EL DISCURSO Y SU TRANSGRESION: «EL ALMOHADON DE PLUMA», DE HORACIO QUIROGA

POR

ELSA K. GAMBARINI

Wesleyan University

En la teoría literaria existe una distinción generalmente reconocida entre el cuento como *historia* y el cuento como *discurso*¹. De estos dos aspectos, el de la historia de «El almohadón de pluma» no es el que más importa analizar aquí, ya que ésta se puede referir por medios que no son necesariamente literarios, como un filme o el relato oral de un lector o testigo². Interesa, en cambio, un examen del cuento como un acto de comunicación en que «existe un narrador que relata la historia y frente a él un lector que la recibe», es decir, el cuento como discurso³. Roland Barthes se sirve del modelo lingüístico para sugerir que así como «en la comunicación lingüística *yo* y *tú* se presuponen absolutamente uno al otro, del mismo modo no puede haber relato sin narrador y sin oyente (o lector)»⁴. El relato como un objeto es lo que se juega a este nivel de la comunicación, entre el que da el relato y el que lo recibe, entre los signos de la narración y los signos de la recepción, entre la imagen del narrador y la imagen del lector⁵.

¹ Véase la extensa bibliografía crítica compilada según estas dos divisiones del relato por Michel Mathieu, «Analyse du récit», en *Poétique*, 30 (avril 1977), pp. 226-259.

² Horacio Quiroga, «El almohadón de pluma», *Cuentos de amor, de locura y de muerte*, décima edición (Buenos Aires: Losada, 1954), pp. 55-59. En adelante citado por esta edición en el texto.

³ Tzvetan Todorov, *Communications*, 8 (1966), trad.: «Las categorías del relato literario», *Análisis estructural del relato* (Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970), p. 157.

⁴ Roland Barthes, *Communications*, 8 (1966), trad.: «Introducción al análisis estructural de los relatos», *Análisis estructural del relato* (Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970), p. 13.

⁵ Todorov, *Análisis*, pp. 185-186.

El vocabulario crítico que describe la obra literaria como discurso es variado y a veces confuso⁶. Para los fines de este análisis se adopta aquí la terminología propuesta por el crítico norteamericano Wayne C. Booth, para quien se deben distinguir tres sujetos de la narración: el autor implícito, el narrador y el lector implícito⁷. En la elaboración de sus conceptos, Booth pone fin a la vieja confusión entre el *autor histórico*, aquella persona que en un momento de su vida escribió tal o cual obra; el *autor o narrador implícito*, que organiza la totalidad de la obra y cuya imagen queda inscrita en el texto, y el *narrador o personaje* que, en el interior de la obra, parece ser el que cuenta o ve los acontecimientos⁸.

Al describir al *autor implícito*, Booth explica que aun en la novela o el cuento en que no aparece un narrador dramatizado existe, sin embargo, una imagen implícita del autor, pero que ésta constituye siempre un ente aparte del «hombre de carne y hueso»⁹. El autor histórico, como sea que lo imaginemos, es el que crea esa segunda versión de sí mismo, una versión ideal, literaria, mientras crea su obra¹⁰. El autor puede disimular su presencia en la obra, pero nunca puede elegir el desaparecer del todo. Su presencia, en efecto, se lee en todo lo que es comentario o juicio de los personajes, comentario dirigido al lector, en los cambios de punto de vista dentro de la obra, en todos los artificios organizadores del relato y en todo lo que informa al lector que se trata de una obra de ficción¹¹.

El *lector implícito o postulado*, que no se debe confundir con el lector concreto, está definido por Booth en relación con el autor implícito. De acuerdo a esta definición, el autor crea una imagen de sí mismo y otra de su lector¹². En el mejor de los casos, el autor implícito y el lector postulado comparten ciertas normas esenciales. De ahí que, desde el punto de vista del autor, la mejor lectura del texto es la que elimina

⁶ Algunos aspectos de esta confusión terminológica se hallan aclarados por Françoise Van Rossum Guyon, «Point de vue ou perspective narrative», en *Poétique*, 4 (1970), pp. 476-497.

⁷ Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction* (Chicago: University of Chicago Press, 1961), pp. 138, 149-165.

⁸ Para una comparación entre el enfoque teórico del crítico norteamericano Booth y el de los estructuralistas franceses, que subraya lo que Booth ofrece de valioso para el estudio del cuento fantástico puede consultarse: Elsa K. Gambarini, «La narratología en los cuentos fantásticos de Horacio Quiroga», Diss. Yale University 1979, pp. 4-30.

⁹ Booth, *The Rhetoric of Fiction*, p. 151.

¹⁰ Booth, pp. 74-75.

¹¹ Booth, pp. 16-20.

