

# *Contienda entre indicios y anti-indicios en una metalectura de Las armas secretas de Julio Cortázar*

Gerard Genette ha puesto en evidencia la paradójica lógica de la ficción, que obliga a definir toda unidad del relato por su carácter funcional, es decir, por su correlación con otra unidad y a dar cuenta de la primera (en el orden de la temporalidad narrativa) por la segunda, y así sucesivamente; de donde se desprende que la última es aquella que determina a todas las otras unidades, sin estar ella misma determinada por ninguna<sup>1</sup>.

El texto que nos proponemos analizar, «Las armas secretas» de Julio Cortázar<sup>2</sup>, pone a fortiori en evidencia, por su pertenencia al género fantástico, el rasgo señalado<sup>3</sup>. Captaremos el desarrollo funcional de este relato, focalizando la alternancia conflictiva de dos códigos: el indicial, el cual posibilita el progresivo emerger de lo fantástico y el anti-indicial, el que procura infructuosamente su anulación<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Gérard Genette: «Vraisemblance et motivation», en *Figures II* (De Seuil, Paris, 1969), págs. 71-99.

<sup>2</sup> Julio Cortázar: «Las armas secretas», en *Las armas secretas* (Sudamericana, Buenos Aires, 1966), págs. 185-222.

<sup>3</sup> Nuestra observación sería extensiva al género fantástico y al género policial. Se ha referido a la intensificación de la funcionalidad como rasgo de lo fantástico, Rosalba Campra en «Il fantastico: una isotopia della trasgressione», *Strumenti Critici*, fascicolo II (Anno XV, giugno 1981), págs. 199-231: «Non si tratta soltanto di un problema di accumulazione della tensione, ma anche di funzionalità massima e stretta delle componenti» (pág. 22).

<sup>4</sup> Empleamos el término «código» en el sentido de Roland Barthes: «Les codes sont simplement des champs associatifs, une organisation supra-textuelle de notations qui imposent une certaine idée de structure»; «Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe», en *Sémiotique narrative et textuelle* (Larousse, Paris, 1973), pág. 50.

Respecto de «indicios», ellos son, según Barthes, unidades a las que corresponden significados implícitos y que por ello requieren de una actividad de desciframiento. «Introducción al análisis estructural de los relatos», *Análisis estructural del relato* (Tiempo contemporáneo, Buenos Aires, 1970).

El código anti-indicial se mostrará constituido por diversos discursos, entre los que cabe destacar: un discurso «realista», que pretende encubrir lo fantástico mediante la creación de un efecto de realidad cotidiana, como una culminación de lo natural<sup>5</sup>; un discurso trivializante, que se propone desfigurar los indicios, haciéndolos aparecer como no significativos; un discurso racional, cuya pretendida logicidad anularía la posibilidad del emerger de lo fantástico; un discurso irónico, antes de revelarse él como tal en la captación del lector, es decir, mientras este último se sitúa aún en el nivel de la lectura y no de la meta-lectura. La irrupción de lo sobrenatural será el factor que permitirá captar a los constituyentes del código anti-indicial.

Respetando la contigüidad sintagmática del relato, seleccionaremos aquellas instancias que en nuestra aproximación se han destacado con mayor realce como pertenecientes a uno u otro código; el hallazgo de otras, en nuevos acercamientos al texto, sólo probaría la riqueza del mismo y apoyaría nuestra hipótesis.

La «última unidad del relato», aquélla en virtud de la cual éste actúa «como una explosión que abre de par en par una realidad mucho más amplia, como una visión dinámica que trasciende espiritualmente el campo abarcado por la cámara»<sup>6</sup>, puede ser enunciada del modo siguiente: en Pierre Jolivet, francés de veintitrés años, se ha encarnado un alemán asesinado hace unos siete años atrás, en tiempos de la Segunda Guerra Mundial; éste logrará, a través de Pierre, realizar su venganza sobre Michèle, muchacha a quien él violara y la que lo delató, causando así su muerte.

El título del cuento está cargado —como resulta previsible<sup>7</sup>— de valor indicial: «armas» se relaciona metonímicamente con «escopeta de doble caño», imagen que obsede a Pierre (págs. 187 y s., 189, 202) y corresponde a la escopeta de caza con la que el alemán fuera asesinado; por tratarse de la época de la ocupación alemana, puede pensarse que el arma —no se disponía de otras— permanecía oculta. En un nivel distinto, de mayor proyección, cabría entender que se trata de las armas secretas del destino, que posibilita la venganza del ario a través de Pierre.

La primera frase de Pierre —correspondiente a su discurso interno— podría inaugurar ya una ruptura con la cotidianeidad: «Pero si todo es

---

<sup>5</sup> No sería ello asimilable al «efecto de realidad» de que habla Barthes, en cuanto a que las notaciones a que nos referimos, cumplen una clara función en la estructura: su pertenencia al código anti-indicial. (Véase Roland Barthes, «El efecto de realidad», *Lo verosímil* (Tiempo contemporáneo, Buenos Aires, 1970), págs. 95-101.

<sup>6</sup> Julio Cortázar: «Algunos aspectos del cuento», *La casilla de los Morelli* (Tusquets Editor, Barcelona, 1973), pág. 137.

<sup>7</sup> La importancia de la función del título ha sido destacada por Roland Barthes, según quien al título le corresponde por lo menos una doble función: enunciativa y deíctica «Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe», op. cit.

excepcional» (pág. 185); sin embargo, ella es atenuada por el discurso trivializante que la sucede: «Lo único invariable es que jamás conseguiré que esta cama tenga un aspecto presentable» (pág. 185).

La sorpresa que Pierre siente respecto de sí mismo (pág. 186) apuntaría a la coexistencia en él de dos individuos, uno de los cuales —el alemán— resulta extraño al otro. La importancia adjudicada por Pierre a los detalles, la «implacable contabilidad» (pág. 187), podrían corresponder a rasgos estereotípicamente adjudicados al pueblo alemán; «implacable contabilidad» sugiere, además, la inexorabilidad del destino, fuerza imperante en el mundo configurado. El saber exactamente en el fondo de la memoria «cuántos cigarrillos ha fumado en su vida, qué gusto tenía cada uno, en qué momento lo encendió, dónde tiró la colilla» (pág. 187), implica el recuerdo del último cigarrillo fumado por el alemán, antes de su muerte. La aparentemente infundada inferencia de Pierre: «Pero entonces Dios existe», (pág. 187), podría corresponder al reconocimiento de un orden espiritual, en el cual el recuerdo anteriormente señalado, cobraría sentido. Si, al revés, se otorgara a dicho sintagma el carácter de una expresión convencional y tranquilizante, ella pasaría a formar parte del código anti-indicial.

La recomposición de su rostro, acción que Pierre *siempre* realiza, implica no una habitualidad trivial sino una necesidad por parte del actor de recuperar su propio rostro, diluido en el de otro. El pelo hacia adelante es un rasgo distintivo del alemán, a partir de lo cual se entiende que Pierre se empeñe en echar su mechón hacia atrás y que Michèle amenace cortarlo. La presencia del espejo es teóricamente relacionable al emerger de lo sobrenatural<sup>8</sup>. El poder del espejo estaría sugerido a través del verbo «obligar»; el mismo espejo que estaría reflejando indicialmente una imagen sobrenatural, propiciaría anti-indicialmente la mantención de Pierre como Pierre.

Es un errado instinto de defensa el que lleva a Michèle a no querer entrar al cuarto de Pierre. Paradójicamente, sólo acostándose con Pierre en el cuarto de éste, podría Michèle cortarle el mechón de la frente, lo cual equivale a aniquilar al alemán, asegurar la identidad de Pierre y evitar su propia violación. Si se adoptara otra perspectiva, podría pensarse que Michèle, impulsada por un deseo inconsciente, busca la violación. Aun desechando esta interpretación psicologista, cabría entender que Michèle

---

<sup>8</sup> Al referirse, en su planteamiento sobre lo fantástico, a los temas del yo, que corresponden al sistema percepción-conciencia, Todorov destaca la participación del espejo: «Lo mismo sucede con el espejo (en francés, *miroir*) ese objeto cuyo parentesco con “maravilla” por una parte y mirada (“mirarse”) por otra, fue señalada por Pierre Mabilie. El espejo está presente en todos los momentos en que los personajes del cuento deben dar un paso decisivo hacia lo sobrenatural (relación que aparece en casi todos los textos fantásticos)». Ibid. pág. 145.

