

Teoría y Metodología Literaria I
Escuela de Letras (FFYH)
Universidad Nacional de Córdoba
Apuntes de cátedra

Aproximación a un análisis: “Zugzwang”

Marco A. Ojeda

La finalidad del apunte que sigue es ser una especie de manual de instrucciones para la realización del análisis de un cuento con las herramientas propuestas por la cátedra Teoría y Metodología Literaria I. Lo que sigue NO es un modelo de análisis, puede considerarse un resumen extendido y extremadamente ejemplificado de reconocimiento de categorías y de uso de herramientas. El énfasis puesto en la ejemplificación y en el uso de las herramientas teóricas, obligó a realizar un análisis esquemático de la hipótesis de lectura y de los posibles efectos de sentido que es posible encontrar en la lectura de un cuento. La estructura del apunte está relacionada con el programa de la materia y apunta a la explicación de procedimientos y sugerencias de análisis, es decir, no al análisis propiamente dicho, con las abstracciones que un análisis implica, sino con la “cocina” del mismo, con los procedimientos necesarios para llevar adelante un análisis propio. Creemos que la mejor forma de explicar conceptos metodológicos es a través de la práctica y este apunte está orientado a eso: a las prácticas.

En la primera parte analizaremos los procedimientos para construir una hipótesis de sentido. Luego analizaremos las funciones narrativas desde Barthes, es decir, la lógica de las acciones, la secuenciación y la sistematización de indicios. Luego analizaremos las tres categorías que plantea Gérard Genette en “El discurso del relato” de *Figuras III*, es decir voz, modo y tiempo. Y finalmente, a través de las categorías de Philippe Hamon, la actorialización como lugar donde confluyen todas las categorías analizadas.

Construcción de una hipótesis de sentido

Para formular una hipótesis de sentido, se tienen que tener en cuenta dos momentos, un primer momento en que se plantea una conjetura semántica y un segundo momento en donde se analiza la construcción discursiva de esa conjetura. No se trata de dos momentos separados, sino que uno es subsidiario del otro, vamos a utilizar como texto base a “Zugzwang” de Rodolfo Walsh. Podemos tomar como punto de partida la relación que existe entre la justicia y la aplicación de justicia a través del derecho, si hay una aporía entre la posibilidad de existencia de la verdadera justicia (incontable, incalculable, totalizante) y su aplicación a través del derecho (calculable y en una relación no obvia ni necesaria con la justicia), entonces podemos ver que es posible establecer una tensión entre Justicia (así, con mayúsculas) y derecho, más aún cuando una acción tipificada como delito puede resultar más “justa” que el hecho de actuar de acuerdo a la Ley. En “Zugzwang” podemos observar que se produce esa tensión entre justicia y derecho, y podemos partir de esa conjetura semántica para construir una hipótesis de sentido. Si por un lado tenemos una tensión entre justicia y derecho, por el otro podemos notar que existe una homologación entre esa tensión y posiciones de imposible resolución en el juego del ajedrez. Sin embargo, para poder establecer una abstracción necesitamos despegarnos un poco de la anécdota del cuento y centrarnos en la posición en sí: una posición de zugzwang es aquella “*en que se pierde por estar obligado a jugar*” (Walsh: 226). Tenemos en el cuento a un comisario, que es un representante de la ley, que ante una decisión de si debe actuar de acuerdo a derecho o de acuerdo a lo que él considera justo, opta por esta segunda opción. Tenemos entonces, el principio del segundo momento, la construcción discursiva de nuestra hipótesis. El cuento narrativiza una situación en donde un agente de la ley actúa de forma contraria a lo que dicta el derecho para que pueda hacerse justicia.

¿De qué manera podríamos formular una hipótesis de sentido con estos elementos? Tenemos por un lado la conjetura semántica de la tensión entre justicia y derecho, por otro lado, una construcción discursiva en donde un agente de la ley actúa de forma contraria a lo que debería para que pueda hacerse justicia. Lo que necesitamos para hacer converger estos dos momentos es algo que nos permita pensar teóricamente nuestra tarea crítica, en este caso lo que usamos en nuestra cátedra es el género. Podemos pensar que “Zugzwang” participa del género policial porque hay un enigma, un proceso de averiguación de verdad, un detective y un delito. Estas características por sí solas no nos

proporcionan más que elementos para justificar esa participación. Venimos diciendo que el género policial se estructura con la tríada Delito/Ley/Verdad. Entonces deberíamos ser capaces, para formular nuestra hipótesis de sentido, de relacionar los dos momentos que identificamos con la teorización del género. Entonces, nuestra hipótesis de sentido podría ser expresada en los siguientes términos: **el lugar de la LEY estatal a través de la tensión que se genera en el accionar de sus agentes cuando se produce un DELITO que, a pesar de no estar sujeto a derecho, establece un acto de justicia.** Como toda hipótesis, esta formulación es provisoria y luego de finalizado el análisis puede ser reformulada o ampliada de acuerdo a las consecuencias de sentido que encontremos.

Lógica de acciones, secuenciación y sistematización de indicios

Al reconstruir la lógica de las acciones, lo que hacemos es poner en orden cronológico a la diégesis, es decir, a la historia. Para la reconstrucción de esa lógica apelamos a la identificación de funciones cardinales. Las funciones cardinales son aquellas que “ponen en riesgo el relato”, son momentos que pueden colocarse o en el eje de causa/consecuencia y anterioridad/posterioridad y es a través de ellas en que el relato se estructura. En el caso de “Zugzwang”, podríamos ordenar las funciones cardinales de la siguiente manera: a) Finn Redwolf trabaja en los ferrocarriles argentinos; b) Redwolf conquista y abandona a María Isabel; c) María Isabel se suicida; d) Laurenzi siente curiosidad por Aguirre y entabla una relación con él; e) Aguirre invita a Laurenzi a su casa; f) Aguirre comienza una partida por correspondencia con Redwolf; g) Aguirre queda en posición de zugzwang; h) Aguirre mata a Redwolf; i) Laurenzi evita denunciar a Aguirre; j) muerte de Aguirre; k) Partida de ajedrez en el bar Rivadavia entre Hernández y Laurenzi; l) Laurenzi queda en posición de zugzwang; m) Laurenzi cuenta la historia de Aguirre. Podríamos establecer cuatro secuencias narrativas en relación a estas funciones: 1) El romance trágico de Redwolf y María Isabel; 2) La relación de amistad entre Laurenzi y Aguirre; 3) La partida de ajedrez entre Aguirre y Redwolf y 4) La partida de ajedrez entre Hernández y Laurenzi. La primera secuencia abarca las primeras tres funciones cardinales señaladas (a, b y c); la segunda las funciones d, e, i y j; la tercera las

funciones f, g y h y la cuarta las funciones k, l y m¹. Nótese que el relato comienza en la cuarta secuencia.

Lo primero que debemos sistematizar son los indicios de identidad de María Isabel. Sabemos que Aguirre había estado casado con ella “*Era, había sido, su mujer*” (229) y aún seguía enamorado ya que el retrato de Isabel era fundamental y ocupaba un lugar preponderante en su casa

Estaba puesto de tal manera sobre el escritorio, la luz de la ventana lo iluminaba con tal delicada precisión, que usted no podía dejar de ver, y padecer, en el acto, ese rostro, que era el de una vieja fotografía, que era el fantasma de un tiempo muerto y amarillo, sueño del polvo retornando al polvo pero conmovedoramente joven y hermoso todavía... (229)

También podemos observar en esta cita que la mujer está muerta ya que se trataba de “una vieja fotografía” y de un “fantasma de un tiempo muerto”. Y después queda evidenciado este hecho en las palabras de Laurenzi: “*Porque ella estaba muerta, y su lugar exacto en el tiempo sólo por una piadosa ficción podía mi amigo abstraerlo de aquel mes de noviembre de 1907 en que ella se tiró bajo un tren*” (229). Los motivos del suicidio fueron el abandono de un amante: “*Un hombre la conquistó y la abandonó, y luego se fue (...) Era un extranjero. Volvió a su país*” (229). A través de estos indicios sabemos que un extranjero conquistó y abandonó a la esposa de Aguirre y esta se suicidó en noviembre de 1907. Este informante, es de fundamental importancia para establecer una sistematización de los indicios de identidad que se van configurando: el contrincante de Aguirre en la partida de ajedrez por correspondencia, Finn Redwolf: “*estuvo trabajando como ingeniero en los ferrocarriles ingleses entre 1905 y 1907*” (230). Como puede observarse a través de los informantes podemos establecer que hay una conexión entre el extranjero seductor de María Isabel y el contrincante de Aguirre. A través de las cartas se va afirmando esa identidad: “*había sido irresistible para las mujeres*” (230) “*Había una muchacha, por ejemplo...*” (231), “*Lizzie tenía ojos muy hermosos, indolentes y serios. Sus ojos se arrepentían de sus labios. Y no sólo de sus labios*” (232),

¹ Esta forma de establecer una secuenciación corresponde a un criterio didáctico del presente apunte y no necesariamente va a ser la forma que se les va a pedir que redacten en instancias evaluativas. Es decir, que al reconstruir la lógica de las acciones, considerando que se estaría construyendo un lector modelo de competencias académicas, traten de utilizar una redacción de tipo menos esquemática y más relacionada con la argumentación, del estilo: “en la secuencia que abre el relato, que incluye las funciones cardinales en donde Laurenzi y Hernández juegan una partida de ajedrez..., etc.”.

“*componía abominables juegos de palabras (lazy Lizzie)*” (232), construcción que llega a su punto máximo en los siguientes fragmentos:

...surgía el recuerdo de sus dos años en la Argentina, a comienzos de siglo. También aquí (decía) lo habían querido las mujeres. ‘Una sobre todo. Pero tuve que dejarla, usted comprende. Fue un lío’ Lisbeth, I called her. Or Lizzie. La llamaba Lisbeth; a veces Lizzie. (232)

Lizzie se mató, y creo que fue por mí. Se tiró al paso de un tren. Tratando evitar el accidente, el maquinista arruinó los frenos. Me tocó repararlos., por una de esas coincidencias. Yo tenía particular aprecio por aquella locomotora. También por Lizzie, pero la pobre no era rival para nuestros constructores de Birmingham (232)

Se produce en este momento del relato una identificación entre el retrato de Isabel que ve Laurenzi en la casa de Hernández “*había sido sacada al aire libre, en una hamaca al pie de un árbol*” (229) y la que cuenta que posee Redwolf: “*Me ha quedado una foto suya. Estaba muy hermosa, en una hamaca al pie de un árbol. Ya no recuerdo si fue en octubre o en noviembre de 1907*” (233).

Ahora bien, una vez establecido que Redwolf es el seductor de María Isabel, podemos ver como se construye discursivamente la tensión entre ley y derecho que planteamos en nuestra hipótesis. Lo primero que notamos es que se dan tres situaciones sin resolución a lo largo del relato, la primera y con menos consecuencias en el sentido pero fundamental para el desarrollo de la historia es la posición de *zugzwang* en la partida entre Hernández y Laurenzi que sirve como disparador de los recuerdos de éste. La segunda es en la partida de ajedrez que juegan Redwolf y Aguirre, Aguirre sabe que va a quedar indefectiblemente en posición de *zugzwang* pero sin embargo sigue hasta llegar a ella: “*Había recibido carta con la jugada decisiva de Redwolf. Se encontraba en la clásica posición de zugzwang que él había previsto*” (232). Sin embargo, a pesar de que Redwolf le escribe “*Presumo que la partida termina aquí*” (232) y Laurenzi le dice “*Cualquier cosa que haga pierde*” (233). La enigmática respuesta de Aguirre: “*Cualquier cosa, no*” (233) indica que aún quedaba algo por hacer, es decir, aún podía asesinarlo como si se tratara de un acto de justicia. Y en cierta medida Laurenzi lo justifica: “*Ya le dije una vez que nada termina del todo, nunca*” (233). Este hecho delictivo, este asesinato, coloca a Laurenzi en una posición de *zugzwang* pero no en el ajedrez, sino en la vida ya que, como él mismo afirma al principio del cuento: “*La vida tiene situaciones curiosas*

(...) *Posiciones de zaguán, como usted dice (...) Se pierde porque cualquier cosa que uno haga está mal. En la vida también*” (226). Esta homologación de la vida con la partida de ajedrez, específicamente con la posición de zugzwang, es en dónde el comisario se coloca a sí mismo con respecto al derecho y la justicia:

— Yo, ¿qué podía hacer? Estaba jubilado, y el crimen ocurrió, fuera de mi jurisdicción. Y después de todo, ¿fue un crimen?

Que el azar no le depare a usted estos dilemas. Si no denunciaba a mi amigo, hacía mal, porque mi deber era..., etcétera. Y si lo denunciaba y lo arrestaban, también hacía mal, porque con todo mi corazón yo lo había justificado. (234)

Desde el punto de vista de Laurenzi, el asesinato de Redwolf estaba justificado y a pesar de su condición de agente de la ley (aunque jubilado) decidió no denunciarlo aun cuando era su deber. Esa condición de agente de la ley, de Comisario, son señaladas por el mismo Hernández cuando le dice que *“las ordenanzas de la Policía Federal le prohíben hablar de ese modo”* (229) pero Laurenzi lo ignora.