¹² Booth, p. 138.

toda distancia entre las normas esenciales del autor implícito y las normas del lector postulado¹³.

La discusión de los distintos tipos de *narradores* se halla integrada al análisis propiamente dicho del cuento, donde cobra sentido en los ejemplos del texto. Aquí importa aclarar una última noción esencial de Booth, y es que toda lectura presupone un *diálogo implícito* entre el autor, el narrador, los personajes y el lector postulado. Este diálogo se realiza mediando distancias variables, que pueden ir de la coincidencia a la oposición total, y se miden sobre un eje de valores que pueden ser morales, intelectuales, estéticos¹⁴. Para el cuento fantástico, el estudio de estas distancias y de sus variaciones permite explicar cómo el autor implícito compromete al lector en la lectura de un acontecimiento imposible.

I. «EL ALMOHADÓN DE PLUMA»

En 1917 Horacio Quiroga publica un cuento titulado «El almohadón de pluma»¹⁵. El título, que a primera vista parece sólo nombrar un objeto trivial de la vida cotidiana del lector, se relaciona con el relato, sin embargo, a tres niveles distintos. A nivel denotativo nombra el motivo clave del cuento, lo cual asegura la unidad estructural y temática de éste. Pero el sustantivo *pluma*, además de especificar el contenido del almohadón a nivel denotativo, alude, por connotación, a su poco peso, un detalle clave porque anticipa de manera cifrada, inversa, el desenlace del cuento. La *pluma*, en fin, es la clásica metonimia por el acto de escribir —un cuento en este caso—, lo cual presupone, por un lado, un autor implícito que toma la «pluma» para escribir, es decir, que asume la palabra, y por el otro, un lector postulado que la lee. A este tercer nivel, entonces, *pluma* es una figura retórica que apunta al cuento como un acto de comunicación; es la figura que prefigura el discurso que está por empezar.

II. EL LECTOR IMPLÍCITO

La narración comienza refiriéndose a una ceremonia de iniciación de la protagonista, que pertenece al mundo cotidiano del lector: «Su

¹³ Booth, p. 157.

¹⁴ Booth, p. 151.

¹⁵ *Caras y caretas*, 458 (13 de julio de 1907), n. p.; revisado en *Cuentos de amor, de locura y de muerte* (Buenos Aires: Soc. Coop. Ed. Ltda., 1917).

luna de miel» (p. 55). La imagen del lector implícito queda inscrita en el relato por el reconocimiento de, y su identificación, con una ceremonia de la vida cotidiana. En efecto, aquellos objetos y elementos ficcionales que crean en el texto la ilusión de un mundo real son la manera en que el autor instala el mundo del lector dentro del texto, cediendo lugar a sus creencias y costumbres¹⁶. En la imaginación convencional existe una relación de posible sustitución entre el sintagma *luna de miel* y signos que expresan sentimientos afines a una experiencia de felicidad y realización erótica¹⁷. Pero sobre el eje sintagmático del texto se yuxtapone inmediatamente un sintagma cuyo sentido se opone al convencional de *luna de miel*: «fue un largo escalofrío». El efecto del sintagma es de inscribir, junto a la imagen del lector, su resistencia a lo imprevisible¹⁸. Esta figura, que en la retórica clásica recibe el nombre de catacrexis, aquí desrealiza la ilusión primera de realidad para volverla ambivalente e insinuar un orden distinto al de la norma. De esta manera, primero se ha presentado lo que se cuenta como «la realidad», para inmediatamente alterar el valor del signo inicial por la contigüidad de signos de un valor inverso: «Su luna de miel / fue un largo escalofrío»¹⁹.

El cuento que sigue es la amplificación de esta frase inicial. Es la práctica del quinto mandamiento, que Quiroga formuló, años más tarde, en su «Decálogo del perfecto cuentista» al decir: «No empieces a escribir sin saber desde la primera palabra adónde vas. En un cuento bien logrado, las tres primeras líneas tienen casi la misma importancia que las tres últimas»²⁰.

III. EL PERSONAJE COMO NARRADOR

En cuanto a la protagonista, Alicia, es útil recordar que, como dice Booth, «any sustained inside view of whatever depth, temporarily turns the character whose mind is shown into a narrator»²¹. Ya que la pri-

¹⁶ Véase Roland Barthes, «L'effet de réel», *Le vraisemblable* (1968), trad.: «El efecto de realidad», *Lo verosímil* (Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970), pp. 95-101.

¹⁷ Véase Roland Barthes, *Éléments de sémiologie* (1964), trad.: *La semiología* (Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970), pp. 44-52.

¹⁸ Irène Bessière, *Le récit fantastique: La poétique de l'incertain* (Paris: Larousse, 1974), p. 164.

¹⁹ Barthes, *La semiología*, pp. 38-43.