—víctima de la fatalidad— no puede sino propiciar el acaecer de la violación.

La comparación de Michèle con Dalila —«la protoespía bíblica»<sup>9</sup>— no resulta en absoluto casual: como Dalila, Michèle es, desde la perspectiva del alemán, una traidora («como la perra delatora que es» (pág. 220)), la encarnación de la perfidia femenina. Puede interpretarse que el precio que pagará Michèle —volver a sufrir la violación— excederá al que fuera impuesto a Dalila, por no señalar la Biblia que dicho personaje muriera.

Configurando el código anti-indicial Pierre rebaja su presunción: él «se dice que es un estúpido por haber pensado que Michèle no quiere venir a su cuarto» (pág. 187). Pero contiguamente, el texto reivindica la sospecha de Pierre, destacando el especial modo cómo ella ha emergido en el personaje: «Lo ha pensado sordamente, como desde lejos. A veces el pensamiento parece tener que abrirse camino por incontables barreras, hasta proponerse y ser escuchado» (pág. 187). La lejanía, los obstáculos que el pensamiento debe vencer, corresponden a la superación de la distancia (personal, temporal) existente entre el alemán y Pierre. El código anti-indicial vuelve enseguida a manifestarse si bien ya muy debilitado: «Es idiota haber pensando que Michèle no quiere subir a su cuarto. Si no viene es porque está absorta delante de la vitrina de una ferretería o una tienda» (pág. 187). Pero precisamente entonces emerge la imagen de la escopeta de doble caño, destruyendo la relativa seguridad adquirida y provocando el cuestionamiento de Pierre: «Una escopeta de doble caño no tiene nada de raro, pero qué puede hacer a esa hora y en su pieza la idea de una escopeta de doble caño, y esa sensación como de extrañamiento» (pág. 188).

La mención discursiva del extrañamiento de Pierre, otorga nombre a la reacción que el texto desea suscitar en el lector<sup>10</sup>. La extrañeza que Pierre experimenta respecto de las ideas que en él irrumpen, muestra que el actor es presa de un proceso que lo excede, del cual él no tiene conciencia; ello corresponde al influjo que el alemán está ejerciendo sobre Pierre.

La anterior relación de los elementos: escopeta de doble caño, cigarrillo («imaginando una escopeta de doble caño, justamente cuando traga el humo del cigarrillo» (págs. 187 y s.)) nos traslada a la situación última

<sup>9</sup> J. A. Pérez-Rioja: *Diccionario de símbolos y mitos* (Tecnos, Madrid, 1962), s.v. «Sansón y Dalila».

<sup>10</sup> Rosalba Campra considera el caso límite en el que la caracterización fantástica acontece a través de adjetivos que indican explícitamente la naturaleza fantástica del acontecimiento, op. cit.

Jean Bellemin-Noël se refiere, a su vez, a la problematización de la vacilación en los textos fantásticos, lo cual crea una construcción en abismo de lo fantástico. Véase: «Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques», *Littérature*, n.º 2 (Mai, 1971), págs. 103-118.

vivida por el alemán; éste fue condenado por su crimen, Pierre, en cambio, «se siente como perdonado de su tontería» (pág. 188).

La primera mención que Pierre realiza de Enghien, corresponde al código anti-indicial, ya que dicho topónimo —que denomina a la localidad en la cual el alemán ha violado a Michèle— emerge discursivamente con total naturalidad, como parte de una generalización de Pierre: «Las mujeres serán siempre las mismas, en Enghien o en París, jóvenes o maduras» (pág. 188). La frase siguiente: «Su teoría de los casos excepcionales empieza a venirse al suelo» (pág. 188), constituye un nuevo embate respecto del posible valor indicial del primer enunciado del personaje.

La identificación de Michèle con una ratita que retrocede antes de entrar en la ratonera, permite vislumbrar indicialmente la precariedad del personaje femenino y el destino aciago que le aguarda. El sintagma «Un día u otro, antes o después...» (pág. 188) incorpora nuevamente el sema de ineluctabilidad.

La afirmación tranquilizante —y además verdadera— de Pierre: «No hay ninguna razón para que no quiera subir a su cuarto» (pág. 188), parece reinstaurar un orden natural, reflejado discursivamente en la expresión previa: «Y sería tan natural» (pág. 188); pero dicho orden es inmediatamente quebrantado cuando Pierre infiere que la ausencia de una razón fundante de un hecho no es prueba de la inexistencia del mismo: no hay razón para pensar en una escopeta de doble caño; pero él piensa en ella. El discurso se torna aquí eminentemente irónico —ironía de que es objeto también el personaje—, pues todo el relato es una demostración de la razón sí existente para pensar en una escopeta de doble caño.

Pierre rechaza el imperio del azar; busca un mundo provisto de sentido y su intuición respecto de que éste no puede sino existir, es corroborada por el desarrollo diegético, el que, paradójicamente, provoca la anulación del personaje<sup>11</sup>.

El topónimo «Enghien» emerge por segunda vez en el lenguaje de Pierre; él obsede de tal modo al personaje que éste lo ubica erróneamente en un paradigma de antropónimos. Pierre toma conciencia de su equivocación, la cual también, según él, debería ser —y es— poseedora de un sentido<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> Todorov ha señalado que en el mundo sobrenatural no hay azar, sino impera el «pan-determinismo», cuya consecuencia es la «pan-significación»: «puesto que en todos los niveles existen relaciones entre todos los elementos del mundo, este mundo se vuelve altamente significativo». Tzvetan Todorov. *Introducción a la literatura fantástica*. (Tiempo contemporáneo, Buenos Aires, 1972), pág. 135.

<sup>12</sup> Nos encontramos frente a una perturbación conocida como equivocación oral o «lapsus linguae»; respecto de ella, Freud ha señalado: «Inversamente, la sustitución de un nombre por otro, la adopción de un nombre que no es el propio o la identificación llevada a cabo por equivocación de nombres, tiene que significar una apreciación o reconocimiento.

La mención de la Vuelta de Francia<sup>13</sup>, así como del chico de la portera, que «juega a saltar sobre un pie» (pág. 189), corresponde al claro intento de crear una atmósfera «realista».

La primera manifestación de Michèle, se incorpora al código anti-indicial mediante un discurso trivializante («Qué tontería —dice Michèle—. ¿Por qué no iba a querer ir a tu casa, si habíamos quedado en eso?» (pág. 189)) y una justificación racional de lo acaecido.

El código irónico llega a una suerte de culminación, cuando un aspecto insignificante como es la temperatura de la nariz de Pierre, es humorísticamente calificado por éste, de «enigma insondable» (pág. 190). Pierre trivializa así estos términos, que tan correspondientemente habría que aplicar al acontecimiento decisivo que el texto configura: la encarnación de un personaje en otro; Pierre pasa a ser por ello, él mismo, objeto de ironía.

Pierre «oye distintamente» (pág. 190) la melodía de Schumann mientras besa a Michèle. La vaga admiración que en él produce el recuerdo de palabras que él no entiende plenamente en otro idioma, pone al lector en estrecho contacto con la unidad final. Pierre siente atracción por la melodía, que suponemos frecuentemente entonada por el alemán, lo cual muestra el dominio que éste está adquiriendo sobre Pierre. El contacto entre la melodía y Michèle («las palabras suenan tan bien contra el pelo de Michèle, contra su boca húmeda» (pág. 190)) parece crear un puente que, vinculando al alemán y a la muchacha, permitirá el revivir de la violación.

Antes de escuchar la melodía, Pierre ha tenido una sensación olfativa («Huele a algo fresco, a la sombra bajo los árboles» (pág. 190)) asociable al ámbito del bosque, en el que ha sido muerto el alemán<sup>14</sup>.

El daño que Pierre hace a Michèle al besarla, corresponde a una manifestación inicial de la agresividad del alemán. Es sugestivo captar que la obstinación de Pierre no concierne a lograr el encuentro con Michèle sino a que ésta llegue al cuarto de él; ello nos provoca desconcierto, pues la violación ocurrió en casa de Michèle y no en la de Pierre; entenderíamos que Pierre se defiende de la posesión de que está siendo objeto por parte del alemán, postulando un espacio diferente en el que

---

que momentáneamente y por determinadas razones debe permanecer en segundo término». Sigmund Freud, *Psicopatología de la vida cotidiana* (Alianza Editorial, Madrid, 1966), pág. 97. Freud pretende demostrar que «también los casos aparentemente simples de equivocación pueden ser explicados por la existencia de una perturbación causada por una idea semirreprimida exterior al contexto que se tiene intención de expresar», *ibid.*, pág. 96.

