

EXPECTATIVAS ROTAS/ABIERTAS. EL COMENTARIO DE TRES CUENTOS ARGENTINOS SEGÚN LA ESTÉTICA DE LA RECEPCIÓN – A LA LUZ DE LOS TEXTOS BUDISTAS *KOAN*

Rozália Tompa

Eötvös Loránd Tudományegyetem
tomparozi@gmail.com

RESUMEN: Desde las teorías hermenéuticas se cae más enfoque en la recepción de los textos literarios. En el siguiente comentario de tres cuentos argentinos (“La red” de S. Ocampo, “La reunión con un círculo rojo” de J. Cortázar y “Diario de un invierno en Tokio” de S. M. Bradford) buscaré cuáles son las principales expectativas del lector que sufren una ruptura y con qué métodos logran los narradores implícitos modificar el horizonte de su recepción. El cambio en todos los casos afecta el estatus del lector y su manera de verse como sujeto frente a un mundo creado (desconocido). Entre los modelos planteados se descubren contrastes: ¿hay posibilidad de encontrar alguna identidad después de la desintegración? ¿o bien existe otra solución (fuera de la identificación) para la integración del sujeto? La práctica budista y su recurso verbal, el *koan*, pueden modelar la respuesta narrativa literaria.

PALABRAS CLAVE: narrativa breve argentina, estética de la recepción, cambio del horizonte, koan budista

ABSTRACT: Since the appearance of hermeneutic theories, the reception of literary texts has been given greater emphasis. In the following paper I examine three Argentine short stories (S. Ocampo’s “La red”, J. Cortázar’s “La reunión con un círculo rojo” and “Diario de un invierno en Tokio” by S. M. Bradford) and try to identify which of the reader’s primary expectations are ruined, and with what tools are the implied authors affecting the receiver’s horizon. The change in every case has an effect on the reader’s position and on the way they perceive themselves against a created (unknown) world. We can discover contrasts between the suggested models: Is there a chance to find self-identity after disintegration? Or is there maybe (besides identification) another way to integrate the subject? Buddhist practice and its verbal tool, the koan may be a model for the answer of literary narrative.

KEYWORDS: Argentine short story, reader-response criticism, horizon of change, Buddhist koan

El *koan*, como instrumento en la práctica budista, es un breve texto paradójico o una pregunta que a primera vista no tiene sentido, no tiene respuesta posible (Levering, 2008: 13). A pesar de ello, el discípulo debe meditar en la solución, la cual deberá presentar al maestro espiritual. La solución no es siempre expresable por palabras, es más una realización interior de alguna verdad, y la meta es que el practicante espiritual demuestre su grado de entendimiento de esa verdad.

El texto narrativo a veces funciona como una respuesta, a la que el lector debe buscar la pregunta perteneciente, como lo formula el acercamiento hermenéutico (Jauss, 1997a: 83). Lo narrativo y el *koan*, aunque se basen en los pasos contrarios, sin duda se interfieren.

En aquel momento cuando el recipiente entra en diálogo con una enunciación verbal, ya dispone de un complejo ‘mapa’ dibujado por informaciones, experiencias, actitudes previas, las que condicionarán su manera de dialogar. Entonces, ese mapa define cuál es el *horizonte* lo que es capaz de abarcar con su percepción y hacia qué nuevo horizonte podrá abrirse. La recepción del texto verbal potencialmente provoca *el cambio del horizonte* previo, abriendo uno nuevo (Jauss, 1997c: 286).

Hemos elegido tres textos donde el cambio del horizonte de alguna manera nos recuerda al efecto provocado por el funcionamiento del *koan*. La ruptura a nivel receptivo se encuentra en los tres casos en fuerte correlación con el funcionamiento del narrador explícito, dos de ellos son de los maestros de lo fantástico, Silvina Ocampo y Julio Cortázar, y el tercero de un autor argentino contemporáneo, todavía de menor reputación, Serra Matías Bradford. Desde los tres textos, en dos se esbozan lazos visibles con la cultura del Oriente Lejano, mientras en el caso del cuento de Cortázar, trazar alguna analogía con la percepción oriental resultaría un tanto autoritario; debemos abarcar la totalidad de su obra para permitirnos esa ‘reunión’.¹ Principalmente examinaremos cuáles son y cómo influyen las técnicas del narrador en la ruptura de las expectativas del receptor y buscaremos su posible reposicionamiento. Partiendo desde la posición obtenida del lector, intentaremos a perfilar nuevos horizontes ante sus ojos.

