



LUNDS
UNIVERSITET

Språk- och litteraturcentrum

Handledare: Alejandro Urrutia

Examinator: Christian Claesson

El lector entre la densidad textual clásica y barroca

Un estudio comparativo de la densidad textual en dos textos narrativos latinoamericanos

The reader between the classical and baroque textual density

A comparative study of the textual density in two Latin American narrative texts

Kandidatuppsats, SPAK01: Självständigt examensarbete

HT 2022

Sigvard Pettersson

Resumen

Esta tesina tiene el propósito de describir los recursos estilísticos en textos literarios y de averiguar cómo se crea la *densidad textual* en textos narrativos. Por eso se buscan en gran extensión los rasgos líricos en la narrativa. Se investiga lo que está explícitamente expresado dentro del texto, pero también se observa lo que no está en el texto, es decir se comentan los *espacios vacíos*. Se reflexiona sobre las concretizaciones o compleciones que el lector con su imaginación y sus experiencias hace para completar la creación del texto. Además, se refiere a los efectos en el lector y a sus reacciones de la lectura. Finalmente, se pregunta si es posible definir mejor el concepto de *densidad en la narrativa* porque no parece bien descrito en las teorías literarias. Se busca apoyo teórico sobre todo en las teorías La nueva crítica y La crítica de la respuesta del lector, y se emplea el método de lectura atenta. Como modelo textual se analiza el cuento “La autopista del Sur” de Julio Cortázar y se propone para este el término de *densidad clásica*; además, se añade un capítulo de la novela *Paradiso* de José Lezama Lima para demostrar una densidad de otro tipo, una *densidad barroca*. Se muestra que todos los factores dentro del texto, y la participación del lector en combinación contribuyen a una experiencia densa del texto. También se hace observar que el grado de importancia del tema tiene un significado decisivo para la experiencia de densidad.

Palabras clave: densidad textual, recursos estilísticos, la lírica, la narrativa, espacios vacíos, participación del lector, efectos en el lector

Abstract

The object of this paper is to describe the stylistic resources in literary texts and find out how *textual density* in narrative texts is created. Therefore, to a great extent the lyrical features are sought in the narrative. What is explicitly expressed within the text is investigated but what is not in the text, the *empty spaces*, is also commented on. It is reflected upon the concretizations or the completions that the reader makes with his imagination and his experiences to complete the creation of the text. Furthermore, the effects on the reader and his reactions to the text are addressed. Finally, the question is asked if it is possible to define the concept *density in the narrative* in a better way because it does not seem well described in literary theories. Theoretical support has been sought especially in the theories The new critique and The critique of the reader's response and the method of close reading is applied. “La autopista del Sur” (“The Southern Thruway”) by Julio Cortázar is used as a model text and the term of *classical density* is proposed for this text; furthermore, a chapter of the novel *Paradiso* by José Lezama Lima is added to demonstrate a density of another kind, a *baroque density*. It is shown that all factors within the text and the participation of the reader in combination contribute to a dense experience of the text. It is also observed that the degree of importance of the topic is crucial for the experience of density.

Key words: textual density, stylistic resources, the lyric, the narrative, empty spaces, participation of the reader, effects on the reader

ÍNDICE

1 PARTE INTRODUCTORIA	5
1.1 Introducción	5
1.2 Propósito	6
1.3 Hipótesis	6
1.4 Preguntas de investigación	6
1.5 Corpus	6
1.6 Método	6
1.7 Limitación	7
1.8 Disposición	7
2 MARCO TEÓRICO	7
2.1 Estado de la cuestión	7
2.2 Las teorías literarias.....	9
2.2.1 La nueva crítica.....	9
2.2.2 La crítica de la respuesta del lector	10
2.2.3 El efecto en el lector	10
3.1 Densidad del argumento	11
3.1.1 El argumento.....	11
3.1.2 La utopía.....	12
3.2 Densidad lingüística	14
3.2.1 Las iteraciones.....	14
3.2.2 Los contrastes, las comparaciones y las metáforas	17
3.2.3 La sintaxis.....	18
3.2.4 Las escasas descripciones de los personajes	19
3.2.5 El lenguaje bélico	20
3.2.6 Los espacios vacíos.....	21
3.2.7 La lírica.....	22
4 LA DENSIDAD BARROCA EN <i>PARADISO</i>	24
4.1 El neobarroco	24
4.2 Lezama Lima y su estilo literario.....	25
4.3 Un acercamiento al texto de <i>Paradiso</i>	25
4.4 Las descripciones en vez de acciones	26

4.5 Metáforas	28
4.6 Unas imágenes incoherentes.....	29
4.7 El arte y la música	30
4.8 El narrador falible.....	31
4.9 Los espacios vacíos	32
5 CONCLUSIÓN	33
BIBLIOGRAFÍA	36
APÉNDICE 1 Una red de conceptos repetidos en “La autopista del Sur”.	38
APÉNDICE 2 Dos párrafos llenos de descripciones en <i>Paradiso</i>.	39

1 PARTE INTRODUCTORIA

1.1 Introducción

Como el mundo literario se inunda de textos de cualidades diversas, los lectores buscan los que valen su atención. A menudo los críticos ofrecen ayuda decisiva en cuanto a la elección, y se remiten a características textuales con términos interminables. A veces se lee la palabra *densidad*, y por lo que concierne textos líricos no faltan definiciones de este concepto (véase 2.1), pero respecto a textos narrativos ha sido muy difícil encontrar descripciones nítidas de qué particularidades abarca el concepto; al menos siempre se deduce que la denominación debe percibirse como algo laudable. A menudo se manifiesta que una *densidad textual* contribuye a crear un texto que tanto estimula al lector a percibirse involucrado o atrapado en el texto como a sentirse animado a usar su propia imaginación para completar la creación del texto. Sin embargo, el concepto de *densidad* en textos narrativos necesitaría una explicación más clara que las teorías literarias ofrecen.

En primer lugar, para el análisis de un texto literario, debe ser imprescindible identificar los recursos estilísticos que ofrece el texto mismo, como hacen los *Nuevos Críticos* (véase 2.2.1). A la vez es conveniente preguntarse cómo un lector puede reaccionar al texto, lo que realiza, por ejemplo, Rita Felski (véase 2.2.3); también es posible descubrir las posibilidades que se le proporcionan al lector para que él con sus propias contribuciones experimente y termine el texto, según los críticos de *La crítica de la respuesta del lector* (véase 2.2.2).

Para alcanzar una comprensión del concepto de *densidad*, esta tesina investigará sobre todo el efecto en el lector de medidas textuales; así, se describirán los elementos narrativos y líricos *dentro del texto*, que crean campos o redes lingüísticos, que posiblemente produzcan una *densidad* manifiesta. En segundo lugar, se hará un intento de demostrar lo que *no está explícitamente expresado en el texto*, lo que generalmente se nombra *espacios vacíos* (véase 2.2.2), y averiguar si esto tiene significancia para el concepto de densidad. Finalmente se dedicará un interés especial a unos extremos del concepto de densidad, que se discuten más en el capítulo sobre el *neobarroco* (véase 4.1).

Posiblemente la investigación pueda contribuir a una mejor comprensión de cómo se crea o se exagera la densidad lingüística en textos narrativos y eventualmente se puedan delimitar las características de los diferentes tipos de densidad. A la vez surge la pregunta si la densidad siempre facilita la participación del lector y le abre caminos para su propia imaginación, o si una densidad exagerada, un *barroquismo*, puede rechazar a un lector (véase 4.3). El aporte

más importante de la investigación será si es posible definir de un modo más concreto el concepto de densidad en textos narrativos.

1.2 Propósito

La tesina tiene el objetivo de investigar las diferentes características de *densidad* en un par de textos narrativos por medio de describir los recursos estilísticos *dentro del texto*, que en combinación con lo que *no está explícitamente expresado* condensan el texto y reflexionar sobre las posibilidades imaginativas del lector.

1.3 Hipótesis

Se parte de la idea que lo expresado y lo no expresado colaboran y crean una densidad textual que estimula la participación del lector en el texto, pero una densidad exagerada puede resultar en lo contrario.

1.4 Preguntas de investigación

¿Cuáles son los elementos estilísticos, incluso los espacios vacíos, que en un texto literario crean la densidad textual?

¿Qué efecto en el lector provoca la densidad creada?

¿Cómo surgen las oportunidades para activar a la imaginación del lector?

¿Es posible aclarar mejor el concepto de *densidad* en textos narrativos?

1.5 Corpus

El cuento de 1966 “La autopista del Sur”, en *Todos los fuegos el fuego*, de Julio Cortázar, forma el texto principal de la investigación. Este texto cumple las funciones de un modelo para indicar tanto los recursos dentro del texto como varias posibilidades afuera del texto para implicar al lector a participar en el texto e imaginarse lo que puede llenar los espacios vacíos. Para demostrar un ejemplo extremo de una densidad casi total se presentan algunos comentarios a partes, principalmente el capítulo uno de la novela *Paradiso* de José Lezama Lima, del mismo año como el cuento de Cortázar.

1.6 Método

Como método de la lectura intensiva se emplean aspectos de La nueva crítica y se usa su método de trabajar con textos, *la lectura atenta*, que trata de observar, de una manera lo más objetiva posible, todas las características lingüísticas que se encuentran dentro del texto. Además, se busca apoyo en la teoría La crítica de la respuesta del lector y en las investigaciones sobre el efecto en el lector.

En las citas de esta tesina se subrayan a veces expresiones que forman ejemplos del concepto que está tratado en cada capítulo; asimismo, se usan en algunos casos la cursiva y la

negrita para señalar otros tipos de expresiones que completan lo que está subrayado. Por lo tanto, todos los subrayados, toda la cursiva y la negrita provienen del autor de la tesina.

1.7 Limitación

Se debe expresar claramente que la investigación es muy limitada, con sólo un cuento completo, un capítulo completo del *Paradiso* y algunos ejemplos sueltos de otros capítulos de la novela. Por tanto, todo el intento de tratar de buscar y definir el concepto de densidad en textos narrativos es un producto de la subjetividad del autor de esta tesina. Constataciones de la presencia de bien conocidos recursos estilísticos, como repeticiones, comparaciones, metáforas etc. conforman el único elemento objetivo del estudio.

1.8 Disposición

La tesina, en primer lugar, comentará el estado de la cuestión y dará una vista general sobre las teorías literarias más relevantes para la investigación; en segundo lugar, presentará un análisis de la “La autopista del Sur” con una discusión sobre la densidad en el cuento; en tercer lugar, añadirá una parte complementaria sobre José Lezama Lima con ejemplos de una densidad muy diferente que la densidad manifestada en el cuento; por último, resumirá con unas conclusiones de la investigación.

2 MARCO TEÓRICO

2.1 Estado de la cuestión

No faltan investigaciones sobre los recursos estilísticos de textos literarios, y es muy fácil consultar varias obras sobre definiciones de todos los términos de las teorías literarias. Para la *poesía lírica*¹ el concepto de *densidad* se define como el modo de expresar lo más posible, por ejemplo, de sentimientos, con el número mínimo de palabras; se usan palabras nucleares y simples con mucho sentido, a menudo con ayuda de metáforas u otras medidas estilísticas (Elleström 1999:18, Stounbjerg 2021:139). Sólo faltan las definiciones del concepto en la narrativa. En varias reseñas y otros textos se encuentran a veces el concepto, pero siempre sin explicaciones sobre el significado, sino que se exige que se lea la definición entre líneas. Parece ser algo que es de dominio público. Se lee, por ejemplo, sobre la autora austríaca Ingeborg Bachmann que está caracterizada de una “habilidad técnica, **densidad** y consciencia”² (Isgren 2010:35) y sobre la autora alemana Judith Schalansky cuya esencia tiene “**densidad** en conexión con ligereza”³ (Qvarnström 2021). En la reseña de

¹ Se busca aquí un término español para el concepto nórdico de *centrallyrik*.