<sup>13</sup> «TOUR DE FRANCE, the first of the national stage races, and the main professional event of the continental CYCLING season». *The Oxford Companion to Sports and Games* (Oxford University Press, London, 1975), s.v.

<sup>14</sup> Respecto a sensaciones olfativas en la obra de Cortázar, véase: Bienvenido de la Fuente: «El olfato en la captación de "la otra realidad", en algunos cuentos de Cortázar», *Revista Iberoamericana*, 45 (1979), págs. 573-582.

podrá protegerse a sí mismo, protegiendo a Michèle. Las frases del narrador según las cuales parece ser la infundada obstinación de Pierre la que le impide comprender regocijadamente la posibilidad de ir a casa de Michèle, corresponden así al código anti-indicial.

Al imaginar Pierre la casa de Michèle —lo que Pierre ha hecho muchas veces— adjudica a dicho lugar los rasgos de la casa de Enghien, que el alemán conoce. Un elemento que adquiere especial importancia, como metáfora del destino, es «la bola de vidrio donde nace el pasamanos» (pág. 191); ella nos vincula al ámbito de la magia, de la adivinación; permite la revelación de una dimensión que sobrepasa a la real —cuotidiana<sup>15</sup>—. Al rozar con los dedos dicha bola, Pierre entra en contacto —se comunica mágicamente— con el alemán, quien realizara el mismo acto (pág. 196).

El desagrado de Pierre por la casa de Michèle corresponde a su resistencia a vivir la situación de Enghien, es decir, a su intento de preservarse como Pierre y no ser dominado por el alemán. El jardín aparece como el afuera liberador de la casa —ámbito cerrado donde ocurre la violación<sup>16</sup>—. Como espacio positivo, el jardín se opone a otro —también externo y vegetal— el bosque, que ya señaláramos como espacio mortuorio<sup>17</sup>. La explicitación que el texto ofrece respecto de la ignorancia de Pierre sobre la causa de su desagrado, se integra al paradigma de actitudes de extrañeza del actor.

La felicidad de Pierre al desprenderse de la imagen «casa de Michèle-Enghien», al sentirse aún en el café con Michèle y pensar que la casa de ésta será distinta de lo que él imagina, corresponde a la felicidad que le

---

<sup>15</sup> La bola de vidrio o de cristal se utiliza en clarividencia para apreciar imágenes que aparecen en su interior entre cortinas de llamas. Dr. Frederik Koning. *Diccionario de Ocultismo* (Bruguera, Barcelona, 1974), s. v. «bola».

«The crystal ball is essential to the clairvoyant, who interprets the way in which the light is refracted through it. *The New Encyclopaedia Britannica* (William Benton Publisher, 1943-1973), págs. 295.

Respecto del cristal, señala Cirlot: el «“estado de transparencia” se define como una de las más efectivas y bellas conjunciones de contrario: la materia “existe”, pero es como si no existiera, pues que se puede ver a su través. No hay dureza, a la contemplación, no hay resistencia ni dolor». Juan-Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos tradicionales* (Luis Miracle Editor, Barcelona, 1958), s.v. «Cristal». Esta ambigüedad del cristal podría ser correspondiente a la existencia-inexistencia del alemán.

<sup>16</sup> Carmen de Mora Valcárcel se refiere al carácter negativo de la acción que el espacio cerrado ejerce sobre los personajes, en los cuentos de Cortázar. «La fijación espacial en los relatos de Cortázar», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 364-366 (octubre-diciembre 1980), págs. 342-353.

<sup>17</sup> El jardín es una de las formas que, según Northrop Frye, asume el mundo vegetal en la imaginaria apocalíptica; su correspondiente negativo en la imaginaria demoníaca, es el bosque. *Anatomy of Criticism* (Princeton University Press, 1971).

Al referirse al espacio exterior, Cándido Pérez Gallego, señala que la primera unidad de la sucesión Utopía-Arcadia-Edén es el jardín, lugar de encuentro, lugar de conversión del viejo orden en el nuevo. «Función del “espacio cerrado” en literatura», *Arbor* LXXVIII, n. 304 (1971), págs. 35-45.

provoca el ser todavía Pierre. El esfuerzo con que ocurre este desprenderse de la imagen, es un indicio más de la lucha entre Pierre y el otro.

La mención del termo y el nescafé tiende a crear un efecto de realidad cotidiana, el cual es subvertido cuando Pierre, impulsado por su obsesión, pregunta a Michèle si hay una bola de vidrio en la escalera de su casa y Michèle responde: «No (...), te confundes con...» (pág. 192) y luego ella calla «como si algo le molestara en la garganta» (pág. 192). Pierre se ha confundido con Enghien —donde sí hay una bola de vidrio al comienzo del pasamanos— pero Pierre no ha estado jamás en Enghien y es ese cruce de realidades captado con asombro por Michèle, el que provoca el silencio súbito de ella.

La mención de Michèle como una gata (pág. 192), contrasta con la anterior imagen que Pierre ha configurado de ella como ratita (pág. 188). De este modo, Michèle aparece vista —como corresponde— en su doble rol de víctima (violada) y victimaria (delatora).

Resulta ironizable la afirmación formulada desde la perspectiva de Pierre respecto de Michèle: «La conoce desde hace tan poco», puesto que el alemán que él será, la conoce desde hace unos siete años.

Al término «explicación» en el sintagma: «quererse no es nunca una explicación» (pág. 192), le corresponde un significado ambiguo; en un nivel superficial podría pensarse que se trata de una explicación que dilucide el anonimato del otro; pero en un nivel profundo, se trataría de una explicación esencial atingente a lo sobrenatural que se impone en el mundo configurado.

El texto es muy evidente al otorgar la siguiente clave como reflejo de su propio principio constructivo: «Siempre se empieza por creer que no hay misterio en nadie, es tan fácil acumular noticias» (pág. 192), de lo cual se podría colegir que el contacto prolongado con alguien, llevará a captar el misterio que le es inherente. El empleo de la adversativa «pero», luego de la acumulación de datos personales, introduciendo el sintagma «Mañana iré a su casa» (pág. 193), permite inferir que en dicho lugar, Pierre descubrirá el misterio que hay en Michèle. Llama la atención la contradicción que surge entre el dato ahora suministrado: pelo rubio de Pierre (págs. 199 y s.) y la información antes otorgada sobre el mechón de pelo negro del mismo actor (pág. 187); esta contradicción sólo podría ser entendida como un nuevo indicio de la dualidad del personaje.

Emerge por tercera vez el antropónimo Enghien; podría pensarse que, análogamente a la vez anterior, su empleo es erróneo; pero situados en la dimensión verdadera que el texto desoculta, sucede que efectivamente «en media hora de viaje estarán en Enghien» (pág. 193).

Pierre vuelve obsesivamente a concebir el jardín de la casa de Michèle; el asegurarse respecto de su existencia, le otorga tranquilidad: «y en la casa hay un jardín»; más aún, él requiere que ese jardín sea distinto del imaginado, para anular así la posibilidad de Enghien.

La agresividad de Pierre respecto de Babette y Roland podría enten-

derse por la diferencia de ámbito en que a él y a ellos les corresponde estar situados; desde la perspectiva de Pierre, ellos están «del otro lado» (pág. 193) que, según Pierre, es el lado de la cotidianidad, inesencialidad, automatización. El texto es ambiguo en la plasmación de la diferencia que Pierre señala entre él y los otros; cabría pensar que ella está fundada en la oposición: esencialidad vs. trivialidad o frivolidad, siendo la verdadera oposición la que existe entre dimensión sobrenatural y dimensión natural. La frecuencia con que aparece la primera oposición en el intertexto cortazariano, enfatiza el efecto ocultante. Roland y Babette están «protegidos por el rompeolas del tiempo» (pág. 193); Pierre, en cambio, en su vinculación con el alemán, habría sobrepasado los límites protectores del tiempo y se encontraría situado en un plano de atemporalidad; sus diferentes manifestaciones estarían conectadas con ésa, «su relación más profunda» (pág. 193). La agresividad lo lleva a casi no estrechar la mano que le tiende Roland y luego a apretarle los dedos «como si quisiera rompérselos» (pág. 194), metáfora que el texto nos insta a literalizar. Como parte del mencionado paradigma de extrañeza de Pierre, dos veces el actor señala: «Ninguna razón para no querer darle la mano a Roland» (pág. 194), afirmación impregnada de «ethos» irónico, pues Pierre tiene todas las razones para no querer dar la mano a su asesino.