1. Perspectiva destructiva – una lectura de “La red” de Silvina Ocampo

En el cuento de Ocampo, aparecido por primera vez en *Autobiografía de Irene* (1948), se percibe un sistema de caja china, donde leemos (en parte escuchamos) la narración de dos narradores. El primero apenas deja captar su punto de vista subjetivo, se limita a transmitir la narración del otro personaje de la historia, y al terminar ésta su historia, retoma el hilo para compartir unos pocos hechos sucedentes. De tal manera, provee el texto con un marco narrativo; sobre sus efectos contradictorios hablaremos más adelante. Dentro de ese marco, en un tiempo y lugar indefinidos, cuenta su historia siniestra Kên-Su. La figura de la mujer oriental se va dibujando con pocas pinceladas y con fronteras de identidad bastante móviles. Después de haber encontrado una mariposa amarilla, se despierta en ella el deseo de captarla. La clava con un alfiler y sin embargo aquella desaparecerá, desde aquel entonces Kên-Su poco a poco se va conviniendo de que no se haya muerto. Se sentirá perseguida por la mariposa, y su integridad empieza a debilitarse, hasta llegar a un final trágico.

Durante el transcurso de los hechos, las fronteras entre mujer y animal se muestran más y más trasgresibles. Algunas manifestaciones del fenómeno: en la agonía del insecto, el movimiento de sus alas para Kên-Su parecen seguir su propio ritmo de respiración; al elaborar un tejido, inconscientemente teje formas de alas (en vez de dragones y otros animales), con filo amarillo; unas pequeñas heridas en su dedo, obtenidas durante el labor del tejido, las cree huellas hechas por el alfiler llevado en el cuerpo de la mariposa; veía los ojos de la mariposa sobrepuestos a sus ojos, al mirar en el espejo, y poco antes del desenlace trágico, cree poder defenderse con un tiro puesto en su pelo, también del mismo color. Y, por último, cabe mencionar que se cree atacada por el insecto de igual manera como ella la capturó: clavada con un alfiler.

Prestamos aquí la observación hecha por Nélide Reis, quien afirma que el texto de Ocampo está dialogando con un antiguo poema chino sobre el sueño de Chuang Tzu (s.f.: 4). El antiguo poema, en su brevedad intensa, abre la pregunta: ¿quién sueña a quién? ¿Chuang Tzu a la mariposa, o él es el sueño de la mariposa? La relación

¹ Sobre la influencia del budismo en la obra de Cortázar véase, entre otros, Sara Castro-Klaren, Csép Attila, Chien Yi-Tu.

intertextual con el poemita subraya otra vez más la tendencia de *las fronteras borrosas de identidad* entre Kên-Su y el insecto volátil.

Al mismo tiempo, se borrarán las fronteras entre los dos narradores. Lo experimentamos en el hecho de que el narrador principal se oculte detrás de la otra, comparte lo mínimo de informaciones en referencia al tiempo, al lugar y a su propia persona. Y aún más, con su última frase: “Cuando pienso en Kên-Su, me parece que la conocí en un sueño”,² relativiza no solo el estatus referencial de lo contado por la amiga y la experiencia del lector, sino también muestra una posible *fusión de sus conciencias* y una *confusión entre instancias racionales e instancias oníricas*.

Tanto en la técnica mencionada de las fronteras de identidad desplazables como en otros niveles, observamos que el texto tiende a provocar un *estado de inseguridad y desorientación* en el lector. Lo inseguro aparece – entre otros – gracias a las actitudes de ambos narradores. Kên-Su formula lo inseguro de todo lo contado explícitamente, véase sus comentarios en referencia a su propia percepción: “*como si* hubiera oído”, “sucedieron cosas insólitas [...]. *Tal vez las he soñado*”, “*me pareció* descubrir los puntitos del alfiler; no podría asegurar que esto fue justificado”, “*Creo* que sonreí [...]” (énfasis míos). Tal como hemos visto más adelante, el narrador principal de igual manera niega a ser un personaje de orientación para el receptor: o bien por la confusión entre él y Kên-Su, o bien por el carácter inseguro de su retórica. (Algunos ejemplos: al terminar la amiga la primera parte de su narración, el narrador principal lo comenta desde un punto de vista objetivo, incluso banalizando lo sucedido, diciendo que su amiga posiblemente haya descubierto un nuevo tipo de insecto volátil. Más adelante, tampoco justifica la muerte según la interpretación de aquella, sino como [provocado por ‘algún’ monstruo] no definible, manteniendo distancia con la interpretación irracional. Sin embargo, al salir del mar, constata que Kên-Su había olvidado ponerse su tiro protector. De allí deja espacio a la conclusión de una relación causal entre la tragedia y la falta del objeto con poder misterioso, entonces permite una lectura que traspa los límites de lo racional.)