² traducción del autor de la tesina de ”tekniska skicklighet, täthet och medvetenhet”

³ traducción del autor de la tesina de “densitet i förening med lätthet”

Qvarnström figura también la expresión “inmensamente **denso**”⁴ respecto a la frecuencia de referencias en el texto. Además, en un artículo sobre justamente el cuento “La autopista del Sur” se lee la palabra **densidad** referida a la metamorfosis de la autopista como “zona de pasaje” a un lugar de la vida común, “un espacio vital” (Maradei 2013:110). Es decir, que la densidad en este caso surge directamente del tema contrastivo.

Con todo, en un artículo (Ramirez Vuelvas 2020) se hace una revisión cuidadosa sobre los conceptos de transparencia y densidad en lo que concierne a la poesía de la poeta mexicana María Rivera. De sus ejemplos y comentarios sobre el lenguaje poético es casi posible deducir elementos suficientes para construir una definición preliminar de densidad, que, en todo caso, concierne la lírica, pero también corresponde a las características que se mencionan más abajo en el capítulo sobre La nueva crítica (véase 2.2.1). Ramirez Vuelvas habla, por ejemplo, de “trasladar el sentido de las cosas al dominio del lenguaje poético” (93), es decir, en este caso constituir metáforas y otros recursos estilísticos como “concisiones, concreciones” (94), “enumeraciones” (102), “sinestesias, retruécanos” y referencias que crean una “retórica enigmática” (91). Parece que en este artículo la acumulación de figuras retóricas puede llevar consigo una densidad aumentada, y el mismo concepto, *densidad – denso*, está nombrado alrededor de una vez cada página.

Por lo tanto, cuando se describen rasgos textuales con significado para la densidad, parece obvio que en gran extensión la densidad narrativa es un rasgo lírico (véase más sobre el concepto de lírica en 3.2.7). Especialmente la novela *Paradiso* es tan densa de comparaciones y metáforas, que se a veces describe como un poema.

Respecto a la cualidad de una obra literaria, el mismo Julio Cortázar, de acuerdo con la gran mayoría de todos los críticos literarios, expresa exigencias altas a un texto literario; recalca la importancia del tema, que de hecho puede ser “un vulgar episodio doméstico” (Cortázar 1971:5) o “una anécdota perfectamente trivial y cotidiana” (6). Cortázar apunta que la tarea del autor es convertir esto “en el resumen implacable de una cierta condición humana, o en el símbolo quemante de un orden social o histórico” (5); igualmente, señala que el tema, tratado con “intensidad” y “tensión” (5) y “la técnica empleada” (5) ofrecen “una dinámica que nos insta a salir de nosotros mismos y a entrar en un sistema de relaciones más complejo y hermosos [sic]” (6). Es cierto que esta combinación del tema y la técnica tiene importancia decisiva para la vivencia de una densidad textual.

⁴ traducción del autor de la tesina de “Oerhört tätt”

Para una densidad caracterizada por recursos estilísticos, usados con moderación como en “La autopista del Sur”, se puede proponer el término *densidad clásica*. Cuando los recursos estilísticos se amontonan de manera a veces exagerada y al lector llaman una atención casi entrometida, se puede decir que surge una *densidad barroca*. El autor nicaragüense Rubén Darío (1867-1916) estudió el poeta español Luis Góngora, que pertenece al período del barroco clásico del siglo XVII, y ciertamente fue inspirado a innovar el lenguaje poético. (Iriarte 2015:107).

Así, se abrió un desarrollo en América Latina que, influido del modernismo europeo, mostró un gran interés para la expresividad lingüística con una abundancia de recursos estilísticos, innovaciones verbales, juegos de palabras y composiciones laberínticos; esta tendencia inspiró a autores como los cubanos José Lezama Lima (1910-1976), Severo Sarduy (1937-1993), el mexicano Salvador Elizondo (1932-2006), el argentino Nestor Perlongher (1949-1992) y la chilena Diamela Eltit (1949-). Respecto a tales autores se usa a menudo el término *neobarroco*, que no sólo se refiere a los experimentos estilísticos, sino que también abarca una inclinación a tratar temas urgentes y controversiales (Iriarte 2015:111-113).

2.2 Las teorías literarias

2.2.1 La nueva crítica

El término La nueva crítica proviene de John Crowe Ransom, quien en 1941 publicó el libro *The New Criticism*. Esta teoría, que en oposición a las teorías anteriores, pone el texto literario mismo en el centro del estudio, fue formulada en Inglaterra por I.A. Richards y en EE. UU. por Cleanth Brooks en la primera mitad del siglo XX. En la crítica de una obra, según esta teoría, se prescinde de las intenciones, experiencias y sentimientos del autor. Todavía en la segunda mitad del siglo XX Paul de Man (1973:27) escribió sobre la vitalidad de esta teoría y subrayó que ninguna otra teoría desarrolló las técnicas de descripción e interpretación más allá de las técnicas de la lectura atenta.⁵ Se puede añadir que el método hoy en día es indiscutible en la enseñanza de la literatura, pero sólo como un aspecto entre una gran variedad de puntos de vista modernos.

Cuando se observa cómo Cleanth Brooks hace un análisis literario de un poema, se muestra que busca y describe elementos como sugerencias, iteraciones, contrastes, comparaciones, metáforas, símbolos, alusiones, intensificaciones y muchos otros recursos estilísticos (Brooks

⁵ “...but in none of them have the techniques of description and interpretation evolved beyond the techniques of close-reading...” en el original.

1947: 62-73). Es decir, se trata, más o menos, de los mismos elementos que se buscan en esta investigación para describir la densidad, como se mostró en el capítulo anterior.

2.2.2 La crítica de la respuesta del lector

El filósofo alemán Edmund Husserl (1859-1938) ha contribuido directamente para la investigación literaria con aspectos sobre la narración literaria en cuanto a la organización de las enunciaciones y la dinámica entre lo ya dicho y lo que debe seguir. Se crean expectativas en el lector sobre la próxima frase, que pueden satisfacer o no; si algo falta, se exige la colaboración del lector para imaginarse lo que falta. De este modo el investigador polaco Roman Ingarden, al referir a las investigaciones de Husserl, en 1938 escribe sobre *lugares indefinidos*⁶, que el lector puede concretizar con “una cierta libertad”⁷ (Ingarden 1968:250-).

Seguidamente el investigador alemán Wolfgang Iser ha completado las investigaciones de Ingarden y apuntado que el lector tiene más libertad imaginaria de llenar y concretizar los lugares indefinidos que la que Ingarden se imaginó; Iser los nombra como los *lugares del vacío*⁸ (Iser 1976:284-). Con el tiempo, en las teorías españolas el término *espacios vacíos* se ha establecido.

Por fin la teoría *La crítica de la respuesta del lector* pone de relieve “la activísima colaboración del lector” (Garrido Domínguez 2004:109) y ve el texto literario como “depositario de contenidos de gran **densidad** y destinatario principal de las actividades del receptor” (107). Como en la introducción se mencionó la supuesta conexión entre densidad y calidad o valor de una obra, se debe recordar aquí que el crítico literario Roland Barthes vinculó la exigencia del texto a la colaboración del lector con el criterio de calidad más importante (Gundersen 1989:17).

2.2.3 El efecto en el lector

Más allá de las representaciones imaginarias que hace el lector respecto a los espacios vacíos se realizan hoy en día investigaciones sobre los efectos del texto en el lector. En *Uses of literature* Rita Felski (2008) estructura las experiencias del lector en cuatro categorías: la identificación, la inmersión (encantamiento), el aprendizaje y el impacto (choque). En el análisis de “La autopista del Sur” se ofrecerán ejemplos evidentes de algunos efectos en el lector. Se debe añadir que en esta tesina se renuncia a cada forma de definición del “lector”, porque esta exigiría investigaciones muy grandes. Además, no hay muchos lectores que

⁶ Unbestimmtheitsstellen

⁷ traducción del autor de la tesina de “eine gewisse Freiheit”

⁸ Leerstellen

experimenten un texto de exactamente la misma manera. No es imposible insinuar que los textos mismos buscan a sus lectores específicos.

Aún más sentimientos fuertes como reacciones a la lectura se investigan en la obra de Elaine Auyoung (2018), *When Fiction Feels Real*, y para esta tesina especialmente la pérdida, la tristeza o el dolor⁹ en el lector, que pueden aparecer cuando termina la obra literaria, tienen importancia (Auyoung 2018:98). Es un efecto que se hace visible en el cuento de Cortázar, porque se desarrolla una colaboración y comunidad fuerte entre los participantes, y cuando estas se disuelven en la nada, el sentido de la vida huye.

3.1 Densidad del argumento

3.1.1 El argumento

En este capítulo se resume brevemente el argumento del cuento, escrito en los años en que el automovilismo ya se había desarrollado en la dirección a los problemas que existen hoy en lo que concierne a los embotellamientos del tránsito, y su tema se siente tanto actual ahora como entonces. En líneas generales el argumento se desarrolla desde una normalidad común, vía una situación caótica con desconcierto y escasez de alimentos hasta el establecimiento de una comunidad completamente nueva con funciones significativas en la creación de un mundo en miniatura, totalmente conforme a las teorías del propio Cortázar (véase 2.1).

Unos autos quedan parados durante mucho tiempo en la autopista a París y los automovilistas tienen que establecer contactos entre sí, al principio para poder soportar la tristeza, luego para compartir alimentos y sobrevivir. Es decir, ya el argumento se concentra en sólo *una* situación y *una* localización, en la pequeña área de un número de coches. Los mismos problemas por todo el cuento lleva consigo una cierta densidad a causa de las repeticiones de cada acción.

La trama empieza muy concretamente con las esperanzas y dificultades durante las primeras horas, el primer día, la primera noche y el siguiente día, pero pronto se pierde el tiempo hasta lo fantástico y pasan semanas, meses, estaciones; el otoño y el invierno hasta que llega la primavera. Es decir, el lector no percibe el paso del tiempo, sino que el tiempo transcurre imperceptiblemente durante las mismas actividades.

Por tal razón, todos los coches están parados casi todo el tiempo, pero de golpe todos pueden avanzar algunos metros; de todas formas, las posiciones entre los diferentes coches se mantienen bastante intactamente, debido a que “las doce filas se movían prácticamente en

⁹ En el texto de Auyoung se usan expresiones como “loss, separation, regret, mourning, grief, bereavement”.

bloque” (Cortázar 1966:15). Este cambio entre lo inmóvil y el avance significa otra repetición que contribuye a la densidad del argumento. Los esfuerzos a tientas para comunicarse se intensifican a lo largo del tiempo, cuando es necesario organizar los recursos que existen en los diferentes coches para ayudarse mutuamente. Los contactos se convierten en planificaciones de la vida y es necesario organizar las actividades; se forman grupos de coches vecinos y se eligen jefes en cada grupo. De modo que, es posible repartir los recursos que por casualidad se hallan en los coches y pronto se organizan expediciones a coches más lejanos, incluso al área alrededor de la autopista para tratar de comprar alimentos, sobre todo naturalmente agua.