El enigma de identidad que se construye en el cuento está estrechamente relacionado con esta “justificación” de Laurenzi al accionar de Aguirre, después de todo para Redwolf fue peor que se arruinaran los frenos del tren que la muerte de María Isabel: *“Lizzie no era rival para nuestros constructores de Birmingham”* (232). La construcción indicial de la personalidad de Redwolf, “jactancioso”, “degradante”, haciendo uso de “abominables juegos de palabras”, etc., hace que se vuelva un personaje odiable: *“Sin darme cuenta, yo también empecé a odiarlo”* (231) dice Laurenzi y va configurando su muerte como algo merecido. De esta manera, al construirse la historia de esta forma, se puede conjeturar que la Ley estatal es inoperante para castigar este tipo de crímenes, por lo que se dificulta sobremanera el hacer justicia, tensionando de esta forma la relación entre justicia y derecho.

Voz Narrativa

Para identificar la voz narrativa, debemos preguntarnos ¿quién habla?, y para ello nos apoyaremos en los pronombres personales, en los tiempos verbales, en las indicaciones directas (es decir, en los informantes) y en indicaciones indirectas (es decir en el sistema de indicios). La categoría de voz narrativa que analiza Genette se trata de las huellas que ha dejado (supuestamente) en el discurso narrativo la instancia narrativa que lo produce y que no es idéntica ni invariable a lo largo de una misma obra. Tenemos que distinguir, por un lado la diégesis, es decir la historia que se cuenta y por el otro, el relato, es decir del texto tal y como se nos presenta. Cuando hablamos de voz narrativa hablamos de la instancia que está asumiendo el relato de los acontecimientos y que no necesariamente va a coincidir con las nociones tradicionales de narrador, ya que esta instancia puede estar dentro o fuera de la historia.

Tiempo de la narración

El tiempo de la narración tiene que ver con la posición relativa de la instancia narrativa con respecto de la diégesis, es decir, si la narración es anterior, ulterior o simultánea a los hechos narrados. En “Zugzwang” el tiempo de la narración siempre es ulterior, tanto en la extradiégesis como en los acontecimientos narrados en los relatos metadieгéticos. Todas las funciones cardinales se organizan a través de la voz narrativa extradiegética y que podríamos hacer coincidir con el periodista Hernández, aunque recordemos que se trata de una estrategia discursiva y no de una persona. Los efectos de sentido que se desprenden de este uso del tiempo de la narración están relacionados a que hacen referencia a hechos ya acontecidos y cerrados, sin ninguna posibilidad de cambio. Los hechos narrados sucedieron de la forma que sucedieron y ninguna intervención de los actores pueden modificarlos. El relato empieza y termina recordando hechos ya acontecidos y sólo eso.

Niveles narrativos

Recordemos que los niveles narrativos hacen referencia al acto narrativo, es decir, al relato en donde se enmarcan los acontecimientos narrativos que se narran. En el nivel extradiegético podemos ubicar al narrador que se ubica por fuera del relato que se centra

en Hernández y Laurenzi jugando al ajedrez, es decir, la principal voz narrativa del cuento y que coincide con el mismo Hernández, lo que se nos indica con el uso de la primera persona singular: “*Las cosas que me ha tenido que aguantar*” (225), “*Vengo explotando sus recuerdos*” (225) “*Él habla, yo escribo*” (225), “*yo me limito a sonreír*” (225) y también la primera persona en plural haciendo uso de un nosotros inclusivo “*nos encontramos*” (225), “*Nos echamos a reír al mismo tiempo y salimos a la calle*” (234). Sin embargo, no hay que confundir nivel narrativo con persona, el nivel es extradiegético porque se ubica por fuera de la diégesis, es decir cuenta acontecimientos que pasaron antes de que la voz narrativa asumiera el relato (de allí su característica de relato ulterior). Este relato extradiegético sirve para fortalecer la verosimilitud del relato y para enmarcar el cambio de voz que llevará el peso de los acontecimientos narrados.

En la conversación que establecen Hernández y Laurenzi luego de que la partida de ajedrez que están jugando quede en posición de zugzwang, el comisario Laurenzi, comienza a contar una historia (que en secuenciación denominamos “la relación de amistad entre Laurenzi y Aguirre”), es decir, que Laurenzi asume la voz narrativa para contar otro relato distinto al extradiegético, se abre una metadiégesis. Esta metadiégesis comienza cuando Laurenzi comienza a describir a Aguirre “*Era -prosiguió sin transición- un hombre canoso, delgado que conversaba muy poco*” (227) y termina cuando cuenta la repercusión del asesinato de Redwolf por los diarios ingleses “*Los diarios ingleses comentaron durante algún tiempo el asesinato de Finn Redwolf, en su residencia de Escocia, sin ahorrar los detalles truculentos*” (233) Sin embargo, el relato metadieético no se desarrolla de comienzo a fin sin interferencias del relato extradiegético, en realidad la metadiégesis se interrumpe en siete oportunidades:

1) “*El comisario Laurenzi hizo un pausa, pidió otro café y encendió un cigarrillo negro*” (228),

2) “*- Comisario -le recordé-, las ordenanzas de la Policía Federal le prohíben hablar de ese modo*” (229),

3) “*Se enamoró de ella -provoqué.*” (229),

4) “*-¿Por qué se mató?*” (229),

5) “*- ¿Y el seductor?*” (229)

6) “*Me gustaría que usted, Hernández, hubiera visto esa carpeta*” (230) y finalmente la más extensa

7):

Eran las cuatro de la madrugada. Sólo el comisario y yo quedábamos en el café.

- ¿La partida terminó ahí? -pregunté-. ¿La historia termina ahí?
- Ya le dije una vez que nada termina del todo nunca. Pero si se empeña, puedo darle un provisional epílogo... (233)

La primera interferencia narrativa cumple la función de establecer una pausa en el relato de Laurenzi para introducir una elipsis (ver tiempo) y organizar de manera más efectiva la narración de la metadiégesis, sin embargo es completamente prescindible y no tiene ninguna consecuencia narrativa importante. Lo mismo ocurre con la séptima interferencia: sirve como preparación para el epílogo del relato metadieético y por lo tanto también tiene una función cohesiva, pero su ausencia no genera ningún efecto de sentido importante. La sexta interferencia no tiene mayor peso en el relato así que no genera casi ningún efecto de sentido. Más importantes son las interferencias 3), 4) y 5), ya que cumplen la función de control del relato metadieético para la introducción de un relato sumario (ver tiempo) de los hechos para sostener el enigma. Ahora bien, la interferencia más importante en relación a nuestra hipótesis de sentido es la 2), ya que en ella se establece las obligaciones de Laurenzi como perteneciente a las fuerzas de la ley, cuando Hernández le recuerda las ordenanzas de la Policía Federal, nos indica que está obligado a seguirlas respetando aun estando retirado, lo que es un indicio claro de las obligaciones de Laurenzi aún sin ser miembro activo de las fuerzas policiales.

Sin embargo, no es el único cambio de voz que encontramos en el cuento², un tercer cambio de voz se produce cuando Redwolf cuenta su historia a través de las cartas. Si bien, la mención de lo que dice el escocés constituye la mayor parte de las veces un relato de palabras (ver distancia) asume la voz del relato en cinco oportunidades

- 1) “*¿Argentina? Sure, fine country. I have been there too*” (230)
- 2) “*Había una muchacha por ejemplo*” (231)
- 3) “*Una sobre todo. Pero tuve que dejarla, usted comprende. Fue un lío. Lisbeth, I called her. Or Lizzie. La llamaba Lisbeth; a veces Lizzie*” (232)
- 4) “*Lizzie tenía ojos muy hermosos, indolentes y serios. Sus ojos se arrepentían de sus labios. Y no sólo de sus labios*” (232) y finalmente

² Si bien en clase dijimos que podría considerarse un cambio de voz el relato de Aguirre, analizando el cuento en detalle me parece, personalmente, que solo hay tres voces narrativas que podríamos nominalizar: Hernández, Laurenzi y Redwolf. Aguirre en ningún momento asume la voz narrativa para contar acontecimientos sino que su accionar es contado por el comisario Laurenzi y esto tiene consecuencias en el sentido, ya que es Laurenzi quien justifica el accionar de Aguirre y por lo tanto su propio accionar.

5) *“Presumo que la partida termina aquí -decía el remoto, inverosímil anciano- No creo que usted quiera jugar otra. Por eso debo apresurarme a contarle el final de la historia (...) Ya no recuerdo si fue en octubre o en noviembre de 1907” (232-233)*

Entre el relato de palabras haciendo referencia a las cartas que realiza Aguirre y lo que cuenta Redwolf en las cuatro primeras veces que asume el relato de palabras, se va constituyendo un sistema de indicios caracterológicos que relacionan a María Isabel, esposa de Aguirre, con Lizzie amante de Redwolf. Finalmente, la quinta vez que asume el relato la voz narrativa metadieética que nominalizamos como Redwolf, el enigma se resuelve: María Isabel es Lizzie y lo confirma la fotografía que Aguirre tiene en su casa y que es descrita en detalle por Laurenzi. Esta, si se quiere, “tercera voz narrativa” es quién brinda los detalles que permiten reconstruir la sucesión de acontecimientos que explican la causalidad del relato: Suicidio María Isabel → Búsqueda del seductor por parte de Aguirre a través de partidas de ajedrez por correspondencia → Asesinato de Redwolf → Inacción de Laurenzi. Sin las explicaciones y las caracterizaciones de Aguirre y Redwolf que realiza Laurenzi, el relato constituiría la narración de un asesinato impune. A través de este manejo de los niveles narrativos de la voz narrativa (como un aspecto de la cuestión, no el único) se construye el relato a través del supuesto de que es posible que un acto criminal sea un acto de justicia.

Persona y cruce de niveles

Para Genette existen dos tipos de relato: aquél en donde el narrador está ausente de la historia (heterodieético) y aquel en donde el narrador está presente como personaje en la historia que cuenta. Zugzwang tiene tres voces narrativas identificables y que nominalizamos Hernández, Laurenzi y Redwolf. Si bien los tres narradores están presente en la historia que cuentan difieren en los grados de presencia de cada uno, con su correspondiente efectos de sentido: Redwolf es quién cuenta su propia historia que lo tiene como protagonista, se trata de un relato autodieético; Laurenzi, si bien cuenta su propia historia (protagonista de su relación con Aguirre) es simplemente un testigo de los acontecimientos, aunque cumple la función de descubrir el asesinato de Redwolf; mientras que Hernández, simplemente es un observador del relato de palabras de Laurenzi, cumple una función meramente de control y de cohesión y coherencia narrativa

pero no participa de los acontecimientos narrados (a excepción, claro está del marco de la conversación que mantiene con Laurenzi y la partida de ajedrez que llevan adelante).

Para ordenar las tres voces narrativas vamos a utilizar las categorías de nivel narrativo simultáneamente con la de las actitudes narrativas (persona). Para caracterizar la voz narrativa principal, veremos que se trata de un narrador extradiegético que cuenta una historia en la que está presente (Hernández jugando al ajedrez con Laurenzi). Por lo tanto esta voz narrativa “principal” o rectora tiene la característica de ser **extrahomodiegética**. Las consecuencias en el sentido de la estructuración de esta voz narrativa, tienen que ver con la verosimilitud de los hechos narrados, es decir, en dar valor a la palabra de Laurenzi “*¡Pobre comisario Laurenzi! Las cosas que me ha tenido que aguantar... ¿Cuánto tiempo, por ejemplo, hace que vengo explotando sus recuerdos?*” (225), se coloca en el lugar de explotador de los recuerdos de otra persona lo que provoca una reafirmación del valor de dichos recuerdos. También se permite una función de control del relato de Laurenzi, como observamos cuando consideramos las interferencias narrativas. Finalmente, también pone en duda la veracidad absoluta del relato enmarcado “*-No es un mal argumento. Sin embargo, para que su historia tuviese auténtico suspense, final sorpresivo y todo lo demás, el seductor castigado debió ser otro*” (234), hecho que sirve por un lado para reafirmar la veracidad del mismo ante el desdén de la respuesta de Laurenzi “*-¿Usted, Hernández? -preguntó con desdén.*” (234) y también para establecer desde una distancia mayor la justificación de la inacción del comisario ante el hecho delictivo, cuando Laurenzi explica “*-Yo, ¿qué podía hacer? Estaba jubilado, y el crimen ocurrió fuera de mi jurisdicción. Y después de todo, ¿fue un crimen?*” (234).

La segunda voz narrativa se trata de un narrador intradiegético (ya que se trata de un actor del relato principal) que asume la voz narrativa para narrar acontecimientos de los cuales él fue parte como testigo (partida por correspondencia entre Redwolf y Aguirre) y como actor secundario (amistad con Aguirre y descubrimiento del crimen). Esta segunda voz narrativa puede caracterizarse como **intrahomodiegética**. Es interesante ver los sentidos que se desprenden de esta forma de establecer la metadiégesis a través del cambio de voz narrativa. En primer lugar, al cederle la voz narrativa a un actor que es representante de la ley (pero que sin embargo actúa al margen de la misma) permite que el manejo de la información sea controlado por dicho actor y no por un testigo ajeno a los acontecimientos. ¿Qué quiere decir esto? Que al poder establecer una función de control de la narración, el narrador-actor puede maximizar, minimizar, contar por extenso, omitir, etc., información para generar un efecto de lectura en donde la recepción esté orientada a

considerar el crimen de Redwolf como un acto de justicia. En segundo lugar, al estar supeditada a la voz narrativa extrahomodiegetica (que se considera a sí mismo como un explotador de recuerdos) que ya había cargado con características positivas al actor que asume el relato metadieético, genera una reafirmación de la aseveración de que el asesinato de Redwolf en realidad no fue un crimen.