Con su última frase ya mencionada (“Cuando pienso en Kên-Su, me parece que la conocí en un sueño”) relativiza la fidelidad del grado real de su narración, está jugando con su propio papel de narrador. Por lo visto, ambas personas juegan con la alternancia entre *comunicar una interpretación* de la realidad experimentada probable o fiable para ellos, y *alejarse de ella*. La función de la narradora principal en facto completamente se reduce a ese juego ambiguo, el de dar y después *romper la interpretación* construible para el recipiente. Dice Magdolna Orosz, en su estudio esmero sobre los problemas de identidad como motivo estructurador del texto alrededor del siglo XX, que en esas narrativas “no solo no existen señales confiables sobre la realidad de la percepción para el personaje, hasta el recipiente se desorienta [...]” (2003: 225).³

Observando su funcionamiento, al narrador principal le consideramos un buen ejemplo del “narrador desconfiable”. El término fue introducido por Wayne Booth y, según lo cita Paul Ricoeur, tal narrador se reconoce por no dejarse ver, y así, obstaculiza que el lector se pueda independizarse de su punto de vista (1999: 319). Más acertadamente, dice que el narrador desconfiable deja en inseguridad al lector acerca de su propia responsabilidad y conocimiento. Es decir, realiza una relación dudable con su propio papel. Sin embargo, señala Ricoeur, justamente este procedimiento es el que provoca un mayor grado de *autonomía del receptor*.

² Por ser un texto procedente del web, las citas no tienen número de página.

³ Todas las traducciones del texto de Orosz son mías.

En “La Red”, que siempre está narrado, siempre se engarza en un marco subjetivo, todo se origina de territorios marginales: del de la memoria (en primer círculo: todos son recuerdos/sueños del primer narrador, en segundo círculo: Kên-Su también cuenta cosas pertenecientes al pasado comparado con el presente del acto narrativo), los sueños y, por último, de estados físicos extremos (como el desmayo y el cansancio), por lo cual, la fidelidad de su percepción se ve sumamente cuestionable. Los territorios de consciente e inconsciente, de racional y onírico, parecen ser desplazables, sus fronteras, también, borrosas. Otra vez, prevalece el carácter inseguro de la narración.

Desde ese mundo de fronteras desplazables, donde la mente del receptor no puede agarrarse en informaciones fiables y fijas, sobresalen ciertos motivos de fuerte iconicidad. Según lo comenta Orosz, la *metaforización* del texto narrativo es una consecuencia de que se había desaparecido la evidencia del texto narrativo por el cambio del siglo XIX al XX (2003: 244). Los *motivos simbólicos* relevantes desde nuestro punto de vista son: la mariposa, el color amarillo, el mar y la luna. Recurriendo al diccionario de símbolos del Editorial Balassi, citaremos las asociaciones más importantes de dichos. La imagen de *la mariposa* asocia la transformación, la metamorfosis, el alma, pero también la autodevastación.⁴ En la tradición china igualmente simboliza las transformaciones eternas del alma y la existencia eterna. *El amarillo* se relaciona con la luz y la verdad, el poder, y además, en la tradición china perteneció a la familia cesárea y a la nobleza. Un hecho interesante es que en la tradición budista simboliza la abnegación, abstención. *El mar y la luna* invitan la imaginación a territorios femeninos, el primero como metáfora de la muerte y la vida, la unidad antigua y la disformidad, y la segunda, también como principio femenino, representa la claridad, la belleza, y en las culturas orientales, además, la pureza de la mente, y otra vez: la transformación.

La red simbólica (nos pertenece decidir si el título misterioso sugiere o no este sentido), por lo visto, señala hacia una cara de la realidad, donde opera un orden invisible y arrollador: el sistema de motivo y causa de crimen y castigo, una ley que resulta más fuerte que el poder humano. Al mismo tiempo, según este orden, la transformación es continuamente presente y la muerte es una forma del cambio constante. Si aceptamos tal subtexto, tenemos la posibilidad de observar al ser humano desde una perspectiva más ancha. El sujeto del mundo narrativo se ve marcado por *el deseo de poseer* algo – aun al precio de quitarle la vida –, lo que resultará un crimen irreversible y camino directo hacia la desintegración. La descomposición se efectúa principalmente a nivel psíquico-emocional, y se terminará en la descomposición física: en la muerte. Un pasaje de la narración se ofrece como un momento de prospección: Kên-Su cuenta una experiencia de natación, cuando en el seno del mar se sentía feliz, “transparente e impersonal”. El mar, que más tarde será el lugar de su muerte, ya en este punto indica un estado más allá de la vida, con una posible interpretación positiva.