Hay personas que se enferman y necesitan cuidado especial y se muestra que hay un médico entre los pasajeros. Es necesario protegerse contra el sol, más tarde contra el frío y todos están forzados a inventar y construir lechos con “unas camas neumáticas” (18), carpas y especialmente ropa caliente, “chalecos y gorros” mediante el “tapizado de su coche” (33). Los recursos naturalmente son muy limitados, lo que evidentemente subraya el sentimiento de densidad. Fue agosto, cuando los coches habían quedado atascados; en la próxima primavera se disuelve el embotellamiento y todos los lazos compasivos que se habían creado se rompen.

Naturalmente toda la historia es irreal, fantástica, porque es inverosímil que las autoridades de una sociedad moderna puedan dejar una autopista llena de gente sin ayuda y operaciones de rescate durante más de medio año. Esta es la única verdadera mentira del narrador, porque los sucesos por lo demás no deberían ser totalmente imposibles. El imposible desarrollo temporal puede representar *el narrador falible*¹⁰, término que formuló Wayne Booth en 1961 (Larsen 2021:70) respecto a las incoherencias en la narración. Se va a mostrar que *el narrador falible* aparece mucho más frecuentemente en la novela *Paradiso* (véase 4.8.).

Por lo contrario, simultáneamente se muestra que el autor era muy precavido, porque en un artículo sobre precisamente este cuento se nombra un embotellamiento real de más de un mes en China en 2010, que de hecho tiene muchas similitudes con el cuento de Cortázar en cuanto a la organización establecida para sobrevivir (Zangrandi 2012:3).

3.1.2 La utopía

En este capítulo se trata el sueño de una comunidad humana que rápidamente puede establecerse en las condiciones miserables. Surge una pequeña comunidad casi ideal, donde todos ayudan y contribuyen lo mejor posible. También hay problemas, pero pocos, de

¹⁰ En el original: The unreliable narrator

deslealtad y se habla de intentos de protestas y sublevaciones. Un automovilista que deserta provoca gran abatimiento y dos fallecimientos provocan gestiones extraordinarias. Ahora bien, estas dificultades se resuelven por la buena voluntad de la mayoría y pronto la comunidad funciona de manera positiva ya que parece que se olvida gradualmente que de hecho todos al inicio estaban viajando para alcanzar su destino.

Es evidente que todos se han acostumbrado a esta vida inmóvil pero absolutamente llena de actividades de vital importancia; todos los personajes experimentan un significado real, porque todas medidas son necesarias e incuestionables. Es como si todo el mundo se hubiera concentrado en una pequeña área y todos los significados de la vida siempre llenaran las mentes de los humanos. La expresión de Cortázar más arriba (véase 2.1) sobre “el símbolo quemante de un orden social” tiene aquí su sentido profundo, y el autor también ha exigido de un cuento que forme “una síntesis viviente a la vez que una vida sintetizada” (Cortázar 1971:3). Las exigencias de buena literatura según Cortázar están cumplidas, y es muy fácil para el lector de una sociedad moderna identificarse, tanto en el atasco como en el sueño de una comunidad que funciona sin fricciones y se vislumbran las investigaciones de Rita Felski.

Con todo, no se trata de una utopía con características innovadoras, sino que se guardan las mejores cualidades positivas de una sociedad común y los elementos negativos como engaños y criminalidad están muy limitados. La comunidad creada muestra los mismos rasgos convencionales que la mayoría de las comunidades en los años sesenta respecto a los roles de género: las mujeres cuidan a los niños y a los enfermos y los hombres organizan la sociedad. También hay en la sociedad aquí una cierta xenofobia, porque cuando aparecen personas muy lejos de los grupos cercanos son llamados extranjeros, y estos se muestran poco fiables.

Asimismo, es muy significativo que, cuando el embotellamiento al fin se resuelve, el ingeniero echa de menos la comunidad y la organización positiva, las costumbres como la distribución de alimentos, las visitas a los enfermos y no puede creer “que eso hubiera terminado para siempre” (41). No entiende el significado de volver al mundo real, donde el “apuro” manda y todos se mueven entre “desconocidos” sin saber “nada de los otros” (41). Por lo tanto, se manifiesta muy fuertemente la inmersión que fue nombrado por Rita Felski más arriba (véase 2.2.3); además, la inmersión conduce a la tristeza y el dolor al final, como apuntó Elaine Auyoung sobre el efecto en el lector (véase 2.2.3). Ambas estas críticas parecen estar de acuerdo de la formulación de Rita Felski que al final de un libro se puede experimentar “an awkward moment of readjustment, a shuddering change of gear, a momentary twinge of sorrow and regret” (Auyoung 2018:99).

3.2 Densidad lingüística

3.2.1 Las iteraciones

En este capítulo se comentan los elementos lingüísticos más importantes en la creación de la densidad textual. La historia es narrada por un narrador omnisciente, quien también algunas veces deja vislumbrar sus propias opiniones. Ya cuando presenta la situación expresa que era una “estupidez de querer regresar a París por la autopista del sur un domingo de la tarde” (Cortázar 1966:9). La perspectiva es de un ingeniero que conduje un Peugeot 404 y que es el personaje más presente a lo largo del desarrollo de la narración. Todo el cuento está caracterizado por una concentración fuerte respecto a los personajes, que por cierto son una treintena, que aparecen continuamente en la historia.

El paso del tiempo y los contactos entre los afectados son dos temas que se inician desde el primer momento de la narración y es decisivo que estos temas se repiten a lo largo del todo el cuento. Juntos con los temas sobre los cambios de la (in)movilidad y las repeticiones de varias direcciones, estos crean la limitación densa del argumento.

Ya en el primer párrafo, que se extiende sobre casi dos páginas y consiste en 370 palabras, se presentan quince de los personajes que se repiten por todo el cuento. Además, aparecen aquí también ocho conceptos que se repiten continuamente. Existen varias expresiones, por ejemplo, sobre movimientos: seguir, avanzar, preceder, alejarse, correr, llegar, viajar, salir, acercarse, alcanzar, etc. El texto también rebosa de palabras sobre direcciones: a la izquierda (derecha), detrás de, más adelante, más atrás, a la altura de, posterior, entre, rodear, paralelas etc. En la Tabla 1 se agrupan tales diferentes conceptos en ocho grupos y se presentan algunos ejemplos.

	Conceptos (con ejemplos de formulaciones)	Cantidad
1	direcciones y movimientos (“a la derecha, alejarse, adelante”)	15
2	sentimientos (“frases descorazonadas o burlonas, paciente fatiga”)	13
3	tiempo (“reloj, domingo, momento, hora”)	11
4	stop y arranque (“detenerse, ponerse en marcha, avanzar”)	7
5	contacto (“charlar, explorar, atreverse”)	5
6	tráfico (“regresar, seis filas”)	3
7	comida (“queso, manzana”)	2
8	juego “juega, autito de juguete”)	2

Tabla 1. Las repeticiones de los conceptos en el primer párrafo.

Para visualizar las repeticiones de los conceptos y demostrar los hilos que se extienden sobre las páginas y tejen una forma de red, casi una telaraña, puede ser conveniente dibujar una figura que muestre el diseño. En la Tabla 2 se muestran panorámicamente los campos lingüísticos o la red de referencias de los conceptos presentados en la Tabla 1; en esta red se ha añadido las iteraciones de un personaje importante, una muchacha en un Renault Dauphine.

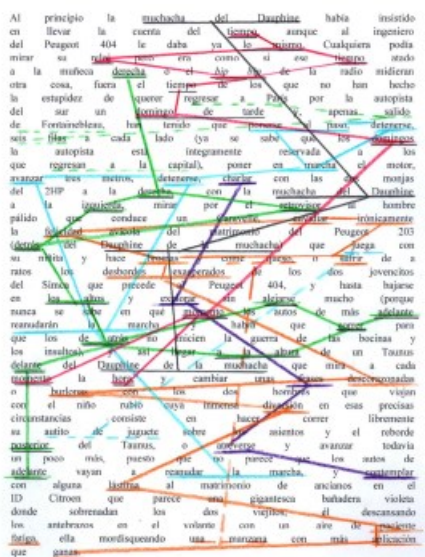


Tabla 2. La red de los conceptos repetidos en el primer párrafo. Esta tabla se encuentra en gran formato en el Apéndice 1.

Seguramente esta construcción de un campo o una red de referencias empieza a crear la densidad lingüística. Recuerda a los elementos o recursos estilísticos como iteraciones, intensificaciones que se enumeraron en conexión con Cleanth Brooks sobre la lírica (véase 2.2.1) y la primera pieza lingüística de la construcción densa está manifestada, es decir, precisamente la iteración. También se debe apuntar que todos los quince personajes, presentados en el primer párrafo, se repiten y ayudan a densificar la red de referencias. Puede ser interesante reflexionar sobre todos los conceptos que están repetidos en el cuento. En primer lugar, destaca que siete personajes están nombrados más de 25 veces en las 36 páginas.

	Personajes	Cantidad
1	ingeniero/404	85
2	Taunus	65
3	muchacho	60
4	ingeniero	59
5	Dauphine	52
6	Simca	34
7	monjas	27
8	hombre	25
9	niño	24
10	soldado	23

Tabla 3. Las repeticiones de los personajes en todo el cuento.

En segundo lugar, se muestra que otros doce conceptos están nombrados más de diez veces.

	Conceptos (con ejemplos de formulaciones)	Cantidad
1	direcciones y movimientos (“al la derecha, alejarse, adelante”)	64
2	contacto (“charlar, explorar, atreverse”)	45
3	tiempo (“reloj, domingo, momento, hora”)	36
4	stop y arranque (“detenerse, ponerse en marcha, avanzar”)	34
5	comida (“queso, manzana”)	32
6	recursos (“pañuelos, botellas, camas neumáticas, agua”)	24
7	explicaciones (“accidente muy grave, vuelco de un autocar”)	23
8	sufrimiento (“vértigo, náusea, sed, hambre, sudoroso, enfermo”)	22
9	divertimientos (“radios, cuentos, folklore, bromeó, jugó a los dados”)	16
10	calor (“brillo del sol, calor...insoportablemente, sol...duro”)	15
11	amor (“pensó a la muchacha, le hacía la corte, rozar una mejilla”)	13
12	tráfico (“disolviese ...embotellamiento, abriría la ruta, operación de emergencia”)	13

Tabla 4. Los conceptos más repetidos en todo el cuento.

Es notable que el cuento empieza *in medias res*, cuando se ve que los cinco conceptos más repetidos ya están nombrados en el primer párrafo, como se ve en la Tabla 1. Todo el cuento está caracterizado de las iteraciones frecuentes, y en todo el cuento aparecen treinta y uno conceptos que se repiten más de tres veces, lo que significa 960 repeticiones sobre las 9.240 palabras del cuento. Es decir que hay una repetición cada 9-10 palabras ($9.240 \div 960 = 9,63$); esto implica la densidad iterativa que caracteriza el cuento.

