

Vientos alisios, de J. Cortázar: Una lectura freudiana

Ahmed Oubali

*La chair est triste, hélas! Et j'ai lu tous les livres,
S. Mallarmé.*



Preliminares

Este estudio pretende interpretar dos aspectos claves no tratados del cuento cortazariano, a saber el juego erótico como neurosis y la pulsión de muerte, correlativos a los principios de placer y de realidad definidos por S. Freud¹. Se rastrearán de forma semiótica las etapas donde funcionan ambos componentes, se explorarán los temas que los subyacen y en la conclusión se desvelarán los resultados alcanzados. Esta lectura no es aleatoria porque la convoca y solicita el propio relato, como se verá más adelante.

Metodología

Se darán breves y eclécticas definiciones teóricas de los conceptos utilizados porque este estudio no consiste en un curso magistral sobre semiótica y el psicoanálisis y porque está

destinado básicamente a un lector ya informado. Sin embargo, sí conviene aclarar dos puntos. Existen muchos métodos para dilucidar el sentido de una obra y la semiótica textual es uno de los mejores instrumentos analíticos para ello porque trata al texto no como un documento lingüístico o informativo, sino como una arquitectura de signos cuyas leyes de construcción (las instancias discursivas, narrativas y enunciativas) escapan a menudo al comentario lingüístico universitario, preocupado por lo que dice el texto y no por cómo lo dice². En cuanto al psicoanálisis aplicado a la literatura, hay dos métodos notorios, el de la psicocrítica que trata el texto como síntoma o diario neurótico del escritor y el del semanálisis que se centra solo en la materialidad e inmanencia del lenguaje³. No obstante, la semiótica, tras los estudios de A. J. Greimas y Jacques Fontanille sobre las pasiones en el texto, ofrece un análisis más riguroso y objetivo que el de los citados métodos. La semiótica de las pasiones⁴, al interpretar la dimensión tímica del texto, homologa los estudios clínicos del psicoanálisis. Siendo la estructura de nuestro relato fundamentalmente erótica, se destacará el recorrido temático de la pulsión sexual, manipuladora del juego en que están envueltos los protagonistas Vera y Mauricio (VM, en adelante), pulsión que distorsiona su sensibilidad y percepción y los arrincona en un callejón sin salida.

Palabras clave: narratividad, hastío, intercambio de parejas, goce, pulsión de muerte.

Estructura del Corpus

"Vientos alisios"⁵ consta de cinco folios con 12 párrafos.

Las citas al relato llevarán el número del párrafo y no de la página.

Sinopsis

Una pareja, por llevar veinte años casados, nota que su voluptuosidad está en declive y para escapar del hastío y la melancolía que de ello resultan y salvar su matrimonio, marido y mujer deciden, por separado y de mutuo acuerdo, viajar a África y cambiar de pareja con dos amantes desconocidos.

Semántica del título

El hotel en que se hospedan VM se llama Trade Winds o vientos alisios. La descripción meteorológica a la que alude el título⁶ es en realidad una metáfora de la vida erótica, tumultuosa y perversa de la pareja: vientos alisios hacen referencia naturalmente al clima bajo

la influencia de El Niño y La Niña. No obstante, la definición siguiente del fenómeno natural evoca muchas imágenes asociadas a la pulsión sexual: “cuando las corrientes del océano y del aire cambian, también se produce una fluctuación de la temperatura del agua del océano. [...] Las corrientes de El Niño causan tormentas de truenos que se producen en una línea frontal en dirección hacia el este como parte del proceso que impide que el agua más fría llegue a la superficie del océano. Los cambios en la circulación del aire, en especial durante tormentas muy agitadas (tormentas de truenos / tornados / ciclones) suelen afectar grandes áreas atmosféricas”.

El paralelismo tormentoso que propongo entre El Niño / La Niña y Mauricio / Vera, aunque de diferentes proporciones, no es descabellado y se justificará más adelante.