El lector de “La Red” se confronta con su propia intención de obtener una lectura evidente. Aceptando las ideas de Booth y Ricoeur, opinamos que al momento de que el texto le niega al lector la lectura coherente, él necesariamente sufre una ruptura de percepción, por lo cual obtiene un panorama sobre su propia posición lectora y sobre el rol de su(s) propia(s) expectativa(s). El cambio de su horizonte hace apertura a la *hipótesis de su propia percepción insegura y su propia existencia irreal*. Ante tal crisis, el texto plantea “una solución escéptica radicada en lo fantástico (psico)patológico: la re-unión de las partes desintegradas del sujeto [...] solo es posible a través de la

⁴ Por ser un texto procedente del web, las citas no tienen número de página.

separación más radical, la separación de la vida, la muerte” (Orosz, 2003: 225). Aunque quede abierta la interpretación de esta unión mortal como metamorfosis, es una metamorfosis que señala hacia una realidad desconocible y destructiva.

2. El centro re-encontrado – una lectura de “Reunión con un círculo rojo” de Julio Cortázar

A manera semejante como ocurre en el caso de “La red”, el autor de “Reunión con un círculo rojo” (aparecido por primera vez en *Alguien que anda por ahí*, 1977) también opera con técnicas que promueven la desorientación del lector. Sin embargo, una vez acabada la lectura, le incitan a ejercer autorreflexiones y elegir una *actitud autónoma*.

La narradora-personaje emite su discurso con la focalización en segunda persona singular, superponiendo encima *el papel del lector* y el del *lector implícito*, que coincide con el protagonista, Jacobo. Así, el lector comienza su rumbo despistado desde el inicio de la narración: siendo fácil confundir su punto de vista con el del Jacobo, es inevitable que el lector le considere un *punto de orientación* al posicionarse dentro del mundo narrativo. Hecho que será también promovido por las aludidas técnicas de provocar su inseguridad.

Jacobo, pintor venezolano, entra en un restaurante alemán, de estilo del Europa de Oriente, llamado: “Zagreb”. Decide tomar allí su cena, pero después de que entre otra persona, una mujer aparentemente inglesa, el hombre empieza a sentirse cada vez más incómodo. Aunque la acción concorra mayoritariamente sin movimientos, en los intercambios de miradas y en la conciencia subjetiva de Jacobo (puesta en voz alta por la narradora), el hombre cree asistir a una situación enigmática y siente la necesidad de descifrarla. Termina comprendiendo que la mujer corre peligro por los trabajadores del local, una mujer y dos camareros, y se identifica como su salvador. Sin embargo, cuando intenta seguir a la inglesa a la calle, en breve pierde su paso y retorna a Zagreb, donde ya le están esperando. Se entera de que la verdadera víctima es él, y la salvadora, que no ha cumplido su misión, es Jenny. Por el mismo, ella ‘sale de detrás del telón’, se revela que emite su narración de existencia de ultratumba, y que Jacobo haya llegado a la misma. Aquí se queda claro que ha penetrado en la conciencia de Jacobo, puesto que ha transmitido informaciones pertenecientes al mundo interior del hombre.

Las técnicas desorientadoras funcionan en varios niveles. Por primero, se observa en *la ambientación* de la historia la reducción de la claridad de percepción: las escenas transcurren de noche, bajo la monotonía de la lluvia, y la oscuridad domina tanto las escenas interiores como la exterior, el restaurante está dominado por penumbra. Es además un lugar cerrado, solitario, y siendo un local tradicional de la Europa de Oriente, con la decoración que recuerda al estilo gótico, también se ve caracterizado por un tinte exótico, desconocido, siniestro. En segundo lugar, *las referencias del texto*, donde se observa una mezcla multicultural, igualmente provocan incertidumbre. Jacobo, pintor venezolano (de referencia real), entra en un restaurante alemán que se llama “Zagreb”, y cuya ambientación imita el estilo tradicional del Europa de Oriente. Fuera de Jacobo, se encuentra allí otra persona extranjera, la mujer inglesa. Por último, se experimenta inseguridad a *nivel de los personajes y la narradora*. En cuanto a la narradora, ella oculta su identidad hasta el momento revelativo del desenlace, ya que describe las escenas como testigo presente, pero no se deja identificar con ninguno de los actantes. Por tanto, la validez de su estatus referencial también parece insegura. A todas las personas restantes les caracterizan actitudes y estados físicos que dificultan para el lector encontrar un *punto de confianza* en ellos. La mujer del local llega “como desde la