Como segunda pieza lingüística en la construcción de la densidad aparece un concepto que se repite sólo pocas veces, pero funciona como una forma de *leitmotiv*, o sea, un tema que sigue apareciendo, no frecuentemente, pero a lo largo de toda la obra. A primera vista,

simboliza la vitalidad y la inocencia de los niños. Se trata de los juegos de los niños, ya nombrados dos veces al inicio del cuento, como se ve también en las Tablas 1 y 2: el “matrimonio [...] que juega con su niñita” (9-10) y el niño rubio que hace “correr libremente su autito de juguete sobre los asientos y el reborde posterior de Taunus” (10). Este autito se repite cuatro veces: “niño con su autito” (12), “sin soltar el auto de juguete” (16), “jugaban con sus autitos” (34) y “de los niños jugando con sus autos” (41).

Más que simbolizar la vitalidad y la inocencia, el adverbio “libremente” debe percibirse como un contraste frente a la inmovilidad de la situación, y especialmente se nota que el niño juega con un auto, precisamente el elemento que no se puede mover en el embotellamiento. Se puede percibir como una figura de dicción, la *ironía*, que el juguete se pueda mover “libremente”. A la vez se nota que esta palabra, “libremente” tiene vínculos con las expresiones en una descripción del vuelo de una mariposa, que también simboliza la movilidad; esta descripción se comenta por extenso más abajo en el capítulo La lírica.

3.2.2 Los contrastes, las comparaciones y las metáforas

En este capítulo se tratan otros recursos estilísticos que iteraciones. Algunas formas de contrastes, que aquí forman otra pieza en la creación de densidad, ya están nombradas: el tema contrastivo, demostrado por Maradei en el capítulo “Estado de la cuestión”; la libertad de la mariposa y especialmente los movimientos libres del juguete, como un *leitmotiv*, que se repite a lo largo del cuento, en oposición al embotellamiento; la tristeza al fin, cuando la función social establecida se convierte en una alienación social, sin sentido (véase 2.2.3 sobre Felski y Auyoung). También, hay numerosos contrastes menores, distribuidos a lo largo del cuento, que crean más densidad: “lleva la cuenta del tiempo – le daba ya lo mismo”, “ese tiempo – otra cosa, fuera el tiempo”, “detenerse – reanudarán la marcha”, “felicidad avícola / bromas – sufrir”, “burlonas – descorazonadas”, “diversión – lástima / paciente fatiga”. El contraste entre el tiempo normal, como en la radio, y el tiempo “fuera del tiempo” surge de la inmovilidad total, en que el paso de tiempo no tiene sentido. Tanto los contrastes grandes temáticos como los contrastes menores atraen la atención y activan la imaginación del lector; quizá le pueda estimular a participar más en el argumento, que así resulta un poco más densificado.

A mayor abundamiento, se encuentran metáforas y comparaciones, de las cuales algunas funcionan como predicciones de las dificultades o imposibilidades futuras. Tales señales previsoras amarran con las sugerencias que son importantes en los análisis de Cleanth Brooks (véase 2.2.1). La metáfora “la guerra de las bocinas” (Cortázar 1966:10) es un problema

continuo, cuando las filas de coches de súbito se mueven un poco y la palabra bélica da una indicación de la necesidad futura de una organización casi militar para sobrevivir; más ejemplos militares aparecen en el capítulo “El lenguaje bélico”.

Otra comparación importante dice que un ID Citroën “parece una gigantesca bañera violeta donde sobrenadan los dos viejitos” (10) e indica una larga situación sin remedios para cuidar su higiene, lo que se expresa más tarde nítidamente respecto a los dos protagonistas, el ingeniero y la muchacha del Dauphine: “sentirse sudorosos y sucios era la vejación más grande” (23).

Algunas metáforas se refieren a la naturaleza, como “selva de máquinas” (11), “caravana de camellos” (12), “el sol [...] volcaba [...] una última avalancha de jalea anaranjada” (14), “horizonte de techos” (15, 27), “río inmóvil de vehículos” (19), “lluvia de bocinas” (18) y “se veían huir los árboles” (40). Esta manera de introducir constantemente la naturaleza viviente también implica un contraste al mundo técnico y casi muerto de los autos; además, puede transmitir tanto un sentimiento lírico como una esperanza de una vida fuera de los coches y la autopista.

3.2.3 La sintaxis

No sólo con los recursos estilísticos se crea la densidad, sino que también en la estructura sintáctica se muestran construcciones, que recuerdan un poco a la concentración estilística, de la que escribe Ramirez Vuelvas (véase 2.1). Se trata de oraciones que en pocas palabras contienen mucha más información diferente que en una frase común. Como ejemplo de este tipo de flujo más corriente se presenta la oración siguiente de 42 palabras que relata sólo un suceso coherente (1x), es decir, el ingeniero contempla el hombre del Caravelle.

Hacia el atardecer el ingeniero miró casualmente por el retrovisor y encontró como siempre la cara pálida y de rasgos tensos del hombre del Caravelle, que al igual que el gordo piloto del Floride se había mantenido ajeno a todas las actividades (23).

Además, hay unas circunstancias (4x): el atardecer, casualmente, por el retrovisor, como siempre; también hay descripciones y características del hombre (4x): cara pálida, rasgos tensos, igual que el gordo piloto, se había mantenido ajeno a todas. Se puede decir que la oración presenta nueve (1+4+4) datos informativos por 42 palabras, es decir, un dato por 4-5 palabras y el texto representa un flujo calmo, como la mayoría del texto en este cuento. El lector lo lee sin esfuerzo o actividad extraordinaria.

No obstante, algunas veces aparecen frases que presentan datos de diferentes tipos, rompiendo el flujo calmo y mezclando la narración común con réplicas. Se presentan aquí un par de ejemplos de esta manera de condensar el texto con ayuda de la sintaxis.

[...] para cambiar impresiones con el azorado turista de Washington que no entendía casi el francés pero que tenía que estar a las ocho en la Place de l'Opéra sin falta you understand, my wife will be awfully anxious, damn it, y se hablaba un poco de todo [...] (14-15).

[...] como si un gendarme invisible en el fondo de la autopista ordenara el avance simultáneo sin que nadie pudiese obtener ventajas. Piper Cub, señorita, es un pequeño avión de paseo. Ah. Y la mala idea de estrellarse en plena autopista un domingo de tarde. Esas cosas. Si por lo menos hiciera menos calor en los condenados autos, si esos árboles de la derecha quedaran por fin a la espalda, si la última cifra del cuentakilómetros acabara de caer [...] (15).

En el primer ejemplo, el narrador cuenta que el ingeniero quiere hablar con el turista y da alguna información sobre este, por ejemplo, que “no entendía casi el francés”; de repente, sin anunciar que se trata de réplicas el narrador deja al turista decir algunas cosas en inglés, “you understand, my wife will be awfully anxious, damn it”, y después continúa su relato. En el segundo ejemplo el narrador relata sobre el tráfico, e inesperadamente deja al ingeniero explicar a la muchacha del Dauphine qué es un Piper Cub. Posiblemente la muchacha contesta “Ah” y el ingeniero continúa con sus reflexiones sobre el calor, los árboles y los kilómetros.

Aquí la narración del narrador casi imperceptiblemente se ha convertido en un monólogo interior, que también, explícitamente expresa una opinión del ingeniero: “condenados autos”. Estos deslizamientos entre la narración del narrador, réplicas directas y el monólogo interior exigen más del lector que una narración simple. También fuerzan al lector a participar y estar presente en el texto. Se puede contar hasta los 36 datos informativos proporcionados por 125 palabras en los dos últimos ejemplos, lo que significa un dato por 3-4 palabras. Por lo tanto, la diferencia a la frecuencia en la oración calma existe, pero no es muy grande. Más importante es que los datos son incoherentes y con esto exigen más actividad mental del lector y así densifican el texto.

3.2.4 Las escasas descripciones de los personajes

Ya se ha mostrado una densidad manifiesta que está documentada dentro del texto. Sin embargo, destaca que no se presenta mucha información personal sobre aspectos y edades. Hasta ahora la manera de Cleanth Brooks de aplicar la lectura atenta (véase 2.2.1) ha sido suficiente para demostrar la densidad textual. No obstante, ahora se deben poner en práctica

las investigaciones de Roman Ingarden y Wolfgang Iser sobre los espacios vacíos se deben poner en práctica (véase 2.2.2).

Los personajes no tienen nombres, sino que se denominan, por ejemplo, según sus profesiones: el “ingeniero” (9), el “soldado” (12), los “campesinos” (12), y las “monjas” (9). Por añadidura, las marcas de los coches son las características más comunes: “la muchacha del Dauphine” (9), los “ancianos en el ID Citroën” (10), el “matrimonio del Peugeot 203” (11), los “muchachos del Simca” (18) y “el viajante del DKW” (18). Además, con el tiempo, en algunos casos, se usa simplemente la marca para identificar las personas: “Taunus” (22), Dauphine (38). La falta de nombres también despersonaliza a los personajes y los hace representar cualquier ser humano. Como muchos tipos de profesiones están representados, se puede considerar que “el grupo es un microcosmo de la sociedad general” (Berg 2004:3).¹¹ Esto contribuye a hacer más fácil para cualquiera identificarse con los personajes.

Una de las muy pocas características sobre el aspecto muestra que el hombre en el Caravelle está “pálido” (9). También se dice que tiene “rasgos tensos” y que “sus facciones se habían afilado” (23). Otra característica es que un niño es “rubio” (10). También se habla de un “matrimonio de ancianos” (10). Más tarde se habla de “el azorado turista” (14), una “mujer madura” (17) y “el gordo piloto del Floride” (23), pero aparte de estas pocas características no hay más descripciones. Con esto se abre un campo vasto para las concretizaciones del lector, según las teorías de Ingarden e Iser (véase 2.2.2).

3.2.5 El lenguaje bélico

A lo largo del desarrollo de la organización de las medidas para sobrevivir la narración “adopta un lenguaje marcadamente bélico” (Maradei 2013:112); ya está mencionada “la guerra de las bocinas” (véase 3.2.2) que forma una sugerencia de este uso. Los términos militares ayudan a enfatizar la necesidad de una organización perfecta y activan las representaciones en el lector, cuya imaginación puede densificar su impresión de la lectura. Se aplican palabras que a menudo están asociados con actividades militares, como “jefe” (Cortázar 1966:21), “grupo” (20), “grupos de vanguardia” (37), “células” (22), “retaguardia” (26), “almacén” (24), “cantimplora” (22), “expedicionarios” (28), “reglamentaciones” (28), “inspectores” (28), “exploradores” (22), “golpe de mano” (37) “prisionero” (37), “consejo de guerra” (31) y “paz” (36). Estas expresiones a veces se usan en significados comunes, pero en este contexto las asociaciones bélicas “intensifican el efecto” (Maradei 2013:112). En cuanto

¹¹ “The group is a microcosm of society in general” en el texto original.

a los recursos se refinan, también términos técnicos como “wagon-lit” (Cortázar 1966:25) y “ambulancia” (26) sirven. El mundo pequeño de los atrapados se hace cada vez más específico y el lector puede imaginarse que la organización de los recursos para sobrevivir se hace más efectiva con ayuda del rigor militar.

3.2.6 Los espacios vacíos

Más allá de los espacios vacíos, ya nombrados, es decir, la falta de descripciones de los personajes, se puede decir que todo el desarrollo fantástico del tiempo no precisado deja al lector a imaginarse las estaciones cambiantes y los innumerables días de la lucha para sobrevivir. La creación de una sociedad ha sido descrita en unos días concretos, pero simultáneamente el lector tiene que hacerse representaciones del paso del tiempo durante casi un año. Ya este desarrollo del tiempo puede percibirse como un espacio vacío panorámico y el lector puede libremente concretizar toda la situación.

