

CSUDAY CSABA

APROXIMACIÓN A UN CIERTO LÍMITE
Análisis narratológico del cuento
„Usted se tendió a tu lado” de Julio Cortázar

*„El día en que verdaderamente sepamos
preguntar, habrá diálogo. Por ahora las
preguntas nos alejan vertiginosamente de las
respuestas.”*

Cortázar (Rayuela)

Uno de los críticos de Julio Cortázar, al hablar del libro de cuentos¹ en que apareció *Usted se tendió a tu lado*, apunta a cierta „búsqueda del misterio” como rasgo característico de estos cuentos, definiéndola así: „No se trata de lo mágico en el sentido más artificioso del término: no hay transformación, sino profundización, un movimiento indagatorio sin azar. Ese movimiento de aproximación no nace de la voluntad, del capricho o de la técnica del escritor...”²

El presente trabajo tiene como objetivo demostrar que en el caso del cuento que vamos a analizar ocurre algo que desmiente lo citado, al menos en un punto: el „movimiento de aproximación” o la búsqueda del misterio aquí sí que se realiza por una „técnica” particular del escritor. Surgen entonces, obviamente, dos preguntas: ¿cuál es esa técnica?, y ¿cuál es el misterio y hacia dónde nos acerca?

El título *Usted se tendió a tu lado* ya nos adelanta algo de ese peculiar recurso narrativo. En aquel alguien parece dirigirse a una persona tratándole de „usted”; pero el pronombre posesivo „tu”, que aparece luego, señala que la dirección del discurso cambia de rumbo repentinamente y apunta a una tercera persona. Pero a la vez, paradójicamente, parece tratarse de una y la misma pues el „usted” gramaticalmente es una modalidad funcional del „tú” gramatical. Gramaticalmente lo correcto sería decir: „Usted se tendió al lado de...”, para evitar ese cambio brusco y ambiguo de poseedor. Ahora bien, se trata justamente de eso: en 31 de las 130

frases del cuento „el que habla”, o sea el narrador, en una parte de la frase se dirige a una mujer – una madre – tratándole de usted, y en la otra a un muchacho – al hijo de la mujer –, tuteándolo. Y si añadimos que 46 tienen como sujeto sólo la madre y en otras 42 figura sólo el hijo como sujeto (mientras quedan 11 „neutras” que en parte son comentarios del narrador o frases descriptivas) no es difícil admitir que el recurso mencionado es el elemento estructural más llamativo y significativo del cuento, y por tanto, la clave del análisis.

Primero iremos determinando el fenómeno y luego trataremos de explicar su función.

Para ello tenemos que considerar antes que nada ¿quién es el que habla?, ¿a quiénes se dirige? y ¿cuál es la relación entre ellos?

El narrador

Acerca de la persona que habla se nos da la primera indicación en la dedicatoria: aparece en ella un „yo”, una primera persona, que nos da a entender que va a *recontar* (contar de nuevo) „esto” – la historia – que G. H. le había contado.

Todo el texto representa entonces una especie de *retrospección*: un narrador, que al parecer podemos calificar de explícito y externo, o sea alguien que narra desde fuera de la fábula lo que pasó con sus protagonistas. La dedicatoria nos ofrece también una primera explicación del sujeto „usted” del título: G. H. puede ser la madre. Pero ya hemos dicho que el narrador unas veces se dirige a la madre y otras al hijo; por tanto tampoco se puede descartar la posibilidad de que G. H. sea él, el hijo que contó la historia al narrador. Pero, ¿qué es lo que contó? O, diciéndolo en términos narratológicos: ¿cuáles son los elementos más importantes de la *fábula* y los aspectos significantes de la *historia*?

Acontecimientos

Si por acontecimiento se entiende „la transición de un estado a otro que causan o experimentan actores” como dice Mieke Bal³, en el cuento fundamentalmente hay sólo dos:

1. Un adolescente (Roberto) que al realizar un intento para perder su virginidad, deja de ser definitivamente el niño mimado de su madre.

2. La madre (Denise) quien al ayudar conscientemente a su hijo en la realización de su intento, deja de ser madre en cierto sentido y llega, mejor dicho, vuelve a ser lo que era antes de dar a luz: una mujer o persona.