nada”,⁵ los camareros son “curiosamente parecidos”, silenciosos y de aspecto diabólico (uno de “la mano peluda”, llevan “las patillas negras”, “chaleco rojo”, etc.). Y por último, en la descripción de Jenny abundan las expresiones que aluden a su incompetencia: avanza “con una seguridad insensata”, hay en ella “algo de torpe o de tímido”, “todo era torpeza en ella”. Las técnicas de despertar incertidumbre en el receptor se desembocan en el acercamiento a la percepción subjetiva del protagonista, Jacobo. Esta vez, no como en la lectura del cuento de Ocampo, el lector probablemente se siente atraído por aceptar esa percepción como la suya.

La cuidadosamente construida confusión entre las percepciones de lector y protagonista se encajan en un complejo tejido genérico. Sin comentar el asunto del género en mayor profundidad, nos contentamos con citar aquí algunas de las observaciones de Julia G. Cruz. El texto demuestra características de varios géneros narrativos, como las del cuento policial, el cuento gótico y la narrativa fantástica. En la opinión de Cruz, la tercera resulta dominadora, aunque (terminada la lectura) el lector podrá experimentar un efecto complejo provocado por los tres. Muy reducidamente mencionamos aquí los efectos básicos provocados por dichos géneros: el de terror, la tensión y catarsis, y después, la inseguridad. Ese juego genérico colabora tan perfectamente con la fusión de percepciones, que el momento revelativo del final sonará con fuerza “detonante” (Cruz, 1999: 93).

El desenlace del cuento funciona como momento revelativo y ruptura para el receptor. Vemos un *myse en abyme*, hay otro momento revelativo para el protagonista, que no obstante resultará falso, pero solo visto desde el momento revelativo del lector. “También en el ajedrez y en el amor hay esos instantes en que la niebla se triza y es entonces que se cumplen las jugadas o los actos que en un segundo antes hubieran sido inconcebibles” (Cortázar). Al mismo tiempo de que el lector realice que la focalización haya ocurrido desde una persona de ultratumba, toma conciencia de que la interpretación del protagonista sobre los sucesos ha sido falsa. Haberla tomado como percepción orientativa, el lector ha sufrido un engaño preparado por la narradora. Varias preguntas ganan su respuesta respectiva (¿quién es el narrador?, ¿quién es la inglesa?, ¿se la puede salvar o no?, ¿qué pretenderán hacer la gente del restaurante?, etc.), pero más que respondidas, resultarán inadecuadas.

(Cabe mencionar aquí otro ‘juego de percepciones confusas’: el juego intertextual fuera de la propia narración, hecho en la dedicatoria a Borges, concretizado en una nota abajo como Jacobo Borges, pintor venezolano contemporáneo. La posible alusión a Jorge Luis Borges resulta ser una referencia engañosa para el lector común. Según lo destaca Malva E. Filer, también muchos estudiosos ignoraron que esa dedicatoria fuera dirigida a una persona real. Aquí el lector llega a otra pista engañosa del “uso paródico del relato policial” (1997: 83), y como se cuestiona la confianza en el autor implícito, el receptor en este nivel también está motivado a separarse de él, afrontar su papel de lector y buscar nuevamente su propia posición.)

La ruptura en la recepción provoca la separación entre las percepciones del protagonista y del lector, y arroja luz sobre las conciencias entrelazadas de Jenny y Jacobo. El cambio de horizonte del lector otra vez significa concienciar su situación de receptor y elegir su propia posición y percepción. De cierta manera, se ve obligado a encontrar su propio centro, al verse a sí mismo frente a un mundo narrativo despistador, desconfiable. Según lo cita y resume Jauss, al receptor estético el mayor placer lo causa el experimentarse a sí mismo como sujeto que obtiene una experiencia de la realidad, en las palabras de Blumenberg, uno “no está deleitándose en el objeto, sino en los

⁵ Por ser un texto procedente del web, las citas no tienen número de página.

funcionamientos de sus propias capacidades afectadas por ello” (1997b: 172). Precizando ese acercamiento, nos parece más acertado decir que la experiencia no nacerá exclusivamente de la auto-experimentación, sino de la relación establecida y re-establecida entre el mundo creado y el sujeto perceptivo. La fuerza anida en esa *reunión* de narración y lector.