El comentario trivial de Babette: «Qué viejo estás, Pierre», resulta irónico, pues, por una parte, Pierre ya lleva auestas los años del alemán y, por otra, ha trascendido los límites de la temporalidad.

La habitual lejanía de Michèle respecto de Pierre, la falta de afinidad de este último con el grupo de amigos de Michèle, el ser apenas tolerado por ellos, son rasgos que adquieren un significado profundo a partir de la equivalencia: Pierre = el alemán.

Si extrajésemos de su contexto la frase: «le ha hecho daño y Michèle se acuerda» (pág. 194), sería dable pensar que ella remite al daño provocado por el alemán, que Michèle no ha olvidado. Asimismo, podría corresponder a la perspectiva del alemán, la afirmación siguiente: «Y todo el mundo le hace daño a él» (pág. 194), la cual refleja lo acaecido en el momento de su asesinato. Por otra parte, situándonos en la perspectiva de Pierre, la señalada diferencia de ámbitos a que corresponden él y los otros (sobrenatural vs. natural) podría ser la causa de que éstos lo incomoden y lo dañen.

Su cuarto representa el ámbito seguro en el que Pierre puede preservarse como tal, de ahí su necesidad de refugiarse en él. No obstante las dos preguntas señaladas por el personaje («por qué no ha venido Michèle, por qué Babette y Roland se han llevado un disco sin avisarle» (pág. 195)) permiten recrear una situación anterior favorable, la segunda de ellas cumple además una función anti-indicial, en cuanto a que impregna de trivialidad a la pregunta esencial primera.

Las actitudes oscilantes de Pierre respecto de Roland y Babette («se siente mejor, quisiera charlar un poco más con Roland y Babette, los saluda con afecto» (pág. 195)) corresponden a las vicisitudes del conflicto

interno del personaje, al dominio que alternativamente asumen él o el alemán.

A través del diálogo entre Roland y Babette nos enteramos de que «algo» ha ocurrido en un tiempo determinado a Michèle; ello constituye una suerte de límite en su existencia, a partir del cual su relación con un hombre —como ésta con Pierre— adquiere el carácter de primera vez. Michèle se torna así, como Pierre, en un personaje enigmático.

La trasmutación que se está operando en Pierre, explica su falta de memoria respecto de los acontecimientos que vive, contrastante con su señalada capacidad de retención de detalles («no se acuerda bien de lo que ha hecho desde que se separó de Michèle en la puerta de la oficina» (pág. 195)); dicho proceso es causa de que el tiempo convencional sea transgredido («la mañana que aún no ha transcurrido y es ya una mezcla de falsos recuerdos, de equivocaciones» (págs. 195 y s.)<sup>18</sup>. La «remota vida que lleva» (pág. 196), ha de ser comprendida como una existencia que siempre es lejana: la de Pierre, para el alemán que progresivamente domina; la del alemán, para Pierre, que aún no ha sido anulado.

Resulta comprensible que la única certidumbre de Pierre sea el haber estado lo más cerca posible de Michèle: Michèle es el eslabón que une a Pierre y al alemán; pero Pierre capta que la cercanía de Michèle no es suficiente («no basta con eso» (pág. 196); entendemos que lo que se requiere es la repetición del acto de violación.

Vuelve a configurarse el motivo del desconocimiento que Pierre tiene de Michèle, cuyo «ethos» irónico ya hemos destacado: se reitera ahora el sintagma «absolutamente nada en realidad» (pág. 196), en el cual, a través de la expresión lexicalizada, el valor de la realidad convencional es anulado. Entenderíamos que «entonces si uno no sabe nada de Michèle» (pág. 196) corresponde en otra dimensión —la válida para el texto— a «si uno sabe tanto de Michèle». El que baste «dejar de verla un momento para que el hueco se vuelva una maraña espesa y amarga» (pág. 196), indica que la violación asume el carácter de una necesidad ontológica para el otro que irrumpe en Pierre.

Pierre se dice a sí mismo que Michèle le tiene miedo, asco, lo rechaza, no se quiere acostar con él; intuye que ella tiene horror de algo. Si es que ello no corresponde a una mera proyección de Pierre, debemos entender que Michèle presiente el peligro. La fluctuación de Michèle —análoga aunque más simple que la de Pierre— se deja ver en su conducta contradictoria: «esta misma mañana te ha rechazado con violencia (y qué encantadora estaba, y cómo se ha pegado contra ti en el momento de despedirse» (pág. 196).

Nuevamente emerge Enghien equivocadamente en el discurso de

<sup>18</sup> El discurso estaría señalando aquí especularmente una convención del género: la transgresión temporal.

Pierre; pero no hay ahora ninguna conciencia del lapsus, lo cual sería indicio del debilitamiento de Pierre y del mayor dominio logrado por el alemán: «y cómo lo ha preparado todo para reunirse contigo mañana e ir juntos a su casa de Enghien» (pág. 196).

Se reitera el motivo de la agresividad de Pierre (el alemán): él ha dejado otra vez la marca de sus dientes en la boca de Michèle. No se introduce, como en la oportunidad anterior, el discurso directo de Michèle reaccionando; sabemos por Pierre que ella se ha quejado «sin enojo, un poco asombrada solamente» (pág. 196). Entendemos el asombro como suscitado por el revivir inesperadamente una experiencia.

Súbitamente, el discurso de Pierre se hace fundamentalmente apostrófico y puede entenderse que ya no está más autodirigido sino que el alemán ha pasado a ser su destinatario, cuyas acciones Pierre evoca: la melodía de Schumann ya no es escuchada (entonada por otro), sino cantada «por dentro» (pág. 196). Se completa ahora la frase musical iniciada en la página 190: «Im wunderschönen Monat Mai, als alle Knospen sprangen». La euforia ya antes sugerida, es ahora conectada con el surgir de la vegetación en primavera; pero —ironía del texto, comprensible por ser el alemán quien entona la canción— la exuberancia vegetal es asociable en su máxima expansión a la imagen del bosque, lo que provoca la total inversión de euforia en disforia. Pierre aún goza de una integridad y de una distancia que le permiten censurar al alemán, lo que se evidencia mediante el calificativo: «pedazo de bruto» (pág. 196). Es revivida la circunstancia previa a la violación (subir la escalera, rozar la bola de vidrio al comienzo del pasamanos). El código anti-indicial resuena extremadamente debilitado en la posterior afirmación: «pero Michèle ha dicho que en su casa no hay ninguna bola de vidrio» (pág. 196).

La ausencia de curiosidad de Michèle respecto de Pierre podría corresponder al deseo inconsciente de no saber quién es él.

Pierre no se explica el porqué de su gratitud ante el hecho de que «Babette y Roland sean tan amigos de Michèle y (...) den la impresión de protegerla discretamente» (pág. 197). Nuevamente se manifestaría aquí el afán protector de Pierre respecto de Michèle. La ironía del relato se cierne sobre la frase «sin que Michèle necesite ser protegida» (pág. 197), proyectable a un pasado y a un futuro.

Pierre siente que ha tenido suerte al ser aceptado por el grupo de Babette y Roland; señala que ellos «conocen los métodos más seguros para desanimar a los advenedizos» (pág. 198); otra vez el despliegue irónico, al no haber descubierto el grupo en qué grado Pierre —el alemán— es literalmente un advenedizo.

A partir del reconocimiento de Pierre respecto de que Michèle se ha negado hasta ahora a ser su amante, el texto desenvuelve el código indicial autoseñalándose: «Hasta a la extrañeza es posible acostumbrarse, creer que el misterio se explica por sí mismo y que uno acaba por vivir dentro, aceptando lo inaceptable» (pág. 198); no se trata, sin embargo, de

una extrañeza trivial sino esencial; hay efectivamente allí un *misterio* y éste tiene su explicación, que el desarrollo diegético otorgará. La antítesis en seguida presentada, al oponerse lo misterioso a lo natural, es válida sólo por lo que respecta al misterio trivial; lo natural corresponde, en cambio, en el mundo configurado, al misterio esencial y otorga a éste las condiciones para su cumplimiento: «cuando todo sería tan simple, una escalera con una bola de vidrio en el nacimiento del pasamanos que lleva al encuentro, al verdadero» (pág. 198). La fórmula anti-indicial que casi se reitera, resulta totalmente inefectiva: «Pero Michèle ha dicho que no hay ninguna bola de vidrio» (pág. 198).