²⁰ *Babel* (julio 1927), p. 146; reimpresión: Horacio Quiroga, *Obras inéditas y desconocidas: Sobre literatura* (Montevideo: Arca, 1970), VII, p. 87.

²¹ Booth, p. 164.

mera parte del cuento presenta una visión interior del mundo de Alicia, se puede considerar que allí ella cumple con las funciones de una narradora. Pero ese mundo interior se define, en parte, en oposición a las acciones de otro personaje: su marido, Jordán. De manera que Jordán también cumple las funciones de un narrador que está, sin embargo, disimulado o enmascarado. Mientras parece estar sencillamente cumpliendo con su papel de personaje, sirve para comunicar al lector inscrito lo que necesita saber del mundo de Alicia ²².

Una serie de sintagmas, eslabonados en una relación de contraste, describen el mundo de Alicia en oposición a las acciones de Jordán. Ella es «rubia, angelical y tímida», a lo cual se opone «el carácter duro de su marido», que «heló» en ella «sus soñadas niñerías de novia»; si bien «ella lo quería mucho», era «a veces con un ligero estremecimiento»; y aunque «él la amaba profundamente», era «sin darlo a conocer» (página 55). Como las frases que caracterizan el mundo de Alicia son estereotípicas, imitadoras de gastadas convenciones del relato de tipo sentimental, se crea por el momento una distancia intelectual entre el autor implícito y la narradora, que es irónica. Por otro lado, las frases que describen las acciones de Jordán equivalen a un enjuiciamiento desfavorable; es la manera en que el autor implícito pone distancia emocional entre él y el personaje. El lector inscrito, por su parte, se identifica con el autor implícito, asumiendo cierta distancia, que es irónica con respecto a Alicia y emocional con respecto a Jordán. Es así como el relato, al alejarse de la actualidad autor-lector implícitos, y al no amenazar el orden a que ellos pertenecen, puede desarrollar lo improbable.

Los dos personajes están entre sí en oposición el uno al otro, ya que Jordán es el objeto de la efusiva expresividad de Alicia, mientras que ella es el objeto de la inexpressividad de Jordán, quien constituye un silencio «presente». El cuento funciona precisamente en torno al silencio de Jordán: «El la amaba profundamente, *sin darlo a conocer*» (p. 55; subrayado mío). Ese silencio, que equivale a ausencia y vacío, tiene su análogo en la angustia, única emoción humana que carece de objeto ²³. En Alicia se irán operando las metamorfosis de ese silencio, primero como deseo frustrado, luego dolencia misteriosa y muerte por fin. El primer indicio del deseo frustrado de la narradora se lee en la frase ambigua: «Durante tres meses ... vivieron una dicha especial» (p. 55), ambigüedad que se explica por la articulación de las palabras. Si se

²² Booth, p. 152.

²³ Véase Gérard Stein, «'Dracula' ou la circulation du 'sans'», *Littérature*, 8 (diciembre 1972), pp. 84-99.

sustituye en el texto el significante *dicha*, cuya significación equivale a la idea de felicidad, por el significante *desdicha*, se obtiene el sintagma *desdicha especial*: «Durante tres meses ... vivieron una desdicha especial.» Este cambio elimina la ambigüedad, ya que aclara y confirma las primeras palabras del cuento: «Su luna de miel fue un largo escalofrío.» Es debido al contexto de desdicha en que aparece, entonces, el sintagma *dicha especial*, que éste se carga de connotaciones siniestras, que su valor se relativiza. Al romper con la articulación convencional de las palabras, el relato prepara el acontecimiento improbable dentro de una objetividad distinta de la cotidiana, pero a su vez obliga a redescubrir esas articulaciones subyacentes que, por convención, se suelen imponer a la realidad.

Así como la relación Jordán-Alicia está hecha de silencio y expresividad, la pareja Alicia-casa está modulada de presencia y ausencia. El autor implícito informa que:

La casa en que vivían influía no poco en sus estremecimientos. La blancura del patio silencioso —frisos, columnas y estatuas de mármol— producía una otoñal impresión de palacio encantado. Dentro, el brillo glacial del estuco, sin el más leve rasguño en las altas paredes, afirmaba aquella sensación de desapacible frío. Al cruzar de una pieza a otra, los pasos hallaban eco en toda la casa, como si un largo abandono hubiera sensibilizado su resonancia (p. 55).

