisición de un saber no satisfactorio.

Existe un lexema en español que designa este manejo tenso del saber: se trata del *suspense*, cuya definición focaliza en los estados pasionales asociados:

suspense. (Del fr. *suspense*, y este del ingl. *suspense*). 1. m. Expectación impaciente o ansiosa por el desarrollo de una acción o suceso, especialmente en una película cinematográfica, una obra teatral o un relato. (DLE)

Esta definición instala un estado pasional diferente de la curiosidad a la que hacíamos referencia al comienzo. En efecto, “expectación” aparece, en el diccionario, como “Espera, generalmente curiosa o tensa, de un acontecimiento que interesa o importa” (DLE). El acento está puesto no tanto en la curiosidad como querer saber, sino en un proceso que dura y que presupone un contrato. Se plantea una espera fiduciaria, durante la cual el enunciatario expectante siente la tensión que genera el diferir en el tiempo la realización del programa del enunciatario que promete un acontecimiento que interesa. Y aquí se han producido cambios: de la curiosidad como querer saber “alguien lo que no le concierne” o “Vicio que lleva a alguien a inquirir lo que no debiera importarle” (DLE), se ha pasado al saber sobre un “acontecimiento que interesa o importa”, es decir, ha variado la valencia del objeto de saber y su relación con el sujeto.

4. Valor del objeto y su valencia

El paso de la curiosidad a la expectación como estado pasional que incorpora, en su caracterización misma, una tensa espera fiduciaria, conlleva cambios en la valoración del objeto. Estos cambios se deben, en parte, a la progresiva modificación de la competencia del personaje de la diégesis quien, inicialmente sujeto de una acción habitual, va perdiendo capacidades para ejecutar el proyecto, realiza un hacer cognitivo que, además de implicar una actividad reflexiva que complejiza la pura acción pragmática, casi mecánica, da cuenta de la necesidad de nuevas previsiones y planificaciones en un proceso cada vez menos controlado por el sujeto. El hermeneutismo que parece orientar la expectación del enunciatario podría plantearse como consecuencia de la inquietud que generan tanto el hecho particular anunciado sobre el trasfondo de lo que ocurre siempre que hace frío,

como la manera en que el personaje podría realizar el programa inicialmente instrumental –de uso– pero que se ha convertido en el único.

Aún si pensáramos que la curiosidad primera apunta hacia un objeto que no carece por completo de interés, la valencia de ese objeto de saber se ha modificado: el programa que interesa ya no es aquel que inicialmente constituía el objetivo al que se subordinaban los demás, sino que se ha transformado en exclusivo⁹.

El objeto de la pasión suele estar revestido de una capacidad combinatoria particular en relación con el sujeto: es único, excluye a los demás objetos, es todo para el sujeto apasionado. Barthes, a propósito de la pasión amorosa, afirma que al otro, en este caso el ser amado, objeto de la pasión: “No puedo clasificarlo puesto que es precisamente el Único, la Imagen singular que ha venido milagrosamente a responder a la especificidad de mi deseo. Es la figura de mi verdad; no puede ser tomado a partir de ningún estereotipo (que es la verdad de los otros)” (*Fragmentos...* 51). Se trata de una exacerbación de la valencia del objeto a los ojos del sujeto apasionado: sólo importa ponerse el pulóver¹⁰.

A esta absolutización del objeto se agregan otros procesos en el texto de Cortázar, que acentúan la inquietud del enunciatario ante los haceres narrados y la conversión del objeto de saber en totalidad para el sujeto expectante.

Por una parte, el objeto de la espera es un acontecimiento cuyo desenlace resulta imprevisible e inquietante para el enunciatario: ¿conseguirá o no conseguirá ponerse el pulóver? ¿Qué consecuencias puede tener cualquiera de estas resoluciones? La observación de un hacer habitual se transforma en expectación de un acontecimiento que, además, es negado: el personaje cree haberse puesto el pulóver, cree gozar de la satisfacción asociada a un programa narrativo realizado, pero inmediatamente constata que no es así y responde al impulso que lo lleva a otro espacio donde puede anticiparse la muerte del sujeto ya sin el pulóver. La ejecución del programa narrativo pasó de ser la única que importa a ser la necesariamente imposible. Para el enunciatario, se trata de la expectativa de un acontecimiento frustrado y de consecuencias trágicas. El acontecimiento programado no se produce; el querer saber del enunciatario es parcialmente satisfecho de manera inquietante ya que se mantiene junto a la continuidad de la búsqueda del sujeto de la diégesis agravada por la valencia de los valores en juego: no es cuestión sólo de la protección del frío sino de la vida misma.