Las súbitas y persistentes asociaciones que Pierre reconoce como rasgo de su pensamiento («¿Te ocurre pensar de golpe en cosas completamente ajenas a lo que estaba pensando?» (pág. 198)) revelan la escisión conflictiva del personaje. Su necesidad de un «objetivador» muestra su grado de inmersión en el proceso que vive.

La reiteración del verbo «ver»<sup>19</sup> (pág. 199) sumada a la imagen del espejo, crea un escenario de reflejos que prepara el emerger de la bola de vidrio, metáfora de lo sobrenatural y del poder del destino.

Nuevamente se destaca, suscitando un efecto especular, la extrañeza de Pierre respecto de su proceso: «(pero por qué se me tiene que ocurrir que hay una bola de vidrio en el nacimiento del pasamanos)» (pág. 199).

El recurrir Pierre a un médico —señal de una posible alteración psíquica del personaje— así como el discurso de éste, corresponden al despliegue del código anti-indicial: «Enghien —dice Xavier—. No te preocupes por eso, yo confundí siempre Le Mans con Menton. La culpa será de alguna maestra, allá en la lejana infancia» (pág. 199). Pero debe observarse que el médico aparece muy desprovisto de autoridad, lo cual desvaloriza su interpretación trivializante y su «incitación al escepticismo» (pág. 198): «el gesto profesional tan ridículo cuando no se está en un consultorio y el médico no tiene puesto el guardapolvo que lo sitúa en otro plano y le confiere otras potestades» (pág. 199). Como acto de rebeldía y verdad, frente a este discurso ocultante, la memoria de Pierre tararea la melodía.

Luego de su diálogo con Xavier, y como ruptura respecto de un discurso «realista», Pierre tiene la imagen de las hojas secas que se levantan y le comen la cara «en un solo y horrible mordisco negro» (pág. 200); ello es correspondiente al destino último del alemán: «Me acuerdo de cómo cayó, con la cara hecha pedazos entre las hojas secas» (pág. 22). Pierre imagina —minimizándolo— el posible discurso trivializante de Xavier: «Hojas secas —dirá Xavier—. Pero no hay hojas secas en el Pont

<sup>19</sup> Todorov ha destacado la importancia de la mirada en las obras fantásticas ligadas a la red temática del yo: «(“los cinco sentidos no son sino uno solo: la facultad de ver”, decía Louis Lambert): hasta el punto que será posible considerar todos estos temas como “temas de la mirada”, op. cit., págs. 144 y s.

Neuf» (pág. 200). Pierre está consciente de que las hojas secas están en Enghien.

El discurso que sigue después del espacio en blanco —discurso cuya singularidad nos parece destacable respecto de la totalidad del texto— corresponde a un narrador homodiegético, sobre cuya identidad pueden surgir dudas. La pasión adquiere una intensidad y una profundidad que son, hasta este momento del relato, inusitadas en Pierre, primeramente postulado como el detinador de estas frases. A él atribuiríamos el primer sintagma impregnado de afectividad: «Ahora voy a pensar en ti, querida, solamente en ti toda la noche» (pág. 200). Pero pensar solamente en Michèle es la única manera como *el alemán* —y no Pierre— puede sentirse a sí mismo. Sería el alemán quien aspiraría a tener a Michèle en el centro de sí, como un árbol. El texto juega con la simbología inherente a árbol: éste —opuesto al bosque, portador de muerte— es símbolo de vida inagotable, de inmortalidad, de realidad absoluta, centro del mundo y soporte del universo<sup>20</sup>, valor simbólico este último que en el relato corresponde a soporte del yo. El desprendimiento podría ser concebido como la escisión del alemán respecto de Pierre, quien materialmente conduce al primero, si bien el alemán es quien está guiando a Pierre, al imprimirle un modelo de conducta. El término «flotar» sugeriría el desplazamiento ingravido de un fantasma o de un espíritu. La exaltación del color verde «(verdes, verdes, yo mismo y tú misma, tronco de savia y hojas verdes: verdes, verdes)» (pág. 201), corresponde al ansia de vitalidad, como antítesis y superación de la muerte ocurrida, relacionada ésta con las hojas secas. Lo «otro» que podría interponerse entre el tú y el yo sería todo aquello que en Pierre aún no es el alemán o en el alemán es aún Pierre; la expresión «del otro lado» —que ya apareciera desde la perspectiva de Pierre— extremaría aquí —adjudicada al alemán— su significado; permitiría distinguir la dimensión correspondiente a Michèle viva de aquélla a la que pertenece el alemán muerto y reencarnado. «Será otra vez de noche» (pág. 201) remitiría a la noche de la violación y correspondería a la perspectiva de Pierre. Dos frases precedidas por una adversativa, cumplen una función opuesta; «pero no hay ninguna bola de vidrio» (pág. 201): la ausencia de este elemento podría significar un impedimento en la realización reiterativa de la acción; «pero tengo la llave en el bolsillo...» (pág. 201): gracias a la presencia de este objeto, puede superarse el obstáculo, puerta cerrada, y llevarse a efecto otra vez el acto violatorio.

Nuevamente la extrañeza de Pierre respecto de lo que «le» acaece: «pero cómo puede ocurrir que lo que está pensando sea un deseo oscuro y sordo donde Michèle no es ya Michèle (tenerte en el centro de mí mismo como un árbol)» (pág. 201). El alemán requiere de la sustitución de Michèle, portadora de muerte, por el árbol de la vida. En la prolongación

---

<sup>20</sup> Juan-Eduardo Cirlot, op. cit., s.v. «árbol».

de este discurso configurador de extrañeza, Pierre se ve a sí mismo subiendo la escalera, en cuyo comienzo se encuentra la bola de vidrio, repitiendo exactamente la situación vivida por el alemán; como corresponde, Michèle está encerrada arriba y él tiene la llave del cuarto.

Surge otra vez la melodía: «las palabras se dibujan en los labios resecos de Pierre» (pág. 202); el avance de interioridad a exterioridad en la entonación de la melodía, continúa mostrando en esta línea, la progresión diegética.

El discurso del narrador configurado a continuación, es fundamentalmente anti-indicial; oculta la verdad postulando el sin sentido, pretendiendo anular la «pan-significación»: «tampoco las palabras tienen que ver con nada, vienen como todo el resto, (...) jirones que se enganchan en cualquier otra cosa, una escopeta de dos caños, un colchón de hojas secas» (pág. 202).

Resultan ironizables la confesión de Michèle: «Ya no tengo miedo» (pág. 203); así como la visión que Pierre tiene del pabellón como un refugio en el que «todo será tranquilo y aislado» (pág. 203): la tranquilidad y el aislamiento permitirán la realización del acto de violencia.

Mediante un diálogo con Michèle, Pierre logra la confirmación de su actual seguridad respecto a la existencia —por él deseada— de un jardín; en cuanto a las sillas de mimbre y las luciérnagas, ellas podrían ser elementos inexistentes en el jardín de Enghien y por ende, provocadores de tranquilidad para el personaje.

La afectiva e intrascendente caricia que Michèle realiza al pasar su mano por el pelo de Pierre —caricia esperada por Pierre— resulta ironizada e impregnada de valor indicial a la luz del acto posterior en el que Michèle, al acariciar el pelo de Pierre, pretenderá violentamente anular al alemán, echando el pelo de Pierre hacia atrás. En este momento (pág. 203), la luz verde pareciera legitimar la caricia de Michèle.

Como despliegue del código anti-indicial, Pierre evoca a Xavier y al tratamiento indicado; luego su pensamiento se centra en Michèle y en el dormir de ésta; al compararse Pierre con ella, Michèle aparece integrando el ámbito de la normalidad y Pierre el de la anormalidad, en cuanto a que él es incapaz de separar sus sueños de la realidad (discurso racional). Sin solución de continuidad, mediante el súbito despliegue del código indicial, Pierre tiene la imagen de Michèle dormida, tal como ella fuera vista por el alemán y comienza a revivir la circunstancia de la violación: «oyéndola respirar, indefensa y desnuda cuando él le sujete el pelo con una mano» (pág. 204). Cumpliendo una función antitética respecto de la anterior luz verde, la actual luz roja parecería indicar censura, orden de detención respecto del proceso reflexivo que se ha desencadenado.

