



REVISIONES CRÍTICAS

de la literatura
hispanoamericana:

poéticas, identidades y desplazamientos

Fortino Corral Rodríguez
Gloria Vergara Mendoza
Alejandro Palma Castro

COORDINADORES



Revisiones críticas

de la literatura hispanoamericana:
poéticas, identidades y desplazamientos

enfoque académico

Revisiones críticas

de la literatura hispanoamericana:
poéticas, identidades y desplazamientos

Coordinadores:

Fortino Corral Rodríguez
Gloria Vergara Mendoza
Alejandro Palma Castro

Universidad de Sonora • Universidad de Colima
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla



UNIVERSIDAD DE COLIMA



"El saber de mis hijos
hará mi grandeza"

© UNIVERSIDAD DE SONORA, 2020
Blvd. Luis Encinas y Av. Rosales, s/n
Col. Centro, Hermosillo, Sonora
México, C.P. 83000
Teléfono: (662) 259 2218
editorial@unison.mx
www.unison.mx

ISBN: 978-607-518-386-2

© BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA, 2020
Edificio "Carolino", 104 Sur
Facultad de Filosofía y Letras
Centro Histórico
Puebla, Puebla
Tel.: 01(222) 229 55 00

ISBN: 978-607-525-716-7

© UNIVERSIDAD DE COLIMA, 2020
Avenida Universidad 333
Colima, Colima, México
Dirección General de Publicaciones
Teléfonos: (312) 31 61081 y 31 61000, ext. 35004
Correo electrónico: publicaciones@uacol.mx
<http://www.uacol.mx>

ISBN: 978-607-8549-84-9

Derechos reservados conforme a la ley
Impreso en México / *Printed in Mexico*

Proceso editorial certificado con normas Iso desde 2005
Dictaminación y edición registradas en el Sistema Editorial Electrónico PRED
Registro: LI-005-20
Recibido: Febrero de 2020
Publicado: Diciembre de 2020

Libro realizado con recursos económicos del PFCE/2019 asignado a la Universidad de Sonora y presupuesto ordinario de las universidades participantes.

Colaboran los siguientes cuerpos académicos:
UNISON-CA-82, "Literatura, historia e interpretación"
BUAP-CA-242, "Intertextualidad en la literatura y cultura hispanoamericanas"
UCOL-CA-49, "Rescate del patrimonio cultural y literario"

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	7
I. FUEGO, MISTICISMO SALVAJE Y CAOS.	
TRES POÉTICAS HISPANOAMERICANAS	15
Hacia una poética del fuego en la obra de Nahui Olin	17
<i>Félix Alejandro Delgadillo Zepeda</i>	
<i>Gloria Vergara Mendoza</i>	
De la mística salvaje o “cualquier clase de locura” en la primera poesía de Ernesto Cardenal	39
<i>Alejandro Palma Castro</i>	
<i>Jorge Andrés Pérez Ruiz</i>	
La insularidad en la poesía de José Kozzer	57
<i>Javier Abraham Enríquez Robles</i>	
<i>César Avilés Icedo</i>	
II. LABERINTOS IDENTITARIOS: SUJETO, CULTURA Y SOCIEDAD	75
De la masculinidad hegemónica a los atisbos de una masculinidad alternativa en <i>La sangre erguida</i> , de Enrique Serna	77
<i>Laura Aguirre</i>	
<i>Ada Aurora Sánchez</i>	
Cuerpo, identidad y subjetividad en <i>El cuerpo en que nací</i>	97
<i>Socorro García Bojórquez</i>	
<i>Patricia del Carmen Guerrero de la Llata</i>	
“La rueda del hambriento” de Rosario Castellanos: una lectura sobre la crisis de la interculturalidad	115
<i>Adriana Chamery García</i>	
<i>Krishna Naranjo Zavala</i>	

EL PRESENTIMIENTO FUNESTO
COMO DETONADOR TENSIVO EN
“LA GRANJA BLANCA” DE CLEMENTE PALMA

Norma Beatriz Salguero Castro
Fortino Corral Rodríguez

El cuento “La Granja Blanca” forma parte del libro *Cuentos má-
lévulos*, de Clemente Palma (1872-1946), publicado en 1904, pero el cuento ya se había publicado con anterioridad, en 1900, en la revista *El Ateneo*, con un título diferente: “¿Sueño o realidad?” (Sardiñas, 2003, p. 150). Los cuentos de Palma se inscriben en el momento final del modernismo hispanoamericano y se identifican muy específicamente con la sensibilidad decadentista. En términos generales, el decadentismo se caracteriza por conjugar el ideal de belleza formal, propio del modernismo, con la recreación de prácticas morales provocadoras. Entre algunos de los temas frecuentados por los decadentistas, Gabriela Mora (1996, p. 152) menciona la homosexualidad, la necrofilia, el incesto, el fetichismo, el sadismo. Predomina, pues, una mirada de cuestionamiento y rechazo al mundo convencional.

El cuento que nos ocupa está narrado en primera persona. El protagonista inicia su relato comentando las discusiones que mantiene con su “viejo maestro de filosofía” quien, además, es su amigo. El tema central de su discusión es la naturaleza de lo real.