La presencia de *la blancura del patio silencioso* en el texto, subrayada por los detalles lujosos, recuerda la ausencia del color y el bullicio de la vida. Esa ausencia se ve confirmada por la *impresión de palacio encantado*, lugar remoto y mágico, espacio congelado, donde el tiempo y, por ende, la vida están detenidos *in media res*. Adentro de la casa *el brillo glacial del estuco*, presente en las palabras del texto, evoca la ausencia de un calor mínimo necesario para sostener la vida. Esa falta de vida está verificada por la ausencia del *más leve rasguño en las altas paredes*. La presencia, en fin, de *los pasos que hallaban eco en toda la casa* sugiere la ausencia de aquellos objetos triviales de la vida cotidiana que destruye la resonancia del vacío. La estética modernista subyacente en esta descripción permite la expresión de una visión delicuescente, personal, de la realidad que concuerda perfectamente con la visión perpleja y angustiada de la narradora. Y el lenguaje, que ya es una presencia hecha de ausencia, nombra la ausencia en el momento original de la escritura. El universo del sentido del lenguaje nace en el cuento de esa pareja modulada de presencia y ausencia; en él se ordena el universo de las cosas.

Los signos de objetividad y universalidad (marido y casa) han quedado singularizados aquí como expresión de la narradora Alicia. La relación de esta narradora con la pareja Jordán-casa expresa una extrañeza absoluta. Pero, por otro lado, el relato relativiza la novedad en su elaboración verbal, porque hace jugar los dos órdenes de su argumento: la cultura (luna de miel) y su propio desarrollo (su luna de miel fue un largo escalofrío), a los cuales opone constantemente en su organización. La organización de la narración, entonces, está regida por un doble proceso: de relativización de la novedad y de singularización de la objetividad y universalidad, lo cual permite la referencia explícita al hecho insólito, a la vez que asegura su indeterminación. Esta referencia logrará su peso y consistencia literaria, en parte, por el testimonio de ciertos narradores ²⁴.

IV. EL AUTOR IMPLÍCITO COMENTA AL PERSONAJE-NARRADOR

La narración sigue con un comentario del autor implícito: «No es raro que adelgazara. Tuvo un ligero ataque de influenza que se arrastró insidiosamente días y días; Alicia no se reponía nunca» (p. 55). La distancia intelectual entre el autor implícito y la narradora disminuye aquí. Frases como «*no es raro que adelgazara*» y «*un ataque de influenza que se arrastró insidiosamente*» ubican al autor al lado de Alicia y en oposición a lo que le está provocando el malestar —el silencio casa-marido—. Este comentario del autor implícito hace que el lector se pliegue sentimental e intelectualmente a Alicia, hasta que ésta amanece desvanecida.

Como la vida de Alicia se va extinguiendo, el médico informa a Jordán que hay poco que hacer. Pero la reacción inesperada en un recién casado no es de dolor, sino de rabia e impaciencia: «¡Sólo eso me faltaba! —resopló Jordán. Y tamborileó bruscamente sobre la mesa» (página 57). De manera que mientras la distancia lector implícito-Alicia disminuye en esta parte del cuento, gracias al comentario del autor implícito ya notado, la distancia lector-Jordán aumenta por la antipatía que éste despierta.

La misteriosa enfermedad de Alicia es el índice de que la relación de amor que ella parecía tener con Jordán no es la que de hecho existe. En términos más generales, la enfermedad apunta a una discrepancia en la historia entre el parecer de las acciones y su ser. La voluntad de Alicia de comunicación con su marido no es, de hecho, correspondida. Con su enfermedad Alicia se transforma de sujeto activo de la narración en

²⁴ Véase Bessière, p. 182.

un sujeto pasivo: las cosas ahora le pasan a ella. Jordán, por su lado, al llamar a los médicos, parecería querer ayudarla. Sin embargo, el estado cada vez más grave de Alicia actúa como un indicio de que la ayuda aparente de Jordán encubre su otra y verdadera actividad, cuyo efecto es obstaculizar la recuperación de su esposa. Esa otra y verdadera actividad, dictada por un deseo insaciable y pervertido de Jordán, está escamoteada del eje sintagmático del cuento. Pero se la puede leer sobre su eje sistemático, a nivel intertextual.

V. EL DIALOGO INTERTEXTUAL

En el diálogo intertextual del cuento aparece como una reminiscencia el popular cuento de vampiros del siglo XIX²⁵. En contraste con los clásicos relatos, sin embargo, en «El almohadón de pluma» no se nombra al ser sobrenatural, sino que se deja inferir su presencia por la progresión metonímica de una cadena de significantes que reemplazan el significante ausente²⁶. El silencio de Jordán y su imponente estatura, por ejemplo, evocan al clásico hombre-vampiro²⁷. Los dos sintagmas que describen su deseo por Alicia: «La amaba *profundamente*» y la acarició con «*honda* ternura», son índices de la actividad erótica del vampiro. La «impresión de palacio encantado» de la casa, donde ha habido «un largo abandono», recuerda los extraños y remotos castillos de Transilvania, patria del vampiro literario. El silencio de Jordán apunta al silencio de la muerte, a la transgresión de tiempo y espacio que significa su presencia en el texto. La agudización nocturna de la misteriosa anemia de Alicia: «Parecía que únicamente de noche se le fuera la vida en nuevas oleadas de sangre» (p. 57), actúa como el indicio de la actividad esencial y la hora predilecta del vampiro. El ambiente en que se cuida a Alicia, aquel dormitorio donde «todo el día ... estaba con las luces prendidas y en pleno silencio», y la sala también, «con toda la luz encendida», recuerda que el vampiro, en fin, no tolera la luz del día²⁸.