La vergüenza de Michèle por su grito, al frenar Pierre violentamente, metaforiza la vergüenza que Michèle siente respecto de su temor básico, dada la índole irracional del mismo.

La sonrisa de Pierre a algo que no es Michèle podría estar dirigida al

«otro» —al mundo del otro— a quien Pierre estaría brindando una aquiescente bienvenida. Pierre retoma la escena que él prefigura o revive y se centra en la imagen de Michèle indefensa y desnuda, la cual es para él la garantía de que no se requerirá un exceso de violencia; interpretamos: no se requerirá —como tampoco antes— de la muerte de Michèle.

El súbito empleo del plural («estábamos en que (...) Dijimos eso, habíamos llegado» (pág. 204)) es un indicio gramatical de la coexistencia de ambos sujetos: Pierre y el alemán.

Los sintagmas enunciados por Pierre: «casi no se puede creer» (pág. 205); «una cosa así no se puede creer» (pág. 205), resultan ironizables por su desmedida trivialidad, al encontrarse insertos en un relato que impondrá la creencia en lo sobrenatural.

La acción de Bobby al olfatear minuciosamente los pantalones de Pierre, es trivializada mediante un sintagma perteneciente al código anti-indicial: «salva las apariencias»; el perro estaría meramente salvando las apariencias de un buen guardián y no reconociendo a un personaje peligroso.

Pierre, al llegar al pabellón, capta las diferencias entre dicho lugar y el imaginado-vivido (Enghien): «Aquí debería haber tres peldaños (...). Y este salón, pero claro...» (pág. 205). La ausencia de reacción de Michèle ante la descripción de Enghien, sería indicio del sometimiento del personaje a la realidad que progresivamente domina.

El freno que Michèle impone a Pierre: «Quédate quieto, Bobby va a creer que...» (pág. 205) puede ser interpretado como: «Bobby va a creer que me estás violando», anticipación ironizable de lo que ocurrirá.

En un intento profundo por recrear el escenario y revivir la escena, Pierre acaricia el nacimiento del pasamanos donde —desencantado— no encuentra la bola de vidrio. La verdadera razón del desagrado que le provoca la casa, corresponde a su frustración por no encontrarse en Enghien.

En medio de las caricias, Michèle teme, se entiende que revive la escena con el alemán («Michèle gime y busca desasirse, murmura algo que él no entiende» (pág. 206)); Pierre, por su parte, es el alemán: «Piensa confusamente que lo más difícil es taponarle la boca, no quiere que se desmaye» (pág. 206). Su propia reacción es reveladora: «La suelta bruscamente, se mira las manos como si no fueran suyas» (pág. 206). Las manos no son efectivamente suyas<sup>21</sup>. El sordo gruñido de Bobby —contrastante con su anterior actitud festiva— parece captar la peligrosidad de la situación actual.

---

<sup>21</sup> El texto hace uso en varias oportunidades de este rasgo propio del género fantástico, que consiste en el volverse efectivo el sentido propio de una expresión figurada. Véase al respecto Tzvetan Todorov, op. cit. La modalidad que el texto presenta, corresponde al tercer tipo de relación de las figuras retóricas con lo fantástico, según el autor mencionado.

La frase de Pierre: «Me vas a volver loco» (pág. 206) es un enunciado trivializante, el cual está, sin embargo, apuntando irónicamente —desde una perspectiva racionalista— al fenómeno de escisión que afecta a Pierre. El sintagma posterior: «el ridículo de la frase» (págs. 206 y s.) —enunciado por el narrador desde la perspectiva de Pierre— cumple una función enmascaradora en segundo grado.

Los elementos indiciales se concentran: «Como una orden» (pág. 207), es efectivamente una orden del «otro», el «deseo incontenible» (pág. 207) corresponde al alemán, quien está ontológicamente puesto en juego. Pierre literalmente acaricia *desde lejos* la mejilla de Michèle, pues él ha sido postergado y suplantado por el alemán.

El sintagma «si se casara con ella bebería todos los días su vino blanco en esa mesa, y la miraría y sonreiría» (pág. 207), configura un mundo cotidiano e idílico, ironizable a partir del juego necesario entre ambos personajes. En medio de esta atmósfera trivial emerge por fin, como incidentalmente introducido por Pierre, el tema de la guerra y Michèle señala que durante la ocupación vivió en casa de unos tíos en Enghien; es la primera vez en el relato que dicho topónimo aparece como el ámbito en el que se desarrollaron ciertos sucesos y en un discurso que no es el de Pierre.

Pierre intenta tranquilizarse recurriendo a una base racional: «todo tiene una explicación si se la busca» (pág. 203); el texto es irónico por cuanto sí hay una explicación, pero irracional. Michèle destruye la posibilidad de comprensión racional, corroborando que nunca ha mencionado antes a Enghien. Pierre confiesa que, sin saber cómo, él estaba enterado de que ella había vivido en dicho lugar. La reacción intensa de ambos personajes, captable a través de sus actos descontrolados, si bien no exteriorizada verbalmente, es indicio de la trascendencia de lo que ocurre.

La fruta, que suscita asco en Pierre, es poseedora de connotaciones sexuales. Piénsese en la fruta como símbolo de los deseos terrestres<sup>22</sup>. Es destacada la humedad del durazno, relacionable con la humedad que caracteriza, desde la perspectiva de Michèle, al período de la guerra, época equivalente, para Michèle, a violación («Todo estaba *húmedo*, todo parecía sudado y *húmedo* (pág. 207))\*». La repulsión de Pierre por la fruta, símbolo de sexo, podría ser entendida como una de las paradojas reveladoras de dualidad que caracterizan al personaje (Pierre-el alemán), en quien negación del sexo y deseo de violación coexistirían. Sería además aquí captable la afición del actor por la limpieza, rasgo estereotípicamente adjudicado al pueblo alemán<sup>23</sup>.

<sup>22</sup> Juan-Eduardo Cirlot, op. cit., s.v. «fruto».

\* El subrayado es nuestro.

<sup>23</sup> Dicho rasgo es destacado, por ejemplo, en el relato de Jorge Luis Borges, «El milagro

La caída del durazno en el plato, corresponde a la culminación de una serie de indicios reveladores de la tensión imperante. Los pedazos de piel que habían sido separados de la pulpa, vuelven a pegarse a ella, pudiendo los dos polos así configurados: separación-uni6n, ser representativos de los destinos de Michèle y Pierre (el alemán). El «sufrimiento» de Michèle al limpiar el «horrible durazno chorreante» (pág. 209), es captable como un revir el sufrimiento provocado por la violaci6n.

Como un reforzamiento del carácter indicial de este modelo, el texto recurre a la especularizaci6n mediante el discurso interno de Pierre: «¿Por qué no le dice nada?» (pág. 209); «¿Por qué no habla?» (pág. 209), el que refleja la actual ausencia de manifestaci6n verbal de los personajes.

La transformaci6n del café en un filtro, nos traslada del ámbito de la cotidianeidad a una atm6sfera mágica. Ir6nicamente, la virtud «amatoria» del filtro es innecesaria respecto de los personajes, quienes ya se encuentran «atados para siempre».

Bobby es configurado por Michèle como un perro no corriente, dotado de especial sensibilidad, lo que tal vez nos permite atribuirle la capacidad de captar lo que está sucediendo: «Sueña todo el tiempo —dice Michèle—. A veces llora y se despierta de golpe, nos mira a todos como si acabara de pasar por un inmenso dolor. Y es casi un cachorro...» (pág. 210). Bobby pareciera conocer la desgracia acaecida y presentir la que vendrá. La observaci6n de Michèle: «Y es casi un cachorro» pone en relieve la inadecuaci6n entre el sufrimiento y la escasa edad, lo cual nos remite a la propia situaci6n del personaje, violada cuando aún era una niña.

La delicia que Pierre siente al pasarse la mano por el pelo, corresponde a la satisfacci6n que le otorga el configurarse físicamente como el alemán; la mano que anda por su pelo es efectivamente no suya («casi como si no fuera suya» (pág. 210)). El texto configura primeramente la estent6rea reacci6n de Michèle, destacando su llanto —éste es equivalente a humedad, la cual es asociable, como ya se ha señalado, a guerra, violaci6n— y luego describe a Pierre, quien emerge del espejo con el pelo partido al medio, siendo el alemán<sup>24</sup>.