3. Autonomía y libertad – una lectura de “Diario de un invierno en Tokio” de Serra Matías Bradford

Aunque el autor implícito no aplique técnicas para el engaño del lector, también *juega con sus expectativas*, mejor dicho, las tematiza. El protagonista, narrador en primera persona y autor del diario, es fotógrafo y literato que gana un viaje a Tokio, donde recibirá su premio: un encuentro con Shoji Ueda (fotógrafo destacado del siglo veinte de Japón). Sin embargo, durante su estancia no toma lugar el evento, lo que está esperando día por día. Pasa su tiempo recorriendo lugares de la ciudad y del paisaje, la mayoría conocidos de sus lecturas previas, documentando escenas, apuntando varios fenómenos de la otra cultura y sus percepciones subjetivas. Su texto se ve caracterizado por la fragmentariedad, en ello se presentan, como un conjunto caleidoscópico, imágenes captadas por palabras, referencias intertextuales, alusiones subjetivas o reflexiones de la propia personalidad. La principal expectativa que sufre una ruptura, que ocurre a través del incumplimiento del supuesto motivo de la narración, no es más sino la ruptura de una expectativa frente al narrador: que esté seguro de sus propósitos. En ese caso el narrador inicia al lector en sus dudas acerca del verdadero tema de su narración.

La cohesión textual es asegurada sobre todo por la percepción del narrador-protagonista-viajero. Sin embargo, cabe añadir que la misma percepción subjetiva se pone debajo del microscopio: la posibilidad de superar *la visión personal* y transformarla en *‘impersonal’*, construye una de las grandes e inquietantes temáticas de la narración. Por tanto, la huella personal del narrador aparece y desaparece en un continuo ir y venir, donde el mismo género forma parte del juego. Siendo un diario, permite al narrador incluir referencias a su propia focalización o esconderla, limitándose a una transmisión ‘pura’ (impersonal) de sus experiencias. (Se podría abrir un debate acerca de lo falso de esa evaluación de la focalización. Según lo observó – entre otros – Ricoeur, la desaparición de la voz subjetiva narradora no es más que una de las técnicas que puede utilizar el autor implícito del texto literario (1999: 315). No es nuestra intención entrar en esa cuestión. Lo impersonal del texto lo deseamos observar desde la influencia ejercida al lado receptivo.)

Por el vacío de la cita incumplida, toma cuerpo otra forma de encuentro: en el mundo intrapersonal del yo narrador. La situación del viaje, las personas con las que entra en contacto y el mismo vacío le servirán como posibilidades para afrontarse a sus diferentes partes de identidad. El autor del diario aparece en la piel de: viajero, lector, traductor, cronista, fotógrafo-poeta. Todos ellos los asume de manera consciente, reflejada. Algunos ejemplos ilustrativos: “Cronista que se lanza a las escenas como un mendigo a monedas extraviadas” (Bradford, 2009: 399); “Época gloriosa en que leía impensadamente; en que la lectura no tenía ningún papel que representar” (401); “Todo un día de cargar la máquina, [...] para una sola foto [...]” (407); “De viaje solo, se vuelve innecesario memorizar quién tiene qué toalla para no usar las ajenas” (408); “Leer a Japón como lo haría una solterona impiadosa” (411).

Por el efecto de reconocer cada uno como diferentes formas de identificación para sí mismo, demuestra una posible independencia, un cierto distanciamiento de ellas. Y

presiente una calidad de existencia la que se encuentra detrás de todas ellas: “Hasta las cosas que no se hicieron – sobre todo ellas – me devolverán a este momento” (421).

Las referencias al funcionamiento de papeles del *yo* se combinan con la observación microscópica de sus propios estados físicos, mentales y procesos cognitivos. Todos ellos reflejan una gran sensibilidad de auto-observación. Lo curioso yace en la manera de cómo se autoseñala el narrador: se limita a nombrar los fenómenos mencionados sin proveerlos con predicado y evita atribuirlos a un sujeto de forma exacta, aunque quede claro que pertenecen a su mundo intrapersonal. Entonces las partes del texto que se refieren a sus propias condiciones, están dominadas por un estilo impersonal y nominal. (Por ejemplo: “la atención no resiste” [397], “Primeras impresiones”, “misterio”, “resignarse a saber” [400], “sospecha”, “identificación” [401], “ligereza”, “desaprensión”, “insomnio”, “consuelo” [403]).