El protagonista sostiene que lo real es ilusorio y que probablemente somos parte del sueño de alguien que desconocemos. Luego pasa a contar lo vivido con su amada. Se conocen desde niños; sus familias ven con beneplácito su futura unión y ellos se enamoran profundamente. Planean casarse e irse a vivir a la Granja Blanca, una finca que él hereda de sus padres. Aunque Cordelia luce bien, él siente que ella está habitada por la muerte. Sus ojos le recuerdan los de una pintura de tema bíblico: la hija de Jairo, resucitada por Jesucristo. Su presentimiento se cumple: Cordelia enferma de malaria y muere poco antes de la boda. En este punto el relato se complica. Él se desmaya. No sabe cuánto tiempo permanece inconsciente, pero al volver en sí, va a la casa de su amada y la encuentra recuperada. Se casan y se van a vivir a la finca. Transcurren dos años de intensa pasión. En ese tiempo procrean una niña. Ella le pinta un retrato y él le pide que haga un autorretrato. Cordelia se resiste, pero finalmente cede con la condición de trabajar sin que él la mire. Concluye la obra justo cuando se cumplen los dos años de casados. Esa noche ella desaparece de la casa. Él la busca infructuosamente por los alrededores. Al día siguiente llega el anciano filósofo con una carta de la madre de Cordelia en que conmemora la muerte de esta, dos años atrás. Él le dice a su amigo que Cordelia ha vivido con él todo ese tiempo, hasta la noche anterior. Le ofrece pruebas que el filósofo cuestiona, pero lo deja sin argumentos cuando le presenta la niña. El anciano ve en ella a la propia Cordelia. El protagonista da a entender que piensa recuperar a Cordelia en su propia hija, lo cual escandaliza al filósofo, quien arroja a la criatura por la ventana. El anciano se va, y el protagonista pasa la noche indolente, escuchando cómo los lobos devoran el cuerpo de la niña. En la madrugada prende fuego a la mansión y abandona el lugar.

El relato discurre, pues, por dos vertientes genéricas: una argumentativa, que se mueve en el ámbito de los problemas filosóficos, y otra emocional, que se articula como una historia de amor. El narrador se nos manifiesta como un intelectual y al mismo tiempo como una sensibilidad exaltada. Presenta su historia de amor como un *caso* (Palma, 2006, p. 255) que pone en entredicho las tesis positivistas de su maestro y amigo. Tenemos, pues, que buena parte del sentido del cuento se construye a raíz de este tenso intercambio entre lo afectivo y lo cognitivo. La tensión se da justo porque ambas dimen-

siones se manifiestan de manera extrema: en el ámbito afectivo, el presentimiento funesto, así como la pasión fervorosa; en el cognitivo, la postulación de una filosofía radical que niega el mundo real, la cual conduce a una indolencia absoluta.

Para llevar a cabo este análisis tendremos en cuenta las tres racionalidades o dimensiones que, de acuerdo a la nueva semiótica, constituyen el discurso: la pragmática, referida a la acción, la pasional y la cognitiva (Fontanille, 2006, pp. 162-216). Antes de continuar, haremos un breve paréntesis para ubicar esta nueva semiótica a la que nos referimos, conocida también como semiótica tensiva o semiótica de las pasiones. La semiótica tensiva constituye una especie de reacción a ciertas restricciones de la semiótica greimasiana y, al mismo tiempo, una ampliación y actualización de esta. En adelante nos referiremos a ella como semiótica temprana o semiótica estándar, ya que el modelo propuesto por Greimas fue enriquecido por muchos otros estudiosos como Joseph Courtes (1982, 1997), el grupo de Entrevernes (1982), Desiderio Blanco (1989) Raúl Bueno (1989) y un largo etcétera. El giro de la nueva semiótica consiste básicamente en superar el horizonte lógico-semántico del modelo desarrollado en los años sesenta y setenta, e incluir en el sistema los aspectos afectivos concernientes al sujeto. Son varios los autores que destacan en la construcción de la teoría de la afectividad (Parret, Landowski, Coquet, Blanco, Dorra, Filinich) pero en este trabajo nos apoyaremos fundamentalmente en dos: Jacques Fontanille (2006) y Claude Zilberberg (2006).

Conviene ahora precisar sobre la manera en que estas dos semióticas dan cuenta de las tres racionalidades que mencionábamos antes. La semiótica estándar se ocupó de la dimensión pragmática (lógica de las acciones) y sentó las bases para la dimensión cognitiva, mientras que la nueva semiótica desarrolla la dimensión pasional, pero igualmente integra y enriquece las otras dos. Es importante señalar que la participación de estas racionalidades no es necesariamente equitativa, sino que, dependiendo del texto, alguna de ellas puede regir a las otras.

El presentimiento funesto: un signo en construcción

El cuento “La Granja Blanca” constituye un discurso rico en significación afectiva, riqueza que se hace notar tanto por la mención y descripción detallada de afectos específicos como por la estructura misma del relato. El primer afecto que se hace notar en el tejido textual es el presentimiento que experimenta el protagonista relacionado con la muerte de su amada:

Era Cordelia alta, esbelta y pálida, sus cabellos abundantes, de un rubio de espigas secas, formaban contraste con el rojo encendido de sus labios y el brillo febril de sus ojos pardos. No sé qué había de extraño en la admirable belleza de Cordelia, que me ponía pensativo y triste. (p. 256)

La significación de belleza aquí expresada compromete dos universos o dominios demarcados y unidos a la vez por una instancia denominada *cuerpo propio* (Fontanille, p. 35). Uno de estos dominios es el interior o *interoceptivo*, que en este caso es la fruición o satisfacción peculiar que experimenta el sujeto del enunciado; el otro corresponde al mundo exterior, también llamado *exteroceptivo*, que corresponde en este caso a los rasgos perceptibles de la mujer: sus formas, texturas y colores. La *propioceptividad* consiste justamente en unir ambos planos y generar significación. Lo anómalo aquí es que, adherido al efecto de belleza, aparece este sentimiento de inquietud o aprehensión, lo cual perturba la simetría o paralelismo de ambos planos. Fontanille propone una homologación del binomio exteroceptivo/interoceptivo (p. 33) con el par *expresión/contenido*, que constituye el esquema sónico de Hjelmslev. De acuerdo con esta operación, la inquietud que se agrega al sentimiento placentero (estético), se nos presenta como un excedente en el plano del contenido, ya que el personaje no encuentra nada que lo justifique en su campo de percepción.