En el cuento, sin embargo, ocurren bastante cosas que en un sentido más estrictamente narratológico pueden ser consideradas como acontecimientos de la fábula. Veamos:

1. Denise suele (mejor dicho solía hace años) bañarse desnuda junto a su hijo.
2. Roberto padeció unas picaduras años atrás.
3. Denise se da cuenta que desde hace bastante tiempo no lo veía desnudo.
4. Mientras se bañan en el mar la madre inquiere a Roberto sobre si se había acostado o no con Lilian, la chica con la que sale.
5. Roberto confiesa que lo intentó, pero la chica al final se asustó.
6. Denise le da un beso a Roberto por su confianza, y él espera una orientación de ella sobre la manera de evitar un embarazo.
7. Los dos piensan en el preservativo como solución, siendo la madre capaz de declararlo. Entonces surge un punto conflictivo: ¿cómo conseguirlo? Roberto no quiere porque le da vergüenza.
8. Roberto se acuerda del susto y vergüenza de las picaduras.
9. Denise promete ir a la farmacia.
10. Denise compra los preservativos. Se siente humillada por ser vista y oída y por la sensación de que su sacrificio es demasiado arriesgado. Además llega a ser cómplice de su hijo, cosa que le hace rebelarse.
11. Denise se cobra su favor de madre: llama „nene” a Roberto e incluso se pone guapa para la cena.
12. Después de acostarse Denise tiene visiones imaginando a los jóvenes haciendo el amor.
13. A la mañana siguiente Denise miente a Roberto diciéndole que lo hizo todo por Lilian; y pensando que la cosa ha sucedido, le advierte a su hijo que en el futuro ya tendrá que manejarse solo.
14. Al decir esto deja caer la mano con que ha acariciado a Roberto. Roberto se da cuenta de algún cambio, de la „caída del filo del límite” que marca la separación o alejamiento de su madre.
15. Roberto confiesa que no pasó nada: la chica tampoco quiso esa vez.
16. Por sentirse más ridícula aún, ahora es Denise quien descubre que la llegado hasta el límite de algo que no sabe qué es.

Si observamos ahora cómo aparecen en la historia, los acontecimientos mencionados vemos que forman cinco *secuencias*:

1. La escena inicial entre madre e hijo en la playa.
2. Recuento de los demás acontecimientos de la mañana y de la tarde.
3. La escena entre madre e hijo antes de la cena.
4. La noche solitaria de la madre.
5. La segunda escena entre ambos la mañana siguiente en la playa.

Como se ve, hay una coincidencia casi completa entre lo sucedido en la fá-

bula y la historia. Lo mismo podemos decir más o menos en cuanto a los lugares y el orden cronológico; pero la mencionada „técnica” peculiar de la narración produce cambios tanto espaciales como temporales a los que volveremos más adelante.

Al nombrar *espacios* y lugares el narrador utiliza *palabras curiosas* que conducen nuestra interpretación en una dirección metafórica. Ejemplos:

„refugio”
 „paraíso”
 „el filo del límite”

Añadiéndose a estas palabras otras, como por.ej.:

„confesión”, „ángeles expulsos”, „la paloma” (que ahuyenta dolores)

y formando una cadena:

„refugio – confesión – paraíso – paloma”,

indudablemente se obtiene *una connotación sacra-religiosa* mediante la cual el narrador caracteriza la relación madre-hijo como algo que le ofrece al hijo una protección ideal, perfecta; mientras que expresiones como:

„ángeles expulsos”, „madre araña”, „súcubo”, „incubo”, „filo de límite”

representan una especie de *amenaza* que pone en peligro tal relación. La importancia de estas palabras y expresiones que se destacan tan marcadamente de entre el vocabulario cotidiano consiste en que son justamente ellas las que señalan el espacio verdadero de los acontecimientos verdaderos del cuento, esto es: el espacio interno humano, el alma y la mente de los protagonistas.