Por otra parte, nos parece fundamental la reiterada re-semantización del objeto de saber ofrecido al enunciatario. Ponerse un pulóver es una acción habitual, resultado del mandato de un actor de la naturaleza –el frío– que impone un deber hacer orientado a la consecución de un valor como es la protección de ese mismo actor natural. Sin embargo, inmediatamente en el texto apa-

9 Utilizamos la noción de valencia en el sentido de valor del valor y su capacidad combinatoria con el sujeto.

10 En “Continuidad de los parques” (Cortázar *Relatos* 312-314), sólo importa leer. Este texto también pertenece a *Final del juego* de 1956.

rece otro sentido: ponerse un pulóver es “irse encerrando, alejando”. Es decir, modificar la relación con los demás personajes, provocando la disyunción y, en consecuencia, la soledad. A esto se agrega una descomposición y recomposición del propio cuerpo, ya que la mano derecha se independiza y el pulóver pasa a integrarse como parte constitutiva al punto de que intentar sacárselo provoca dolor. Permanecer en el espacio de adentro del pulóver genera opresión –falta de libertad– mientras que el acceso al espacio de afuera, al mismo tiempo que parece implicar la libertad, conlleva una nueva agresión; los valores y antivalores coexisten hasta el final cuando el personaje busca un “aire fragoroso que lo envuelva y lo acompañe y lo acaricie” (289), como una manera de proteger y hacer superar la soledad por parte de un nuevo actor natural agresivo. Al comienzo era el frío, al final es el aire.

El proceso de resemantización de la historia narrada se reorienta en una secuencia ubicada casi en la mitad del texto, que corresponde a una suspensión momentánea del hacer y a la reconsideración de las diferentes acciones en su conjunto: “esa especie de gimnasia eufórica que inicia siempre la colocación de una prenda de ropa y que tiene algo de paso de baile disimulado, que nadie puede reprochar porque responde a una finalidad utilitaria y no a culpables tendencias coreográficas” (287).

Si la gimnasia implica una serie de movimientos regulados, una práctica de control y desarrollo de habilidades del cuerpo, se anticipa la posibilidad de transformarla en un hacer con sentido estético. También queda claro en el texto que la posibilidad de regulación, de dominio de los propios movimientos ha sido severamente alterada.

De la caracterización del conjunto de movimientos como gimnasia se pasa al paso de baile disimulado –es pero no parece– y esta dimensión estética plantea dos alternativas: o bien responde a una finalidad utilitaria o bien a tendencias coreográficas, implícitamente no útiles. Lo estético es vinculado con lo útil y transpuesto a la dimensión ética: culpable o no culpable. Se instala además, un sujeto presupuesto, aquel que estaría en condiciones de evaluar el hacer del personaje, designado mediante el pronombre indefinido “nadie” (287) que se corresponde con el impersonal del título: “No se culpe a nadie” (284). Se realizan aquí varias operaciones:

- a. El hacer mecánico del sujeto se vuelve imposible, único y adquiere sentidos que exceden su valor inicial.
- b. Se transpone el hacer pragmático a una dimensión estética y ética. La actividad física regulada se transforma en actividad estética y ésta es la que sostiene el valor utilitario; en tanto actividad estética útil es susceptible de una valoración ética no negativa.
- c. Se incorpora un nuevo actante, aquél que estaría en condiciones de observar y evaluar la acción del sujeto de la diégesis.

Pero ¿cómo someter a una valoración ética una serie de acciones realizadas bajo el imperio de la naturaleza que obliga a ejecutar un hacer pragmático necesario? La resemantización de la actividad es generadora de nuevos motivos de inquietud en el enunciatario a través de una articulación de isotopías cuya lógica plantea problemas: una acción cotidiana, necesaria, impuesta por un actor natural, secundaria en un proceso que apunta a otros objetivos, se convierte en no previsible, no realizable, a la vez que provoca consecuencias en la relación entre el sujeto y los valores. La actividad pragmática adquiere un valor estético y éste se vincula con lo utilitario, evaluable desde el punto de vista ético.