En este punto conviene tomar nota de un nuevo elemento en la arquitectura discursiva del texto, generador de una nueva tensión y significación: es altamente probable que el lector estándar se vea impelido a disentir de la valoración que hace el narrador-personaje, pues en la descripción sí pueden detectarse elementos sombríos que connotan marchitez o muerte: la palidez del cutis, las espigas secas

evocadas con motivo del color del pelo. La discrepancia se debe a que el protagonista se halla imbuido justamente en los códigos estéticos decadentistas¹: lo único que tiene ante sí es un cuadro de cautivadora belleza femenina. Ahora bien, ese efecto de sentido (sentimiento funesto) no puede permanecer flotante; es imperativo que la máquina semiótica proporcione un significante. El personaje cree encontrarlo en una pintura que previamente le había llamado la atención:

En la catedral de la ciudad había un cuadro, *La resurrección de la hija de Jairo*, de un pintor flamenco; la protagonista era una niña de cabellos descoloridos, cuyo rostro era muy semejante al de Cordelia, así como la expresión de asombro al despertar del pesado sueño de la muerte: se veía que en aquellos ojos no se había borrado la huella de los misterios sondeados en las tinieblas de la tumba... Siempre que estaba con Cordelia recordaba tenazmente el cuadro de la doncella vuelta a la vida. (Palma, 2006, p. 256)

La construcción del significante, como puede notarse, se lleva a cabo mediante un procedimiento asociativo de tipo analógico: el gran parecido físico que Cordelia tiene con la niña resucitada le hace participar también de ese "hálito impalpable de muerte" (p. 257). Una vez establecido el nuevo signo, el texto robustece su tonicidad enfatizando el contraste dramático entre los signos de felicidad y este que da soporte, aunque sea hipotético, al presentimiento:

La sonrisa luminosa de Cordelia era vida; sus miradas, húmedas y apasionadas, eran vida; la íntima felicidad que nos enajenaba llenando de alegría y fe nuestras almas, era vida; y, sin embargo, sentía la impresión de que Cordelia estaba muerta, de que Cordelia era incorpórea. (p. 257)

¹ Ana Laura Zavala Díaz (2012) observa que el imaginario decadente se configuró con base en la interacción de tres personajes: la *femme fragile*, la *femme fatale* y el héroe melancólico. El primero y el tercero son los más pertinentes en "La Granja Blanca". Los personajes del tipo *femme fragile*, con el cual puede identificarse a Cordelia, constituyen el ideal de belleza femenina de los decadentistas. Se caracterizan, señala Zavala, por ser débiles y etéreas, así como por su blancura extrema y su cabellera dorada (p. 22). Por su parte, el protagonista de "La Granja Blanca" coincide con el héroe melancólico, personaje hipersensible de "constitución sentimental y psicológica intrincada" (p. 26).

El sentimiento funesto constituye una intensificación del sentimiento amoroso, por lo que delata un temperamento hipersensible del personaje. En el esquema tensivo propuesto por Zilberberg (pp. 93-98), este *sentir* especial que experimenta el protagonista constituye un super-contrario, si establecemos como pareja de contrarios básicos: *sentir* vs *pensar*. El otro super-contrario, correspondiente al término *pensar*, sería *filosofar*, como se ilustra en el siguiente cuadro:

super-contrario	sub-contrario	sub-contrario	super-contrario
<i>Presentir</i> (sentir "halito de muerte")	<i>Sentir</i> (sentimiento amoroso)	<i>Pensar</i> (pensamiento orientado pragmáticamente)	<i>Filosofar</i> (pensamiento con orientación universal)
Tonicidad < -----		Atonía ----- >	

De esta manera, el presentimiento funesto y la teoría filosófica de lo real constituyen, a nivel de la historia (enunciado), dos facetas opuestas del protagonista, las cuales se replican en otros personajes: Cordelia, en el ámbito afectivo², y el maestro de filosofía, en el ámbito cognitivo. En el nivel del discurso (enunciación)³, el par *sentir* y *presentir* por una parte, y el de *pensar* y *filosofar*, por otra, se corresponden, respectivamente, con sendas direcciones de la tensividad: la tonicidad y la atonía.

² La nueva semiótica incorpora la afectividad con el nombre de *intensidad*. Esta constituye una de las dos dimensiones que componen el sistema tensivo; la otra dimensión es la *extensidad*. La primera dimensión abarca la esfera de lo sensible y los estados de ánimo, mientras que la segunda comprende lo inteligible y los estados de cosas (Zilberberg, 2006, p. 81).

³ Para abundar en la distinción de los niveles del enunciado y la enunciación, remitimos a Courtes (1997) y Filinich (2012).

Acciones y acontecimientos

En este apartado examinaremos lo que respecta a la dimensión pragmática y su conexión con la dimensión pasional. A nivel de la sintaxis actancial⁴, la historia de amor que aquí se relata puede representarse de varias maneras. Veamos tres.