La palabra „lado” del título cobra también otro sentido o dimensión en este contexto: quiere decir „la parte de algo o alguien”. Y el significado del título puede ser: Usted (la madre) se tendió (volvió a acostarse) a tu lado (en una intimidad muy estrecha de su hijo). La forma verbal (tendió) puede marcar el gesto como algo acabado en un sentido figurado: algo que no va a suceder más.

Cronología, desviaciones temporales

Volviendo ahora a la cronología y a los elementos temporales, podemos decir que el „presente” de la narración es un „pasado histórico” que abarca en la fábula un día entero y la mañana del día siguiente, y en la historia la cronología lineal sufre dos desviaciones:

1. *Retrospecciones*: – los recuerdos de la madre: imágenes de su hijo desnudo, la puerta cerrada del baño etc., – del hijo: la vergüenza de las picaduras
2. *Suspense*: la segunda escena de la playa: la demora de Roberto en contar lo que pasó de veras por la noche.

Hay además otro tipo de cambios cronológicos en la historia que, como hemos dicho, demuestran el peculiar modo de contar del narrador. Cuando evoca, recuenta (o nos cuenta de nuevo qué le han contado) lo acotado, pasa muchas veces del pasado al presente omitiendo el verbo introductor del esbilo directo (dijo) y el cual justificaría el cambio. Por ej.: „...entonces soltaste el estilo mariposa y cuando fingiste chocar contra ella usted lo abrazó riendo, manoteándolo, siempre el mismo mocosito bruto, hasta en el mar me *pisás* los pies.”

Sin detenernos en una interpretación más detallada del fenómeno, vamos a pasar al análisis del sistema actancial.

El sistema actancial

Ya hemos notado que en el texto se dan por lo menos dos niveles donde suceden los acontecimientos:

- los hechos (sucesos) „reales”
- los acontecimientos internos (del alma, de la mente) de los protagonistas.

Hemos dicho „por lo menos”, porque es lícito sospechar que lo que ocurre en las oraciones mismas (los cambios), también podría ser considerado como una sucesión de acontecimientos por tener consecuencias importantes. Y el verdadero problema del análisis, repetimos, es justamente eso: determinar cuáles son las verdaderas consecuencias de la „intervención” o del „hablar en dos direcciones” del narrador en la fábula y en la historia.

Siguiendo entonces con nuestra sospecha podemos suponer un tercer nivel del texto, que a falta de mejor término podemos llamar de „direccionales”. Por consiguiente tendríamos quizás que distinguir tres sistemas actanciales. (A. B. C.)

A. El nivel de los hechos „reales”

Aquí surgen dos preguntas: ¿Quién es el verdadero sujeto-personaje (actante-sujeto)? ¿Cuál es el núcleo propiamente dicho de la fábula? Hay por lo menos dos posibilidades.

1. La intención actante de la fábula es: *Roberto quiere acostarse con Lilian.*

En este caso el sistema actancial será:

<i>actor/ actante-sujeto</i>	<i>función</i>	<i>actor/ actante-objeto</i>
------------------------------	----------------	------------------------------

Roberto quiere acostarse con Lilian

<i>dador</i>	<i>función</i>	<i>receptor</i>
Denise	apoya	a su hijo Roberto
la vieja Delcasse	quiere ayudarle	a Denise en la farmacia
el instinto sexual	impulsa	a Roberto

2. El núcleo central de la fábula es: *Denise quiere proteger a su hijo*

<i>actor/ actante-sujeto</i>	<i>función</i>	<i>actor/ actante-objeto</i>
Denise	protege	a su hijo
<i>dador</i>	<i>función</i>	<i>receptor</i>
el instinto maternal	le impulsa (a Denise)	en beneficio de Roberto
la inteligencia	a encontrar solución	el cariño

Lilian, la chica con quien sale Roberto, en los dos casos aparece más bien como *antisujeto*, por impedir a Roberto la realización de su intención; y también con Denise, por dejarle en ridículo y por privarle del sentido de su sacrificio.

B. El nivel de la conciencia (o alma) de los protagonistas

Surgen las mismas posibilidades:

1. El centro de la fábula es: la madre toma conciencia de que su hijo deja de ser su „cachorrito”, el niño mimado y tal reconocimiento le causa también un cambio en su „condición humana”: de madre-protectora llega (más bien vuelve) a ser más mujer y menos madre.