²⁵ Aunque la intertextualidad ha conocido formas diversas desde la antigüedad, la palabra *intertextualidad* se reserva en este estudio para formas que implican la utilización de un código identificable.

²⁶ Severo Sarduy, «El barroco y el neobarroco», *América Latina en su literatura*, ed. César Fernández Moreno (México: Siglo XXI, 1972), p. 177.

²⁷ La bibliografía que se refiere al cuento de vampiros es extensa. Entre las más recientes, véase: Leonard Wolf, «Bibliography», *The Annotated Dracula: Dracula by Bram Stoker* (New York: Clarkson N. Potter, 1975), pp. 356-360.

²⁸ Es inolvidable el efecto disolvente de los rayos solares sobre el conde de Orlok, primer vampiro cinematográfico: F. W. Murnau, dir., *Nosferatu*, con Max Schreck, 1922.

Participan asimismo de ese diálogo intertextual ciertas observaciones de índole científico-naturalista que Horacio Quiroga escribió una vez en un informe para niños. El observador minucioso que registró ciertos datos sobre los vampiros, como que «prefieren el nacimiento del cuello, por ser éste el lugar más desamparado» de los animales domésticos, está dramatizado en el relato, y sus observaciones se pueden leer en el cuento como una reminiscencia ²⁹.

VI. UN NARRADOR ENMASCARADO

Los médicos, en efecto, dramatizan en el relato a ese observador científico que escribió el informe para niños. Pero a diferencia de él, ellos no ven al vampiro; aunque verifican con precisión, no pueden explicar la anemia progresiva de la enferma. La función de los médicos dentro del discurso del cuento corresponde a un narrador enmascarado colectivo; ellos sirven para comunicar ciertos datos esenciales al representar sólo su papel profesional. Cumplen, además, la función del llamado narrador digno de confianza, porque comparten las creencias y características del autor inscrito en el relato ³⁰. El texto, sin embargo, les escamotea el elemento clave: la presencia del vampiro. Por consiguiente, cabe afirmar que el cuento se desarrolla en torno a un silencio, no sólo sobre el plano sintagmático del lenguaje del cuento —el silencio Jordán-casa—, sino que funciona además en torno a un silencio sobre el plano sistemático del lenguaje, a nivel intertextual.

Para el lector implícito, los médicos representan la inscripción de un elemento cultural en el texto. Equilibrados, instruidos, escépticos, ellos encarnan perfectamente la función de la racionalidad, porque plantean la pregunta sobre las causas de la enfermedad de Alicia ³¹. Son la expresión oficialmente sancionada del deseo: el deseo de curar a la enferma. Este deseo, sin embargo, se encuentra malogrado: «Había allí delante de ellos una vida que se acababa, desangrándose día a día, hora a hora, sin saber absolutamente cómo» (p. 57). El deseo frustrado aquí se convierte en una mirada atestiguadora: «En la última consulta Alicia yacía en estupor... *La observaron largo rato ... y siguieron al comedor*» (p. 57; subrayado mío).

²⁹ «El vampiro», *Caras y caretas*, 1372 (17 de enero de 1925), p. 129; reimpresión: *Obras inéditas y desconocidas: De la vida de nuestros animales*, III (Montevideo: Arca, 1967), p. 67.

³⁰ Véase Booth, pp. 158-159.

³¹ Véase Bessière, pp. 59-64.

La mirada de testigo de los médicos recuerda la situación del lector, quien, en efecto, se identifica con ellos, para convertirse también en testigo de la misteriosa dolencia de Alicia.

VII. LA MIRADA: DEL ORDEN SIMBÓLICO AL IMAGINARIO

En Alicia, como en los médicos, el deseo al principio está manifestado verbalmente, es decir, que se somete al orden simbólico del lenguaje³². Mientras Alicia cumple las funciones de personaje-narrador en la primera parte del cuento, se sabe que: «Sin duda hubiera ella deseado menos severidad en ese rígido cielo de amor, más expansiva e incauta ternura» (p. 55). La frustración de su deseo, sin embargo, la lleva eventualmente a la inexpressión, a ese momento en que «había concluido por echar un velo sobre sus antiguos sueños, y aún vivía dormida en la casa hostil, *sin querer pensar en nada*» (p. 55; subrayado mío). Al no pensar y, por tanto, al no expresarse, Alicia retrocede a un orden imaginario³³.