La serie de rupturas que venimos registrando, tanto en el desarrollo de los programas narrativos como en la organización de las isotopías y, en consecuencia, en la articulación lógica del relato, plantea nuevos hermeneutismos y genera inquietud: ¿cómo acceder a la necesaria coherencia del discurso, condición de su legibilidad?

La curiosidad y la expectación del enunciatario, no satisfechas, pueden desencadenar un nuevo proceso de lectura que exceda los límites del texto particular y se expanda hacia otros textos, por ejemplo, *Rayuela* del mismo Cortázar, donde podría encontrarse respuesta a estos cuestionamientos y construir cierta homogeneidad fundada en la poética cortazariana; se operaría entonces un relanzamiento del contrato cuya ejecución plena ha sido tantas veces diferida en el cuento, una nueva afirmación del poder del enunciatario y un reiterado desafío al enunciatario.

En “No se culpe a nadie” la resemantización de la historia provoca inquietud ya desde el título, retomado luego en la secuencia que alude a la pausa en las acciones y a su recuperación como conjunto orientado al objetivo de ponerse una prenda de ropa. ¿Cuáles son los sentidos involucrados que permiten transponer la acción necesaria a la dimensión estética y ética?

El título retoma una frase hecha, asociada a la nota de un suicida cuando se hace cargo de la culpabilidad de su propia muerte. El final de este texto permite pensar en la muerte del actor antropomorfo; con ello la acción mecánica de ponerse un pulóver para pasar a hacer otra cosa, se centra en sí misma y termina involucrando la vida del personaje quien, informado y afectado por su propia incompetencia, no sólo suspende el encuentro con su mujer y la compra del regalo de casamiento sino su vida, haciéndose responsable de su probable muerte: “No se culpe a nadie”. ¿O se hace responsable de su quehacer estético que no responde a culpables tendencias coreográficas sino a una finalidad utilitaria? Vale el juego ético, aunque el objeto de la evaluación pueda variar: para quien lee el cuento a la luz de *Rayuela*, probablemente sea la isotopía estética la que se convierte en rectora. En efecto, en los textos atribuidos a Morelli, Cortázar hace explícita su concepción de la literatura según la cual el quehacer estético está claramente vinculado con la dimensión utilitaria y la ética, al mismo tiempo que apunta a provocar inquietud en el enunciatario:

Lo que Morelli quiere es devolverle al lenguaje sus derechos. Habla de expurgarlo, castigarlo, cambiar “descender” por “bajar” como medida higiénica; pero lo que él busca en el fondo es devolverle al verbo “descender” todo su brillo, para que pueda ser usado como yo uso los fósforos y no como un fragmento decorativo, un pedazo de lugar común [...]. Morelli entiende que el mero escribir estético es un escamoteo y una mentira, que acaba por suscitar al lector-hembra, al tipo que no quiere problemas sino soluciones, o falsos problemas ajenos que le permiten sufrir cómodamente sentado en su sillón, sin comprometerse en el drama que también debería ser el suyo (*Rayuela* 500).

Estoy revisando un relato que quisiera lo menos literario posible. Empresa desesperada desde el vamos, en la revisión saltan en seguida las frases insoportables. Un personaje llega a una escalera: “Ramón emprendió el descenso...” Tacho y escribo: “Ramón empezó a bajar...” Dejo la revisión para preguntarme una vez más las verdaderas razones de esta repulsión por el lenguaje “literario”. Empezar el descenso no tiene nada de malo como no sea su facilidad; pero empezar a bajar es exactamente lo mismo salvo que más crudo, prosaico (es decir, mero vehículo de información), mientras que la otra forma parece ya combinar lo útil con lo agradable. En suma, lo que me repele en “emprendió el descenso” es el uso decorativo de un verbo y un sustantivo que no empleamos casi nunca en el habla corriente; en suma, me repele el lenguaje literario [...] (*Rayuela* 538).

El modo de narrar las acciones implicadas en ponerse el pulóver azul en “No se culpe a nadie” conlleva un proceso de re-semantización que lo convierte en actividad estética, paso de baile que no responde a “culpables tendencias coreográficas” sino a un objetivo utilitario, evaluable desde el punto de vista ético.

La progresiva atribución de valores inicialmente imprevistos al hacer del personaje se vincula también con los procesos pasionales del enunciatario: ¿qué nuevos sentidos se proponen para caracterizar una acción cotidiana, necesaria, mecánica?