Al mismo tiempo que el protagonista observa el carácter delimitador de sus identificaciones (“Para qué viajar si vine a buscar lo leído” [414]), decide buscar – frente a la experiencia precondicionada – la posibilidad de la *experiencia abierta, desatada*. El país extranjero para él será el símbolo de esta búsqueda: “La *experiencia* como valor supremo: Japón” (415). Intentamos a resumir cuáles son las características que facilitan la *experiencia pura*: la percepción *sin limitación* de cualquier papel. Por ejemplo: desprenderse de su condicionamiento lectivo significa la observación detallada de su alrededor (“Cálculo milimétrico en la ciudad. Como si a cada paso fuera devolviendo ejemplares a sus estantes” [417]). La experiencia se relaciona, de entre los sentidos, principalmente con *la vista*.⁶ (“No será el único país que exige determinado adiestramiento [...] para conquistar cierta claridad ante lo visible” [420].) Es algo que *se niega a la fijación*, experimentar y documentarlo son separables, son infinitamente otros (“Fotos flameando en la soga de la ropa. Ver como otra forma de creer que uno ha visto” [422]). La experiencia que está ligada al *tiempo del presente*. Ya hemos visto que la ausencia puede motivar la llegada al estado de presencia y experimentación.

Algunos de los papeles perfilados parecen encajarse mejor con ese afán. El mismo viajero, el fotógrafo, el traductor o el cronista demuestran características que les acercan a esa actitud, sin embargo, todos están estrechamente relacionados con tener una *finalidad*, lo que no será propio del estado *experimentador*. A nivel implícito se descubren tres figuras que parecen más favorecidas como modelos de identificación. Esas tres son: la *figura del niño* (ocurre una alusión a la infancia, por cada dos páginas), que en parte se mezcla con la *figura del practicante espiritual*.⁷ Y en tercer lugar, la *figura del poeta de haiku*. En otro artículo tratamos detalladamente el tema, aquí nos limitamos a constatar que la construcción de las imágenes verbales revelan fuerte proximidad con las técnicas poéticas del haiku japonés. Para destacar una característica común entre los haikus narrativos de “Diario de un invierno” y los haikus tradicionales, mencionamos aquí el carácter *impersonal*.

La falta del porqué del viaje apunta hacia la hipótesis de un modelo de vida deliberado de finalidades, construido sobre la existencia experimentadora, ubicada en el momento presente. Esa actitud ejercida por el protagonista será la fuente de su creatividad. A partir de estar presente en el entorno japonés, fija partes de las realidades externas e internas, y las compone en imágenes que recuerdan a la forma poética japonesa del haiku: “Fragancia de mar y cuerda de grillo. La ventana permanece

⁶ El papel del fotógrafo como metáfora de la visión y la creación pura, sin cualquier manipulación de la realidad.

⁷ Referencias al budismo o al discípulo budista: aprendices que continúan barriendo jardines de arena (414), promesa de satori (397), alusión al dúo de maestro y discípulo (414), alusión a Suzuki, un maestro del budismo zen (401), etc.

cerrada” (409); “Río Sumida. Buques movidos por una mano oculta debajo del agua” (413); “Una cerradura oxidada en un armario. Huidizos sonidos nocturnos de hotel. Siempre alguien despierto *de más*” (418). En todos ellos es llamativo la ausencia o la presencia invisible del sujeto. No aparece ni en su figura, ni por acción, ni por relaciones de posesión. Los predicados, o faltan o aparecen en forma pasiva. El narrador no solo aleja sus haikus en prosa de su propia persona, sino de lo personal en general (de hecho, es muy propio de la forma poética original). Aparecen como reflejos de la realidad absolutamente autónomos.

La nueva percepción del lector, después del desenmascaramiento de la finalidad como sentido constructivo de la narración, se abre a la práctica de la experiencia pura, como respuesta a la búsqueda del sentido. En el presente caso, esa práctica equivale con la lectura “pura”, sin el dominio de obtener una historia concluida. La práctica budista queda referida varias veces por “Diario de un invierno en Tokio”, en la figura de algún maestro conocido, en la figura del practicante religioso, el aprendiz budista, e implícitamente en el uso de alguna paradoja (“No es un gato. Pero no es otra cosa” [420]). En la rama zen de esa religión, el *koan* facilita para el recipiente el cambio de su perspectiva (Levering, 2003: 13). A través de llevarle al límite de sus capacidades cognitivas, le provoca una ruptura, haciéndole consciente del funcionamiento limitador de su propia mente y de sus expectativas. Los *koan* ayudan a “ver claramente qué es lo que percibimos, sentimos o pensamos — en su propia realidad, privado de todos tintes emocionales o interpretaciones cognitivas” (Levering, 2003: 16). Y más: “cómo podemos observar en toda su profundidad, todos los momentos de nuestras experiencias” (2003: 19). Nos parece que la narración de Matías Serra Bradford dirige la mirada del lector hacia el mismo camino.