Finalmente, la tercera voz narrativa que aparece en el relato, también es intradieética, y cuenta su propia historia de la cual es el protagonista principal (relato autodieético). Se trata de un narrador intrahomodieético, pero a diferencia del anterior, la voz narrativa que controla el relato donde está enmarcado, lo carga de características negativas y solamente le cede la palabra cuando narra acontecimientos reprobables de los cuales es el protagonista. Esta forma de presentar el actor que nominalizamos Redwolf, genera una falta de identificación positiva con el actor en cuestión ya que valorativamente, la voz narrativa del relato que lo enmarca, va controlando la información para que el crimen que lo tiene como víctima se parezca más a un acto de justicia que a un crimen propiamente dicho.

Modo

El modo para Genette, implica considerar la forma en que se regula la información narrativa en un relato, si se dan más o menos detalles, si la información se da más o menos directamente y de acuerdo a qué punto de vista se asume la narración de los acontecimientos. Cuando hablamos de modo, estamos hablando de grados de conocimiento de los acontecimientos, es decir, de distancia; y de las capacidades de conocimiento de los participantes en la historia, es decir, de perspectiva. Cabe aclarar que la mayoría de las estrategias referidas al modo se trata de restricciones de campo, ya sea de campo de percepción de tal o cual actor (focalización) o de restricción de conocimiento de los detalles de la historia (distancia).

Distancia

La distancia, como dijimos, tiene que ver con los grados de detalle y de conocimiento directo que se nos proporciona. Podemos encontrarnos con relatos de acontecimientos, cuando se narran una sucesión de hechos concatenados (y que está bastante relacionado con el sumario como veremos con el tiempo) o con relato de palabras, es decir, cuando se cuenta algo que ya fue contado por un actor presente o ausente del relato o cuando se cuenta una conversación, monólogo o exposición retórica cualquiera. Todas las narraciones presentan una confluencia de relato de acontecimientos y de relato de palabras como una forma de regular la velocidad narrativa, a mayor cantidad de acontecimientos narrados mayor velocidad narrativa y viceversa. En “Zugzwang” predominan los relatos de palabras, que sin embargo presentan una serie de relato de acontecimientos y se relacionan tanto con la instancia narrativa que asume el control del relato como con la forma en que es manejada la cantidad de información temporal del mismo (es decir se encuentra imbricados tanto con la voz como con el tiempo).

El relato comienza con un relato de acontecimientos que plantea la cotidianidad de los encuentros con Laurenzi en el bar Rivadavia. Hay una serie de discursos miméticos (o restituidos) que funcionan como ejemplificación de hechos repetidos (es decir que cumplen una función iterativa que veremos cuando analicemos tiempo). Luego de esta presentación el relato comienza con un discurso mimético que reproduce la conversación alrededor de la partida de ajedrez de la noche anterior: “-*Mueva algo! -le dije con fina*

ironía.” (226) que se interrumpe momentáneamente por el blanco tipográfico de la página 233 para recomenzar luego de la breve descripción que realiza el narrador de la hora y el contexto del bar. Este discurso mimético incluye también el relato de palabras que realiza Laurenzi (la metadiégesis) y culmina cuando éste termina de contar su historia “*Bueno, usted sabe*” (234). Nótese que consideramos únicamente la extradiégesis en este primer análisis superficial, sin embargo, esta forma de establecer una distancia entre los acontecimientos que se cuentan a partir del cambio de voz y la conversación permiten desprender algunas primeras consecuencias en el sentido. Por un lado, como dijimos, establecer una distancia entre los hechos narrados en la metadiégesis con lo que sucede en la extradiégesis. Por otro lado permite sostener el enigma ya que la información es regulada desde la extradiégesis (ver las interferencias narrativas señaladas más arriba) y se va desarrollando un pasaje del no-saber al saber como estrategia discursiva³. Finalmente, al presentar los hechos a través de un discurso mimético, cede la palabra y evita tener que justificar y explicar la manera en que se sucedieron los hechos de forma valorativa. Esta última consecuencia en el sentido es fundamental en nuestra hipótesis ya que se plantea una duda entre el accionar (o no accionar de Laurenzi en este caso) de la Ley del Estado en un crimen puede ser considerado un hecho de justicia o todo lo contrario, el ocultamiento de un crimen. Al ceder la palabra a Laurenzi, la información es regulada por éste y deja al narrador extradiégetico (y por lo tanto al lector) en una posición no subjetiva respecto a los acontecimientos y abre la posibilidad de plantear esa duda.

Sin embargo, el cuento no se agota en la extradiégesis, como ya vimos el cambio de voz narrativa obliga a considerar a la metadiégesis como otro relato y analizarlo como tal. El meta-relato de Laurenzi comienza con una extensa presentación en la que mezcla un relato de acontecimientos con descripciones y discursos transpuestos. El más importante es el que sigue a la descripción del bastón: “*Lo usaba, dijo para defenderse de los muchachos, de las patotas*” (227), ese fragmento de discurso transpuesto funciona como el indicio fundamental para que Laurenzi pueda darse cuenta de la culpabilidad de Aguirre. El primer discurso mimético que aparece explica cómo Aguirre juega ajedrez por correspondencia, comienza de la siguiente manera: “*-Juego por correspondencia -me dijo*” (228) y finaliza con la interferencia de la voz narrativa extradiégetica que

³ Si los hechos narrados (es decir el relato de palabras de Laurenzi) ocurrió la noche anterior al momento en donde se establece la instancia narrativa, es lógico pensar que el narrador ya conocía todos los acontecimientos narrados y en función de mantener el suspenso y la permanencia del enigma utiliza como estrategia estos juegos de distancia.

analizamos anteriormente: “*Algún día le mostraré mis partidas*” (228). Este discurso mimético (que puede fácilmente confundirse con un cambio de voz -ver nota 2-) establece la importancia que tendrán las cartas en el relato de Laurenzi, al restituir el diálogo en extenso, el narrador dirige la atención a esa importancia, que sin embargo no plantea ningún enigma.

El discurso narrativizado que realiza el narrador de sus propios pensamientos al entrar en la casa de Aguirre, permite presentar sus impresiones y enfocar la atención del lector en detalles importantes para la sucesión de acontecimientos. Por un lado reflejar el carácter de Aguirre:

Había orden allí, pero un orden producto de la voluntad y no del entusiasmo (...) Un cuarto refleja de algún modo el carácter de quien lo ocupa. Y aquí, para darle un ejemplo, los libros estaban escrupulosamente alineados en sus estantes, pero debajo del ropero, se adivinaban unas sombras verdosas que, lamento decirlo, eran botellas vacías (228)

Y por el otro dejar establecidas las motivaciones que justificarán más adelante el accionar de Aguirre: “*ese rostro, que era el de una vieja fotografía, que era el fantasma de un tiempo muerto y amarillo*” (229). El discurso narrativizado se interrumpe con una serie de discursos de acontecimientos que rápidamente establecen los hechos: el suicidio de María Isabel en noviembre de 1907 debido a que había sido abandonada por un hombre extranjero que volvió a su país: “*Era, había sido, su mujer*” (229), “*Porque ella estaba muerta, y su lugar exacto en el tiempo sólo por una piadosa ficción podía mi amigo abstraerlo de aquel mes de noviembre de 1907 en que ella se tiró bajo un tren*” (229) Estos fragmentos de relato de acontecimientos cobran suma importancia si consideramos que se encuentran justo en el medio de dos escenas (ver tiempo) de discurso mimético referidas al ajedrez por correspondencia. Su importancia está remarcada por las interferencias que produce el relato extradiegético (ver más arriba), interferencias que son las que controlan lo que se dice, ya que van guiando al narrador metadieético a través de preguntas específicas.

El discurso mimético que sigue a estos breves relatos de palabras, retorna a la cuestión del ajedrez por correspondencia y se produce la relación entre la posición de zugzwang que se produce en la partida original entre Hernández y Laurenzi y la variante que entra Aguirre, a pesar de conocerla de antemano. La función de este relato de palabras es dejar como indicio la idea de que Aguirre ya se había dado cuenta de la identidad de Redwolf y le estaba tendiendo una trampa: “*Usted ve la trampa, y puede escapar, pero más que la fuga le interesa el mecanismo de la trampa, le fascina la cerrada perfección*

de la trampa, aunque usted sea la víctima (...) Es un lince. Es un diablo. Y además, el también conoce la partida” (230) Palabras que se resignificarán más adelante con cada discurso mimético que aparezca: “-Aguirre, yo también creo que usted está perdido -le dije. -Sin duda -contestó en voz muy baja-. Pero se me ha ocurrido una idea, una última idea” (232); “-¿Qué piensa hacer? -le dije-. Cualquiera cosa que haga pierda. Se volvió hacia mí con un brillo extraño en los ojos. -Cualquiera cosa, no -repuso sordamente” (233) y finalmente “Redwolf red blood -dijo mansamente-. Yo también sé hacer juegos de palabras” (233). El efecto de sentido de la utilización del discurso mimético en cada acto que realiza Aguirre radica, en relación con nuestra hipótesis, en que se trata de un acto exclusivamente personal, en el que Laurenzi como representante de la Ley no interviene. Laurenzi no participa ni de la planificación ni de la ejecución del crimen, simplemente interviene para develar el enigma de la identidad de Redwolf y de su asesinato. No puede ser cómplice de Aguirre porque no participa en los hechos, no sabe qué es lo que este piensa y por lo tanto no es responsable por ninguno de sus actos. Adelantándonos un poco al análisis de la focalización, es interesante observar que estos discursos indirectos están focalizados internamente en Laurenzi, lo que refuerza el hecho de su no intervención ni en la planificación ni en la ejecución del asesinato.

Así como cada aparición de Aguirre se produce a través o de un discurso narrativizado o de un discurso mimético, cada vez que aparece la voz narrativa que nominalizamos como Redwolf, se produce a través de un discurso narrativizado o a través de un discurso transpuesto en estilo indirecto, esto se debe, principalmente, a que no permite ninguna certeza de fidelidad literal con lo realmente escrito, Laurenzi integra las cartas de Redwolf en su propio discurso, condensando la información:

Discurso narrativizado⁴	Discurso transpuesto
<p>“Un día era mi amigo que se excusaba por una demora en responder y mencionaba una breve enfermedad. Luego era el Otro, que se interesaba por su salud y hablaba mal del clima de su país, de su ciudad. Lentamente surgían recuerdos, preferencias, opiniones” (230)</p> <p>“Se retrataba con gracia. Ahora, decía, era un viejo achacoso y reumático, pero en su juventud había sido irresistible para las mujeres y temibles para los hombres.” (230)</p>	<p>“Apenas una presentación y luego: Mi primera jugada es P4R. O bien: Acuso recibo de su 1.P4R. Contesto: 1.P4AD” (230)</p> <p>“Había estado en casi todo el mundo: el Congo, Egipto, Birmania... ¿Argentina? Sure, fine country, I have been there too” (230)</p> <p>“Se divirtió muchísimo -agregaba en la decimosexta-, a pesar de algunos contratiempos. Había una muchacha, por ejemplo... Alfíl-cuatro-alfíl, jaque” (230-231)</p>

⁴ Obviamente no es necesario establecer este nivel de detalle en el análisis de un cuento, la función de este cuadro es mostrar como se van encadenando el discurso narrativizado con el transpuesto, por un lado, y por el otro brindar una serie de ejemplos de cada uno.

<p><i>“En la décima, daba algunos detalles: estuvo trabajando como ingeniero en los ferrocarriles ingleses, entre 1905 y 1907” (230)</i></p> <p><i>“En cada una de sus frases latía el sarcasmo. Pero había que desmenuzar la frase para encontrar el sarcasmo, y eso lo hacía doblemente doloroso” (231)</i></p> <p><i>“Pero Redwolf desplegaba su vida como una bandera y desafiaba. ¿Qué no había hecho él.? Hablaba de los tigres que cazó en Asia, de las negras que violó en Kenia, de los indios que mató a tiros en Guayana. A veces parecía inventar, aunque sus referencias eran siempre muy exactas y de tanto en tanto, como un leitmotiv, surgía el recuerdo de su dos años en la Argentina, a comienzos de siglo”. (231-232)</i></p> <p><i>“Redwolf, impávido, degradaba con sutiles indecencias el viejo tiempo muerto. Componía abominables juegos de palabras (lazy Lizzie), retruécanos, jactancias. Era toda una técnica suya. El plano personal había pasado a primer término. Empezaba por arrastrarlo todo en ese plano” (232)</i></p>	<p><i>“Y Redwolf parecía gozar desmesuradamente. Su jugada es la mejor, pero no sirve, repetía en cada carta, como un estribillo” (231)</i></p> <p><i>“También aquí (decía) lo habían querido las mujeres. `Una sobre todo. Pero tuve que dejarla, usted comprende. Fue un lío’. Lisbeth, I called her. Or Lizzie. La llamaba Lisbeth; a veces Lizzie” (232)</i></p> <p><i>“Aguirre se defendía del mejor modo posible. Escatimaba detalles de su pasado. Pero el otro volvía a la carga. `Cuénteme algo de usted. Su país habrá progresado mucho. Dejamos buenos ferrocarriles allí. A propósito, ¿por qué no abandona la partida? You are lost, you know. Está perdido” (232)</i></p> <p><i>“Luego recaía en la crónica de sus amores. Lizzie tenía ojos muy hermosos, indolentes y serios. Sus ojos se arrepentían de sus labios y no sólo de sus labios”. (232)</i></p> <p><i>“y luego, en la última línea pasaba al otro, a la partida de ajedrez, ya estaba un nuevo golpe. Caballo-seis-torre. Check. ¡Jaque!” (232)</i></p>
--	---