La curiosidad y la expectación que se integran en el suspense derivan hacia nuevos estados de inquietud y diversos estados pasionales asociados al suspense que, en español, se vincula con su casi homófono utilizado en muchos casos como sinónimo: el suspenso¹¹.

Suspenso significa “admirado”, “perplejo” (DLE). El estado de perplejidad se corresponde con la inquietud que acompaña el no terminar de resolver los hermeneutismos del texto ni acceder al estado de satisfacción que pudiera generar un programa narrativo plenamente realizado. La admiración se inscribe en una cadena de estados pasionales que tiene que ver con el rol del enunciatario como evaluador en la etapa de *moralización* (Greimas y Fontanille, Bertrand). Y ésta se aplica no sólo a la acción del personaje sino al desempeño del enunciatario que ha venido administrando el saber y los sentidos. La admiración es la pasión que

11 El DLE lo consigna como sinónimo de suspense en América.

se genera al final y que guarda relación con los procesos del enunciador, con la habilidad con que ha realizado sus programas específicos. El modo de narrar puede ser evaluado como pericia en el manejo del suspense que, finalmente, es susceptible de reconocimiento y admiración. Pero también lo es el modo como se acumulan efectos de sentido en un juego donde tiene mucho que ver la retórica, el cómo decir para persuadir... y ganarle la jugada al enunciatario, haciéndole leer hasta el final a pesar de los obstáculos que aplazan las respuestas a los hermeneutismos. Se trataría de construir un delicado equilibrio en el que se le hace reconocer al enunciatario que el enunciador ha impuesto las reglas de juego, al mismo tiempo que el enunciatario habrá logrado superar los desafíos.

¿Cuál es el juego en el que el enunciador puede ganar y ser reconocido por el enunciatario? Si tenemos en cuenta los discursos orientados al reconocimiento y valoración de los agentes productores, este juego guarda relación no sólo con el agente receptor particular sino también con la puja entre el agente que produce el texto y otros agentes, competidores en el desempeño del mismo oficio. Se trata del juego por quién dice mejor y quién consigue distinguirse en un ámbito donde la originalidad es un valor apreciado. Las rupturas con lo esperable remiten a las diferencias con lo ya sabido, lo ya dicho por otros.

La admiración, el reconocimiento y la sanción constituyen actividades específicas del enunciatario, vinculado con el agente social que actúa en la instancia de recepción. Para ello también ha venido trabajando el agente en emisión: ha dejado constancia de una maestría tal en el manejo de sus recursos, que el trabajo realizado se convierte en un instrumento de gestión de la competencia del agente que suscita posibilidades de su reconocimiento y valoración.

5. El valor del cuerpo

Es muy frecuente la asociación entre estados pasionales y manifestaciones del cuerpo del sujeto apasionado. Aristóteles afirmaba que:

Parece que en la mayor parte de los casos no existe afección alguna que el alma pueda sufrir o ejercer sin el cuerpo, tal como la cólera, el coraje, el apetito y la sensación en general [...] parece que todas las afecciones del alma suponen un cuerpo [...]. (*De anima* I: 403^a, 6-7).

Elster, por su parte, sostiene que “las emociones tienden a tener una expresión fisiológica visible: ponerse rojo, volverse pálido, sonreír, mostrar los dientes, gritar, sonrojarse, desmayarse, fruncir el ceño, etc” (“Rationality...” 1388 *tn.*).

En el lenguaje cotidiano la vinculación de la curiosidad y la expectación con el trabajo corporal aparece en expresiones tales como “devorar”, “tragarse”, “asimilar” que contienen un plus en la caracterización del acto de leer. Según estas metáforas, leer consiste en incorporar lo leído al cuerpo mismo del lector como consecuencia del interés despertado por el texto, acompañado del paso

de la curiosidad a la expectación como pasiones que impulsan al enunciatario a realizar el programa que deriva del contrato inicial, relanzado, demorado y sostenido a lo largo del texto por el enunciador.

Si tenemos en cuenta la poética de Cortázar, la afectación del lector y de su cuerpo es tema frecuente. La diferencia entre lector cómplice y lector hembra se inscribe en esta problemática; el cuento quizás más leído de Cortázar, “Continuidad de los parques”, representa el proceso de absolutización del objeto, su capacidad de incorporar al sujeto a su propia trama, modificar su identidad y hacerle perder la vida.