Argumento

El plan que VM idean para escapar del aburrimiento que los asfixia y oprime consiste en un juego sexual inusual, el de intercambiar pareja con unos desconocidos, es decir, cometer adulterio consentido. Viajan a Nairobi por separado y se instalan bajo falsas identidades en el hotel Trade Winds. En la playa conocen a Sandro y Ana, con quienes mantienen relaciones carnales. Vuelven a casa dos semanas después, desdoblados en sus amantes y el desenlace es sorpresivo. ¿Triunfará la pulsión sexual o la de la muerte? Es lo que se mostrará más adelante.

I. SEMIÓTICA DE UNA PULSIÓN

A. NARRATIVIDAD Y CONFIGURACIÓN DE LA TRAMA

En semiótica el relato se define como una sucesión de enunciados de estado y de hacer en que están implicados los personajes llamados actantes. Esta sucesión constituye la forma del contenido del relato que el análisis narrativo desvela al determinar los roles actanciales o relaciones entre sujetos y objetos valorados y al interpretar al final el sistema axiológico que ello supone. Estas relaciones son establecidas por un predicado dinámico, en el caso del enunciado de hacer y por uno estático, en el caso del enunciado de estado.

El proyecto de juego sexual citado, tema central del relato, consta de cinco mandamientos o secuencias de acciones contenidos en el manual de regeneración que redacta la pareja: viajar por separado y con identidades ficticias, actuar como desconocidos durante su estancia en Kenia, no censurarse, reunirse en secreto para juzgar la aventura y regresar a casa. El manual

Se dice que H, enunciado de hacer (S2), rige un enunciado de estado (S1) en disyunción para transformarlo en un enunciado de estado en conjunción. Se pasa así de una carencia o privación a una adquisición por atribución.

Nota. Puede parecer que el rol actancial de S2 esté en sincretismo con el del S1, es decir, ambos roles asumidos de forma reflexiva o desdoblada por un mismo actante, pero ello nada cambiaría al análisis porque la pulsión manipuladora es intrínseca al sujeto manipulado, como se verá en la conclusión.

1. Estado inicial

Los cuatro primeros párrafos instalan el PN modal y virtual, ilustrado por el manual de instrucciones, anterior PN de base que corresponde a la performance ilustrada por el intercambio de parejas.

VM, como sujetos operadores del PN poseen todas las condiciones o modalidades previas para ser competentes en su búsqueda de la felicidad: el querer-hacer (dimensión tímica), el deber-hacer y el poder-hacer (dimensión pragmática) y el saber-hacer (dimensión cognoscitiva).

Este programa modal de uso es un requisito indispensable para realizar la performance.

El tedio, agravado por la nostalgia por un pasado esplendoroso, arranca con el primer párrafo e instala la disyunción de la pareja: VM están bailando en el salón, celebrando su cumpleaños con champaña al ritmo del Blues in Thirds que

Les traía desde tan antes el recuerdo de los primeros tiempos, de los primeros discos cuando los cumpleaños eran más que una ceremonia cadenciosa y recurrente". Por eso "la idea de resucitar aquellos primeros tiempos esplendorosos no era descabellada, piensan, cómplices sonrientes en la modorra paulatina del alcohol y del humo"; "podían hacerlo y allá sería el verano, habían mirado juntos e indiferentes el prospecto de la agencia de viajes [...], de golpe la idea, Mauricio o Vera, simplemente telefonar, irse al aeropuerto, probar si el juego valía la pena.

En el segundo párrafo, se habla de las causas de la disyunción, y se exponen las fases para superarla:

Veinte años de vida en común, la simbiosis mental, las frases empezadas por uno y completadas desde el otro extremo de la mesa o el otro teléfono"; "ahora había que legislar, establecer cada fase del viaje para que no se volviera un viaje más y

sobre todo un regreso más"; "partir en diferentes aviones y llegar como desconocidos al hotel, dejar que el azar los presentara en el comedor o en la playa al cabo de uno o dos días, mezclarse con las nuevas relaciones del veraneo"; "sería tan divertido graduar el lento conocimiento mutuo, ritmándolo con el de los otros huéspedes, distraerse con la gente cada uno por su lado, favorecer el azar de los encuentros y de cuando en cuando verse a solas.