1. (SAO) →(SvO)

Lo que tenemos es un cambio de estado simple: un primer estado de felicidad en que el sujeto está unido a su amada se transforma (ella muere) en un segundo estado de infelicidad en que está sin ella. El sujeto que realiza la transformación es externo. El personaje lo identifica originalmente con Dios o con fuerzas desconocidas.

2. (SAO) →(SvO) ----> (SAO) →(SvO)

En este caso, estaríamos incluyendo la parte que sigue al desmayo del protagonista en que, de acuerdo con su versión, se casa con Cordelia y ambos viven dos años de excelsa felicidad en la Granja Blanca, período que también termina con la separación dolorosa de ambos. La flecha punteada indica justo esa ambigüedad del estatuto lógico que tiene esta parte del relato que lo adscribe al género fantástico. Si consideramos la perspectiva de la madre de Cordelia, los hechos se contarían de acuerdo con el primer esquema: el novio de su hija fue profundamente impactado por la muerte de esta y se refugió en la Granja Blanca. El maestro de filosofía mantiene esta misma versión hasta el momento en que el protagonista le muestra a la niña. Por su parte, el narrador-personaje considera que ambas historias forman parte del mismo continuo en su propio concepto de lo real. Una tercera lectura sería esta:

3. (SvO) →(SvO)

⁴ Nos referimos a lo que Greimas y Courtés (1982, p. 220) denominan Programa Narrativo, el cual implica un cambio de estado por intervención de un Sujeto. Para una exposición detallada y didáctica, puede ser de gran ayuda Blanco D. y Bueno R. (1989, pp. 80-98).

Es la historia de una pareja que planea casarse y vivir en la Granja Blanca. En este caso, el primer estado consiste en que el sujeto (la pareja) está disyunta de su objeto (casarse y vivir en la Granja Blanca), realiza acciones para modificar dicho estado, pero se interpone la muerte (acontecimiento), por lo que el estado de desunión con el objeto deseado se mantiene. Esquemáticamente ambos estados se representan de la misma manera (SvO). Sin embargo, desde el punto de vista afectivo, hay una diferencia importante. Es en este punto donde la semiótica tensiva tiene algo que decir. Si tomamos en cuenta el sentir de los actantes-personajes, observamos que en el primer estado prevalece un alto grado de felicidad, aunque ciertamente incompleto porque se desea la unión marital, mientras que en el segundo estado asistimos a una infelicidad desmedida, insoportable. En su presentimiento funesto, el narrador recrea este escenario atroz para ella:

...ella lo sentía, ella sabía que pronto la encerrarían en una caja blanca y se la llevarían para siempre, lejos, muy lejos de mí; lejos, muy lejos de la *Granja*, que ella había arreglado para que fuera el nido misterioso de nuestra felicidad [...] ¿Podría mi virgencita ser feliz en el cielo sin mis besos? [...] La más espantosa angustia se apoderaba de mí al oír la delirar con la *Granja Blanca*. (p. 259, subrayados en el original)

Como puede notarse en las tres lecturas, los cambios de estado no son realizados por los sujetos por lo que la significación no descansa en el *hacer* de estos. El cuento se organiza más bien de acuerdo con la lógica del acontecimiento: los personajes son sujetos pasionales. Para analizar la dimensión pasional recurriremos, como se mencionó antes, a los aportes de la semiótica tensiva. El evento o acontecimiento es un concepto fundamental para dar cuenta de la manera en que la afectividad participa en el discurso.

En el discurso narrativo el evento se presenta como algo imprevisto, como un contraprograma. Es justamente lo que ocurre en el cuento de Palma. El programa que originalmente tienen los protagonistas es casarse y vivir felizmente en la Granja Blanca. Todos los elementos adyacentes parecen bien dispuestos para que ese proyecto se realice: la aprobación de las familias, la situación económica, el amor que se profesa la pareja. Sin embargo, contra toda lógica, incluso con-

tra todo sentido de justicia divina, se hace presente el presentimiento nefasto y se cumple de modo implacable. El evento —también llamado acontecimiento— se caracteriza por su carácter fortuito e imprevisible; su potencial para generar sentido proviene de su actuación en la trama discursiva: perturba la legalidad que rige la vida ordinaria, violenta el orden consuetudinario, descarrila la ruta trazada por los personajes y, sobre todo, altera los ánimos. El evento trae consigo una suspensión momentánea de las competencias lógicas y una explosión de la emotividad. En el cuento, el presentimiento funesto que atormenta al narrador constituye el primer acontecimiento, y es notorio que actúa como un catalizador que redobla la pasión que siente por Cordelia:

...la cogía en mis brazos y le daba un beso largo, muy largo, en los labios o en las pálidas mejillas, tan pálidas y tan tersas... Y, sin embargo de mi felicidad, sentía de un modo lejano e indefinible, después de esos ósculos tan puros y apasionados, la impresión de haber besado los sedosos pétalos de una gran flor de lis nacida en las junturas de una tumba. (p. 258)

La relación entre el sujeto y sus emociones es siempre problemática ya que, aunque emanan de él, no le pertenecen completamente, no constituyen un acto volitivo. El acontecimiento socava la unidad del sujeto y hace emerger de él aspectos que desconoce y que no controla. Esto se hace especialmente notorio en las palabras y pensamientos que, de manera atropellada, cruzan por la mente del protagonista cuando la alta fiebre de Cordelia indica la proximidad de su muerte:

Las maldiciones y las súplicas, las blasfemias y las oraciones se sucedían en mis labios, demandando la salud de mi Cordelia. Díeramela Dios o el diablo, poco me importaba. Yo lo que quería era la salud de Cordelia. La habría comprado con mi alma, mi vida y mi fortuna; habría hecho lo más inhumano y lo más criminal; me habría atraído la indignación del Universo y la maldición eterna de dios; habría echado en una caldera la sangre de toda la humanidad, desde Adán hasta el último hombre de las generaciones futuras, y hecho un cocimiento en el infierno con el fuego destinado a mi conde-

nación, si así hubiera podido obtener una droga que devolviera a Cordelia la salud. (pp. 259-260)

Como puede observarse, la pasión del personaje se intensifica en forma desmedida, a tal grado que el Sujeto se pierde en ella. El momento culminante de este proceso de acelerado desvanecimiento del sujeto es el colapso que sufre cuando le notifican que Cordelia ha muerto: “Sentí un agudo dolor en el cerebro y caí al suelo... No sé quiénes me socorrieron, ni cuánto tiempo, horas, años o siglos estuve sin sentido” (p. 260).