“No se culpe a nadie” puede ser leído como metáfora del quehacer del enunciador y del enunciatario de un texto de valor estético/utilitario, en consonancia con la poética de Cortázar. La resemantización del quehacer del actor de la diégesis, la atribución a los personajes de estados pasionales equivalentes a los del sujeto que se pone el pulóver y su mujer, la configuración del enunciatario como evaluador incluido en el impersonal “No se culpe a nadie” y en el sintagma “nadie puede culpar” (287), los fragmentos de *Rayuela* que ratifican nuestras inferencias con respecto al texto particular nos permiten sostener nuestra hipótesis de lectura del cuento.

Si aceptamos que ponerse un pulóver puede ser leído como equivalente a producir una obra de valor estético, el cuerpo del sujeto antropomorfo queda involucrado en el proceso: cambia su composición, se aleja de los demás, puede perder la vida. Según los simulacros construidos en el texto, el discurso altera la identidad de los sujetos implicados en su producción.

Conclusiones

Si bien los estados pasionales afectan especialmente a un sujeto en su relación con un objeto, ponen en juego también a un segundo sujeto. En el caso de la pasión suscitada por la lectura, el primero quiere ser el que sabe, aunque la satisfacción sea diferida por el ejercicio del poder del enunciador quien puede modificar los términos del contrato inicial. La articulación de las modalidades permite dar cuenta de la tensión que se establece entre los actantes y que no termina de resolverse –en el caso particular del cuento de Cortázar analizado– ni siquiera dentro de los límites del texto particular. Esta tensividad extiende el querer saber del enunciatario hacia otros discursos susceptibles de ofrecer las respuestas buscadas.

El objeto aparece como sede de valores que son inicialmente pre-sentidos, en una protensividad fórica que hace esperable algún tipo de placer como consecuencia de la lectura. A medida que avanza el texto, el valor se va incrementando mediante tres operaciones fundamentales: por una parte, el programa subordinado a otros se convierte en el único y presupone la anulación de los demás; por otra, se modifica la valencia del valor y su capacidad combinatoria con el sujeto del querer saber ya que se transforma en una totalidad, y final-

mente, el programa narrativo del sujeto que busca la conjunción con el pulóver como una manera de protegerse del frío —una actividad necesaria impuesta por un actor natural— adquiere significaciones que exceden el simple hacer pragmático. La búsqueda de protección se va complejizando. Ponerse un pulóver es también aislarse de los demás, buscar libertad y no agresión, al mismo tiempo que el personaje va constatando la imposibilidad de alcanzar los dos objetivos simultáneamente. Abrigarse conlleva la modificación de la identidad de ambos personajes —el actor antropomorfo y el pulóver— y puede conducir a la muerte. Si los estados pasionales afectan el cuerpo, el modo como Cortázar representa las pasiones implicadas en el proceso de la enunciación también lo tiene en cuenta: el cuerpo cambia y puede llegar a morir, tanto en la instancia de producción, más representada en “No se culpe a nadie” como en la de recepción, como sucede en “Continuidad de los parques”.

En el cuento analizado la actividad pragmática se homologa con la estética asociada a una dimensión utilitaria y susceptible de ser sometida a valoración ética. El hacer del sujeto antropomorfo se resemantiza y se carga de significaciones que abarcan distintos ámbitos de la actividad humana. De esta forma, el enunciado que se le propone al enunciatario adquiere valores de una magnitud que excede todo lo previsible en el anuncio primero de una acción habitual y mecánica. La prosecución de la lectura en *Rayuela* lleva, además, a privilegiar la isotopía estética y una definición del quehacer del enunciadador-escritor representado en la metáfora de ponerse un pulóver. El valor puesto en juego alcanza una pluralidad de dimensiones, una carga de significación que lo vuelven único, total, abarcador de efectos de sentido múltiples.

La recuperación explícita de enunciados de validez universal para inmediatamente anunciar un programa narrativo distinto, con características que no se corresponden con las expectativas, genera inquietud en el enunciatario. El saber poseído no resulta suficiente y surgen los hermeneutismos que relanzan el contrato de lectura presupuesto. La inquietud del enunciatario surge como consecuencia de la ruptura con la lógica de los programas narrativos anunciados, la acumulación de significaciones y la demora en dar respuesta a los hermeneutismos planteados mediante un particular uso de la actualización que marca el exceso en la espera del enunciatario. Este cúmulo de recursos lleva a modificar la curiosidad como pasión primera derivada de un contrato de lectura que involucra un saber ya poseído, sustituyéndola por un estado pasional más intenso, la expectación.