Abandonada toda expresión verbal del deseo, se informa al lector implícito: «Pronto Alicia comenzó a tener alucinaciones, confusas y flotantes al principio, y que descendieron luego a ras de suelo» (p. 56). Es el deseo primario de Alicia, que ahora busca satisfacerse en la alucinación; y la palabra del autor implícito vuelve posible la representación verbal de este nuevo orden imaginario. Las reacciones que en seguida sufre Alicia ante la presencia de Jordán en su cuarto se deben leer como el diálogo de su razón y sinrazón en frágil equilibrio, ya a punto de ser absorbidas la una en la otra: «Alicia lo miró con extravío, miró la alfombra, volvió a mirarlo, y después de largo rato de estupefacta confrontación, se serenó. Sonrió y tomó entre las suyas la mano de su marido» (p. 57). Pero, en definitiva, Alicia actúa y se decide por las apariencias, volviéndose completamente extraña a lo real: «Entre sus alucinaciones más porfiadas, hubo *un antropoide* apoyado en la alfombra sobre los dedos, *que tenía fijos en ella sus ojos*» (p. 57; subrayados míos). En esta yuxtaposición y confusión de lo que es espectáculo e ilusión (o falsa percepción) se prepara el acontecimiento fantástico.

La reiteración del tema de la mirada fija encierra una obsesión de orden sexual, a la vez que dramatiza la esencial visualidad del tema fan-

³² Véase Jean Roussel, «Introduction to Jacques Lacan», *New Left Review* (July-August 1968), p. 68.

³³ Roussel, p. 69: «The word becomes the representation of a petrified thing at the service of the hallucinatory satisfaction of a primal desire.»

tástico. Aquí el objeto del deseo sexual aparece metamorfoseado por la mirada en una imagen de rechazo y terror:

La joven, *con los ojos desmesuradamente abiertos, no hacía sino mirar* la alfombra a uno y otro lado del respaldo de la cama ... quedó de repente *mirando fijamente* ... clamó rígida de espanto, *sin dejar de mirar* la alfombra ... al verlo aparecer a Jordán Alicia lanzó un alarido de horror (p. 56; subrayados míos).

La repetida operación de fijar —«mirando fijamente»— es metafórica, del lenguaje. El movimiento de la sangre de Alicia, de su vida misma: «Parecía que únicamente de noche se le fuera la vida en nuevas oleadas de sangre» (p. 57), se fija por fin en el detenimiento «legalizado», que es el de la narración³⁴. Paradójicamente, el mirar, que parecería prohibir las deformaciones de la subjetividad, supone, sin embargo, una perspectiva que no es jamás objetiva. Es por eso que la evidencia de la percepción se vuelve el medio más seguro de pervertir el orden cotidiano³⁵.

Alicia y los médicos son la formulación narrativa del problema de la relación del ser humano con lo sensible y lo real³⁶. Esa realidad se desrealiza en la medida en que los sujetos de la narración —Alicia, los médicos, el mismo lector implícito— no poseen más los medios de aprehenderla.

VIII. UN NARRADOR «REFLECTOR»

El autor implícito comenta que «Alicia murió por fin» (p. 58). Es entonces cuando la sirvienta asume las funciones de lo que Booth ha llamado «third person centers of consciousness», porque en su mirada y en lo que dice refleja, como en un espejo, la intensa emoción, en particular el horror, que la revelación final exige³⁷. El autor implícito informa que la sirvienta entró a deshacer la cama después de la muerte de Alicia; que «sola ya, miró un rato *extrañada*» (p. 58) y que en seguida lo llamó a Jordán para que viera el almohadón, donde había manchas que parecían sangre:

—Parecen picaduras —murmuró la sirvienta después de *un rato de inmóvil observación*.

³⁴ Gérard Stein, p. 95.

³⁵ Bessière, p. 186.

³⁶ Bessière, pp. 45-50.

³⁷ Booth, p. 153.

—Levántelo a la luz —le dijo Jordán.

La sirvienta lo levantó, pero en seguida lo dejó caer y *se quedó mirando a aquél lívida y temblando*. Sin saber por qué, Jordán sintió que los cabellos se le erizaban (p. 58; subrayados míos).