La utilización del discurso narrativizado permite a Laurenzi establecer rasgos de carácter y personalidad negativos en Redwolf. Cada utilización del discurso narrativizado va construyendo negativamente a Redwolf, lo que genera un efecto de sentido que, relacionado con nuestra hipótesis, lo configuran no como víctima sino como victimario y merecedor de un castigo. El discurso transpuesto, por su parte⁵, es utilizado para introducir hechos e indicios de identidad que permitan identificar a María Isabel con Lizzie y a el seductor extranjero con Redwolf. Esta estrategia discursiva, permite que los indicios provengan directamente de las cartas, sin necesariamente cederle la palabra a Redwolf y resolver el enigma prematuramente. Debido a esto, Laurenzi incorpora el discurso de Redwolf a su propio discurso y regula la información para que todo se resuelva con el único discurso mimético de las cartas que presenta el cuento:

Presumo que la partida termina aquí -decía el remoto, inverosímil anciano-. No creo que usted quiera jugar otra. Por eso debo apresurarme a contarle el final de la historia. Lizzie se mató, y creo que fue por mí. Se tiró al paso de un tren. Tratando de evitar el accidente, el maquinista arruinó los frenos. Me tocó repararlos, por una de esas coincidencias. Yo tenía particular aprecio por aquella locomotora. También por Lizzie, pero la pobre no era rival para nuestros constructores de Birmingham. Sin embargo, debo decirle que cuando supe lo que

⁵ Con excepción del siguiente pasaje: *“Y Redwolf parecía gozar desmesuradamente. Su jugada es la mejor, pero no sirve, repetía en cada carta, como un estribillo” (231)* que está más relacionado con el efecto de sentido señalado anteriormente.

había hecho Liz, comprendí que su país entraba en la civilización. En el Congo no me hubiera ocurrido nada semejante. Pobre Liz-Lizzie-Lisbeth. Me ha quedado una foto suya. Estaba muy hermosa, en una hamaca al pie de un árbol. Ya no recuerdo si fue en octubre o en noviembre de 1907. (233)

Este discurso mimético (o restituido) condensa una serie de informaciones fundamentales para la comprensión del cuento y para la develación del enigma. En primer lugar, cuenta que Lizzie (o Liz o Lisbeth) se suicidó: “*Lizzie se mató, y creo que fue por mí. Se tiró al paso de un tren.*” (233) hecho que coincide con lo que sabemos del suicidio de María Isabel. En segundo lugar, hay una coincidencia en la descripción de la fotografía que conserva de Lizzie “*Estaba muy hermosa, en una hamaca al pie de un árbol*” (233) y la descripción de la fotografía que está en la casa de Aguirre: “*Era, había sido su mujer-prosiguió sin hacerme caso-, María Isabel... Usted sabe lo fea que son en general esas viejas fotos. Pero ésta no, porque había sido sacada al aire libre, en una hamaca al pie de un árbol*” (229). Finalmente se establece una coincidencia temporal mientras Redwolf dice que no recuerda si fue en octubre o noviembre de 1907, para Aguirre el tiempo se había detenido en “*aquel mes de noviembre de 1907 en que ella se tiró bajo un tren*” (229).

Sin embargo, los efectos de sentido de este discurso mimético no se agotan en develar la identidad sino que también permiten establecer indicios caracterológicos de Redwolf. En su discurso Redwolf da más importancia a la rotura de los frenos de la locomotora que a la muerte de su amante: “*Yo tenía particular aprecio por aquella locomotora. También por Lizzie, pero la pobre no era rival para nuestros constructores de Birmingham*” (232). Esa alusión a los ferrocarriles ingleses como superiores a todo, sumada a la afirmación de que Argentina era un país no civilizado, continúa configurando negativamente la imagen de Redwolf pero también, coloca a la Argentina y por ende a todos los argentinos (Aguirre por ejemplo) en un lugar de barbarie, de salvajismo. Cuando afirma que “en el Congo no me hubiera ocurrido nada semejante” (232) plantea otro tipo de barbarie pero que forman un conjunto con otros países exóticos a la vista del británico: “*el Congo, Egipto, Birmania... ¿Argentina? Sure, fine country. I have been there too*” (230). Decir que un país está fuera de la civilización implica considerarlo un país no regido por la Ley del estado, y si hay una inexistencia de la ley, cualquier hecho que se realiza va a responder a ese salvajismo intrínseco y no representará necesariamente un delito.

Perspectiva

Cuando analizamos la perspectiva, estamos analizando estrategias discursivas restrictivas que nos remiten a la pregunta “¿quién ve?” y que se distingue de la voz narrativa, ya que en esta nos preguntamos “¿quién habla?”. Centrar el foco de la atención en uno o más actores implica una restricción de la cantidad de información que se presenta y funciona como un mecanismo de regulación de la misma. Salvo el relato no focalizado, las focalizaciones internas y externas funcionan como una forma de restringir lo que el lector sabe, en el caso de las focalizaciones externas, omitir pensamientos o motivaciones para centrarse en un hacer y en el caso de las internas hacernos ver y sentir lo que ve y siente el actor en el cual el relato está siendo focalizado. En los relatos que participan del género policial (y también en el fantástico) predomina la focalización interna, esto se debe a que a través de las restricciones que implican asumir el punto de vista de un actor es posible sostener un enigma y seguir los detalles de la investigación para la resolución del mismo.

En “Zugzwang”, como es esperable, predomina la focalización interna pero que de acuerdo al nivel narrativo donde nos encontremos funciona de diferente modo. En la extradiégesis, la focalización en Hernández permite establecer una distancia no subjetiva entre los hechos y el accionar de Laurenzi. Después de todo, los hechos narrados no son otra cosa que un relato de palabras que el narrador asume como acontecimiento. La función que asume Hernández es la de dirigir a través de las interferencias narrativas el relato de Laurenzi y establecer la ambigüedad entre los hechos acontecidos y los hechos narrados: “-*No es mal argumento. Sin embargo, para que su historia tuviese auténtico suspenso, final sorpresivo y todo lo demás, el seductor castigado debió ser otro*” (234). También permite establecer el lugar de Laurenzi ante la ley “-*Comisario -le recordé-, las ordenanzas de la Policía Federal le prohíben hablar de ese modo.*” (229), pero al mismo tiempo admite la posibilidad de un desvío de la misma “*Cuando el comisario Laurenzi se pone así, yo me limito a sonreír. Siempre he sostenido que cada hombre lleva dentro un demonio, y a veces más*” (225). A través de las preguntas va regulando y organizando la información, cuando el relato deja de estar focalizado en Laurenzi y se focaliza en Hernández, la narración del comisario se organiza: cuenta la historia de María Isabel, cuenta la historia de su amistad con Hernández (que incluyen el juego de ajedrez por correspondencia), cuenta la historia del asesinato de Redwolf y finalmente hace la

pregunta que sostiene la estructura del cuento, ya que todo confluye en esa acción “*Pero ¿qué hizo usted, comisario?*” (234). Esto permite que el comisario exponga las justificaciones de su accionar sin que el relato se focalice en lo que él piensa, esta forma no subjetiva de narrar los hechos se relaciona con nuestra hipótesis de sentido, en tanto que un agente de la Ley, actúa por fuera de la misma como una manera de hacer justicia que no se relaciona con las leyes del Estado.

La focalización interna en Hernández se interrumpe y pasa a una focalización externa en oportunidades. La primera coincide con la primera escena de la extradiégesis que comienza en “*¡Mueva algo!*” (226) y termina cuando comienza a asumir la voz narrativa el comisario “*Es una historia larga y absurda -murmuró Laurenzi, acariciándose el bigote-. Pero tiene algo que ver con esa partida que usted me acaba de aganar, y por eso se la cuento*” (227). En este fragmento con predominante focalización externa se explica en qué consiste la posición de *zugzwang* y se relaciona con la vida: “*Se pierde porque cualquier cosa que uno haga está mal. En la vida también*” (226). Esto tiene como efecto de sentido establecer de una manera menos subjetiva la relación entre el juego y la vida que sostiene el cuento y que dispara los recuerdos de Laurenzi. No es lo mismo que las relaciones se realicen entre una focalización interna (y por tanto subjetiva) que en una focalización externa que da un efecto de objetividad. El segundo fragmento de focalización externa se produce cuando abundan las interferencias narrativas del relato de Hernández en el relato de Laurenzi: “*Comisario -le recordé-, las ordenanzas de la Policía Federal le prohíben hablar de ese modo*” (229) que cumple la función de establecer, de una manera menos subjetiva la posición de Laurenzi con respecto a la ley. El siguiente microsegmento de focalización externa continúa el anterior y establece por un lado la identidad de María Isabel, por otro el suicidio y (a través del informante “*noviembre de 1907*”) el tiempo en que este hecho se produjo, luego los antecedentes del suicidio (seducción y abandono) y finalmente los indicios caracterológicos del seductor (era un extranjero).

El siguiente fragmento de focalización externa que se produce en la extradiégesis se introduce con la primera interrupción del relato⁶ señalada con un blanco tipográfico:

⁶ Cabe aclarar la diferencia entre interferencia narrativa e interrupción del relato metadieético. Las interferencias son irrupciones del relato extradiegético en la metadiégesis, en este caso como se trata de voces narrativas identificables observamos que Hernández interviene en la narración que realiza Laurenzi pero no asume la palabra. En cambio, la interrupción del relato metadieético se produce, como en estos fragmentos, cuando el narrador metadieético deja de “hablar”, es decir, cuando su palabra se interrumpe como si hiciera silencio.

“*Eran las cuatro de la madrugada (...) Pero si se empeña puedo darle un provisional epílogo*” que cumple la función de acelerar el relato de Laurenzi ante la pregunta de Hernández de si “-¿*La historia termina ahí?*” (233), este cambio de focalización cumple, al igual que las anteriores interferencias una función de control del relato metadieético y de aceleración del mismo. Para que esta estrategia funcione narrativamente se hace necesario ese efecto de objetividad que proporciona la focalización externa. Del mismo modo, el siguiente fragmento de focalización externa comienza con la pregunta de Hernández “-¿*Sabía su amigo, cuando empezó la partida, que Redwolf era el culpable de la muerte de María Isabel*”(233) y continúa hasta el final. Esta última escena resuelve el enigma y plantea las dificultades que presenta la vida entre un accionar de acuerdo a derecho y un accionar que se cree justo. Se exponen de esta forma los argumentos de Laurenzi para su no accionar: “*Yo, ¿qué podía hacer? Estaba jubilado, y el crimen ocurrió fuera de mi jurisdicción. Y después de todo, ¿fue un crimen?*” (234) y se retoma la metáfora con el juego de ajedrez que se había planteado en el primer fragmento de focalización externa señalado “*en todo este tiempo me sentí incómodo, me sentí en una de estas típicas posiciones... Bueno, usted sabe*” (234). A través de la focalización externa se produce un distanciamiento entre los hechos narrados y la valoración del narrador, lo que funciona como una estrategia para mantener la supuesta objetividad y lejanía con los hechos.

El relato metadieético, también es predominantemente de focalización externa aun cuando el que asume el relato es un narrador homodieético, esto se debe a que en su relato Laurenzi cuenta una historia en donde sus intervenciones deben limitarse a la de ser un simple observador de los acontecimientos, ya que se trata de la justificación de un acto delictivo. Su relato comienza con una focalización externa que coincide con la descripción de Aguirre, esta estrategia de focalización le permite generar la ilusión de una caracterización objetiva de su amigo que sin embargo no está exenta de valoraciones que él, como narrador, va construyendo indicialmente: “*Siempre lo vi con el mismo traje, impecablemente limpio y planchado*”, “*Al ajedrez no jugaba nunca, pero daba la impresión de entender*”, “*los ojos claros y luminosos, y el aspecto de una sonrisa en los labios*” (227). Luego cambia a una focalización interna que permite a Laurenzi explicar que fue él mismo el que se acercó a Aguirre y que acababa de retirarse de la policía, que establece por un lado que su relación con Aguirre fue más por curiosidad y que surgió de él, es decir, que él se acercó a Aguirre y no viceversa (lo que implica que Aguirre nunca

buscó ni necesitó un cómplice) y por otro lado su posición respecto a la ley (ya no era un comisario activo sino que se había retirado).

El siguiente fragmento metadieético que comienza con la explicación de Aguirre respecto al ajedrez “*Juego por correspondencia*” (228) y termina con la promesa de “*Algún día le mostraré mis partidas*” (228) cumple la función de presentar un hecho de suma importancia para el desarrollo del relato: el ajedrez por correspondencia. La focalización externa en este caso permite sostener el enigma ya que presenta los hechos sin las valoraciones propias de la focalización interna.

La descripción del cuarto de Aguirre se realiza a través de una focalización interna que refuerza los indicios caracterológicos de la descripción anterior “*Había orden allí, pero un orden producto de la voluntad y no del entusiasmo*”, “*debajo del ropero se adivinaban unas sombras verdosas que, lamento decirlo, eran botellas vacías*” (228) y la presentación de María Isabel:

Y luego, ese rostro de mujer. Era lo primero que uno descubría al entrar. Estaba puesto de tal manera sobre el escritorio, la luz de la ventana lo iluminaba con tal delicada precisión, que usted no podía dejar de ver, y padecer, en el acto, ese rostro, que era el de una vieja fotografía, que era el fantasma de un tiempo muerto y amarillo, sueño del polvo retornado al polvo pero conmovedoramente joven y hermoso todavía (229)

En la descripción es notable la presencia del narrador, sus valoraciones y sus sensaciones al observar el retrato. Se diferencia de la descripción anterior en la importancia que se les da a estos detalles. En el caso anterior, a pesar de algunas acotaciones del narrador, la escena se muestra a través de los ojos de un observador externo, dando la sensación de objetividad, en cambio en este caso la descripción es sumamente subjetiva. Esta descripción emotiva y valorativamente positiva de María Isabel se va a oponer a las valoraciones de Lizzie que realiza Redwolf.