En este caso parece imposible trazar el sistema actancial, porque no está claro quién es el sujeto y cuál es su intención.

Denise no puede ser, porque no tiene como intención consciente ni tal reconocimiento ni tal cambio, por ser ambos bien ambiguos desde el punto de vista de la persona, su „bien” y su „mal”.

Denise es conducida además por su fuerte instinto y cariño maternales (lo que no quiere decir en absoluto que su inteligencia no tenga un papel importante en su conducta); y sólo se da cuenta al final de que aquello que ha considerado como algo indudablemente bueno (proteger y ayudar a su hijo) puede resultar fácilmente malo o relativamente bueno para ella. Malo, porque significará una especie de separación del ser ado-

rado; y relativamente bueno, porque a lo mejor va a proporcionarle más libertad e independencia.

2. Si el núcleo de la fábula es la toma de conciencia de Roberto de que su „aventura” le separa de su madre hasta cierto punto (o límite), las consecuencias para el sistema actancial serán las mismas. Ese núcleo, sin embargo, no va a dar ningún fruto por la ambigüedad que tal „llegada al límite” o „caída del límite” puede significar para un joven, presentándole una confusión tal vez mucho mayor de valores.

Nos queda entonces la interpretación más arriesgada sobre el cuento:

el centro de la fábula *es el narrador que quiere hacer llegar a sus actores hasta tal límite, convirtiéndolo él mismo en uno de los protagonistas*. Será él entonces el sujeto y, por tanto será su intención u „objetivo teleológico” lo que determina toda la trama.

La nueva hipótesis alterará indudablemente lo que hemos dicho sobre los acontecimientos y la cronología de la fábula. Tenemos que incluir, pues, una supuesta conversación entre el narrador y G. H. (la persona de la dedicatoria) en algún momento no precisado, pero que de todas maneras concluye el orden cronológico de la fábula e inicia el de la historia (mediante la dedicatoria).

El sistema actancial hipotético será entonces:

<i>actor/ actante-sujeto</i>	<i>función</i>	<i>actor/ actante-objeto</i>
el narrador	hace hablar	a Denise
	ver	a Roberto
	sentir	
	pensar etc.	
	conduciéndoles hasta el „límite”	

<i>dador</i>	<i>función</i>	<i>receptor</i>
Denise	pone a su disposición	sus palabras
		sus actos
Roberto		sus sentimientos
		sus pensamientos

la empatía
el talento
los poderes narrativos.

Al involucrar el narrador con el sistema actancial tal vez hemos dado un paso adelante en responder el „porqué” de ese recurso particular de Cortázar. Dado que ya ese aspecto ha echado luz sobre la relación del narrador y sus actores, será quizás más reveladora aún la cuestión de la focalización, siendo el centro catalizador de tal relación.

Focalización

Según Mieke Bal la focalización es la relación (o relaciones) „entre los elementos ... y la concepción a través de la cual se presentan”, „la relación entre la visión y lo que se ve, lo que se percibe.”⁴ Cabe citar otra frase de Bal: „... es perfectamente posible ... que una persona exprese la visión de otra.”⁵

Ahora bien, si por „visión” podemos entender también lo que uno siente, piensa o imagina, y por „persona” podemos entender el narrador mismo (aunque quede en un segundo plano casi impersonal) tendremos exactamente lo que ocurre en el cuento: el narrador, al cambiar permanentemente la dirección de su atención, enfocando una vez a uno, otra vez a otro, expresa la visión de Denise y de Roberto sobre sí mismos, del otro y „del otro”. En lo que se refiere a este último, es el mismo Cortázar quien lo menciona hablando de las tareas del escritor: una de ellas „es la de alcanzar el límite entre lo sabido y lo otro, porque en eso hay ya un comienzo de trascendencia.”⁶ „Lo otro”, suponemos, quiere decir lo que no es sabido, o sea, lo que es desconocido.

Así, aceptando que el narrador participa también en la fábula – cuyo último acontecimiento es entonces el encuentro entre él y la persona de la dedicatoria –, podemos decir que *en el texto se da el caso de una focalización interna*.