El evento o acontecimiento supone una alteración cualitativa del tiempo lineal; rompe o traspone el esquema temporal del *llegar a*, propio del Sujeto de acción, e instaura el advenir: el evento es algo que *sobreviene*. La modalidad *llegar a*, advierte Zilberberg (pp. 34-36), es aquella que, en términos de la semiótica estándar, constituye el programa narrativo, el cual consiste en que el Sujeto, después de desarrollar diversas competencias obtiene su Objeto, o dicho de otro modo: arriba al *estado* deseado; se trata de un proceso ascendente y se caracteriza por un *tempo* lento. Por el contrario, en la modalidad del *sobrevenir*, el sujeto es sorprendido por el acontecimiento y arrojado repentinamente de su *estado*; su movimiento es el de una caída y el *tempo* es precipitado, instantáneo. El evento, dice Zilberberg, “*capta* al sujeto, o más exactamente sin duda, lo desliga de sus competencias modales y lo transforma en un sujeto del *padecer*” (pp. 35-36).

¿Sueño o realidad? La dimensión cognitiva

La historia que prosigue al desmayo es en sí misma un acontecimiento de tipo cognitivo para el lector, que no acierta a entender lo que está pasando. Me refiero al episodio de la vida del protagonista con Cordelia en la finca durante dos años. ¿Fue falsa la noticia de la muerte de Cordelia? ¿Es un sueño que tiene el personaje durante el desmayo? ¿Le concedieron su deseo las deidades evocadas tan temerariamente? La dimensión cognitiva del cuento se basa en un manejo estratégico de la información que genera gran incertidumbre y deseos de encontrar una explicación a lo que ocurre. El relato inicia con una pregunta provocadora: “¿Realmente se vive o la vida es una ilusión prolongada?” (p. 254). Además, no olvidemos que el título con que

se publicó originalmente el cuento fue “¿Sueño o realidad?” Por supuesto, se trata de una pregunta retórica ya que el narrador-personaje sostiene enfáticamente que “no hay tal mundo real; el mundo es un estado intermedio del ser colocado entre la nada (que no existe) y la realidad (que tampoco existe): un simple acto de imaginación, un ensueño puro en el que los seres flotamos con apariencias de personalidad” (p. 255).

El momento de mayor tensión cognitiva es el que vive el anciano filósofo cuando el protagonista le asegura que Cordelia lo ha acompañado en la Granja durante los últimos dos años y le muestra a la niña como prueba irrefutable. El sistema cognitivo del filósofo se colapsa cuando reconoce en la niña a la propia Cordelia, pues la recordaba de esa edad: “—¡Cordelia! —exclamó el anciano, lívido de terror. Sus ojos querían salirse de sus órbitas y sus manos se agitaban temblorosas” (p. 271). Nótese cómo la absurdidad del evento sacude la anatomía completa del anciano produciendo en ella signos de debilitamiento: lividez, agitación, descontrol. Por el contrario, el narrador muestra signos de satisfacción intelectual. La indolencia que ahora experimenta por lo que momentos antes le sumiera en la desesperación, es para él una prueba más de que lo acontecido es parte de un sueño ajeno.

Lo que tenemos, pues, es que la materia cognitiva que circula por el cuento solo adquiere sentido cuando es capaz de impactar afectivamente. La tesis filosófica del personaje para emerger al campo de la significación requiere formularse como acontecimiento. Como bien lo señala Zilberberg, lo sensible rige lo inteligible (pp. 80-81).

Paralelismos e intensificaciones

El entramado textual tiene como función primordial generar tensividad, condición indispensable para la producción de sentido. Esto ocurre, como ya hemos mencionado, con la inclusión de la historia que prosigue al desmayo del protagonista. El episodio de la Granja presenta varios paralelismos con el de noviazgo que contribuyen a tonificar el discurso. En este episodio se instaura un estado de mayor intensidad amorosa que la vivida en la etapa de noviazgo, pues aquí la conjunción del Sujeto con su Objeto se ha consumado plenamente. La felicidad de la pareja está protegida por la Granja Blanca que