La actitud de Michèle («No está llorando, pero una cara entre las manos es siempre alguien que llora» (pág. 210)) vendría a corresponder a una modelizaci6n representativa del acto de llorar; por otra parte, el gesto de esconder la cara entre las manos, mostraría la tendencia del personaje a huir de la realidad.

El narrador describe el acercamiento amoroso de ambos actores,

---

secreto»; en él el protagonista, Jaromir Hladik, es conducido por los nazis «a un cuartel aséptico y blanco». *Ficciones* (Emecé, Buenos Aires, 1956), págs. 159 y s.

<sup>24</sup> Según Cirlot, el espejo aparece a veces en los mitos como puerta por la cual el alma puede disociarse y pasar al otro lado. Op. cit., s.v. «espejo».

Bienvenido de la Fuente ha destacado que el cristal cumple la funci6n de separar dos realidades en «La isla a mediodía» y «Axolotl», op. cit.

provocando, mediante una organización rítmico-sintáctica encubridora, el tránsito desde el ámbito de Pierre al del alemán: «un encuentro que se demora en caricias, un olor a siesta, a casa sola, a escalera esperando con la bola de vidrio en el nacimiento del pasamanos» (pág. 210).

La ausencia de la bola de vidrio en el nacimiento del pasamanos, impide el revivir del acto, que por ello es captado como «lejano y horrible» (pág. 211) y Michèle, como estando «tan lejos» (pág. 211); esto último correspondería a la distancia ontológica que separa al alemán de su víctima o a la que separa a Michèle, quien reasume el rol de víctima, de Pierre.

La imagen «látigos y baba», que califica al tiempo, asume un carácter indicial, premonitorio, contrastante con la atmósfera aparentemente idílica creada («Arrodillándose, apoya la cabeza en el regazo de Michèle» (pág. 211)).

En su afán de expulsar al alemán, Michèle peina a Pierre con los dedos, «lo lastima casi a fuerza de echarle el pelo hacia atrás» (pág. 211). Ella está a punto varias veces de explicar el porqué de su temor (desentrañar el enigma) —lo que aparece metafóricamente diseñado mediante la imagen de «una puerta que oscila y va a abrirse» (pág. 211)— pero se retiene.

Pierre pretende llevar a Michèle en brazos arriba; traspone a este sitio la realidad de Enghien («(hay quince peldaños y una puerta a la derecha)» (pág. 212)). La bola de vidrio que él (el alemán) requeriría, es vista por Pierre cumpliendo una función distinta: a ella se aferraría Michèle para no ser transportada. A través del discurso indirecto libre se manifiesta el alemán: «lo mismo he de llevarla arriba y entonces como a una perra, (...) como la perra que es, para que aprenda» (pág. 212) y sin solución de continuidad, en primera persona, emerge Pierre: «oh Michèle, oh mi amor, no llores así, no estés triste, amor mío, no me dejes caer de nuevo en ese pozo negro, cómo he podido pensar eso, no llores, Michèle» (pág. 212).

El pozo negro, como imagen de vacío ontológico, nos parece equivalente, desde la perspectiva de Pierre, a la «maraña espesa y amarga» (pág. 196), correspondiente, según nuestra interpretación, a la perspectiva del alemán.

Michèle lo mira como si no fuera él; nuevamente la figura adquiere literalidad: Pierre no es él.

Otra vez emerge el espejo, correspondiendo nuevamente su aparición a un momento decisivo en la irrupción de lo sobrenatural: al contemplarse Pierre, la imagen reflejada es la del alemán.

El olor a colchón de agujas de pino puede ser un nuevo indicio olfativo asociable a la muerte del alemán en el bosque y prefigurador de la muerte de Pierre (colchón de agujas de pino = «colchón de hojas secas» (pág. 220)).

Es el alemán a quien Bobby gruñe y ladra; la triple reiteración del pronombre personal «él» cumple una función encubridora, al remitir aparencialmente a Pierre; como respuesta, el alemán da rienda suelta a su

agresividad y apedrea al perro. Piénsese que éste corresponde, además, a la actualización del epíteto degradante que el alemán adjudica a Michèle: «perra».

La imagen relativa a Pierre: «Su espalda resbala en el tronco de un pino, se deja caer poco a poco» (pág. 213), podría prefigurar la muerte del alemán, derribado en el bosque.

Aún resurge Pierre, quien desea ser bueno con Michèle; pero se capta su imposibilidad de actuar libremente. La frase de Pierre: «Parece que me desconocí, igual que tú» (pág. 213), adquiere una máxima literalidad: el perro y Michèle reconocieron en él a otro. El discurso trivializante de Michèle resulta a estas alturas del desarrollo diegético, marcadamente débil.

El pedido que Pierre dirige a Michèle: «Y tú no cierres las puertas con llave» (pág. 213) corresponde al deseo de Pierre de impedir lo que deberá suceder, de subvertir el modelo<sup>25</sup>.

Una sensación olfativa —aparentemente reparadora— aparece otra vez como indicio de muerte: «Un pañuelo que huele a musgo limpia el sudor de la frente de Pierre» (pág. 214).

Pierre aún tiene fuerzas para intentar modificar la situación: «Oh Michèle, cómo seguir así, sin hablarnos, sin querer entender esto que nos está haciendo pedazos en el momento mismo en que...» (pág. 214). Desea tomarla en brazos, subir a la habitación de ella sin dañarla. Michèle lo rechaza y le pide dos veces perdón, llegando a suscitar las interrogantes de Pierre: «¿Qué te tengo que perdonar?» (pág. 215). Pierre —el alemán— tiene que perdonar a Michèle el haberlo delatado, causando así su muerte. El discurso de Pierre: «¿Cómo te puedo perdonar si no hablas, si apenas te conozco?» (pág. 215) revierte irónicamente sobre el emisor: si Michèle hablara, si Pierre la conociera, ciertamente que no la podría perdonar.

La observación aparentemente trivial de Pierre: «No sé lo que digo, todo se ensucia cuando lo digo...» (pág. 214), apunta literalmente al extrañamiento que Pierre —escindido— experimente respecto de sí.

Michèle pretende justificarse explicando lo que ocurre e inicia su discurso con la afirmación: «Vas a creer que estoy loca» (pág. 215). Dicha afirmación pone en evidencia las normas del mundo configurado, según las cuales el temor de Michèle —cuya consistencia la diégesis fundamentará— adquiere categoría de locura. Michèle se interrumpe luego para decir a Pierre que su mirada la daña. «Sí, me haces daño» (pág. 215) remite a la violación y desencadena gozosamente en el alemán, la imagen vivida de Michèle suplicando y debatiéndose en vano. Dos veces es la violación aludida metafóricamente mediante la imagen de la flor que se abre; importa destacar que en la segunda oportunidad, Pierre emplea el

---

<sup>25</sup> Rosalba Campra interpreta que esta puerta corresponde en un plano metafórico, a la puerta que se abre o se cierra al pasado, sustentándose en la imagen ya señalada: «ahora hay algo como una puerta que oscila y va a abrirse» (pág. 211), op. cit.

adjetivo «húmeda», que ya habíamos señalado como asociable a violación, a partir del discurso de Michèle.

La figuralidad adquiere sugestivamente valor literal cuando Pierre lucha «por arrancar las imágenes como una tela de araña que se pega en pleno rostro, como hojas secas que se pegan en la cara empapada» (pág. 216)\*. Pierre se está arrancando las hojas secas que se adhirieron a la cara destrozada del alemán.

Llama la atención la atribución a Pierre del llanto —manifestación característica de Michèle—; ello se relaciona con un momento previo en el que, inversamente, se ha adjudicado a Michèle un rasgo propio de Pierre —el alemán—: «el pelo en la frente de Michèle» (pág. 215). Pareciera como si ambos actores así equiparados, resultaran las víctimas de una fuerza que los excede; piénsese en el destino, aludido ya en nuestra interpretación del título del texto.

Las dos acciones de Michèle: acariciar el pelo a Pierre y alcanzarle el pañuelo con olor a musgo, están destinadas a anular al alemán; la primera lo transforma en Pierre, la segunda prefigura su muerte.

Pierre tiene la garganta cerrada y tartamudea («Me es... me estabas di...» (pág. 216); «Me es... me estabas diciendo» (pág. 216)), rasgo del alemán que provoca el gruñido de Bobby y la huida de Michèle. Trasmutado en el alemán, ello no aflige a Pierre, quien sonríe, se contempla sonreír en el espejo y «tararea con los labios apretados» (pág. 216) la melodía.