Pero si añadimos que el narrador dice y ve todo lo que pasó entre Denise y Roberto desde la perspectiva de la retrospectión, es decir desde un plano relativamente lejano de la reconstrucción de los hechos, *vale decir también que la focalización es externa*. O, lo que es lo mismo, que la focalización, al igual que los otros aspectos de la historia, va a tener varios (al menos dos) niveles. Ejemplos:

La primera escena de la playa

El narrador-focalizador, – por lo que le contó G. H. –

ve (imagina) que usted (¿G. H.?), Denise, al salir de una cabina está buscando

la figura de su hijo entre los bañistas;

ve que Denise ve (imagina, recuerda) a su hijo desnudo en el cuarto de baño;

recuerda (escucha) a través de la memoria de Denise la voz de Roberto;

ve (recuerda) a través de la memoria de Denise la puerta cerrada del baño;

ve (imagina) que Denise imagina las escenas íntimas de cariño con Roberto

y de repente *el narrador* (focalizador) cambia el sujeto y la dirección de la focalización (que hasta ese momento ha sido „usted”) en „vos” („tú”), y

ve (imagina por lo que le contó G. H.) a Roberto tendido en la playa,

mirando las algas; luego
ve que *Roberto ve* (cambio) que Denise viene desde las cabinas;
ve que *Denise ve* (cambio) el cigarillo en la boca de Roberto ...

Así en la secuencia citada podemos distinguir *tres niveles de focalización*:

1. el focalizador-narrador focaliza a Denise y Roberto, describiendo lo que hacen
2. los focalizadores Denise y Roberto se focalizan uno a otro describiendo lo que hace el otro
3. el focalizador-narrador, a través de lo que ven Denise y Roberto nos hace ver (percibir) lo que piensan, imaginan, sienten.

Ahora bien, según estos tres niveles podemos volver a la división de frases que hemos mencionado al principio. Decíamos que había tres tipos:

1. en las que aparecen al completo los tres niveles (31)
2. en las que hay doble focalización de dos variantes:
 - a. el focalizador-narrador focaliza (hace ver, sentir, pensar) a Denise como objeto (46), y
 - b. el focalizador-narrador focaliza a Roberto como objeto (42).

3. Restan otras 11 de las 130 oraciones del cuento, a las que denominamos como „neutras” por no incluirse en ellas el fenómeno de los cambios.

De los datos numéricos podemos alcanzar dos conclusiones más. Las cifras nos muestran cierta proporcionalidad de la focalización o de la atención del narrador hacia sus objetos. Por tanto podemos observar una especie de *distancia igualada entre él y sus personajes*.

Por otro lado son los cambios los que proporcionan un *ritmo peculiar* al relato.

(Aspecto que aquí no detallamos porque no añade ningún nuevo elemento a la interpretación, si bien contribuye grandemente al *aspecto humorístico* del cuento, ya que con un guiño evidente, el escritor reniega de su propio texto en la dedicatoria.)

No obstante lo que acabamos de afirmar sobre la distancia entre el narrador y sus actores, tampoco es tan cierto como parece. Lo que es más; podemos decir todo lo contrario, y por la misma razón: el narrador llega a estar tan cerca de sus personajes, que ya casi se borra *el límite* entre él y estos. Otro aspecto desvelará tal vez mejor este último punto, del análisis.

Estilo directo, estilo indirecto libre

El recurso de la triple focalización hace posible una forma de discurso inusual, la cual podemos llamar *estilo indirecto libre en forma directa*, vale decir una modalización mixta o híbrida del discurso. Un ejemplo:

„Vos te sumergiste de golpe...y no te animabas, no íbas a saber hacerlo, en la farmacia estaba la vieja Delcasse, no había vendedores hombres, *vos te das cuenta, Denise, cómo le voy a pedir eso, no voy a poder, me da calor.*”

El narrador, pues, en vez de utilizar el estilo mixto habitual de narrador en tercera persona (estilo indirecto libre y estilo directo en forma de diálogos), al invocar a Roberto (llamándolo „vos”) le hace actuar y hablar en directo. Quiere decir que el narrador se pone en lugar de Roberto y Roberto, a su vez se pone también en el lugar del narrador, al poderle hablar directamente a su madre, ya que en las anteriores partes de la frase ha sido él el sujeto „vos”.