los aísla del mundo, de modo que nada externo puede interferir en su relación. La intensificación se manifiesta en la relación inversa que se da entre el *tempo* de la relación y la temporalidad, entre la interoceptividad y la exteroceptividad: “Con la rapidez de una estrella fugaz transcurrió el primer año de nuestra felicidad. No concibo que haya habido mortal más venturoso de lo que yo fui durante ese año con mi Cordelia, en la tranquila y aislada morada que habíamos escogido” (p. 261). La intensificación de felicidad del protagonista no se traduce necesariamente en una intensificación de la tonicidad del discurso ya que esa felicidad se mantiene dentro del rango humano. Es el acontecimiento el que romperá estos márgenes y tonificará la expresión. Esto ocurre cuando, de manera súbita, a mitad de la noche, el protagonista advierte la ausencia de Cordelia: “—¡Cordelia! —repetí en voz alta e incorporándome. El mismo silencio. Un sudor frío bañó mis sienes, y un escalofrío de terror sacudió mi cuerpo. Encendí luz y miré el lecho de mi esposa. Estaba vacío. Loco de terror y de sorpresa salté de mi cama.” (p. 266) Nótese la somatización de la experiencia, así como el estilo paratáctico del texto. La emotividad es refractaria al derrotero universalizante de la lengua; indómita, la emoción salpica el texto de gritos y silencios, y se repliega en los meandros del cuerpo, donde se eriza y estremece, donde deviene intensidad. El cuerpo es, según Fontanille, el asiento natural de la emotividad y su medio expresivo por antonomasia: “Sin la expresión somática que la acompaña, el actante es incapaz de comprobar la pasión que lo anima: puede saber que es amoroso, que está encolerizado o que tiene miedo; pero no padece el amor, no está encolerizado, no tiene miedo” (p. 188).

Otro paralelismo de este episodio con el anterior es que también aquí se da el equivalente a un presentimiento funesto, pero esta vez por parte de ella. El narrador pide a Cordelia que pinte un autorretrato; ella se resiste inicialmente, pero accede con la condición de que él no la mire mientras trabaja en ello: “Desde esa semana, todos los sábados por las mañanas encerrábase Cordelia en mi gabinete durante dos horas, al cabo de las cuales salía agitada, pálidas las mejillas, más de lo que ya eran, y los ojos encendidos como si hubieran llorado” (pp. 262-263). Algo que vale la pena observar en este episodio de la finca es que Cordelia adquiere un espesor pasional notablemente mayor que el que mostraba en el rol de novia. Aunque todo lo refe-

rente a su subjetividad está irremisiblemente mediado por la voz de él, podemos apreciar en ella una transformación vital: de Objeto ha devenido Sujeto. Como tal, posee reductos en su interioridad que la mirada del narrador no puede penetrar:

Una mañana tuve la imprudencia de atisbar por el ojo de la cerradura de mi gabinete y lo que vi me hizo estremecer de angustia: Cordelia lloraba amargamente; tenía las manos sobre el rostro, y su pecho se levantaba a impulso de los sollozos ahogados... A veces oía un ligero murmullo de súplica: ¿a quién? No lo sé. Me retiré lleno de ansiedad [...] Al fin salió; tenía esa expresión de secreta, profunda tristeza que yo había observado muchos sábados. (p. 263)

De Objeto de posesión, Cordelia deviene ahora Objeto de conocimiento para el protagonista, con la peculiaridad de que le ofrece una resistencia infranqueable: ha devenido Sujeto. Cordelia se perfila ahora como una conciencia autónoma, con secretos y mensajes ambiguos (pinturas, conductas, silencios, gestos) que repelen el esfuerzo cognitivo de su esposo. Llama la atención la reacción que tiene el protagonista sobre el retrato que le hizo: reconoce la calidad técnica del cuadro, pero encuentra "mediocre" el parecido (p. 262). Independientemente de lo acertado o no de tal juicio, lo que tenemos es una discrepancia de miradas: él no se ve a sí mismo como ella lo ve.

La realización del autorretrato no es un mero divertimento para Cordelia, sino un acto ritual. Se corresponde con la invocación desesperada que hace el protagonista a fuerzas y deidades suprahumanas para salvar la vida de su amada a cambio de su alma. Todo indica que ahora Cordelia ha hecho un pacto a espaldas de su amante, para prolongar ese excelso romance arrebatado a la muerte: "¡Es imposible! —murmuraba con voz sorda, como si hablara consigo misma—. ¡Si pudiera durar su ejecución un año más! ¡El plazo es fatal!" (p. 263). Este plazo coincidirá justamente con los dos años de matrimonio.

Cordelia termina su pintura, lo cual tiene un significado diferente para ambos. Mientras el esposo admira contento la fidelidad expresiva de la obra, Cordelia sabe que su fin ha llegado. Es evidente que él ignora lo que ocurre en el interior de ella. El lector, sin embargo, puede inferirlo del discurso. Tenemos pues que, lo que para él

es solo una intensa celebración amorosa, para ella es una despedida desgarradora:

Y ese día nuestro amor fue una locura, un desvanecimiento absoluto; Cordelia parecía querer absorber toda mi alma y mi cuerpo. Y ese día nuestro amor fue una desesperación voluptuosa y amarga [...] Fue como la acción de un ácido que nos corroyera las entrañas. Fue una demencia, una sed insaciable, que crecía en progresión alarmante y extraña. Fue un delirio divino y satánico, fue un vampirismo ideal y carnal, que tenía de la amable y pródiga piedad de una diosa y de los diabólicos ardores de una alquimia infernal... (p. 265)

El protagonista vive este momento como una experiencia grandiosa y única, pero dentro de lo previsible en el marco de la sensibilidad decadentista. En cambio, para ella es todo un acontecimiento. La intensidad pasional de Cordelia constituye un estallido climático en su devenir afectivo, el cual se hace sentir en el texto mediante el uso de códigos corporales que el narrador registra como: “desvanecimiento”, “parecía querer absorber toda mi alma y mi cuerpo”, “sed insaciable”, “vampirismo ideal y carnal”, “diabólicos ardores”. Este acontecimiento tiene su antecedente en el sentimiento funesto que tortura a la joven mientras pinta encerrada en el gabinete de su marido. Sin embargo, el protagonista ignora el sentido de la efusividad desmesurada de Cordelia, por lo que su desaparición, esa misma noche, le toma por sorpresa.