Obviando los fragmentos en que se producen las interferencias narrativas y que se analizaron anteriormente, el siguiente segmento de focalización externa se refiere al desarrollo de la partida de ajedrez por correspondencia: “*No se cómo me he metido en esto -dijo-. Conozco la posición como la palma de la mano*” (229) hasta que Laurenzi le pide que le muestre las cartas: “*-Muéstreme las cartas -dije en un súbito impulso*” (230) La función de esta focalización externa es hacer sistema con los fragmentos anteriores que referencian la posición de zugzwang y su relación con la vida, pero de una manera

indirecta: “*Usted ve la trampa, y puede escapar, pero más que la fuga le interesa el mecanismo de la trampa, le fascina la cerrada perfección de la trampa aunque usted sea la víctima*” (230), la semantización de una trampa configurada como un enigma requiere un saber por parte de quien la tiende y un no-saber por parte de quien es víctima de ella. En este caso la trampa la tiende Redwolf en el tablero de ajedrez pero falla, porque Aguirre reconoce la trampa y por lo tanto se coloca en el plano del saber. En cambio, en el otro plano, sabemos que Aguirre es quien tiende la trampa a Redwolf que se completa a la perfección porque Redwolf nunca sospecha que está jugando con el marido de su amante y por lo tanto se coloca en el plano del no saber. Esta trampa que virtualmente monta Aguirre (ya que no está narrativizada) es la que hará que Laurenzi sospeche.

La descripción de las cartas y su contenido, en este sentido, pasan a ser descriptas a través de una focalización interna en Laurenzi, estas descripciones abundan en valoraciones, justificaciones, atribuciones, etc., por parte de Laurenzi para referirse a Redwolf de manera negativa y a Aguirre de manera positiva. A través de esta focalización, encontramos que Laurenzi confirma la presunción de una simetría entre la trampa del juego de ajedrez y la trampa que estaba tendiendo Aguirre a Redwolf: “*Pero había algo peor, algo indefinible y siniestro, algo que se parecía -diría yo- a una segunda partida simétrica e igualmente predestinada. El otro plano, ¿comprende?*” (231). La idea de la trampa, relacionada con el juego del ajedrez y con el plano personal es narrativizada por Laurenzi cuando afirma: “*Aguirre se defendía del mejor modo posible. Escatimaba detalles de su pasado. Pero el otro volvía a la carga*” (232). Aguirre, sabía lo que ocurría y regulaba la información que suministraba, iba preparando la trampa, Redwolf, en tanto, se jactaba de que la trampa en el juego de ajedrez era inevitable, pero no sabía que en el plano personal estaba entrando en una celada dispuesta por su oponente.

Otro cambio de focalización, escenifica el momento en que Aguirre termina de tender la trampa, pero como Laurenzi no puede (al ser agente de la ley) ser cómplice de un delito, utiliza una focalización externa: “*-Aguirre, yo también creo que está perdido -le dije. -Sin duda -contestó en voz muy baja-. Pero se me ha ocurrido una idea, una última idea.*” (232). Si este fragmento hubiese sido presentado a través de una focalización interna en Laurenzi, y él hubiese sabido de los planes de Aguirre, lo convertiría en un cómplice de un acto delictivo, al presentarlo a través de una focalización externa lo configura como un enigma, un no saber por parte de Laurenzi que lo exculpa.

Luego de una elipsis temporal (ver más adelante) el relato continúa con la focalización externa, esta vez para describir la derrota en el plano del juego por parte de

Aguirre, sin embargo, algo había cambiado y de acuerdo a lo que venimos desarrollando podríamos pensar que se trata de la trampa propuesta por Aguirre en el plano personal: *“Sin embargo, no parecía tan desesperado como otras veces. Estaba casi tranquilo”* (232). Inmediatamente el relato cambia de focalización y pasa, luego de cederle la voz a través de la lectura de la carta, a una focalización interna en el actor Redwolf, quién al contar la historia de Lizzie resuelve el enigma, haciendo confluír las informaciones indiciales proporcionadas por Laurenzi en la descripción de la habitación de Aguirre y las alusiones parciales de la lectura de las cartas. A través de este cambio de focalización, es posible establecer casi con certeza la identidad entre Lizzie y María Isabel y por consecuencia, la identidad entre el seductor extranjero y Redwolf. Y para que no queden dudas de esta resolución, el relato vuelve a realizar un cambio de focalización hacia el actor Laurenzi quien en ese momento se coloca en el lugar del saber, de la comprensión: *“sólo en ese momento quise comprender. Sólo en ese momento identifiqué aquellos nombres, aquellos diminutivos, como una sencilla progresión aritmética: Liz, Lizzie, Lisbeth, Isabel, María Isabel.”* (233). La función que cumple este cambio de focalización, está en consonancia con las anteriores respecto a cómo se ubica Laurenzi en el plano de la legalidad, si sólo en ese momento quiso comprender, quiere decir que antes no quiso hacerlo, porque, como dijimos, hubiese sido cómplice de la orquestación del plan de asesinato de Redwolf desde el principio y él, como comisario y agente de la ley (aunque retirado) no puede ser cómplice de un acto delictivo.

El relato de Laurenzi vuelve a cambiar a una focalización externa, tanto cuando Aguirre toma la resolución de asesinar a Redwolf: *“-Qué piensa hacer? -le dije-. Cualquier cosa que haga pierda. Se volvió hacia mí con un brillo extraño en los ojos. -Cualquier cosa, no- repuso sordamente”* (233) como cuando Aguirre descubre el asesinato *“Lo desarmé en su presencia, le saqué la punta y apareció la aguda hoja del estoque. Aún tenía una mancha de color ladrillo, un hilo de sangre coagulada”* (233). Laurenzi no participa de la planificación ni de la ejecución del crimen, es un simple testigo de acontecimientos que descifra debido a su competencia como agente de la ley: *“Pequeñas cosas, por supuesto, pero yo tengo el hábito profesional de observarlas...”* (229). De este modo, al presentar de manera externa los hechos acontecidos, Laurenzi expone objetivamente los hechos y al mismo tiempo se despega de ellos, ya que no participa de los mismos. La focalización interna, por su parte, le permite justificar su accionar (o su no accionar) y justificar de alguna manera a Aguirre para que el asesinato de Redwolf aparente ser un acto de justicia.

Tiempo

Todo relato es para Genette una secuencia dos veces temporal, ya que por un lado tenemos un tiempo para los acontecimientos contados por la diégesis (que responden al plano del significado) por el otro tenemos un tiempo del relato, es decir, un tiempo de lectura que va variando de persona en persona y que no es mensurable, es por eso que a este tiempo del relato (que responde al plano del significante) lo denomina (seudo)tiempo. Al analizar el tiempo narrativo, lo que vamos a hacer es ver las relaciones existentes entre el tiempo de la historia y el (seudo)tiempo del relato. Estas relaciones Genette las esquematiza en tres tipos. En primer lugar, vamos a ver el orden, es decir, la relación entre el orden temporal de sucesión de acontecimientos en la diégesis y el orden seudotemporal de su disposición en el relato. Es decir, de qué manera el orden de la disposición de los acontecimientos (o segmentos temporales) en el discurso narrativo se relacionan con el orden de sucesión de esos mismos acontecimientos en la historia. Lo que vamos a hacer al analizar el orden es describir en primer lugar una serie de discordancias entre los acontecimientos que se narran y la manera en que son presentados en el texto (que Genette denomina anacronías). Para analizar estas discordancias vamos a establecer en primera instancia un primer relato, es decir, el nivel temporal del relato a partir del cual vamos a considerar que se producen las discordancias (un supuesto grado cero de la temporalidad), es importante no confundir esta temporalidad del primer relato con el tiempo de la instancia narrativa. En segundo lugar, vamos a analizar la manera en que, en el relato, se regula la velocidad narrativa, lo que Genette llama duración. Lo que vamos a analizar en este apartado es la duración variable de los acontecimientos (segmentos diegéticos) con la seudoduración de su disposición en el relato (es decir, la longitud del texto). Un relato puede tener una “velocidad infinita” (como en el caso de las elipsis) o detenerse por completo en una “lentitud absoluta” (como son las pausas descriptivas). Finalmente, a través del análisis de la frecuencia, vamos a contrastar las capacidades de repetición de los acontecimientos, tanto en el plano de la historia (diégesis) como en el plano del relato.

Orden

Vamos a comenzar estableciendo secuencias temporales que nos permitan identificar el *Primer Relato*. “Zugzwang” comienza con un largo pasaje de frecuencia iterativa que sirve como una serie de indicios caracterológicos para desarrollar el personaje de Laurenzi y también, para establecer la relación existente entre este y Hernández, pero eso lo veremos más adelante, por lo pronto diremos que la referencia que nos permite establecer el primer relato aparece cuando el narrador nos cuenta que: “*Anoche por ejemplo, lo maté en pocas*” (226). El adverbio nos indica que el tiempo de la narración (es decir, el tiempo de la instancia narrativa, o sea un fenómeno de voz) es ulterior, pero que los acontecimientos desarrollados en el tiempo de la historia son los que se suceden a partir de esa partida específica de ajedrez que se jugó la noche anterior y que podemos considerar como el “marco narrativo” de todo el resto de hechos narrados. Es decir que es posible considerar que el “grado 0” de la temporalidad está dado en esa partida particular, en ese hecho singulativo que hace que todos los efectos temporales se definan con referencia a la misma. Todas las interrupciones del relato se harán en referencia a ese tiempo de la partida, sin importar que el narrador escriba al día siguiente (lo que ya sería un fenómeno de la voz narrativa y otro nivel de análisis).

Entonces, con un criterio descriptivo, podemos establecer el orden del cuento de la siguiente manera⁷, por cuestiones didácticas voy a determinar indistintamente cuestiones de orden, de distancia y de frecuencia pero más adelante vamos a delimitarlas más precisamente, lo que sigue es una gran ejemplificación que de ninguna manera pretende ser exhaustiva ni precisa, simplemente una forma de mostrarles cómo funcionan las categorías en el análisis textual:

- a) Una gran analepsis de características iterativas (ya que narra hechos que se repiten regularmente) y expresada como un sumario (es decir como un resumen de hechos) que va desde el principio del cuento hasta “*Anoche, por ejemplo, lo maté en pocas*” (226)
- b) Una escena que va desde “*-¡Mueva algo!*” (226) hasta que la segunda voz narrativa toma las riendas del relato: “*Era -prosiguió sin transición- un hombre canoso...*” (227)

⁷ De la misma forma que se hizo cuando se estableció una posible secuenciación cuando se desarrolló la lógica de las acciones, esta forma descriptiva de abordar el cuento responde a un criterio didáctico y no necesariamente va a ser la forma que se les va a pedir que redacten en las instancias evaluativas.

c) Una analepsis externa cuyo alcance es quince años “*Por esa época, y le hablo de quince años atrás*” (227) y que tiene una amplitud de varios meses, al menos más de quince: “*Tardé tres meses en pasar del saludo a la conversación sobre el tiempo. Tardé seis meses más en averiguar su nombre*” (227-228); “*Entre la promesa y el cumplimiento de la promesa -prosiguió luego- pasaron varios meses*” (228); “*Durante seis meses, mi amigo no apareció por el café*” (231) “*Pasaron aún dos meses antes de que volviera a encontrarme con mi amigo*” (232).

c.1) Una pausa descriptiva que va desde “*Siempre lo vi con el mismo traje*” (227) hasta “*siempre me han interesado los viejitos raros*” (227), con una serie de hechos narrados de forma iterativa

c.2) Un breve sumario, de función informativa: “*Tardé tres meses en pasar del saludo a la conversación sobre el tiempo. Tardé seis meses más en averiguar su nombre -se llamaba Aguirre- y algo de su vida*” (227-228)

c.3) Una analepsis de frecuencia singulativa narrada en forma de escena que va desde: “*Fue una felicidad para mí el día que pude sentarlo a tomar un café*” (228) hasta la interrupción de la analepsis principal por una interferencia en la voz narrativa (y por ende una vuelta al primer relato) “*El comisario Laurenzi hizo una pausa, pidió otro café y encendió un cigarrillo negro*” (228)

c.4) Un breve sumario, de función informativa: “*Entre la promesa y el cumplimiento de la promesa -prosiguió luego- pasaron varios meses*” (228).

c.5.a) Una analepsis desarrollada como un relato singulativo complejo: “*Un día me invitó a su casa*” (228) narrado como una pausa descriptiva del hogar de Aguirre y que se interrumpe con varias interferencias de la voz narrativa principal: “*Comisario -le recordé-, las ordenanzas de la Policía Federal le prohíben hablar de ese modo*”(229); “*Se enamoró de ella -provoqué.*” (229); “*¿Por qué se mató?*” (229); “*¿Y el seductor?*”(229), estas interferencias narrativas de la voz principal dan lugar a que la segunda voz narrativa establezca a través de las precisiones de la pausa descriptiva determinar la identidad de la mujer de la foto, y al mismo tiempo establecer:

c.5.1) Una analepsis singulativa cuyo alcance es noviembre de 1907, y fundamental para el desarrollo de las motivaciones de los personajes, es decir, el suicidio de María Isabel. Las razones de este suicidio también se desarrollan sumariamente a través de las preguntas que

realiza la voz principal. *“Un hombre la conquistó y la abandonó, y luego se fue. Ella no encontró otra salida”* (229). Asimismo se explicita la identidad del hombre que la conquistó y abandonó *“Era un extranjero. Volvió a su país. Ella no dijo su nombre a nadie”* (229)

c.5.b) El mismo relato singulativo abandona la pausa descriptiva para pasar a narrar una escena en donde Aguirre le cuenta que está desarrollando una partida de ajedrez por correspondencia que se interrumpe cuando Laurenzi le pide las cartas *“Titubeó. Pero luego me trajo una carpeta con toda la correspondencia: las cartas de su enemigo, y copias en carbónico de las suyas”* (230). Esta escena dura hasta el fin del relato de palabras (c.5.2) *“Alfil-cuatro-alfil, jaque”* (231)