El sintagma «pero ya está afuera» (pág. 217) alude tanto al tránsito de Pierre al espacio abierto, como al estar el personaje fuera de sí a causa del dominio alcanzado por el alemán.

El diálogo entre Michèle y Babette cumple una función anti-indicial. Babette trivializa los indicios que Michèle aporta: «Tonterías —contesta Babette—. Si estuviera allá creo que te daría una paliza» (pág. 217); «Claro que iré, pero es idiota» (pág. 217); «Te imaginaba curada de todo aquello —dice Babette con una voz demasiado desapegada—. En fin, Pierre no es tonto y comprenderá» (pág. 217); «Ya me dijiste, pero estás exagerando. Roland también se peina a veces como le da la gana y no por eso lo confundes, qué demonios» (pág. 218).

En el viaje de retorno al pabellón, Pierre piensa: «No me he matado (...) Es increíble que no me haya matado» (pág. 219), idea que es ironizable pues el personaje se dirige a su muerte; son destacables los presagios funestos que se asocian al «camino de la izquierda» (pág. 219) por el que Pierre entra lentamente.

El pensamiento de Pierre, relativo a él y a Michèle: «Los dos somos tan absurdos» (pág. 219), aparece como una trivialización, objeto de ironía, ya que ambos actores son «absurdos» en otro sentido, como transgresores de una lógica convencional.

---

\* El subrayado es nuestro.

Pierre siente su amor por Michèle («quiero su pelo entre mis manos, su cuerpo, la quiero, la quiero...» (pág. 219); pero la naturaleza reactualiza el escenario en que el alemán fuera asesinado: «El bosque nace al lado del camino, las *hojas secas* invaden la carretera, traídas por el viento» (pág. 219)\*. El espacio de la muerte estimula la necesidad de venganza y surge súbitamente el elemento necesario para ella: «Y de pronto es la bola de vidrio que brilla débilmente en el nacimiento del pasamanos» (pág. 219).

El momento discursivo siguiente enfatiza los movimientos internos de Pierre y su afán de atribuir a sus actos —que son una réplica de los del alemán— una motivación o apariencia de determinación causal: «Pero Bobby va a ladrar y *por eso* uno esconde la moto entre los árboles» (pág. 219)\*; «*de modo* que lo mejor es ir hacia la escalera orientándose por la bola de vidrio que brilla» (págs. 219 y s.)\*.

La suposición de que Michèle «estará ahí» (pág. 219) es falaz y podría corresponder a un último afán de preservación; como se requiere, al entrar Pierre, Michèle no está ya en el salón, sino en su cuarto; la bola de vidrio que brilla o su analogon, los ojos de Bobby, cumplen su función orientadora; son rupturas respecto del modelo que se ha de repetir, el que la puerta esté entornada y Pierre no tenga llave; captándolo así Pierre piensa que ello «no puede ser» (pág. 220). Pierre siente el «placer de pasarse las manos por el pelo» (pág. 220), siendo ése un modo de metamorfosearse en el alemán. La apariencia distinta de Michèle ahora y durante la escena pretérita de la violación, crea la inquietud del alemán: «(pero por qué no tiene el pelo suelto, por qué no tiene puesto el camisón celeste, ahora está vestida con unos pantalones y parece mayor)» (pág. 220). Lo mismo acaece respecto a la actitud diferente de Michèle: «en vez de juntar las manos y suplicar y resistirse dice su nombre y lo está esperando» (pág. 220).

Sin solución de continuidad, Michèle es calificada desde la perspectiva del alemán como «perra delatora» (pág. 220); por primera vez se emplea el término «delatora», clave como suscitador de la venganza. El colchón de hojas secas vuelve a cubrir la cara del alemán; el texto destaca el carácter reiterativo del hecho, mediante la expresión «otra vez» (pág. 220). Ante la visión del alemán, la aquiescencia de Michèle se transforma en terror y rechazo, ingredientes que aquél requiere para sentir el placer de la violación.

El último momento presentado en el texto, en el que participan Roland y Babette, soluciona enigmas hasta ahora existentes (Michèle, víctima de una violación y delatora; el alemán, victimario y objeto de venganza); pero despliega engañosamente el código anti-indicial, recurriendo a la lógica y a la trivialización. Lo primero, mediante la creación de una paradoja aparental («Si alguna vez tenía que saltar es ahora, dentro de lo

---

\* El subrayado es nuestro.

absurdo resulta bastante lógico» (pág. 221)), pues lo absurdo corresponde a la lógica sobrenatural, imperante en el texto, y mediante un uso ironizable del calificativo «natural» para designar su antítesis («No me extraña que ahora vuelva a sentirse la de antes, es casi natural») (pág. 221)). Lo segundo, a través del siguiente enunciado de Roland: «Espero que haya coñac —dice Roland, empezando a frenar» (pág. 222). La reiterada mención de la izquierda («¿Es a la izquierda, allá en el fondo? —Sí, a la izquierda» (pág. 222)) anuncia el carácter fatídico del desenlace. El lector, que sabe más que los actores, capta con fuerza el imperio de lo sobrenatural y prefigura la escena final, meramente sugerida, pero no por ello menos necesaria: Pierre-el alemán violador vivirá otra vez su muerte a manos de los vengadores Roland y Babette<sup>26</sup>.

El texto ha diseñado en distintos niveles, dos combates provocadores de tensión: un combate entre códigos: indicial vs. anti-indicial y un combate entre actores: el alemán vs. Pierre. El primero de los términos señalados corresponde al factor victorioso en cada caso.

El relato no sume al lector en la ambigüedad, como correspondería al modelo del texto fantástico, según Todorov<sup>27</sup>, es decir, no otorga lugar para la vacilación entre interpretaciones posibles. Coadyuva a ello la presencia de un narrador en tercera persona, a quien teóricamente no podemos sino conceder crédito y quien autentifica, por tanto, lo presentado.

La persistencia e intensidad en la manifestación del código indicial permite inclusive el que se pueda prescindir de una enunciación de la verdad —explicación de lo sobrenatural— la cual será sólo sugerida por el texto y desentrañada por el lector como inferencia personal, si bien necesaria. La proliferación de indicios ha preparado al lector a aceptar como coherente la irrupción del mundo sobrenatural. El código indicial se ha visto reforzado por la presencia de instancias especulares, que reflejan principios constructivos del relato, así como momentos diegéticos y/o convencionales.

Por lo que respecta a los actores, Babette, Roland y Xavier —quienes son actuantes adyuvantes, los dos primeros de Michèle y el último de Pierre—, ellos están al servicio del código anti-indicial. El único personaje que es por momentos vidente, es Michèle; pero en ella se da un conflicto

---

<sup>26</sup> Refiriéndose a la comunicación entre texto y lector, Wolfgang Iser afirma: «What is said only appears to take on significance as a reference to what is not said; it is the implications and not the statements that give shape and weight to the meaning. But as the unsaid comes to life in the reader's imagination, so the said "expands" to take on greater significance that might have been supposed». «Interaction between Text and Reader», *The Reader in the Text*. Edited by Susan R. Suleiman and Inge Crosman (Princeton University Press, 1980), pág. 111.

<sup>27</sup> Op. cit.

entre su intuición de la verdad y su tendencia a anularla racionalmente, como una forma errada de auto-protección; según otra interpretación, el conflicto del personaje se daría entre su deseo inconsciente de la violación y un afán autodefensivo. Pierre es ignorante de lo que sucede; nuestro análisis ha señalado en él un doble movimiento inconsciente, también conflictivo: afán de preservarse como Pierre; deseo de superar la ambigüedad mediante la culminación del proceso que lo afecta.

La ironía de que hace uso el relato, es predominantemente una ironía dramática en cuanto a que el lector en la etapa de la metalectura —que es aquélla en la que nos hemos situado— posee elementos cognoscitivos de que los personajes carecen; dicha ironía intensifica el efecto tensional que el texto suscita.

Los enigmas que el relato va configurando en la lectura, a través del despliegue del código indicial, obtendrán su resolución total mediante las informaciones otorgadas al final del texto por Roland y Babette; este punto culminante —en cuanto a manifestación de la trasgresión de lo natural— es también un momento de máxima intensidad de la ironía dramática, pues los dos actores desconocen lo que el lector ya sabe y éste puede prever la situación de desequilibrio que afectará a dichos personajes cuando sean testigos de lo acaecido e inexorablemente reiteren su rol de asesinos.

MYRNA SOLOTOREVSKY  
Universidad Hebrea de Jerusalén