El narrador-personaje emprende una búsqueda desesperada en las inmediaciones de la finca que se prolonga hasta el amanecer. Su agitación física se corresponde, pero en sentido inverso, con el desmayo que sufre cuando le dan la noticia de su muerte: “Cegado, enloquecido por el dolor, no reflexionaba en el peligro que corría. Los lobos, envalentonados por el vertiginoso galope de mi caballo, se lanzaron en persecución nuestra aullando de un modo ensordecedor” (pp. 266-267). A su regreso, recorre nuevamente las habitaciones en busca de su amada, corrobora que la pequeña Cordelia duerme tranquila vigilada por *Ariel*, el perro de casa, y se encamina al estudio, donde está el cuadro de Cordelia. Después de este momento de lucidez, es decir, de rectoría del orden cognitivo, sobreviene un nuevo

acontecimiento en que el cuerpo recobra sus fueros como asiento primario de la afectividad:

Levanté el lienzo que cubría el retrato de Cordelia y mis cabellos se erizaron de espanto. ¡El lienzo estaba en blanco! ¡En el lugar que ocupaban los ojos en el retrato que yo había visto, había dos manchas, dos imperceptibles manchas que simulaban dos lágrimas. Sentí que mi cerebro vacilaba, me parecía que mi inteligencia se ponía a caminar como un funámbulo sobre la arista de un camino hecho al borde del abismo: la menor impulsión la habría precipitado. La Muerte y la locura tiraban de mí. Necesitaba llorar para que no triunfara alguna de ellas. (p. 267)

La somatización de los afectos es el mejor indicio de que la lógica pasional ha emergido como matriz rectora del discurso. El discurso ya no responde a las exigencias pragmáticas y cognitivas, no se ordena según la persecución de algún resultado o la adquisición de algún saber, sino que deviene como flujo de intensidades. El Sujeto es despojado de sus competencias modales del querer, del poder y del saber hacer, y se ha replegado en su propio sentir como Sujeto del *padecer*. Constreñido a su cuerpo sintiente, es uno con su miedo, con su vértigo existencial y su cuerpo entiende por contagio metonímico el significado de las lágrimas plasmadas en el lienzo: Cordelia es llanto y es imperativo que también él lo sea.

En efecto, el llanto se le presenta como cúspide climática de su flujo emotivo y también como lenitivo que le regresa a la atonía: "Después se verificó en mí un fenómeno extraño: una invasión de indiferencia, de estoicismo, de olvido, que subía como una marea de atonía" (p. 268). En este estado de indiferencia lo encuentra su amigo maestro de filosofía cuando llega con la carta de la madre de Cordelia en que rememora los dos años que han pasado desde su muerte. El protagonista le asegura a su amigo que Cordelia ha vivido con él en La Granja, como prueba le muestra a su hija y retoma en tono triunfal su consabida disquisición filosófica en torno al carácter ilusorio de lo real. Por su parte, el maestro, confundido, solo acierta a murmurar: "Esta niña es Cordelia de un año... de igual modo exactamente me miró y me tendió los brazos... Es Cordelia que vuelve a la vida... ¡Es Cordelia que renace!" (p. 272). Al escuchar esta afirmación, el prota-

gonista visualiza la posibilidad futura de volver a estar con Cordelia: “¿Por qué no continuar estos ensueños de vida, felicidad y muerte, Cordelia mía? ¡Oh, Cordelia!, la ilusión de tu vida comienza nuevamente...” (p. 273). Esta revelación es un acontecimiento más impactante aún que el anterior para el profesor de filosofía, quien, al conocer las intenciones incestuosas de su discípulo, arroja a la niña por la ventana para impedir semejante abyección. Este momento es clave en la estructuración discursiva del relato pues las dos grandes líneas que lo conforman, la teórica y la vivencial, se tocan y resignifican. La teoría del protagonista de que la realidad es ilusoria u onírica deja de ser una elucubración caprichosa e inocua al revelar su fondo moral: si estamos en un sueño, podemos ser absolutamente libres, libres del pesar luctuoso, libres para iniciar una pasión incestuosa, libres incluso para asesinar.

En la parte final, el personaje asume plenamente esta convicción. Después de que el maestro se marcha, él continúa sumido en su atonía. Esta alcanza un nivel escandaloso:

Oí el ruido seco del pequeño cráneo al estrellarse...
¿Creéis que mi desesperación pidió venganza, que cogí al maestro por el cuello y le hice añicos? Nada de eso. Le vi alejarse, montar a caballo y perderse en la sombra fatídica del bosque. Me quedé recostado en la ventana. Me parecía *estar vacío*, sin el más insignificante de los elementos que constituyen la personalidad humana [...] Allí, a diez pies bajo mi ventana estaba muerta la pequeña Cordelia [...] y yo nada sentía, estaba vacío; no sufría, no gozaba, y ni siquiera una idea cruzaba mi cerebro. Así transcurrieron la tarde y la noche [...] Los lobos olieron la sangre y poco a poco fueron acercándose, se colaron por la verja, y hasta que vino el alba no estuve oyendo otra cosa que gruñidos sordos y trituraciones de huesos entre los dientes agudos y formidables de las bestias feroces. (pp. 273-274, los subrayados son del original)

Nótese la apelación que hace a su interlocutor (“¿Creeis que...?”), el cual, por no estar representado en el texto, puede ser el propio lector. Mediante esta estrategia discursiva, el narrador coloca al lector en el mismo centro de referencia que él ocupa para hacerlo partícipe de lo que percibe. En este punto del texto, la divergencia en-

tre las perspectivas del narrador y del lector adquiere una notoriedad considerable y es generadora de un efecto de sentido específico: el efecto macabro. La trituración de los huesos de la niña por los lobos es, en sí misma, un evento lacerante y terrible para una sensibilidad estándar, pero se torna en un evento macabro al ser descrito por un sujeto de discurso que no participa de esa conmoción.