NOTA: esta analepsis compleja, nos muestra la manera en que las cuestiones temporales están imbricadas con las de modo y las de voz, pero en el análisis abstraemos el modo y la voz cuando hablamos de tiempo, tiempo y modo cuando hablamos de voz y tiempo y voz cuando hablamos de modo. También podemos ver cómo se producen asincronías complejas que son fundamentales para aclarar aspectos del relato. Las intervenciones de la voz narrativa principal permiten establecer hechos de manera sumaria, que si bien temporalmente parecen no tener mucha importancia sí la tienen cuando lo que analizamos es el modo, ya que este relato de acontecimientos (la muerte de María Isabel,) es el disparador de todos los hechos narrados por Laurenzi.

c.5.2) A través de un extenso relato de palabras (es decir, una cuestión que tiene que ver con el modo y no con el tiempo) Laurenzi (la segunda voz narrativa) cuenta lo que leyó en las cartas de manera resumida, es decir, presenta un sumario de las mismas. Se extiende desde *“Las primeras comunicaciones eran formales, lacónicas”* (230) hasta *“Alfil-cuatro-alfil, jaque”* (231). Este sumario de las cartas presentan un cambio de voz narrativa, donde Finn Redwolf cuenta su vida, así:

c.5.2.1) Hay un relato sumario acerca de sus viajes por el mundo: *“Había estado en casi todo el mundo: el Congo, Egipto, Birmania...”* (230)

c.5.2.2.) Hay un relato singulativo de una analepsis con una amplitud de dos años cuyo alcance es desde 1905 hasta 1907 en Argentina, donde estuvo trabajando como ingeniero en los ferrocarriles ingleses.

c.6) Una elipsis de seis meses: *“Durante seis meses, mi amigo no apareció por el café”* (231) entre el primer encuentro en casa de Aguirre (c.5) y el encuentro que sigue.

c.7) Otra analepsis de frecuencia singulativa que va desde *“Entonces fui a verlo. Llamé a su puerta y no me contestó. Entré lo mismo”* (231) hasta *“Pero se me ha ocurrido una última idea”* (232). Esta analepsis está configurada como una escena interrumpida por una pausa descriptiva, en donde Laurenzi describe la partida entre Aguirre y Redwolf. Pausa que a su vez cede lugar al cambio de voz de Redwolf quien de nuevo realiza:

c.7.1.) Un relato sumario de sus viajes exóticos: *“Hablaban de los tigres que cazó en Asia, de las negras que violó en Kenia, de los indios que mató a tiros en Guayana”* (231) cuya función es establecer indicios caracterológicos de Redwolf.

c.7.2.) Un relato sumario acerca de la relación con Lisbeth: *“Una sobre todo. Pero tuve que dejarla, usted comprende. Fue un lío. Lisbeth, I called her. Or Lizzie. La llamaba Lisbeth; a veces Lizzie”* (232), relato que se interrumpe con interferencias de la voz narrativa metadieética, en este caso Laurenzi.

c.8) Una elipsis de dos meses: *“Pasaron dos meses antes de que volviera a encontrarme con mi amigo”* (232).

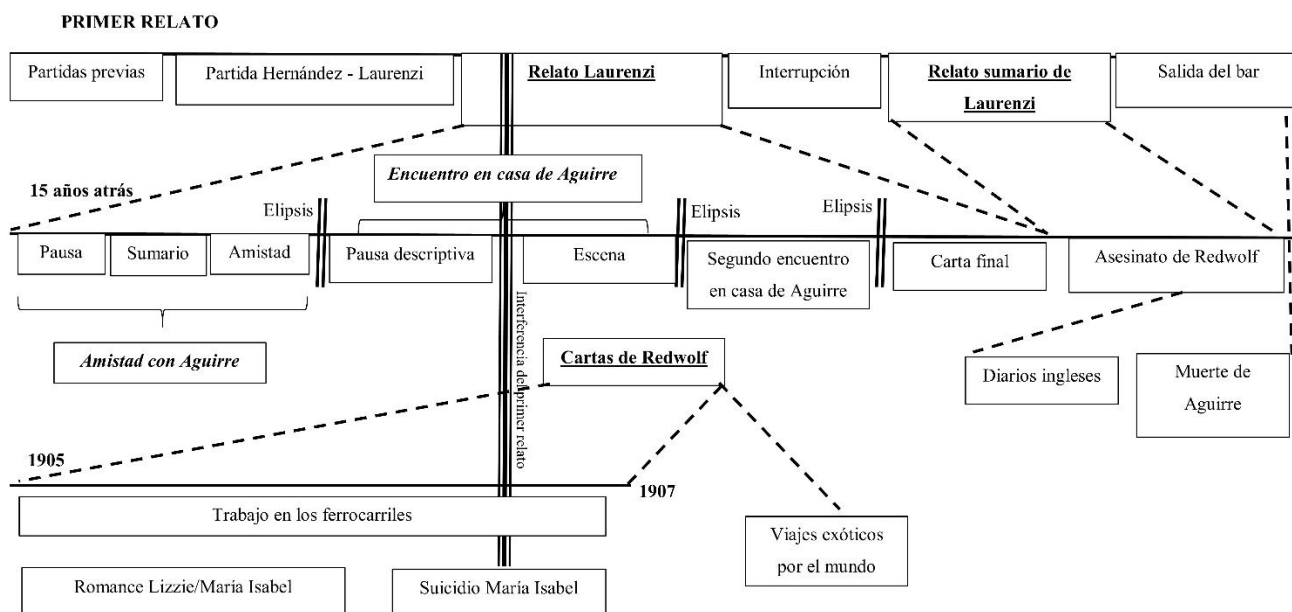
c.9) Una nueva analepsis singulativa en forma de escena que va desde *“Había recibido carta con la jugada decisiva de Redwolf”* (232) hasta *“-Cualquier cosa, no -repuso sordamente”* (233). Sin embargo, como en los casos anteriores se produce la interferencia de la voz narrativa de Redwolf.

c.9.1) Esta analepsis en forma de sumario, tiene como alcance la fecha de octubre o noviembre de 1907 y narra la muerte de Lizzie y comienza con la afirmación *“Presumo que la partida termina aquí”* (232) y termina cuando Redwolf afirma *“Ya no recuerdo si fue en octubre o en noviembre de 1907”* (233)

- d) El relato metadieético se interrumpe para volver a una escena del primer relato, dando cuenta del paso del tiempo luego de la narración de Laurenzi: *“Eran las cuatro de la madrugada. Sólo el comisario y yo quedamos en el café”* (233)
- e) Un último cambio de voz narrativa, abre una nueva analepsis singulativa que se inicia con una elipsis: *“Mi amigo desapareció durante un tiempo bastante largo. Cuando volvió, me dijo que había estado en el extranjero, y no quiso agregar más”* (233) para seguir con la última escena que constituye el diálogo entre Laurenzi y Aguirre donde éste admite el crimen de Redwolf: *“Redwolf red blood -dijo mansamente-. Yo también sé hacer juegos de palabras”* (233)
- e.1) El relato iterativo de los diarios ingleses contando la noticia termina de aclarar que se trató de un asesinato: *“Los diarios ingleses comentaron durante algún tiempo el asesinato de Finn Redwolf, en su residencia de Escocia, sin ahorrarse los detalles truculentos”* (233)
- f) Finalmente, la narración regresa al primer relato desde *“-¿Sabía su amigo, cuando comenzó la partida que Redwolf era el culpable de la muerte de María Isabel?”* (233) hasta el final.
- f.1) En esta escena final, se produce una última analepsis en la que Laurenzi explica su accionar y cuenta la muerte de Aguirre, comienza cuando dice: *“Que el azar no le depare a usted estos dilemas”* (234) y culmina cuando cuenta que *“Aguirre murió dos años después y no en la cárcel, sino en su cuarto. Pero en todo ese tiempo me sentí incómodo, me sentí en una de esas típicas posiciones...”* (234). Será decisión del analista decidir si este tipo de explicaciones se trata de un fenómeno temporal o simplemente de una cuestión de modo. Teniendo en cuenta nuestra hipótesis de sentido vamos a considerarla como una analepsis puntual, seguida por un sumario iterativo caracterológico.

Como puede observarse “Zugzwang” es un cuento sumamente complejo, con una serie de anacronías relacionadas con los cambios de voz que no es necesario describirlas todas en detalle. Hay algunas que analepsis que ignoré por no tener absolutamente nada que ver con la hipótesis de sentido planteada, por ejemplo: la partida con el pescador de Hong Kong que tuvo una amplitud de cuatro años y medio, pero que no genera ningún

efecto de sentido en relación con la hipótesis, a pesar de que después es retomada al final del cuento por el narrador como un ejemplo de final sorprendente.



En esta imagen se muestra gráficamente la estructuración temporal de “Zugzwang”, señalando la importancia de la interferencia del narrador que da lugar a la descripción del suicidio de María Isabel, así como también fuera de las tres líneas temporales los viajes de Redwolf y la noticia de su asesinato. Con negrita y subrayado se señalan los cambios de voz y con cursiva los nombres de secuencias que agrupan los segmentos narrativos. En el cuadro y en la descripción precedente se señalan, no solamente cuestiones de orden, sino que también se incluyen cuestiones de duración y frecuencia, porque como ya dijimos están todas imbricadas.

Una vez establecido el Primer Relato que por comodidad podemos llamar “Partida de ajedrez entre Laurenzi y Hernández”, podemos establecer que hay una gran analepsis⁸ que coincide con el cambio de voz que configura el relato metadieгético cuyo narrador podríamos denominar como Laurenzi. Esta gran analepsis de frecuencia puntual configura lo que podríamos denominar esquemáticamente como “Historia de Aguirre”, cuyo alcance es de aproximadamente quince años antes del primer relato y cuya amplitud es de más de quince meses. La función que cumple en el relato es la de permitir establecer cierta distancia entre el momento en que es narrada y el tiempo en que los hechos ocurrieron. Pensando en la hipótesis de sentido, esta gran analepsis permite desligar al comisario Laurenzi de los hechos, por un lado y por el otro, caracterizar las razones del

⁸ Para no repetir innecesariamente los límites de las analepsis señaladas solamente me limitaré a describirlas nominalmente, los límites se establecieron en la descripción de la temporalidad del cuento realizada más arriba.

asesinato de Aguirre y del silencio del comisario ante el mismo. Cumple por lo tanto una función explicativa que permite justificar el accionar de Aguirre y la inacción de Laurenzi.

La segunda analepsis que presenta el relato es la que deja entrever el asesinato de Redwolf (decimos deja entrever porque el hecho en sí no está narrativizado, pero sí sus efectos). Al igual de la anterior se trata de una analepsis de frecuencia puntual del mismo alcance, es decir de aproximadamente quince años y cuya amplitud es indeterminada “*Mi amigo desapareció durante un tiempo bastante largo*” (233). Esta analepsis tiene una función explicativa y establece el delito al que se alude, en este caso el asesinato de Finn Redwolf, es cometido por Aguirre y que quién que lo descubre es el comisario Laurenzi. Cobran importancia entonces, los diarios ingleses que relatan el “truculento” crimen pero que no dan con ningún sospechoso.

Finalmente, la tercer analepsis puntual importante que nos presenta el relato metadieético es la que señala la muerte de Aguirre y que se presenta como una interferencia en el primer relato, en la última escena entre Laurenzi y Hernández. En esta analepsis se justifica el no accionar de Laurenzi, se explica que Aguirre no obtuvo castigo de la ley y también, y más importante, nos muestra un relato sumario iterativo que implica que el comisario no estuvo cómodo con la decisión tomada, porque sabía que estaba fuera de la ley pero también sabía que hacía lo que él consideraba correcto, a pesar de ir en contra de su deber.

Sin embargo, el cuento no agota su temporalidad en este relato metadieético. Hay en el interior del mismo asincronías importantes. La analepsis puntual del encuentro de Laurenzi y Aguirre en la casa de este último, cuyo alcance está determinado por elipsis entre el establecimiento de la amistad entre ambos (unos nueve meses en el establecimiento de la amistad y “varios meses” desde ese establecimiento) y el segundo encuentro (dos meses después del primer encuentro en donde le muestra las cartas) y cuya amplitud es menos de una noche. Esta analepsis permite establecer las motivaciones que llevarán al desenlace del cuento, ya que en la descripción de la casa que realiza en la primera pausa descriptiva que es interrumpida por una interferencia del primer narrador (que al tratarse de una cuestión de voz no será desarrollada en esta parte) se produce la explicación del suicidio de María Isabel. Este hecho puntual, cuyo alcance se remonta al año 1907, será de vital importancia para establecer la identidad entre María Isabel y la Lizzie del relato de Redwolf.