Mientras tanto, se le ha asignado al enunciatario el rol de evaluador-moralizador regido por un mandato: no se culpe a nadie. Si los excesos resultan condenables, no lo son en este caso ya que ponerse el pulóver es una actividad estética disimulada que responde a una finalidad utilitaria.

En este punto, el suspense se asocia con la sorpresa que genera lo inesperado y con el suspenso en tanto posibilidad de admiración del quehacer del enunciadador. Un nuevo estado pasional que corresponde a la etapa de reconocimiento de los

méritos del sujeto que produjo el enunciado y que afecta no sólo al simulacro textual sino también al agente que participa en la puja con otros productores de discursos, haciendo ostentación de su competencia diferenciada.

Referencias bibliográficas

- Amossy, Ruth. *L'argumentation dans le discours*. París: Armand Colin, 2006.
- Aquino, Tomás de. *Suma de teología*. Cuestiones 22-48. Tomo II. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1989. 223-374.
- Aristóteles. *De Anima*. Buenos Aires: Juárez, 1969.
- . *Retórica. Obras*. Madrid: Aguilar, 1973. 109-213.
- Bally, Charles. *Le langage et la vie*. Genève: Droz, 1965.
- Barthes, Roland. *S/Z*. París: Seuil, 1970.
- . *Fragmentos de un discurso amoroso*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2008.
- . *El discurso amoroso. Seminario en la École des hautes études en sciences sociales 1974-1976*. Madrid: Paidós, 2011.
- Bertrand, Denis. *Précis de sémiotique littéraire*. París: Nathan, 2000.
- Charaudeau, Patrick. “Une problématisation discursive de l’émotion. À propos des effets de pathémisation à la télévision”. Cristian Plantin et al. *Les émotions dans les interactions*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2000. 125-155.
- . “Las emociones como efectos de discurso”. *Versión* 26 (2011): 97-118.
- Cortázar, Julio. *Rayuela*. Buenos Aires: Sudamericana, 1968.
- . *Relatos*. Buenos Aires: Sudamericana, 1970.
- Descartes, René. *Meditaciones metafísicas. Las pasiones del alma*. Buenos Aires: Orbis, 1985.
- Elster, Jon. “Rationality and the emotions”. *The Economic Journal* 106 (1996): 1386-1397.
- . *Strong Feelings: Emotion, Addiction, and Human Behavior*. Massachusetts: MIT Press, 1999.
- Fontanille, Jacques. “Semiótica de las pasiones. El seminario de Puebla”. *Morphé* 9-10 (1993-94): 9-240.
- Greimas, Algirdas Julien. *Du sens II. Essais sémiotiques*. París: Seuil, 1983.
- Greimas, Algirdas Julien y Jacques Fontanille. *Semiótica de las pasiones. De los estados de cosas a los estados de ánimo*. México D.F.: Siglo Veintiuno, 1994.
- Hume, David. *Tratado de la naturaleza humana*. Madrid: Tecnos, 2008.
- Kant, Immanuel. *Antropología en sentido pragmático*. Madrid: Alianza, 2004.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine. *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje*. Buenos Aires: Hachette, 1986.
- . “Quelle place pour les émotions dans la linguistique du XXe siècle? Remarques et aperçus”. Christian Plantin et al. *Les émotions dans les interactions*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2000. 33-74.

- Parret, Herman. *Les passions. Essai sur la mise en discours de la subjectivité*. Bruxelles: Pierre Mardaga, 1986.
- Plantin, Christian. *L'argumentation*. Paris: Presses Universitaires de France, 2005.
- . *Les bonnes raisons des émotions. Principes et méthode pour l'étude du discours émotionné*. Berna: Peter Lang, 2011.
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. Madrid, 2001. Edición en línea. 20 de agosto de 2012.
- Sartre, Jean- Paul. *Esquisse d'une théorie des émotions*. París: Hermann, 1948.
-

Fecha de recepción: 28/09/2012 / Fecha de aceptación: 07/11/2012