En el tercero, se dan más detalles sobre el aburrimiento que los corroe:

Siempre habían hecho el amor al final de sus cumpleaños, esperando con amable displicencia la partida de los últimos amigos, y esta vez en que no había nadie, en que no habían invitado a nadie porque estar con gente los aburría más que estar solos[...], se demoraron en un lento desnudarse al borde de la cama, ayudándose y complicándose y besos y botones y otra vez el encuentro con las inevitables preferencias, el ajuste de cada uno a la luz de la lámpara que los condenaba a la repetición de imágenes cansadas, de murmullos sabidos, el lento hundirse en la modorra insatisfecha...

En el cuarto, se codifican las instrucciones del juego: "Lo fijaron contando con los dedos: irían separadamente, vivirían en habitaciones diferentes, no habría censuras ni miradas como las que tanto conocían, un encuentro sin testigos permitiría cambiar impresiones y saber si valía la pena, volverían en el mismo avión".

2. Performance o transformación principal

La performance pone en acción las tres dimensiones que eran antes virtuales y ahora factitivas: la cognoscitiva, la tímica y la pragmática, correspondientes al saber desenvolverse en el juego citado y al alcanzar lo anhelado. Es lo que permite a VM estar en conjunción con el objeto de valor.

La estancia en Mombasa la conforman los seis párrafos siguientes.

"Los aviones para Nairobi salían los jueves y los sábados". VM llegan al hotel Trade Winds donde se hospedan por separado y empiezan a tener amistades: una pareja y un viejo de patillas rojas. Se presentan bajo falsas identidades, él siendo un geólogo francés y ella, una pediatra:

En un sitio donde casi todo parecía una película en colores, camareros y monos incluidos y hasta el nombre Trade Winds que recordaba a Conrad y a Somerset Maugham, los cócteles servidos en cocos, las camisas sueltas, la playa por la que se podía pasear después de la cena bajo una luna tan despiadada que las nubes proyectaban sus movientes sombras sobre la arena para asombro de gentes aplastadas por cielos sucios y brumosos. (pár. 5, 6).

El párrafo 7 describe el ambiente turístico y el encuentro con Sandro y Anna:

Se jugaba a las cartas por la noche, el día era un diálogo interminable de sol y sombra, mar y refugio bajo las palmeras, redescubrir el cuerpo pálido y cansado a cada chicotazo de las olas, ir a los arrecifes en piragua para sumergirse con máscaras y ver los corales azules y rojos, los peces inocentemente próximos.

El tercer día,

el tiempo resbalaba como el tibio mar sobre la piel, Vera nadaba con Sandro que había surgido entre dos cócteles y se decía harto de Verona y de automóviles"; en cuanto a Anna, "la cuarta noche vino a beber al bar y llevó su vaso a la veranda donde los veteranos de tres días la recibieron con informaciones y consejos [...] y Anna agradeciendo sin énfasis, bebiendo despacio su Martini, casi mostrando que había venido para estar sola desde algún Copenhague o Estocolmo necesitado de olvido.

Sobre el intercambio de parejas se dan solo algunas pistas:

Habían coincidido en una excursión a las islas cercanas y se habían divertido mucho nadando y jugando con los demás"; "Vera no sabía si era miércoles o jueves, cuando Sandro la acompañó al bungalow después de un largo paseo por la playa donde se habían besado como esa playa y esa luna lo requerían, ella lo dejó entrar apenas él le apoyó una mano en el hombro, se dejó amar toda la noche, oyó extrañas cosas, aprendió diferencias, durmió lentamente, saboreando cada minuto del largo silencio bajo un mosquitero casi inconcebible"; "Para Mauricio fue la siesta, después de un almuerzo en que sus rodillas habían encontrado los muslos de Anna, acompañarla a su piso, murmurar un hasta luego frente a la puerta, ver cómo Anna demoraba la mano en el pestillo, entrar con ella, perderse en un placer que solo los liberó por la noche.