De la lectura de las cartas se puede señalar una analepsis en las que Redwolf cuenta que estuvo trabajando en los ferrocarriles argentinos (c.5.2.2), esta analepsis cuyo alcance se remonta hasta el año 1905 y tiene una amplitud de dos años, cumple la función de establecer una relación entre el seductor de María Isabel, mencionado por Aguirre en la analepsis anterior y Redwolf, ya que coinciden en tiempo y en espacio. Finalmente, la analepsis puntual (c.9.1) que narra el suicidio de Lizzie que cumple la función de establecer la identidad entre María Isabel y Lizzie, ya que a través del informante “octubre o noviembre de 1907”, se produce la determinación de que se trata de la misma persona y se resuelve el enigma de identidad.

Como puede observarse, esta selección de seis analepsis, para determinar diferentes funciones, se realiza en relación con nuestra hipótesis de sentido ya que permitieron:

- establecer el delito,
- establecer la identidad del autor del delito,
- plantear el problema moral del comisario que como agente de la ley estatal no actúa cuando debería hacerlo,
- justificar el accionar de Aguirre y por lo tanto la inacción de Laurenzi
- y establecer la identidad del supuesto instigador del suicidio de María Isabel.

Para desarrollar estas cuestiones con mayor profundidad, pasaremos al análisis de la duración y frecuencia.

Duración y frecuencia

Para analizar la duración y la frecuencia debemos tener en cuenta las funciones y consecuencias del análisis de estos recursos de acuerdo a nuestra hipótesis de sentido. En la descripción de la temporalidad del cuento realizada más arriba, hay una serie de puntualizaciones de duración y frecuencia que pueden servirles para reconocerlas pero que no necesariamente tienen que ver con la hipótesis de sentido que estamos desarrollando. Como decimos siempre, somos nosotros como analistas los que construimos nuestro objeto de estudio y el análisis minucioso sin que sirva para abordar el objeto que estamos construyendo es una tarea ociosa y poco productiva. Por ejemplo, si tomamos la primera analepsis con la que se abre el cuento, sirve, a través de la regulación de la información narrativa, para, por ejemplo, establecer el grado de amistad

entre Laurenzi y Hernández: “*las cosas que me ha tenido que aguantar*” (225). A través de un relato de frecuencia iterativa, se establece un ritual de encuentros para jugar juegos de mesa y conversar, que se repite asiduamente: “*En el bar Rivadavia, donde nos encontramos casi todas las noches*” (225). Sin embargo, estas informaciones, si bien son pertinentes y conforman la estructura del cuento y permiten establecer indicios caracterológicos y espaciales que después pueden ser esenciales en el análisis, no tienen una función importante en nuestra hipótesis de sentido. Es por eso que solamente voy a señalar aquellas estrategias discursivas de duración y frecuencia que estén relacionadas con la hipótesis de sentido que estamos desarrollando, sin que por eso quiera decir que son las ÚNICAS cuestiones presentes en el cuento.

La información proporcionada en el primer relato, sirve en tanto y en cuanto, permiten establecer una distancia temporal con los hechos narrados en la metadiégesis, como si se tratara de una forma de justificar la prescripción de los hechos narrados. Sin embargo, hay dos estrategias de regulación de la información en el primer relato que son sumamente importantes. Por un lado la primera analepsis⁹, de gran extensión y que hace uso de pausas descriptivas (c.1, c.5.a, c.7 segunda parte), de sumarios (c.2, c.4, c.5.1, c.5.2, c.5.2.1, c.7.1, c.7.2, c.9.1), de escenas (c.3, c.5.b, c.7 primera parte, c.9) y de elipsis (c.6, c.8) cuya función es desarrollar los acontecimientos haciendo énfasis en la relación entre Laurenzi y Aguirre permitiendo establecer indicios caracterológicos tanto de Aguirre, como de Redwolf; así como también establecer las motivaciones y justificaciones del accionar de Aguirre. Antes de analizar cada una de estas características, es necesario oponer esta gran analepsis sumamente compleja, con aquella analepsis (e) en donde se narra el crimen (o al menos sus consecuencias) y que se configura a través de la disminución de la velocidad narrativa ya que comienza con una elipsis “*Mi amigo desapareció durante un tiempo bastante largo*” (233) para decantar en una escena en donde Laurenzi descubre el arma homicida a través de una presentación iterativa: “*¿Recuerda aquél bastón con que andaba siempre?*” (233) y Aguirre realiza el juego de palabras “*Redwolf red blood*” con la que indirectamente reconoce el crimen. Esta forma de regulación de la información, permite por un lado evitar los detalles truculentos (que sí comentaron los diarios ingleses iterativamente por “algún tiempo”) y

⁹ Para evitar reiteraciones innecesarias, se remite al número de la descripción de la temporalidad desarrollado más arriba. En instancias evaluativas se recomienda evitar la descripción con letras que se realiza en este apunte (que tiene solamente una función didáctica) y circunscribirse al análisis de las cuestiones que tengan que ver con su hipótesis de sentido.

de esa forma facilitar la justificación del accionar de Aguirre, es decir considerarlo como un vengador y no como un asesino; y por otro lado, minimizar el hecho criminal para que la inacción de Laurenzi quede justificada. Esta oposición entre la complejidad para la narración de la relación de amistad entre Laurenzi y Aguirre y la sencillez de la narración del descubrimiento del crimen por parte de Laurenzi, tiene como efecto de sentido establecer narrativamente una mayor importancia a la amistad y a las justificaciones de las motivaciones del asesinato que al asesinato mismo. Esto se logra por medio de la regulación de la velocidad narrativa de la siguiente forma. Por un lado, se establece la culpabilidad de Redwolf, principalmente en la narración en forma de sumario iterativo de los viajes exóticos realizados por el mundo: “Hablabla de los tigres que cazó en Asia, de las negras que violó en Kenia, de los indios que mató a tiros en Guayana” (231). Esta narración cuya duración es la de un sumario y cuya frecuencia es iterativa generalizante, permite a través de sus límites y especificación indefinidos y a una extensión amplia de los mismos, establecer a Redwolf como un hombre agresivo (ya que cazaba tigres), como un violador y como un asesino, es decir una serie de características negativas que lo hacen culpable de una serie de delitos y merecedor de castigo. En cambio, Aguirre es caracterizado de manera opuesta, en la pausa descriptiva que abre el relato metadieético, Aguirre es caracterizado como canoso, delgado, poco conversador, austero (ya que iba siempre con el mismo traje) pero sumamente pulcro (ya que su traje estaba impecablemente limpio y planchado). Elegante (usaba bastón -indicio importante ya que más adelante se revelará como el arma asesina-), inteligente, excéntrico. Podría decirse que todo lo contrario a como se caracteriza a Redwolf, lo que provoca un efecto de sentido en que el asesino es presentado como un hombre “de bien” y la víctima como un ser despreciable. La descripción de María Isabel, en cambio, no se detiene en el detalle de la pausa descriptiva que caracterizó a Aguirre, es un relato sumario provocado por la interferencia del narrador del primer relato, desarrollado de esa forma para no ahondar en la caracterización de María Isabel y evitar cargarla de responsabilidad “Ella no tuvo salida” (229) por un lado y por el otro, en una función más estructural si se quiere, para mantener el enigma. De esta forma, a través de un relato iterativo, se describe de manera negativa a Redwolf (lo que lo hace culpable de hechos reprobables), a través de una pausa descriptiva se configura a Aguirre positivamente (como un justiciero) y a través de un relato sumario a María Isabel como víctima de un extranjero que la llevó al suicidio. A través del ritmo narrativo se pueden establecer relaciones entre la configuración de un acto de justicia, (es decir, el asesinato de Redwolf en relación con la descripción que se

hace de él) con la caracterización de Aguirre y la narración del suicidio de María Isabel. Por otro lado, ya más cercano a un fenómeno de voz, la forma en que Laurenzi jerarquiza cierto tipo de información a través de la regulación del ritmo narrativo de la metadiégesis permite justificar discursivamente su inacción, es decir, su abstención de denunciar a Aguirre ya que desde su punto de vista no se trató de un crimen.

Actorialización

Siguiendo a Hamon, vamos a considerar a los actores como un morfema de doble articulación migratorio compuesto por un significante discontinuo (las marcas textuales que nos van a permitir establecer la etiqueta semántica) y un significado discontinuo (el sentido o valor del personaje que nos va a permitir establecer los ejes semánticos). Para que podamos reconocer actores, éstos mínimamente deben cumplir dos requisitos, por un lado tener un rol temático, es decir ser posible de ser etiquetados con un rol específico, en caso de actores antropomorfos policía, bombero, estudiante, o lo que sea; y en el caso de actores no antropomorfos (como por ejemplo un río) como agente de cambio y purificación, o como un lugar de muerte y olvido. Por el otro lado, para que un actor pueda ser reconocido como tal debe ser capaz de provocar transformaciones en el relato. Vamos a considerar tres tipos de actores: actores referenciales, que remiten a la cultura, actores anafóricos, que remiten al mismo texto para mantener la coherencia y cohesión textual y actores deícticos o shifters, que remiten a la deixis y se relacionan con la instancia narrativa. La mayoría de los actores comparten características de estas tres categorías, principalmente de ser al mismo tiempo referenciales y anafóricos. La importancia de analizar la actuarialización está dada en que en ella confluyen todos los planos de análisis desarrollados anteriormente. Los actores configuran un haz de relaciones de semejanza, oposición, jerarquía y ordenamiento con otros actores y en ellos confluyen todas las demás categorías.

En “Zugzwang”, es posible reconocer cinco actores:

- 1) El periodista (rol temático) Hernández que es quién lleva adelante la voz narrativa y regula el relato de palabras de Laurenzi. Se trata de un personaje referencial que está relacionado con el saber y la verdad (de ahí su rol de periodista) pero que sin embargo no representa un poder establecido, junto con Laurenzi es quien carga con el peso anafórico del relato;
- 2) El comisario (rol temático) Laurenzi, que es quién también lleva adelante la voz narrativa y resuelve el enigma. Se trata de un personaje referencial ya que remite a una función pública de agente de la ley que además es jerárquica (no es un ex policía es un ex comisario), sin embargo la condición de policía retirado referencia también la idea del hombre de acción sumido en una vida aburrida y carente de emociones. Es junto a Hernández quien carga con el peso anafórico del relato y

a través de este procedimiento va a ser quien resuelva el enigma de identidad de María Isabel (a través de la descripción de una fotografía) y del asesinato de Redwolf (a través de la descripción del bastón de Aguirre);

- 3) El viudo (rol temático) Aguirre, quién juega al ajedrez y asesina a Redwolf. Se trata de un personaje referencial que en un primer momento se configura como un hombre solitario y casi sin motivaciones y que luego se caracteriza como un personaje vengativo. Tiene menos peso anafórico que Hernández y Laurenzi;
- 4) El seductor (rol temático) Redwolf, quién a través de su abandono forzó, de alguna manera, el suicidio de María Isabel. Su valor referencial está relacionado al típico aventurero, seductor y valiente que viaja por el mundo en busca de emociones. Carga con el peso anafórico de establecer una relación entre los acontecimientos de 1907 y los de la actualidad del juego de ajedrez por correspondencia, y, finalmente;
- 5) La amante abandonada (rol temático) María Isabel quién a través de su suicidio genera la búsqueda de venganza de Aguirre. Se trata de un personaje referencial que está relacionado con una imagen de mujer objeto de la manipulación de los hombres y que considera que un deshonor o una falta de amor no tiene otra salida que la muerte. Su peso anafórico está dado en su lugar de referencia para los distintos momentos del relato.

Una vez identificados estos actores, podemos reconstruir la manera en que se configuran en el cuento sus etiquetas semánticas, es decir, como son nombrados o se nombran a sí mismos a lo largo del relato. Como el objetivo de este apunte es mostrar la forma de llevar a cabo procedimientos vamos a organizar las etiquetas semánticas en el siguiente cuadro¹⁰:

Actor	Etiqueta semántica atribuida por otros actores o por el narrador	Etiqueta semántica de atribución propia
Hernández (ejemplo)	<i>Laurenzi:</i> <i>“No hay bicho más peligroso que el hombre que escribe” (225)</i> <i>“Explota a los amigos, se explota a sí mismo, explota hasta las piedras. ¿Hay algo sagrado en él? ¿Hay algo intocable para él? ¿Conoce la piedad? ¿Conoce la decencia? No. Y</i>	“Las cosas que me ha tenido que aguantar” (225) “Vengo explotando sus recuerdos” (225) “Yo escribo” (225) “Yo prefiero el ajedrez” (225)

¹⁰ Para un recorrido detallado de las etiquetas semánticas ver:
<https://ojedamarco01.blogspot.com/2022/04/etiquetas-semanticas-en-zugzwang-de.html>

	<i>todo por ver su nombre en alguna parte. Gente rara” (225)</i> <i>“Basta, m’hijo, si yo entiendo. ¿No acabo de verlo?” (226)</i> <i>“Yo le pedí una definición, y usted me da seis o siete” (226)</i> <i>“Yo vengo aquí desde que usted era chico” (227)</i>	“Las estadísticas muestran que me ganan una vez de cada cinco que jugamos” (226)
Laurenzi	<i>Hernández:</i>	
Aguirre	<i>Laurenzi:</i>	
Redwolf	<i>Aguirre:</i> <i>Laurenzi:</i>	
María Isabel	<i>Laurenzi:</i> <i>Redwolf:</i>	

A través de esta sistematización de las figuraciones de cada actor en el entramado discursivo podemos establecer una jerarquía y oposición entre los actores. De menor a mayor complejidad tenemos primeramente a María Isabel/Lizzie, lo que sabemos de ella es atribuido por otros actores, en el caso de este cuento estos coinciden con dos voces narrativas, la de Laurenzi y la de Redwolf. La descripción que realiza Laurenzi que la carga de características casi angelicales y por lo tanto positivas: fantasma, sueño, rostro conmovedoramente joven y hermoso. Sin embargo, en las atribuciones que realiza Redwolf, María Isabel/Lizzie se configura como una mujer atractiva: “tenía ojos muy hermosos, indolentes y serios” pero cargada con cierta concupiscencia que se opone a las características angelicales que le atribuye Laurenzi: “sus ojos se arrepentían de sus labios. Y no solo de sus labios” (232), aun así, está colocada en un lugar inferior a una locomotora. Otra característica distintiva de este actor es la multiplicidad de nombres propios que constituyen su etiqueta semántica: María Isabel, Lizzie, Lisbeth, Liz, Isabel. En relación con las funciones cardinales, su romance con Redwolf y su posterior suicidio configuran los antecedentes más importantes y que más consecuencias tendrá en el relato,

ya que plantea el enigma de identidad y es la causa del asesinato de Redwolf por parte de Aguirre.