La inminencia de una revelación aterradora se refleja sobre todo en el testimonio de los ojos, que ubica los hechos bajo el signo de la intensidad y el paroxismo, y parece abolir el límite de la imagen. La mirada de la sirvienta es primero «extrañada», de donde el lector inscrito infiere algo inesperado, sorpresivo. Pero el gesto de la muchacha de examinar el almohadón en «un rato de inmóvil observación» inspira confianza, ya que se tiende a creer en el testimonio de los ojos. La situación se vuelve más tensa cuando al intentar levantar el almohadón, la sirvienta se ve obligada a dejarlo caer, y «se quedó mirando a aquél lívida y temblando»: la intensidad prepara la abolición del límite de la imagen, la confusión de espectáculo e ilusión.

Jordán, a su vez, sin saber por qué, «sintió que los cabellos se le erizaban». El también cumple aquí con las funciones de un narrador «reflector». Pero como todo en el texto indica que Jordán es el verdadero monstruo, su espanto ante la revelación final produce cierto desconcierto en el lector inscrito. Dentro del contexto total del cuento, sin embargo, un análisis más detenido de Jordán en esta función de narrador «reflector» sugiere que sus palabras y reacciones son la reflexión de un espejo turbio, con forma de máscara; máscara-espejo que refleja deformando; y a la vez deforma encubriendo, o más precisamente, tal vez, encubre lo disforme. En el espejo-máscara, la monstruosidad asume una forma extraña en el relato que aterra a Jordán, y donde él no se reconoce³⁸.

El lector implícito participa, por un lado, de las reacciones dramatizadas de sorpresa y horror de Jordán, pero, por el otro, ya ha leído en las entrelíneas las acciones excesivas del personaje. De ahí que la distancia entre el narrador y el lector inscrito, hecha de identificación y oposición a la vez, se vuelva ambivalente.

³⁸ El monstruo tiene sobre Jordán el efecto de lo que Freud estudió como *das Unheimliche*. Dice: «An uncanny effect is often and easily produced by effacing the distinction between imagination and reality, such as when ... a symbol takes over the full functions and significance of the thing it symbolizes» (Sigmund Freud, «The 'Uncanny'», *On Creativity and the Unconscious*, p. 152).

IX. UNA VOZ NARRATIVA QUE VACILA

Al dirigirse el cuento a su desenlace, una voz narrativa informa que Jordán levantó la almohada, y que «pesaba extraordinariamente» (p. 58). El relato remite aquí, irónicamente, a su título: «El almohadón de pluma», que, como ya se señaló, connota un objeto muy liviano. Esta referencia a sí mismo hace que el relato funcione como un intertexto interior o autotexto. De esta manera el texto logra una estructura fuerte, que asegura su significado porque dialoga consigo mismo, funcionando como un aparato de autointerpretación³⁹.

En el momento mismo de la revelación final del relato, la mirada fija —índice de la obsesión sexual— queda sustituida en el texto por la imagen del objeto mirado:

Sobre el fondo, entre las plumas, moviendo lentamente las patas velludas, había un animal monstruoso, una bola viviente y viscosa. Estaba tan hinchado que apenas se le pronunciaba la boca.

Noche a noche, desde que Alicia había caído en cama, había aplicado sigilosamente su boca —su trompa, mejor dicho— a las sienes de aquélla, chupándole la sangre (p. 58).

El testimonio visual es esencial para disimular la producción del acontecimiento fantástico, que aquí adquiere una presencia por medio de la imagen teratológica⁴⁰.

El parásito se puede leer como el símbolo del deseo de Jordán. Con la muerte de Alicia queda expuesto como un monstruo que asume el sentido y las funciones de lo que simboliza: es el deseo de Jordán metamorfoseado en monstruo. Como en los casos más patentes de dobles físicos, un estado de amnesia permite que Jordán, el silencioso y frío, se disocie de su otro monstruoso, que es la expresión de un deseo pervertido e insaciable⁴¹. Dicho en términos más generales, en la revelación final se puede leer el desdoblamiento del personaje-narrador, ocasionado por su incapacidad para aplicar dos símbolos a un mismo ente⁴². De acuerdo a este criterio, el nombre que simboliza al personaje Jordán, y el parásito —otro nombre—, que simboliza su deseo anormal, no pueden pertenecer al mismo sujeto.

³⁹ Lucien Dällenbach, «Intertexte et autotexte», *Poétique*, 27 (1976), pp. 282-284.

⁴⁰ Bessière, p. 186.

⁴¹ Otto Rank, *Der Doppelgänger: Eine Psychoanalytische Studie* (1925), trad.: *The Double: A Psychoanalytic Study* (Chapel Hill, N. C.: University of North Carolina Press, 1971), p. 20.

⁴² Roman Jakobson, «Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances», *Fundamentals of Language* (Paris: Mouton, 1971), p. 94.