Además, ha surgido una historia de amor entre el ingeniero y la muchacha del Dauphine, sólo sugerida por alusiones pequeñas, esparcidas por todo el cuento. Nunca se dice nada sobre algunos sentimientos amorosos que estos experimentan, pero por los roles destacados que juegan en la historia, el lector pronto sospecha que algo especial se desarrolla entre ellos. La inmediata introducción en las dos primeras líneas del cuento, citadas abajo, da una indicación como presagio sobre la importancia de estos totalmente desconocidos; quizá también ofrezca una insinuación sobre su relación futura.

Al principio la muchacha del Dauphine había insistido en llevar la cuenta del tiempo, aunque al ingeniero... (Cortázar 1966:9)

Los dos charlan todos los días; cuando algo ha pasado que él quiere relatar a los otros, él reserva “una explicación más detallada” para ella (15); los dos participan en la parte más lírica del cuento, es decir un vuelo de una mariposa, que se describe en el capítulo “La lírica” más abajo.

Por la noche el ingeniero le ofrece cambiar autos porque el suyo es más cómodo e inicialmente ella se niega (18) pero más tarde lo acepta (25); este la observa muy cuidadosamente “cuando dormía apoyada sobre el volante, un mechón de pelo contra los ojos”, exploró su “perfil” y adivinó su “curva de los labios que soplaban suavemente” (19). De hecho, aquí se ofrece una caracterización un poco más sutil de la muchacha, que puede ayudar al lector a concretizar su aspecto y el espacio vacío sobre ella disminuye un poquito. Como ya comentado (véase 3.2.2), exactamente estos dos son los que explícitamente sufren más de la falta de las posibilidades higiénicas, e inmediatamente se ha dado la impresión de

que ellos tienen algo en común. También se nombra que otro automovilista, un viajante en un DKW, le “hacía la corte a su manera profesional” (32) a la muchacha y una cierta rivalidad entre los dos hombres está expresada. Así, estas sugerencias ayudan al lector concretizar su representación de la relación cariñosa, y otra vez el espacio vacío disminuye.

Por lo tanto, nada se dice explícitamente sobre la historia de amor entre el ingeniero y la muchacha, pero el lector puede contar con una continuación, cómo apunta Edmund Husserl sobre lo dicho y lo que debe seguir (véase 2.2.2). Lo más concreto se describe cuando otro pasajero “con alguna envidia descubría a Dauphine en el auto del 404, una mano acariciando un cuello, el final de un beso” (36). Ya en la próxima página, en un contexto sobre algunos problemas con la colaboración dentro de la comunidad y cuando el ingeniero a pesar de esto disfruta de una cierta indiferencia, él totalmente sin advertencia tiene que darse cuenta de que algo ha pasado en la vida:

—... a una indiferencia casi agradable, lo sobresaltó por un momento el tímido anuncio de la muchacha del Dauphine, pero después comprendió que no se podía hacer nada para evitarlo y la idea de tener un hijo de ella acabó por parecerle tan natural como el reparto nocturno de las provisiones ... (37)

El lector sólo oye las únicas palabras “tímido anuncio”, ve la reacción del ingeniero y tiene que imaginarse un largo proceso de acontecimientos a lo largo del tiempo. Esto forma un espacio vacío muy concreto y específico, como contraste a la imaginación general del tiempo que pasa por las estaciones (véase p. 21-22).

Por ende, se debe señalar que el final abierto del cuento también forma un espacio vacío, lo que esta obra naturalmente tiene en común con toda la literatura con finales abiertos. En este caso, el lector está forzado a preguntarse si la relación entre el ingeniero y la muchacha del Dauphine de verdad se pierde con la dispersión de los grupos. Sobre todo, con la certeza de que van a tener un hijo.

3.2.7 La lírica

Como se ya ha comentado (véase 2.1), elementos líricos de la poesía se producen analógicamente en obras narrativas; estos elementos no desarrollan una acción como los elementos narrativos lo hacen, sino que a menudo durante más tiempo mantienen un estado de ánimo, sentimiento o experiencia.

Un vuelo de una mariposa ocupa una única oración de 104 palabras y funciona sobre todo como una pausa lírica en medio de todas las preocupaciones y quehaceres de los viajeros. La importancia de los elementos líricos ya está subrayada, por ejemplo, en conexión con Ramirez Vuelvas (véase 2.1). El lector queda detenido para compartir la admiración de la pareja posiblemente enamorada, el tiempo para y los sentimientos mantenidos llenan el momento. No sólo es un ejemplo de la densidad aumentada por rasgos líricos, sino que forma un contraste tangible al estancamiento de los coches; ya se ha declarado que puede tener un vínculo con el coche de juguete, que se movió “libremente”, comentado en el capítulo “Las iteraciones”. En la presente cita, unas treinta palabras que, de manera más o menos explícita, tienen que ver con coches y movilidad están subrayadas:

En algún momento (suavemente empezaba a anochecer el horizonte de techos de automóviles se teñía de lila) una gran mariposa blanca se posó en el parabrisas del Dauphine, y la muchacha y el ingeniero admiraron sus alas en la breve perfecta suspensión de su reposito; la vieron alejarse con una exasperada nostalgia, sobrevolar el Taurus, el ID violeta de los ancianos, ir hacia el Fiat 600 ya invisible desde el 404, regresar hacia el Simca donde una mano cazadora trató de inútilmente de atraparla, aletear amablemente sobre el Ariane de los campesinos que parecían estar comiendo alguna cosa, y perderse después hacia la derecha (15-16).

Las formulaciones de movilidad forman un conjunto casi compacto de repeticiones que evocan “una exasperada nostalgia” (16) en los dos atrapados o inmovilizados, la muchacha y el ingeniero.

Este pequeño relato, un minicuento de sumamente 104 palabras, también funciona como un contra cuento de libertad y movilidad en oposición a todo el cuento “La autopista del Sur”, marcado por sensaciones de cautiverio e inmovilidad. Se puede decir que el minicuento denso de verdad densifica el gran cuento denso aún más. También se debe constatar que este minicuento representa una densidad explícitamente expresada, en contraste con otro relato dentro del gran cuento, sobre la relación amorosa de la muchacha y el ingeniero, que representa una densidad no expresada, sino entregada a la imaginación y la concretización del lector.

Sumamente se debe concluir que la *densidad textual* en “La autopista del Sur” se produce principalmente por la acción concentrada y de las repeticiones lingüísticas. También los elementos líricos y los leitmotiv juegan un papel importante, pero los recursos estilísticos como metáforas y comparaciones sólo tienen una importancia limitada.

4 LA DENSIDAD BARROCA EN *PARADISO*

4.1 El neobarroco

En esta parte se realiza una descripción breve del estilo literario que caracteriza la novela *Paradiso* de José Lezama Lima. El concepto de *densidad lingüística* aquí alza niveles mucho más compactos que en el texto de Cortázar, y el estilo normalmente se llama *barroco* o *neobarroco*, términos que, por ejemplo, se usan respecto a Lezama Lima en comentarios a su obra, por ejemplo, en el artículo “Barroco, Modernismo, Neobarroco” (Iriarte 2015). Sin embargo, como el estilo barroco de Lezama Lima es barroco hasta las exageraciones, no sorprende encontrar el término *barroquismo* en una comparación por Octavio Paz entre Carlos Fuentes y Lezama Lima. Paz participa con un ensayo en un libro sobre Carlos Fuentes y describe el estilo lingüístico de Fuentes como una “materia verbal”, “enorme, gozosa, dolorosa, delirante” “que podría hacer pensar en el barroquismo del *Paradiso* de José Lezama Lima” (Paz 1972:20). También otro crítico apunta que tanto “para Sarduy, como para Lezama, el barroco latinoamericano representa no sólo una manera de escribir, sino también una manera de leer” (Díaz Méndez 2017:65).

Como el primer punto de partida se debe decir que el *barroco* o *neobarroco* de Lezama Lima parcialmente proviene del poeta Luis de Góngora del barroco clásico del siglo XVII. La expresividad estilística de Góngora ya se presentó en el capítulo “Estado de la cuestión”; en una introducción a los poemas de Góngora este estilo barroco, el *gongorismo*, está caracterizado por Edward Meryon Wilson como una abundancia y aglomeración de decoraciones por medio de recursos estilísticos, como metáforas, contrastes y neologismos. En la sintaxis hay gran libertad con inversiones del orden de palabras y alusiones a la mitología helena o latina son frecuentes (Góngora 1965:xii-xiv).

Pues así, el neobarroco, en el fondo, está caracterizado por el gongorismo, pero mezclado y desarrollado con las características del modernismo y simbolismo, por ejemplo, de los autores franceses Charles Baudelaire, Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé y Arthur Rimbaud. Además, las influencias del psicoanálisis, que proviene de Sigmund Freud, tienen una significancia decisiva. Este modernismo naturalmente también influye a Julio Cortázar, quien, sin embargo, apenas parece estar influido por el gongorismo.

4.2 Lezama Lima y su estilo literario

El cubano José Lezama Lima es un poeta y teórico de la literatura; también ha escrito dos novelas, *Paradiso* (1966) y una continuación incompleta, *Oppiano Licario* (1977), las cuales no cuadran bien dentro del género novela, sino que son obras principalmente poéticas, o, como dice un crítico “entre los bordes de la poesía, la narrativa, la crónica y el ensayo filosófico (Valencia Ochoa 2017:324). Es interesante observar los vínculos de Lezama Lima con Julio Cortázar que se ha comprometido mucho en las ediciones primeras de *Paradiso*, que eran “mal cuidadas tipográficamente” con “falencias de superficie”, lo que Cortázar revisaba (Cruz-Malavé 1944:4). También Cortázar notaba que no “podría ser una novela, tanto por la falta de una trama que de cohesión narrativa a la vertiginosa multiplicidad de su contenido” (Pinheiro Machado sin año:118).

No obstante, superficialmente *Paradiso* se ve como una novela y puede describirse como una “novela de aprendizaje”, es decir, *Bildungsroman* (Cruz-Malavé 1994), y el propio Lezama Lima ha llamado su obra “un Wilhelm Meister habanero” (Lezama Lima, 1995) al referir a un Bildungsroman clásico, *Wilhelm Meisters Lehrjahre* de Johann Wolfgang von Goethe (1796). *Paradiso* relata la niñez y juventud de José Cemí y su desarrollo drástico durante los estudios y entre amigos decisivos en su camino hacia su destino de ser escritor. Muchos críticos siempre han hecho comparaciones entre Lezama Lima y los maestros narrativos como James Joyce, Honoré Balzac, Thomas Mann, Robert Musil y otros.

Parcialmente es una obra autobiográfica del ambiente de Lezama Lima, o sea, la vida en Cuba con influencias europeas y criollas; la muerte del padre ha creado un gran “vacío ontológico” en su existencia, un vacío fundamental que quiere tratar de colmar, y su obra continuamente gira en torno a “la relación entre el ser humano y las cosas, el ser y la divinidad” (Cruz-Malavé 1994:71). Lezama Lima trata de crear “un sistema poético del mundo” (70) y su estilo se ha descrito con varios términos como *hermético*, *esotérico*, *grotesco*, *fantástico*, y su lenguaje es caracterizado como oscuro, difícil y enigmático.