La atonicidad experimentada por el personaje avanza un grado y deviene ausencia de empatía, lo cual lo sitúa axiológicamente en una frontera: la de lo socialmente tolerable. Un incremento mínimo es suficiente para cruzar este límite hacia lo patológico o lo criminal. Este incremento se da discursivamente al asumir de manera jactanciosa dicha insensibilidad, lo que ocurre en las últimas líneas del cuento. El narrador-personaje refiere que al amanecer prende fuego a la casa por los cuatro costados y agrega: "Monté mi potro negro, y espoleando cruelmente sus ijares, me alejé para siempre en desenfrenado galope de esa región maldita. Olvidaba decir que, cuando incendié la *Granja*, estaba dentro la pobre vieja sorda" (p. 274).

Conclusiones

El recuento anterior nos permite perfilar la función semiótica que cumple el presentimiento funesto en el entramado del texto. Lo haremos tomando en cuenta las tres racionalidades que postula Fontanille como constitutivas del discurso.

1. En la dimensión pragmática o de la acción, el sentimiento funesto se presenta como un antiprograma que echa por tierra el propósito que tiene el protagonista de casarse con Cordelia y vivir con ella en la Granja Blanca. Este antiprograma se inscribe en la lógica del acontecimiento (pasional), por lo que el sentido del cuento se concentra no en el *hacer* de los personajes, sino en su *padecer*.

2. La dimensión cognitiva resulta especialmente favorecida por la estructura del discurso ya que el protagonista asume la función de narrador, de modo que el lector solo tiene acceso al mundo narrado a través de la palabra de aquél. Sin embargo, el texto presenta inconsistencias o fisuras que impelen al lector a adoptar nuevos puntos de vista distintos al del narrador-personaje.

3. Las dimensiones pasional y cognitiva se disputan la rectoría del sentido. Aunque en el plano de la historia lo prioritario para el personaje es demostrar la validez de su tesis filosófica sobre el carácter ilusorio-onírico de la realidad, a nivel del discurso narrativo se observa que la tonicidad (y con ella el sentido) es aportada por la afectividad: el texto transita del decir a la exclamación cuando discurre sobre la pasión amorosa con su estela de presentimientos, invocaciones, desmayos, muertes y resurrecciones.

4. El sentimiento funesto que experimenta el personaje inicia el desbordamiento de lo que sería el sentimiento amoroso ordinario, de la misma manera que el pensar filosófico sobrepasa los alcances del pensar práctico. El relato transita por estos cuatro estadios. De acuerdo con la nueva semiótica, el sentido del discurso se origina a raíz de la tensión que generan estos contrastes.

5. El sentido se concentra en el narrador-personaje y tiene que ver con el abismo que separa las dos personalidades de este, y que se corresponde con el tenso intervalo entre los super-contrarios: por un lado, el amante hipersensible, acongojado por los presentimientos que le asedian sobre la muerte de su novia, y por el otro un narrador ex-céntrico que, pertrechado en una postura filosófica que niega lo real,

relata con desenfado haber escuchado indolente cómo desgarraban a su pequeña Cordelia las bestias salvajes y también haber incendiado la finca sin importarle que continuara dentro de ella la anciana sorda.

6. Una vez establecida la regencia de la dimensión pasional, basada en la lógica del acontecimiento, podemos concluir que el sentimiento funesto funciona en el discurso narrativo de "La Granja Blanca" como el detonador germinal de un proceso semiótico que culmina en la construcción imaginaria de un sujeto que oscila entre la hipersensibilidad y la atonía radical, y de un mundo desrealizado, libre de toda restricción (incluidos el incesto y el asesinato) en el que la muerte y el dolor han sido vencidos. Se trata de constructos propios de la sensibilidad decadentista que desbordan los modelos promovidos por la sociedad de la época.

Referencias

- Blanco, D. y Bueno, R. (1989). *Metodología del análisis semiótico*. Lima: Universidad de Lima.
- Courtes, J. (1997). *Análisis semiótico del discurso. Del enunciado a la enunciación*. Madrid: Gredos.
- Filinich, M. I. (2012). *La enunciación*. Buenos Aires: Eudeba.
- Fontanille, J. (2006). *Semiótica del discurso*. Lima: Universidad de Lima y Fondo Editorial
- Greimas, A. J. y Courtes, J. (1982). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- Grupo de Entrevernes. (1982). *Análisis semiótico de los textos*. Madrid: Ediciones Cristiandad.
- Mora, G. (1996). *El cuento modernista hispanoamericano*. Lima-Berkeley: Latinoamericana Editores.
- Palma, C. (2006). La Granja Blanca. *Cuentos malévolos. Narrativa Completa I* (pp. 254-274). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Sardiñas, J. M. y Morales, A. M. (2003). *Relatos fantásticos hispanoamericanos. Antología*. La Habana: Casa de las Américas.
- Zavala D. (2012). *De asfódelos y otras flores del mal mexicanas. Reflexiones sobre el cuento modernista de tendencia decadente (1893-1903)*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Zilberberg C. (2006). *Semiótica tensiva*. Lima: Universidad de Lima / Fondo Editorial.