3. Estado final

De vuelta a casa (pár. 11 y 12), VM se desdoblaron en sus amantes, improvisando así un nuevo artículo no estipulado en el manual de instrucciones, pensando que ello aniquilaría para siempre el aburrimiento y el tedio:

No había artículo seis, pero podían inventarlo sin palabras, era tan natural que en algún momento él invitara a Anna a beber otro whisky que ella, aceptándolo con una caricia en la mejilla, dijera que sí, dijera sí, Sandro, sería tan bueno tomarnos otro whisky para quitarnos el miedo de la altura, jugar así todo el viaje, ya no había necesidad de códigos para decidir que Sandro se ofrecería en el aeródromo para acompañar a Anna hasta su casa.

Pero al "volcarse en la cama y desnudarse ya enlazados, buscarse entre cintas y trapos, arrancarse las últimas ropas" descubren que de nada les sirvió el viaje exótico ni el desdoblamiento y que su situación actual era peor que la anterior. Observan apesadumbrados sus cuerpos desprovistos de pasión, recordando las delicias de los días pasados en Mombasa y para dar fin a esta cruel desgracia abren el frasco azul y apagan la luz.

La fase final del algoritmo de la narratividad corresponde a la sanción del PN, su valoración. Con ella concluiré este estudio.

B. ORGANIZACIÓN DEL DISCURSO

Mientras que la sintaxis discursiva tiene como función permitir inscribir las estructuras narrativas en las coordenadas espacio-temporales y verter los actantes en actores discursivos, la semántica discursiva analiza los recorridos temático y figurativo. Ambas constituyen los procedimientos de actorialización, temporalización y espacialización y los procesos de tematización y figurativización⁸.

“Vientos alisios”, por ser un relato corto, no presenta ninguna dificultad de análisis al nivel figurativo en sus dimensiones actorial, espacial y temporal. En cuanto al proceso de tematización de estas figuras y su interpretación clínica, se estudiará en el apartado reservado a la dimensión tímica del relato, por ser el más relevante.

El recorrido figurativo consta de tres megasecuencia discursivas correspondientes a una organización básicamente estable de actores en un marco espacio-temporal bien definido, tal como se ha expuesto al instalar el PN principal, donde estas megasecuencias han sufrido cambios contextuales obvios al pasar de una a otra: la primera escena, muy cinematográfica, mostrando a VM en casa, bailando y haciendo proyectos para escapar del tedio; la segunda correspondiendo a su estancia en Mombasa donde realizan con éxito su juego erótico y la última, al desenlace fatal.

1. Cronotopo circular del relato

VM viajan de su casa a Mombasa, una ciudad turística en Nairobi, Kenia.

Su estancia dura catorce días, de los que son narrados los sucesos de una semana: la celebración del cumpleaños (sábado), la redacción del manual de instrucciones, (domingo), su

llegada por separado al hotel Trade Winds (jueves), el goce sexual con sus desconocidos amantes, Anna y Sandro (miércoles o jueves), la reunión secreta para evaluar su aventura (sábado), la anticipación del regreso (viernes) y el retorno (martes). Todo ello con varias y profusas descripciones para explicitar el entorno, como lo muestran los párrafos 5 y 6 citados.

2. Figuratización espacio-temporal

El tiempo-espacio lo constituyen las acciones y pasiones de los personajes.

Greimas, en el *Diccionario razonado*, divide el espacio en espacio tópico y espacio heterotópico. El primero, circundado, sirve de lugar de referencia absoluta y se subdivide a su vez en utópico o ideal y paratópico o existencial. El segundo es dado como circundante.

Así, la escena inicial que muestra a la pareja bailando y haciendo proyectos de futuro la constituye el espacio tópico, el hogar. El espacio utópico lo constituye el pasado feliz que tuvo la pareja, en oposición con espacio paratópico, su apartamento, espacio cerrado y tedioso, deprimente e insoportable, por fomentar tensiones y degradación física y psíquica. Viajar a Mombasa es separarse del espacio paratópico para acomodarse en el espacio heterotópico, asequible al juego erótico y a la recuperación del espacio utópico, ese pasado feliz.

Las figuras discursivas que más destacan son, pues, "el tedio", "el juego erótico", "el intercambio de parejas", la "felicidad utópica" y "el suicidio" como desenlace fatal.

Las isotopías se deducen de estas figuras independientemente de las palabras que las sustentan porque van cargadas de sentidos enciclopédicos que mediante interpretación remiten a visiones del mundo universales.