4.3 Un acercamiento al texto de *Paradiso*

Los comentaristas de Lezama Lima están de acuerdo que las exigencias al lector en este texto sobrepasan infinitamente lo que un autor común puede esperarse de sus lectores. Sólo catedráticos de literatura como Benito Pelegrín, doctorados de literatura como Arnaldo Cruz-Malavé¹² y escritores, además críticos de literatura, como José Prats Sariol (Lezama Lima

¹² Tesis doctoral: “La problemática de los orígenes en *Paradiso* de José Lezama Lima”

2021) pueden alcanzar una comprensión buena; todos estos están citados en esta tesina, y sin sus comentarios sólo lectores inmensamente eruditos podrían tener una idea coherente de la novela. El caso es que *Paradiso* rechaza a muchos lectores, que no opinan que vale el tiempo largo y esfuerzo intenso para penetrar en la obra. Ahora bien, el mismo Julio Cortázar ofrece una buena ayuda en su ensayo “Para llegar a Lezama Lima”, pero también concluye que “leer a Lezama es una de las tareas más arduas y con frecuencia más irritantes que puedan darse (Cortázar 1967:45).

Todas las referencias y alusiones en la obra sobresalen a todas direcciones literarios, culturales, históricos, filosóficos y el arte y la música juegan un papel importante, más o menos como los elementos de juego y movilidad en “La autopista del Sur”. No obstante, en *Paradiso* no hay límite de tales formas de *leitmotiv*; hay espejo, laberinto, espiral, círculo, punto, suma, muerte, Biblia, Eros, memoria, dolor, infierno, diablo, demonio, serpiente, dragón, chaos y muchas otras.

Estas dificultades temáticas arrollan al lector, pero ya el lenguaje, las palabras y las expresiones dificultan la comprensión del texto aún más, pero es digno atención que en el libro elaborado *Nueva narrativa hispanoamericana* (Shaw 2018) no se dice una única palabra sobre el estilo lingüístico muy complicado o más enrevesado específicamente en las novelas de Lezama Lima. Pero se observan varias características de la “nueva novela “ que exactamente se adaptan para las novelas de Lezama Lima, por ejemplo:

La tendencia a enfatizar los aspectos ambiguos, irracionales y misteriosos de la realidad y de la personalidad, desembocando a veces en lo absurdo como metáfora de la existencia humana (Shaw 2018:245).

A menudo no es posible tener una comprensión inmediata de las formulaciones, porque la aglomeración de elementos opuestos reta al lector. De esta manera una densidad tan compacta limita el número de lectores y en este caso la densidad no es exclusivamente positiva.

Para en esta tesina poder entrar en el texto de *Paradiso* es necesario limitarse a las observaciones más obvias y posibles de describir, pero, aun así, debe mostrarse evidentemente la grieta enorme entre el estilo de Cortázar y lo de Lezama Lima.

4.4 Las descripciones en vez de acciones

Como primer paso al texto se puede acentuar que las formulaciones descriptivas, tanto inmensas como detalladas caracterizan el estilo literario del autor; el texto consiste mucho más en descripciones que construcciones para desarrollar el argumento y la prosa de Lezama

Lima se describe como “estática” (Pelegrín 1988:627). Esto se demuestra extremadamente bien en una oración de 46 palabras, en que sólo cuatro (“Saltó de la cama”) de verdad describen la acción y desarrollan el argumento; es decir que un 91 por ciento del texto consiste en descripciones sin acción. La situación aparece en el contexto sobre el asma del pequeño José Cemí, cuando un hombre (el gallego Zoar, ordenanza del padre de José Cemí) trata de cuidar al niño que está en la cama; el hombre también estaba sentado en la cama, pero se levanta:

Saltó de la cama y ahora el hechicero parecía uno de esos gigantes del oeste de Europa, que con mallas de decapitador, alzan en los circos rieles de ferrocarril y colocan sobre uno de sus brazos extendidos un matrimonio obrero con su hija tomándose un mantecado (Lezama Lima 1976:12).

Cinco palabras (“y ahora el hechicero parecía”) inician una comparación extendida de 37 palabras que debe describir el gallego Zoar en ese momento; a su vez, la comparación contiene descripciones (“mallas de decapitador” y “brazos extendidos”) y algunas circunstancias (“del oeste de Europa”, “en los circos” y “colocan sobre uno de sus brazos”). Sintácticamente la comparación consiste en dos oraciones subordinadas (“que con...” y “y colocan...”; finalmente la una parte del objeto (“hija”) tiene un gerundio. Es decir, que esta descripción no consiste en adjetivos simples, sino de una construcción sintáctica bastante extendida. No es cierto que las descripciones inmensas y detalladas siempre ofrezcan al lector más información sobre lo que pasa porque, como escribe Benito Pelegrín en una edición crítica de la novela, el lenguaje abunda de “metáforas demasiado originales o complicadas que oscurecen el sentido” (Pelegrín 1988:623). Lo que en esta comparación más describe el ordenanza Zoar del Coronel puede ser la metáfora “el hechicero”, que ciertamente dan representaciones comprensibles al lector. Toda la imagen con una familia sobre un brazo de verdad da una impresión de exageración y comicidad.

Sin embargo, también hay descripciones breves y simples, que eventualmente se puedan llamar *puras*, si no contienen recursos estilísticos como comparaciones o metáforas. Aquí las tres primeras descripciones se refieren al niño José Cemí y la última a su niñera Baldovina.

“surcos de violenta coloración”, “el pecho que se abultaba y se encogía”, la portañuela del ropón de dormir” (7), “Baldovina, descarnada, seca, llorosa” (Lezama Lima 1976:11)

Tales descripciones simples se encuentran en todos los textos literarios. Para mantener una distinción entre *descripciones puras* y *descripciones extendidas* es necesario prescindir del

hecho que los adjetivos simples a menudo consistan en elementos metafóricos, que evocan asociaciones en el lector como *violencia* en *violenta*, *bulto* en *abultaba* y *carne* en *descarnada*. Ni siquiera *surcos* carece de un elemento metafórico, porque el sentido en este texto es *pliegos en la piel*, pero no *surcos* en la agricultura. Así, de hecho las *descripciones puras* no siempre son completamente puras.

Las descripciones *puras* sólo a veces son largas, porque en la mayoría de los casos de descripciones largas, están extendidas con comparaciones y metáforas; esto se mostró en el ejemplo del “hechicero” más arriba. No obstante, hay unas descripciones largas que no contienen comparaciones o metáforas evidentes; la siguiente describe cómo el cocinero recibe una opinión del gustador (“algún movimiento de los ojos”) y a la vez declara cómo la opinión no se expresa (“una exclamación”):

...el cocinero se gana la opinión del gustador en tres o cuatro pruebas pequeñas y sutiles, pero que propagan un movimiento de adhesión manifestado cuidadosamente por algún movimiento de los ojos, más que por decir una exclamación que arrancan el estofado o las empanadas -” (15).

Otra descripción de la “lencería contemporánea” también debe ser completamente concreta:

... que son encajes inspirados en versos, de excelentes poetas franceses, donde esa maestra de la lencería contemporánea, intenta separarse de la tradición del encaje francés, de un Chantilly o de un Malinas, para que en nuestro tiempo, alrededor nuestro, surja otra escuela de bordados (15).

Tales descripciones ocupan mucho espacio del texto y demuestran nítidamente la narración estática, porque nada pasa en el argumento.

4.5 Metáforas

Existen metáforas que son fáciles de entender, pero complican la probabilidad de los personajes. El “perfecto cocinero” a veces habla mucho y enoja a la familia con sus declaraciones bruscas, pero también se describe como “envuelto en un silencio invencible de diorita egipcia” (8). La metáfora “envuelto” es muy común y en esta obra se llama un *tropo débil*, aunque no sea una metáfora congelada; en contrario, “silencio de diorita egipcia” es un ejemplo de un tropo muy específico y fuerte. En este caso la metáfora es muy limitada y no se conecta con ninguna extensión de la oración.

Otro ejemplo muestra cómo la metáfora se extiende y se vincula con explicaciones y ejemplos. La niñera Baldovina huye de las preguntas del Coronel, el padre de José Cemí, pero él las repite con voz de barítono, y se siente como “la voz atravesase una selva oscura” con

“imposibilidades” y “eco”; ella casi cree que “toda la casa” la llama y se siente como un “fragmento”, una “partícula tan pequeña”:

... mientras el Coronel baritonizaba sus carcajadas, Baldovina se hacía leve, desaparecía, desaparecía, y cuando se la llamaba de nuevo hacía que la voz atravesase una selva oscura, tales imposibilidades, que había que nutrir ese eco de voz con tantas voces, que ya era toda la casa la que parecía haber sido llamada, y que Baldovina, que era sólo un fragmento de ella, le tocaba una partícula tan pequeña que había que reforzarla con nuevos ... (8)

Las primeras líneas expresan acciones (hasta “llamaba de nuevo”), al igual que las últimas palabras (“que había que ...”), es decir, que 49 de 74 palabras sólo expresan descripciones, un 66 por ciento.

4.6 Unas imágenes incoherentes

La novela a menudo está descrita como un espiral o “aparente caos o laberinto de referencias sin sentido” (Leo 2008:1) que ofrece formulaciones, imágenes, comparaciones o metáforas incoherentes, pertenecientes a campos muy diferentes.

La niñera Baldovina describe al ordenanza Zoar y su esposa Truni la situación del pequeño niño enfermo; tiene ronchas sobre todo el cuerpo y en la descripción de Baldovina aparecen comparaciones de diferentes regiones, como el cuidado de ropa (“espiral de plancha movida”) y la preparación de comida (“incorrecta gelatina”):¹³

Decía el cuerpo y las ronchas, como si los viera
crecer siempre o como si lentamente su espiral de plancha mo-
vida, de incorrecta gelatina, viera la aparición fantasmal y rosa-
da, la emigración de esas nubes sobre el pequeño cuerpo (Lezama Lima 1976:7).

Esta cita también ofrece un pequeño ejemplo de las “vías desviadas de la sintaxis” (Pelegrín 1988:623), si “su espiral” debe percibirse como un sujeto y un predicado falta o está sobreentendido.

La descripción continúa inmediatamente con indicaciones sobre el asma del niño, de una manera insidiosa, porque el verbo “indicaba” da a entender que se trata de un hecho, pero más probable es que sea cuestión de una metáfora, “que el asma le dejaba tanto aire por dentro a la

¹³ El pasaje parece difícil de descifrar y el autor de la tesina no conoce muy bien el lenguaje cubano de ese tiempo. En su interpretación aquí se ha apoyado a la traducción alemana de “plancha movida” y “incorrecta gelatina” que traduce “Verwackeln des Bügeleisens” y “missratener Sülze” (Lezama Lima 1997:7). La versión inglesa, completamente diferente, traduce “movement of her swabs” y “questionable ointment” (Lezama Lima 1988:3).

criatura”; en una situación de asma apenas es posible que el aire se concentra dentro del cuerpo:

Mientras las ronchas recuperaban todo el cuerpo, el jadeo **indicaba que** el asma le dejaba tanto aire por dentro a la criatura, que parecía que iba a acertar con la salida de los poros (Lezama Lima 1976:7).

Se siente como si “indicaba que” en este caso, como el siguiente verbo “parecía que” inicie una frase figurada. Hay muchas construcciones, respecto a las cuales pueden existir dudas, si se deben clasificar como descripciones o comparaciones.