En orden de complejidad creciente, Redwolf se constituye a través de las atribuciones de otros personajes y a través de atribuciones propias. En las atribuciones propias que constituyen su etiqueta semántica, opone un presente de vejez a una juventud esplendorosa ya que había sido “irresistible para las mujeres y temible para los hombres”, habiendo sido cazador de tigres, violador, asesino y conquistador. Sin embargo, estas jactanciosas apreciaciones de sí mismo, son presentadas positivamente, como si se tratase de un aventurero seductor. Laurenzi lo construye a través de su discurso, como inteligente y jactancioso y también opone la vejez presente a un pasado similar al que él mismo se atribuye (alto, atlético, pelirrojo, duro, hermoso, cruel). Sin embargo hace hincapié en que se trata de un malvado tempestuoso y sarcástico, que solo merece caracterización negativa. Finalmente, Aguirre como actor en oposición con él, le atribuye inteligencia (lince) y maldad (diablo) por partes iguales. Su romance con María Isabel y sobre todo su abandono, genera, en relación con las funciones cardinales, el antecedente que provocará el suicidio de esta y la precipitación del resto de los acontecimientos. Su provocación en la partida de ajedrez por correspondencia, lo condenarán a la muerte.

Opuesto a Redwolf, Aguirre es constituido en el relato de Laurenzi como un actor pulcro, elegante, inteligente, agradable (ver el cuadro de ejemplos), educado, atento, tímido, etc., es decir, con una serie muy larga de atribuciones caracterológicas positivas. Afirma reiteradamente la relación de amistad que los une y la extremada inteligencia de su amigo. Sin embargo, cuando se le atribuyen características desde otros puntos de vista (los clientes del bar) solo lo hacen ver como un excéntrico. Aguirre se constituye a sí mismo como un excelente jugador de ajedrez, que se desprende del hecho de darse cuenta de que se encaminaba a una jugada de *zugzwang* al comenzar la partida por correspondencia. Es notable la oposición entre este actor y Redwolf, no sólo como enemigos en el juego de ajedrez sino como enemigos con relación a María Isabel y en la vida misma. Hay una relación entre las celadas (trampas) del ajedrez y la celada que Aguirre va construyendo alrededor de Redwolf y que terminará con su muerte. La partida por correspondencia y el posterior asesinato de Redwolf, serán las acciones que se configurarían como funciones cardinales en la construcción de la diégesis.

Los últimos dos actores que quedan por describir, son las principales voces narrativas del relato, Hernández, como escritor que aprovecha las historias de Laurenzi, lo que lo coloca en lugar inferior en cuanto edad y jerarquía respecto al comisario. Las

atribuciones que Laurenzi realiza sobre Hernández refuerzan esta oposición. Sin embargo, supera al comisario en competencia ajedrecística, lo que tiene una especial importancia en el relato ya que la partida que juegan y que termina en posición de *zugzwang* servirá como hecho disparador de los recuerdos y del relato de Laurenzi. Laurenzi es el actor que aparece más complejamente caracterizado. Se trata de un personaje jerarquizado como agente de la ley: es un comisario que, a pesar de su retiro no perdió sus hábitos profesionales. Hernández le atribuye actitudes manipuladoras, como cuando juega al ajedrez, lo que hace sospechar que la construcción de la metadiégesis puede ser parte de estas actitudes. La principal función de Laurenzi es resolver el enigma, por un lado el de la identidad de María Isabel/Lizzie y por el otro del asesinato de Redwolf.

Para establecer algunos ejes semánticos, tenemos que tener en cuenta la configuración de las etiquetas semánticas consideradas. Podemos establecer un primer eje semántico en relación con la posición respecto de la ley del estado y ubicar a los actores con respecto a si están afuera o adentro de la ley. María Isabel y Redwolf, pueden colocarse, debido al informante 1907, por fuera de la ley al cometer adulterio ya que ella era una mujer casada. Aguirre, pasa a estar en una posición dentro de la ley a una posición fuera de la ley al cometer el asesinato. Hernández está siempre dentro de la ley pero en una posición ajena al ejercicio de la misma, si bien recuerda al comisario Laurenzi las ordenanzas de la Policía Federal, no está legitimado como representante de la misma. Laurenzi por su parte, si bien tuvo un puesto jerárquico como agente de la ley, está jubilado, pero esto no quiere decir que no esté legitimado como representante de la misma. Este eje semántico permite establecer la vacilación en el accionar de Laurenzi y las diferentes transformaciones en las posiciones de los otros actores.

Un segundo eje semántico pertinente en el análisis de la configuración de los actores puede constituirlo la oposición mansedumbre/ferocidad. Este eje esta constituido por las atribuciones que tienen que ver con la humildad, la mesura, la timidez (mansedumbre) y la jactancia, la crueldad, el sarcasmo (ferocidad)¹¹. Este eje opone principalmente a los actores Aguirre y Redwolf, Aguirre se va constituyendo como un ejemplo de prudencia y mesura, de inteligencia medida y timidez, un ejemplo de civilidad, sin embargo esta civilidad que presenta Aguirre se convierte en ferocidad al asesinar a Redwolf, cosa que es semantizada a partir de la referencia a los diarios ingleses y su

¹¹ Estos rasgos que constituyen los ejes semánticos los consideramos un haz de relaciones, recordemos que los ejes semánticos pueden ser desarticulados en una serie de rasgos distintivos.

cobertura del “truculento” crimen. Redwolf sigue el camino inverso, en un principio joven tempestuoso, jactancioso y soberbio, aventurero y seductor, pierde esas características por una cuestión de edad y se ve convertido en un anciano, es decir, realiza el camino inverso que realiza Aguirre y termina siendo asesinado (de allí su mansedumbre) por éste.

Otro eje semántico que parece importante está relacionado con la habilidad estratégica, tanto en el juego del ajedrez como en su duplicación fuera del mismo, aquí hay varias oposiciones entre, por un lado, Aguirre y Redwolf y por el otro, entre Hernández y Laurenzi pero con distintas implicancias en el sentido. Aguirre es un excelente jugador de ajedrez que sin embargo se ve superado por Redwolf a través de una celada (trampa) que lo lleva indefectiblemente a una resolución de la partida en una posición de *zugzwang*. Sin embargo, Aguirre estaba realizando otra partida, y logró hacer caer en la trampa a Redwolf, que nada tenía que ver con el ajedrez sino con la venganza y en esa, triunfa al asesinar a Redwolf y salir airoso del castigo del crimen al no ser denunciado por Laurenzi. Por otra parte, Hernández y Laurenzi se oponen también en la habilidad para jugar ajedrez, siendo Hernández superior estratégicamente a Laurenzi, que, sin embargo, a través de la manipulación y el juego desviado a veces logra ganar. Esta relación entre el juego del ajedrez y los sucesos narrados, se estructuran a través de este eje semántico que tiene que ver con la habilidad estratégica. Laurenzi configura y regula la información narrativa que brinda para alejarse de cualquier tipo de responsabilidad acerca del hecho delictivo narrado. Hernández, como buen estratega hace lo mismo, a través de las interferencias narrativas va guiando el relato de Laurenzi para sostener el enigma y generar el efecto de duda señalado anteriormente, es decir, la vacilación entre el deber y lo justo.

Para no extender este ya por demás extenso apunte, solamente voy a señalar un último eje semántico sin por eso querer decir que en estos se agotan los sentidos que activa el cuento. Hay un eje muy relacionado con el primero (la posición ante la ley) y es el que se estructura entre el deber, o la obligación moral del deber y la creencia en la justicia. Y con respecto a este eje, se oponen nuevamente Laurenzi y Hernández, y Aguirre y Redwolf. Para Laurenzi, su deber cede ante la duda de si el asesinato de Redwolf fue realmente un crimen o si no fue, en realidad, un acto de justicia. Hernández, siempre se coloca en el lado del deber y se lo recuerda a Laurenzi cuando cita las ordenanzas de la policía. Aguirre está convencido de que su acto de venganza es un acto de justicia y coincide con lo que él considera su deber, es decir, vengar la afrenta del adulterio de María Isabel. Del mismo modo pero a la inversa, Redwolf considera que su

relación con María Isabel/Lizzie fue un acto sin consecuencias y por lo tanto exento de cualquier deber, recordemos que para él era más importante la locomotora que tuvo que arreglar (ahí es donde se configura su deber no con las personas sino con el progreso) que la muerte de la mujer. No existe ningún acto de justicia en Redwolf, porque él no considera que haya actuado en contra de nada. En esta configuración el asesinato se plantea como un lugar de duda, entre si se trató un crimen o no, en si Redwolf lo merecía o no, entre si Laurenzi debió denunciarlo o no y, finalmente, entre sí Aguirre obtuvo justicia o no la obtuvo. Otros ejes semánticos que pueden resultar pertinentes son la oposición entre juventud y vejez, la oposición entre virginidad y concupiscencia, la oposición entre sujeto y objeto del deseo, etc.

Ya vimos la relación entre los actores y el análisis de las funciones del relato, establecimos relaciones entre las funciones cardinales y las acciones de los actores en relación a ellas. Caracterizamos a los actores reconocidos tanto en su función de actores referenciales como en su función anafórica. También vimos cómo se configuraron discursivamente las etiquetas semánticas y vimos también como a través de ellas pudimos señalar algunos ejes semánticos que nos parecieron pertinentes. Para finalizar, relacionaremos esta actorialización que estamos construyendo con las categorías analizadas anteriormente.

Con respecto a la voz narrativa, podemos observar que, de los cinco actores identificados, solamente tres de ellos asumen la narración. Hernández, Laurenzi y Redwolf. Recordemos que la funciones de cada uno de estos narradores estaba supeditada a su posición frente a la ley y a la justificación del accionar de Laurenzi y al control del relato de Laurenzi por parte de Hernández (que se identificaba principalmente a través de las interferencias narrativas). Podemos decir, entonces, que con respecto a la voz narrativa tenemos un personaje más jerarquizado (Hernández) que cumple una función de control narrativo en su condición de narrador extrahomodiegético, y personajes menos jerarquizados, como Laurenzi y Redwolf, que asumen la voz narrativa de distinta manera. Mientras Laurenzi regula la información para caracterizar positivamente a Aguirre y negativamente a Redwolf, solamente le cede la instancia narrativa a éste para resolver el enigma de identidad planteado. Aguirre y María Isabel no asumen la voz narrativa en ningún momento y solo son configurados por las otras instancias narrativas señaladas.

Relacionado con la voz narrativa, el modo en que se presentan los acontecimientos permiten establecer indicios caracterológicos y sostener el enigma. Como desarrollamos al analizar distancia, el relato de Laurenzi va configurando caracterológicamente a

Aguirre a través del discurso narrativizado y del discurso mimético. Al enigma, en cambio, lo va configurando a través de la utilización de descripciones y de un discurso transpuesto, ya que no cede plenamente la palabra a Redwolf hasta el momento en que el enigma de identidad es resuelto y se identifica a María Isabel con Lizzie y al seductor extranjero con Redwolf. Los cambios de perspectiva también apuntan a esta configuración caracterológica y al sostenimiento del enigma. Los cambios de focalizaciones permiten a los actores ubicarse objetiva o subjetivamente respecto a los acontecimientos narrados.

De igual manera la regulación a través de estrategias de orden, duración y frecuencia de la información temporal, permite caracterizar a los actores que aparecen y al mismo tiempo establecer: el delito, la identidad del autor del delito, el problema del comisario en su oscilación entre el deber y la justicia, etc.

El análisis de la actorialización permite la confluencia de todas las líneas de sentido descritas anteriormente. El objetivo de este apunte es mostrar procedimientos y no realizar un análisis propiamente dicho, queda en el lector la posibilidad de volver a leer cada uno de los apartados y relacionar los procedimientos de actorialización con la hipótesis de sentido, ampliar la misma o cambiarla por otra, ver la configuración de la secuencia de acciones y las funciones narrativas, relacionar las categorías genettianas, etc. También sería interesante relacionar este cuento con otros para ver cómo funcionan los sentidos construidos al formar un corpus



Bibliografía

BARTHES, R. (1972) “Introducción al análisis estructural de los relatos” en BARTHES, R. et al (1972) *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo.

GENETTE, G. (1989) *Figuras III*. Barcelona: Lumen

HAMON, P. (1972) “Para un estatuto semiológico del personaje” *Littérature*, 6, Paris: Larousse. Traducción de Danuta Teresa Mozejko

WALSH, R. (2013) *Cuentos completos*. Buenos Aires: De la Flor.