Ahora bien, al principio de este análisis nos hemos planteado dos cuestiones. La primera se refería a la „técnica” especial que utiliza Cortázar en este cuento, y que (así lo esperamos) ha quedado suficientemente clara.

Nos resta entonces dar respuesta a la segunda: ¿hacia dónde nos conduce el texto?, es decir, ¿en que consiste su „misterio”?

Conclusiones

(*Los cambios como bisagras o goznes. El papel del límite.*)

Al utilizar los cambios de focalización, al hablar en varias direcciones al mismo tiempo, Cortázar parece coincidir con un recurso que últimamente viene cobrando bastante importancia, y no sólo en la literatura moderna, sino también en la filosofía.

Se trata de aquel „gozne” o „bisagra” que el filósofo barcelonés, Eugenio Trías, en su libro *La aventura filosófica* utiliza para denominar „...*el entre dos* que sugiere Kant, Wittgenstein o Heidegger, como algo que puede articular...un cierto ámbito entre la *conciencia activa* hegeliana y la *conciencia trascendental* husserliana. Ese ámbito – añade Trías –, se abre en y desde el límite”.⁷

Asímismo el „gozne o bisagra” desempeña también un papel importante en la interpretación de Octavio Paz sobre la obra de Marcel Duchamp, con indudables referencias a la estética heideggeriana. Paz dice que las obras del pintor francés expresan o reflejan – mejor dicho –, un espacio o dimensión (o, si se quiere, „límite”), entre la „apariciencia” y „aparición” de alguna cosa o fenómeno. En este sentido *El gran vidrio* de Duchamp es, según Paz, un „cuadro de bisagra”.⁸

Valga otro ejemplo. El de Luis Goytisolo, quien en la novela *Recuento* hace uso del „gozne” como recurso narrativo, haciendo girar la dirección de la frase mediante una palabra o expresión.⁹ Su método, – a nuestro modo de ver –, pretende modelar o reconstruir el funcionamiento de la mente.

Ahora bien, Julio Cortázar al utilizar como „gozne” los virajes permanentes de la focalización en *Usted se tendió a tu lado* parece también

hacer un intento por „alcanzar un límite” que – según vimos –, consideró como una de las metas del escritor, un límite „entre lo sabido y *lo otro*”, o sea, lo desconocido.

Por su peculiar técnica se acerca tanto (y nos acerca también) a sus personajes, a la intimidad más interior de una madre y su hijo; y por la cual por fin (con él y con Denise y Roberto) somos nosotros los que lanzamos la pregunta: „¿Cuál era el límite, cuál era realmente el límite?”; y la otra también que la adelanta: „¿qué filo, qué límite?”

Por el momento la respuesta queda abierta. Quizás por lo que dice también el escritor: „ahora las preguntas nos alejan vertiginosamente de las respuestas”. Pero en la última frase del cuento, inmediatamente después de la pregunta aparece Lilian, que dice „hola” y se sienta entre los dos. ¿Será ella la respuesta? Pero, ¿qué respuesta?

Notas:

1. Julio Cortázar *Alguien que anda por ahí*, Ed. Alfaguara, Madrid, 1977.
2. Hortensia Campanella: *Alguien que anda por ahí*, In: Cuadernos hispanoamericanos No. 364-366, pp.537
3. Mieke Bal *Teoría de la narratología*, Ed. Cátedra, Madrid, 1987.
4. *Ibidem*.
5. *Ibidem*.
6. Julio Cortázar *Ultimo round*, „La muñeca rota”, In: Hortensia Campanella
7. Eugenio Triás *La aventura filosófica*, Ed. Mondadori España, 1988, pp.30.
8. Octavio Paz *Obras Completas Tomo 6. Apariencia desnuda*
9. Ricardo Gullón „Un texto de aire y de fuego” In: *El cosmos de „Antagonía”*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1983.