4. Para cerrar y abrir

Nos hemos encontrado con tres casos que son idénticos en provocar el cuestionamiento de la posición del lector. Los tres textos aplican cierto tipo de engaño, bien jugando con el estatus real/onírico de lo narrado e incluso del protagonista, bien a través de la doble confusión de las percepciones o, en tercer lugar, por la anulación del sentido de la historia. Esos narradores se pueden considerar desconfiables, cuyo procedimiento “conduce al lector a través de la sospecha y la lucha con el autor implicado otra vez a sí mismo” (Ricoeur, 1999: 323). El horizonte nuevo que se abre le ofrece al lector experimentarse como un sujeto lanzado a lo inseguro, incluso lo irracional de la existencia. Esa existencia toma lugar en unas realidades donde todavía funcionan símbolos (en el caso de los dos primeros cuentos), los que apuntan al funcionamiento de un fuerte orden. El sujeto entra en un proceso de desintegración cuando no está colaborando con el orden invisible. La crisis no tiene otra solución que la muerte. Los textos de Ocampo y Cortázar aseguran también la interpretación de esta solución como metamorfosis, sin embargo es una metamorfosis dominada por la fuerza de una realidad destructiva para el ser humano. Mientras el tercer texto no pone el enfoque en plantar una impresión sobre la realidad en la imaginación del lector, más bien le dibuja una posible relación con esa realidad, que será al mismo tiempo, un posible camino de convergencia para las partes separadas de la identidad, entonces, un camino de integración.

OBRAS CITADAS

- BRADFORD, Serra Matías (2009): “Diario de un invierno en Tokio”, *Pasajes a Oriente: narrativas de viajes de escritores argentinos*. Ed. Sonia María Cristoff. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- CORTÁZAR, Julio: “Reunión con un círculo rojo”, *Alguien que anda por ahí*. Disponible en Web: <http://jcortazar.org/alguien-que-anda-por-ahi/reuni%C3%B3n-con-un-c%C3%ADrculo-rojo>, 11-2-2015.
- CRUZ, Julia G.: “Un cuento multigenérico: ‘Reunión con un círculo rojo’ de Julio Cortázar”, *Confluencia*, 15/1 (1999), 92-100.
- CSÉP, Attila: “Rayuela y el budismo zen”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 364-366 (1980), 456-462.
- FILER, Malva E.: “‘Reunión con un círculo rojo’: el relato fantástico y la pintura de Jacobo Borges”, *Le fantastique argentin*. Cahiers de criccal, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 17 (1997), 87-94.
- JAUSS, Hans Robert (1997): “Irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja”, *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*. Ed. Zoltán Kulcsár-Szabó. Budapest, Osiris, 36-84.
- (1997): “Az esztétikai élvezet és a poiészisz, aisztheszisz és katharszisz alaptapasztalatai”, *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*. Ed. Zoltán Kulcsár-Szabó. Budapest, Osiris 158-177.
- (1997): “Horizontszerkezet és dialogicitás”, *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*. Ed. Zoltán Kulcsár-Szabó. Budapest, Osiris, 271-319.
- LEVERING, M. (2008): *Zen – inspiráló tanítások. Alapvető meditációk és szövegek*. Budapest, Alexandra.
- OCAMPO, Silvina: “La Red”, *Cuentos Completos I*. Disponible en Web: <http://microcuentosycuentos.blogspot.hu/2012/01/la-red-silvina-ocampo.html>, 23-9-2014.
- OROSZ, Magdolna (2003): „Az elbeszélés fonala”. *Narráció, intertextualitás, intermedialitás*. Budapest, Gondolat.
- REIS, Nélide: “Silvina Ocampo: ‘La Red’: La mariposa soñada”. Disponible en Web: <http://www.oocities.org/ar/marginalia2000/numero2/socampo.htm>, 16-10-2014.
- RICOEUR, Paul (1999): “A szöveg és az olvasó világa”, *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*. Ed. Mihály Szegedy-Maszák. Budapest, Osiris, 310-352.
- PÁL, József – ÚJVÁRI, Edit (eds.) (2001): *Szimbólumtár*. Budapest, Balassi Kiadó. Disponible en Web: http://www.balassikiado.hu/BB/netre/Net_szimbolum/szimbolumszotar.htm, 20-09-2014.

© Rozália Tompa

<http://lejana.elte.hu>

Universidad Eötvös Loránd, Departamento de Español, 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/C

Recibido: 16 de febrero de 2015

Aceptado: 13 de octubre de 2015