Una vez el cocinero es echado de la casa por su impertinencia y se va, “ocultándose”:

Y se fue ocultándose al pasar frente al centinela como quien abandona un barco, como quien visita la casa vieja al día siguiente de la mudada (19).

El cocinero está avergonzado, pero no es fácil entender la comparación con el abandono de un barco; si algún, por ejemplo, huye de un naufragio apenas se avergüenza; en todos casos hay algo disonante entre la centinela, el barco y la casa.

Las comparaciones conectan diferentes culturas; como se ya ha descrito más arriba: el hechicero como un gigante “del oeste de Europa” (12); otro ejemplo es el cocinero que “adelantaba la sartén sobre el hornillo” “hierático como un vendedor de cazuelas en el Irán” (19). Además, se hacen comparaciones con “un sacerdote copto”, “un rey cazador asirio”, “un desfile de banda militar china situado entre la eternidad y la nada”; el tiempo y el espacio se repiten: “desembarcos en países no situados en el tiempo ni en el espacio” (9).

4.7 El arte y la música

Se acercaba el Coronel tarareando los compases de *La Viuda Alegre*, “Al restaurant Maxim de noche siempre voy”, con el mismo gesto d burguesía situada en un can can pintado por Seurat (18).

La cita demuestra tanto la presencia importante de la música y el arte en el texto, como la poca acción y la descripción rebosante. Las oraciones contienen 33 palabras, de las cuales sólo cinco, subrayadas, representan la acción, un 15 por ciento. Las otras 28 palabras, un 85 por ciento describen el objeto (“los compases”) y el gesto del Coronel.

Este es un ejemplo de una descripción no muy elaborada, que se debe comparar con otra parte descriptiva muy larga y extendida, dos párrafos completos de 377 palabras; la sonrisa de doña Augusta se ve, desliza y desaparece como “esas sonrisas que Rembrandt ha sabido

esconder mejor que nadie ...” (Lezama Lima 2021:176). La poca acción en el texto y la inmensa descripción o interpretación filosófica es típico en el texto de Lezama Lima, y se demuestra nítidamente, si se subrayan las palabras de la acción real, 66 palabras, un 18 por ciento; la acción real se limita a la constatación que doña Augusta fue con su nieto a la iglesia y al entrar respondió el saludo de los pobres con una sonrisa; además, que los limosneros contestaban la sonrisa y que las monedas tintinearón; finalmente los dos pasan delante de una urna de Santa Flora, y la abuela le explica al niño quién es la santa.

Aquella mañana doña Augusta, en compañía de su nieto, quería ir a la iglesia de la Merced, a dar gracias por la curación de Rialta. Al encontrarse a la entrada con los pobres, vi que devolvía el saludo con una sonrisa de clase *ancien régime* pudiéramos decir. (Esa sonrisa después alcanzaría su perfección en Rialta). No era una sonrisa de alegría o de simple darse cuenta de un golpe de ingenio, sino su finalidad parecía consistir en inspirar confianza, en demostrar en una forma visible para todos los demás que sus sentimientos no habían cambiado. Los limosneros contestaban con igual sonrisa de fino reconocimiento, parecían querer decir que estaban seguros de su regreso, de que no olvidaría a sus pobres. La sonrisa de cortesía en los limosneros, cuando no reciben la limosna esperada, cuando son entes que conllevan su destino con profundidad, es una de las cosas de más terrible lectura que puede ofrecer la medianoche del cerco de las lamentaciones. Parece decir esa sonrisa, seguiremos caminando y pensando, seguiremos en el mismo misterio, hasta que su *ordo caritatis* esplenda y nos comunique el fulgor de la gracia de la cual brota esa sonrisa. La sonrisa y el tintineo de las monedas que regalaba doña Augusta, dejaban intacto, sin alteración, aquel mundo, no llevando aquellas sombras hasta su deslizamiento, su desaparición, como esas sonrisas que Rembrandt ha sabido esconder mejor que nadie entre las columnas de grandes templos.

Al pasar delante de la urna que reproduce en cera a Santa Flora muerta, doña Augusta le dijo a su nieto: –Es una santica que está ahí, muerta de verdad–. La cera de la cara y de las manos perfeccionaba lo que yo, por indicación de mi abuela y por desconocimiento de que existiesen esos trabajos en cera, creía que era la verdadera muerte. Que allí no había una imagen siquiera, sino un corrientísimo molde de cera, ni siquiera trabajado con un exceso de realismo que se prestara a la confusión, no podía ser precisado por Cemí, a sus seis años, en que iba descubriendo los objetos, pero sin tener una masa en extenso que fuera propicia a la formación de análogos y a los agrupamientos de las desemejanzas en torno a núcleos de distribución y de nuevos ordenamientos.

Tabla 5. Parte de la página 176. Esta tabla se encuentra en gran formato en el Apéndice 2 (Lezama Lima 2021:176).

El resto de los párrafos, 311 palabras, un 82 por ciento, expresan una discusión sobre el contenido de varias sonrisas y comentarios o reflexiones de un “yo” o un narrador. En estas citas no es indiscutible cuales palabras de verdad representen las acciones reales, sino que es arbitrario si se aquí incluyen los complementos, por ejemplo, “en compañía de su nieto”, o “de la Merced” en las primeras líneas. Sin embargo, aunque se cuente de otra manera, quedaría el resultado que las descripciones están en mayoría.

4.8 El narrador falible

Además, se puede comentar la presencia del narrador en esta cita, porque principalmente se narra por un narrador omnisciente, que realmente tiene ideas sobre la vida y el arte; también aparece explícitamente en “pudiéramos decir” (líneas 3-4). Normalmente presenta el niño José Cemí como una “tercera persona”, “doña Augusta, en compañía de **su** nieto” (primera línea) y “a **sus** seis años” (tercera línea del final). No obstante, súbito la perspectiva es del “yo” (José Cemí) que refiere a “mi abuela” (palabras subrayadas en el segundo párrafo). Esta incoherencia en la narración y la incoherencia de las imágenes (véase 4.6) recuerda al trabajo

correctivo de Julio Cortázar con las “falencias de superficie” (véase 4.2); tales irregularidades representan otra vez *el narrador falible*, que sólo apareció una vez en “La autopista del Sur” pero es bastante común en *Paradiso*. Los críticos de Lezama Lima están unánimes en esta opinión y a veces se vislumbra un sentimiento de que esta característica sea parte del encanto al leer la novela.

4.9 Los espacios vacíos

Como la información con descripciones abunda en la novela *Paradiso*, parece ser obvio que no existen muchos espacios vacíos. Pero, si la definición de los espacios vacíos no se limita a huecos obvios, sino que también se calcula todos los vínculos a diferentes direcciones que el lector está forzado a realizar para entender o conectar lo inconciliable, es obvio que la gran incoherencia, los saltos asombrosos entre diferentes tiempos, culturas, temas en la novela le fuerzan a usar su imaginación casi más allá de lo posible. Siempre quedarán citas, alusiones o imágenes como hilos sueltos.

Se puede concluir que la lectura de Lezama Lima ofrece al lector una gran aventura y no es posible leer su texto sólo al pie de la letra, parcialmente porque no siempre es fácil o posible entender el significado literal de la frase, sino que es necesario adivinar mucho y así completar la lectura de su propia manera.

La *densidad textual* en esta obra no se produce con los mismos recursos como en “La autopista del Sur”, cuyas medidas principalmente fueron la concentración en el argumento y las iteraciones lingüísticas. Aquí destacan sobre todo las comparaciones, metáforas, referencias interminables y el sentido de todo el tiempo poner el lector en sentimientos o ambientes líricos. La multitud de temas y constelaciones asombrosas fuerza al lector activarse con toda su inteligencia y lo amarra en una telaraña densa de dificultades semánticas.

5 CONCLUSIÓN

La investigación ha mostrado diferentes fenómenos textuales, y con apoyo de varias teorías se ha tratado de describir una *densidad textual* dentro de textos narrativos. Las iteraciones de diferentes formas se han mostrado tener una significancia muy grande, quizá la más grande, y estas forman un fundamento de la literatura lírica. Tanto en el cuento de Cortázar como en la novela de Lezama Lima se destacan las iteraciones, en el texto de Lezama Lima principalmente de forma leitmotiv innumerables. En el cuento de Cortázar, también las acciones concentradas del tema juegan un papel decisivo.

Se ha propuesto un par de términos tentativos, *densidad clásica* para la densidad medida de Cortázar y *densidad barroca* para el tipo escritura de Lezama Lima, que es rebotante de temas y expresiones incoherentes, referencias eruditas, interpretaciones filosóficas y comparaciones extendidas y descriptivas.

A la vez se ha apuntado que el peso esencial de los temas, como lo ha descrito, por ejemplo, el mismo Julio Cortázar, es decisivo para la vivencia de una densidad valorable, porque naturalmente es muy posible crear una densidad textual sin temas vitales, pero aquella resultaría sin significado y valor. En “La autopista del Sur” se trata realmente de una lucha para sobrevivir y crear una comunidad capaz y humana, mientras que en *Paradiso* se trata de la creación de una nueva poesía y el desarrollo total de la humanidad, concentrado en la formación de un poeta en ciernes.

Para el análisis de los textos se ha empleado el método de la lectura atenta de La nueva crítica, en combinación con La crítica de la respuesta del lector para tratar de identificar unos *espacios vacíos* y comprender los efectos en el lector que está invitado a completar el texto. Así, Cleanth Brooks, Roman Ingarden, Wolfgang Iser, Rita Felski y Elaine Auyoung han sido los teóricos destacados para la tesina.

Se ha mostrado que la *densidad clásica* en el cuento de Cortázar está relacionada con la densidad repetitiva de la lírica, mientras que la *densidad barroca* en la novela de Lezama Lima por un lado pierde partes de la densidad por su verbosidad, por ejemplo, con comparaciones largas en vez de metáforas concentradas. Por otro lado, todo el texto realmente es poesía, porque más o menos carece de acción y se llena con sentimientos y ambientes.

Si se hace una tentativa muy modesta de aportar a una definición aproximativa del concepto de densidad textual en la narrativa, es necesario constatar que el concepto se difiere enormemente de la lírica esencial con el objetivo de expresar lo más posible con el número

mínimo de palabras (véase 2.1). Como en la lírica, así en la narrativa se usan repeticiones y otros recursos estilísticos para crear la densidad. Pero en la narrativa se añaden las posibilidades de amontonar diferentes temas, referencias y construir comparaciones y descripciones muy largas.

Esta definición aproximativa puede sumarse en cinco puntos:

En primer lugar: el texto contiene algunos recursos estilísticos que ofrecen al lector leer el texto con interés, compromiso o deleite; pero cuando los rasgos estilísticos están exagerados estereotípicamente, la densidad pasa de la clásica a la barroca.

En segundo lugar: el texto ofrece cierta resistencia y desafíos que el lector atento puede manejar; la transición de lo clásico a lo barroco también en este caso sucede cuando las dificultades sobrepasan las características de un lector común y exigen un interés especial o conocimientos extraordinarios.

En tercer lugar: el texto, con sus espacios vacíos, da oportunidad al lector de participar activamente con su propia imaginación y experiencia para completar la creación del texto.

En cuarto lugar: el texto tiene un efecto al lector, lo llena con sentimientos o experiencias que puedan desarrollar o cambiar su vida un poco.

Por último, y esto puede ser lo más significativo: el tema es importante, ardiente, necesario, provocativo, sugestivo o entretenido.