Revelado el monstruo, la voz narrativa que explica su oscura gestación se puede atribuir a Jordán. En efecto, la preferencia por la expresión metonímica, el interés por los detalles —su boca, su trompa, las sienes, la sangre—, es la manifestación lingüística del desdoblamiento de Jordán. Además, en la vacilación entre un signo humano y otro animal/insectil, en ese titubeo entre los significantes: «*su boca —su trompa, mejor dicho—*», se desprende una ambivalencia a nivel lingüístico, que remite a la incapacidad del sujeto de la narración de reconstruir su objetividad; pero de su búsqueda de relaciones surge lo imposible: un parásito diminuto vuelto monstruo⁴³.

X. UN NARRADOR INDIGNO DE CONFIANZA

La voz narrativa que ofrece la solución final plantea como «realidad» lo que se ha representado en el relato, y para que sea más creíble, la ofrece como una exposición científica:

Estos parásitos de las aves, diminutos en el medio habitual, llegan a adquirir, en ciertas condiciones, proporciones enormes. La sangre humana parece serles particularmente favorable, y no es raro hallarlos en los almohadones de pluma (pp. 58-59).

Esta explicación del acontecimiento fantástico tiene toda la apariencia de un discurso unívoco: el científico. Sin embargo, en la voz narrativa que ofrece la solución final, como las marcas de la situación de comunicación sólo están de manera implícita, se puede confundir la voz de Jordán con la voz del autor implícito. La ambigüedad consecuente sirve a los intereses de Jordán por encubrir hasta el final la transgresión que representa su presencia en el texto, asegura que el cuento funcione hasta el final en torno a un silencio —el silencio de su propia muerte—. Por tanto, el narrador aquí resulta ser indigno de la confianza del lector, caracterizándose por lo que Henry James llamó *inconscience*: parece tener la capacidad, por ejemplo, de explicar «científicamente» el acontecimiento representado en el relato; pero a sus espaldas el autor implícito le está negando esa aptitud⁴⁴. En la ambigüedad de la voz narrativa se crea y esconde una polémica interior, que permite justificar la apariencia de lo que jamás ha existido.

El lector inscrito, a su vez, es partícipe de la ambigüedad del comentario final. Una de las funciones aparentes de la explicación parece

⁴³ Bessière, p. 143-147.

⁴⁴ Citado por Booth, p. 159.

ría ser de informarle unívocamente de hechos que no podría conocer de otro modo; pero el lector advierte una distancia irónica entre el autor implícito y el narrador, que crea ambigüedad en la voz narrativa. Por otra parte, como la explicación cede lugar a la creencia del lector en la ciencia, y a su costumbre de asociar la verdad con la terminología científica de actualidad, aquélla sirve para instalar el mundo del lector en el texto. Y como el lector, asimismo, pertenece al mundo de los objetos cotidianos y del discurso científico, y el relato parte de y regresa a ese mundo, él se siente restituido a la normalidad. De esta manera la terminología científica permite evocar, por signos que remiten a lo cotidiano, el acontecimiento que no fue ni puede ser dentro de la realidad concreta. Pero la solución final es una parodia de la explicación científica, y lejos de asegurar los contornos y las relaciones de lo real, los deshace.

XI. LA TRANSGRESIÓN FINAL

A nivel denotativo, en el significante *pluma* se aloja el monstruo en potencia, el parásito que a lo largo del relato se nutre en secreto y en silencio de la sangre de su huésped, hasta alcanzar la categoría de «monstruo» en la revelación final. Ese monstruo simboliza el deseo anormal e insaciable del Uno (el personaje Jordán) por el Otro (el personaje Alicia). A nivel figurativo, en la metonimia *pluma* se «aloja» el cuento en potencia, cuyo discurso es el deseo del Otro sometido al orden simbólico del lenguaje⁴⁵. En ese discurso se inscribe la imagen del que desea: el autor implícito, y la del deseado, el Otro: el lector postulado. En el relato, el deseo desmedido de Jordán se escamotea hasta la revelación final, donde aparece como una transgresión de lo normal, como algo monstruoso. En forma homóloga, el deseo simbolizado en el discurso del cuento se revela en su verdadera intensidad en la ambigüedad final. El lector inscrito, con el que se identificaba el lector real mientras duraba la lectura del cuento, queda más firmemente inscrito por la incertidumbre final. Mientras tanto, el lector real se siente restituido a su vida normal, pero que ahora es temible: porque como Alicia, el lector también pone de manifiesto lo que hay de monstruoso en su deseo: el deseo de transgredir las fronteras verbales que le corresponden, para violar el mundo de los objetos reales y lectores concretos.

⁴⁵ Roussel observa que tanto para Hegel como para Lacan, «the only escape from the Other of man's 'imaginary passion' is submission to a certain kind of labour, to a Law, an Order. It is the symbolic order, the order of Language»: *New Left Review*, p. 68.