Esta definición sólo da una indicación de los factores que en la realidad crean un texto denso con posibilidades para una experiencia que de verdad ejerce una influencia decisiva para la vida del lector. Seguramente no será posible ofrecer definiciones más válidas o definitivas sin investigaciones grandes sobre experiencias y reacciones textuales de una gran cantidad de lectores y una gran variedad de textos. Se espera que un interés para averiguar el concepto minuciosamente surge en el futuro, y especialmente sería interesante si se pueda demostrar una vinculación cierta entre densidad y cualidad.

Así, esta tesina sólo demuestra los dos extremos de la densidad, es decir la moderada clásica y la exagerada, que más representa un tipo de barroquismo. Hay muchas formas intermedias entre estos extremos y en textos de varios autores se hallan partes con, por ejemplo, enumeraciones interminables que llevan el pensamiento al barroquismo de Lezama Lima; sin embargo, no hay muchas novelas tan dominadas de la densidad extrema que caracteriza el *Paradiso*. Sería muy interesante si en el futuro se posibilitan investigaciones que demuestran

las transiciones graduales de la densidad que se encuentran, por ejemplo, en textos de Juan Rulfo, Carmen Martín Gaité, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa y Roberto Bolaño.

Mientras tanto, hay que conformarse con el vuelo lírico de la mariposa de Cortázar, que representa la movilidad y libertad humana; o el equilibrio de un hechicero de Lezama Lima con toda una familia obrera sobre su brazo, que desafía la imaginación del lector hasta el extremo. En todos casos, las dos imágenes ofrecen ejemplos buenos de la densidad clásica y barroca.

BIBLIOGRAFÍA

- Auyoung, Elaine. (2018). *When Fiction Feels Real*. New York: Oxford Press.
- Berg, Mary G. (2004). "The Southern Thruway". *Masterplots II: Short Story Series*, Revised Edition; January 2004:1-3.
- Brooks, Cleanth. (1947). *The Well Wrought Urn. Studies in the structure of poetry*. New York: Reynal & Hitchcock.
- Cortázar, Julio. (1966). "La autopista del Sur". En *Todos los fuegos el fuego*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Cortázar, Julio. (1967). "Para llegar a Lezama Lima". En *La vuelta al día en ochenta mundos: Tomo II*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, S.A, 41-81.
- Cortázar, Julio. (1971). "Algunos aspectos del cuento". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 255 (marzo 1971), 403-406.
- Cruz-Malavé, Arnaldo. (1994). *El "sistema poético del mundo" de José Lezama Lima*. Amsterdam: Atlanta.
- Díaz Méndez, Pedro. (2017). "Más allá de la poética nacional: Lezama Lima y el nuevo barroco". *Revista Surco Sur*, Vol.7: Iss. 10, 64-65.
- Elleström, Lars. (1999). *Lyrikanalys, En introduktion*. Lund: Studentlitteratur.
- Felski, Rita. (2008). *Uses of literature*. Malden Mass.: Blackwell Pub.
- Garrido Domínguez, Antonio. (2004). "El texto literario a la luz de la hermenéutica". Universidad Complutense, UNED. *SIGNA* 13:2004, 103-124.
- Góngora, Don Luis de. (1965). *The solitudes of Don Luis de Góngora*. Cambridge: At the University Press.
- Gundersen, Karin. (1989). *Roland Barthes: Etapper i fransk avantgarde teori 1950-1980*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Ingarden, Roman. (1968). *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Iriarte, Ignacio. (2015). "Barroco, Modernismo, Neobarroco". *Orbis Tertius*. Vol XX No 21:105-114.
- Iser, Wolfgang. (1976). *Der Akt des Lesens*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Isgren, Siri. (2010). "Det vetbara finns i hjärtat av det fördolda" En narratologisk undersökning av Ingeborg Bachmanns roman *Malina*, tesina Södertörns högskola, Södertörn.
- Larsen, Gorm. (2021). "Berättare". En Kjældgaard, Lasse Horne et al. (ed.). (2021) *Litteratur, Introduktion till teori och analys*. Lund: Studentlitteratur, 61-73
- Leo, Julieta. (2008). "Los símbolos incuestionados en *Paradiso* de José Lezama Lima". *Revista Lezama Lima*, José. (1976) *Paradiso*. México: Biblioteca ERA.

- Lezama Lima, José. (1988). *Paradiso*. Translated by Gregory Rabassa. Austin: University of Texas Press.
- Lezama Lima, José. (1995). *Paradiso*. Edición de Eloísa Lezama Lima. Madrid: Cátedra.
- Lezama Lima, José. (1997). *Paradiso*. Aus dem Spanischen von Curt Meyer-Clason unter Mitwirkung von Anneliese Botond. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Lezama Lima, José. (2021). *Todo Paradiso, (Paradiso-Oppiano Licario)*. Madrid: Editorial Verbum.
- Man, Paul de. (1973). "Semiology and Rhetoric". *Diacritics*. 3:3, 27-33.
- Maradei, Guadalupe. (2013). "Metamorfosis del espacio urbano y proyecto creador en dos relatos de Julio Cortázar". *Question – Vol.1,37*: 109-123.
- Paz, Octavio. (1972). "La máscara y la transparencia". En *Homenaje A Carlos Fuentes: Variaciones interpretativas en torno a su obra*. Ed. Giacomani, Helmy F. New York: Las Americas, 15-22.
- Pelegrín, Benito. (1988). "Las vías del desvío en *Paradiso. Retórica de la oscuridad*". En Lezama Lima, José. *Paradiso*. Edición Crítica, Cintio Vitier. Madrid: Colección Archivos, 621-645
- Pinheiro Machado, Roberto. (sin año). "*Un tal Lucas y Paradiso: entre novela y anti-novela*". University of Washington.
- Qvarnström, Niklas. (2021). "Silkeslen prosa om det som försvann". Malmö: SDS 2021.04.07.
- Ramírez Vuelvas, Carlos. (2020.) "Transparencia y densidad del lenguaje poético de María Rivera". *Hispanic Poetry Review*, 13, 1-2: 91-104.
- Shaw, Donald L. (2018). *Nueva narrativa hispanoamericana*. Madrid: Cátedra.
- Stounbjerg, Per. (2021). "Genre". En Kjældgaard, Lasse Horne et al. (ed.). (2021) *Litteratur, Introduktion till teori och analys*. Lund: Studentlitteratur, 133-146
- Valencia Ochoa, Emilio Arjuna. (2017). "La *Imago* en *Paradiso* de José Lezama Lima: De figura retórica a temporalidad en potencia". *Mitologías hoy*, vol. 16: 323-337. Universidad Iberoamericana Campus Ciudad de México.
- Zangrandi, Silvia. (2012). "Fanta-Reality on the road. Cars and suspension of time on the short stories *La autopista del Sur* by Julio Cortázar and *Autosole* by Carlo Lucarelli. *Lejana. Revista Crítica de Narrativa Breve* 4: 1-9.

APÉNDICE 1 Una red de conceptos repetidos en “La autopista del Sur”.

Al principio la muchacha del Dauphine había insistido en llevar la cuenta del tiempo, aunque al ingeniero del Peugeot 404 le daba ya lo mismo. Cualquiera podía mirar su reloj pero era como si ese tiempo atado a la muñeca derecha o el bip bip de la radio midieran otra cosa, fuera el tiempo de los que no han hecho la estupidez de querer regresar a París por la autopista del sur un domingo de tarde y, apenas salido de Fontainebleau, han tenido que ponerse al paso, detenerse, seis filas a cada lado (ya se sabe que los domingos la autopista está íntegramente reservada a los que regresan a la capital), poner en marcha el motor, avanzar tres metros, detenerse, charlar con las dos monjas del 2HP a la derecha, con la muchacha del Dauphine a la izquierda, mirar por el retrovisor al hombre pálido que conduce un Caravelle, envidiar irónicamente la felicidad avícola del matrimonio del Peugeot 203 (detrás del Dauphine de la muchacha) que juega con su niña y hace bromas como queso o sufrir de a ratos los desbordes exasperados de los dos jovencitos del Simca que precede al Peugeot 404, y hasta bajarse en los altos y explorar sin alejarse mucho (porque nunca se sabe en qué momento los autos de más adelante reanudarán la marcha y habrá que correr para que los de atrás no inicien la guerra de las bocinas y los insultos), y así llegar a la altura de un Taunus delante del Dauphine de la muchacha que mira a cada momento la hora, y cambiar unas frases descorazonadas o burlonas con los dos hombres que viajan con el niño rubio cuya inmensa diversión en esas precisas circunstancias consiste en hacer correr libremente su autito de juguete sobre los asientos y el reborde posterior del Taunus, o atreverse y avanzar todavía un poco más, puesto que no parece que los autos de adelante vayan a reanudar la marcha, y contemplar con alguna lástima al matrimonio de ancianos en el ID Citroen que parece una gigantesca bañera violeta donde sobrenadan los dos viejitos, él descansando los antebrazos en el volante con un aire de paciente fatiga, ella mordisqueando una manzana con más aplicación que ganas.

La tabla 2.

APÉNDICE 2 Dos párrafos llenos de descripciones en *Paradiso*.

Aquella mañana doña Augusta, en compañía de su nieto, quería ir a la iglesia de la Merced, a dar gracias por la curación de Rialta. Al encontrarse a la entrada con los pobres, y que devolvía el saludo con una sonrisa de clase *ancien régime* pudiéramos decir. (Esa sonrisa después alcanzaría su perfección en Rialta). No era una sonrisa de alegría o de simple darse cuenta de un golpe de ingenio, sino su finalidad parecía consistir en inspirar confianza, en demostrar en una forma visible para todos los demás que sus sentimientos no habían cambiado. Los limosneros contestaban con igual sonrisa de fino reconocimiento, parecían querer decir que estaban seguros de su regreso, de que no olvidaría a sus pobres. La sonrisa de cortesanía en los limosneros, cuando no reciben la limosna esperada, cuando son entes que conllevan su destino con profundidad, es una de las cosas de más terrible lectura que puede ofrecer la medianoche del cerco de las lamentaciones. Parece decir esa sonrisa, seguiremos caminando y penando, seguiremos en el mismo misterio, hasta que su *ordo caritatis* esplenda y nos comunique el fulgor de la gracia de la cual brota esa sonrisa. La sonrisa y el tintineo de las monedas que regalaba doña Augusta, dejaban intacto, sin alteración, aquel mundo, no llevándolas aquellas sombras hasta su deslizamiento, su desaparición, como esas sonrisas que Rembrandt ha sabido esconder mejor que nadie entre las columnas de grandes templos.

Al pasar delante de la urna que reproduce en cera a Santa Flora muerta, doña Augusta le dijo a su nieto: -Es una santica que está ahí, muerta de verdad-. La cera de la cara y de las manos perfeccionaba lo que yo, por indicación de mi abuela y por desconocimiento de que existiesen esos trabajos en cera, creía que era la verdadera muerte. Que allí no había una imagen siquiera, sino un corrientísimo molde de cera, ni siquiera trabajado con un exceso de realismo que se prestara a la confusión, no podía ser precisado por Cemí, a sus seis años, en que iba descubriendo los objetos, pero sin tener una masa en extenso que fuera propicia a la formación de análogos y a los agrupamientos de las desemejanzas en torno a núcleos de distribución y de nuevos ordenamientos.

La tabla 5.