Expondré a continuación los dos primeros ejemplos y los demás, en el apartado siguiente.

3. **El sintagma** "tedio" establece una relación sintagmática observable en las siguientes unidades lingüísticas "aburrimiento, hastío, disgusto, cansancio" y otra paradigmática inferible y lexicalizada como "apatía, tristeza, depresión, neurastenia e incapacidad del sujeto de emprender proyectos". La primera relación asocia al sujeto con las isotopías de la temporalidad y espacialidad en que se da el malestar; la segunda, con las del estado patológico o disfórico del paciente. Ambas dimensiones informan sobre la inexorable y aplastante disyunción que instaura el "tedio" por vertimiento semántico al nivel actorial, espacial y temporal de todo el relato. Conviene subrayar que el inventario de estas citadas isotopías no es exhaustivo, es dado solo como ejemplo y se podría alargar a lo infinito.

4. **En cuanto a las recurrencias** del "juego" en el relato aparecen seis veces, cuatro en el primer párrafo y dos entre el último y el penúltimo y bajo diferentes términos, juego, jugar, código, mandar, artículo y también bajo múltiples isotopías que configuran el juego en una dimensión lúdica fácilmente rastreable a lo largo del relato, por ejemplo, en el modo de actuar de los protagonistas y de mirarse, en la forma en que se dialoga, se ama y goza, en la decisión de cambiar doblemente de identidad cuando la pareja inventa los oficios de geólogo y pediatra y cuando se desdobra en Sandro y Anna...

El que mejor ilustra el juego erótico y sus avatares es el título del relato. Es polisémico y connotativo. Como ya se ha explicado, vientos alisios en meteorología simbolizan en general las fuerzas naturales exuberantes, pero correlativamente desarrollan una poderosa isotopía instintiva que abarca todos los instintos pasionales, incluida la libido o pulsión sexual.

Dicha pulsión se puede rastrear a lo largo de toda la estancia de los protagonistas, tanto en el hotel como en la playa tropical con sus amantes Sandro y Anna. El texto habla de "remojonos", de "irse al mar", "nadar y sumergirse entre arrecifes", alude a un "regreso a las mentes", a "redescubrir el cuerpo pálido y cansado a cada chicotazo de las olas". El sexo se metaforiza: para Mauricio, Anna es "una ola, una estrella de mar [...], un río dorado" mientras que el goce vivido "resbalaba como el tibio mar sobre la piel". Total: "[...] el hotel merecía su nombre, era la hora de los vientos alisios para ellos, Anna la dadora de vértigos olvidados, Sandro el hacedor de máquinas sutiles, vientos alisios devolviéndolos a otros tiempos sin costumbres, cuando había deslumbramientos en el mar de las sábanas". Por último, la isotopía primordial que configura el sintagma "alisios" concuerda perfectamente con el juego erótico: "alisios" viene del griego *alx* (mar) y del latín "halitus", es aliento, soplo, brisa acariciadora, jadeos, que, asociados al Trade Winds, evocan un intercambio comercial, entiéndase "carnal".

C. ARTICULACIÓN DISCURSO-DIÉGESIS

Los niveles narrativo y discursivo solo alcanzan el sentido global de la obra cuando los complementa al estudio de la enunciación, que consiste en desvelar quién enuncia y pone en discurso la forma y el contenido del texto. Se han dado ya ejemplos de enunciados de estado y de hacer, correlativos al tiempo-espacio y los actores. Estos constituían la enunciación enunciada. Se trata ahora de interrogar la enunciación principal o enunciación enunciante que se explicita a través de dispositivos enunciativos como lo son el enunciator/narrador, el uso de discursos indirecto e indirecto libres, los puntos de vista, los deícticos, etc.

El relato comienza con un punto de vista externo, subjetivo y ambiguo cuando el narrador interpreta la idea del juego erótico: "Vaya a saber a quién se le había ocurrido, tal vez a Vera la noche de su cumpleaños [...] o quizá a Mauricio en ese momento en que Blues in Thirds les traía desde tan antes el recuerdo de los primeros tiempos" (pár. 1). Esta forma de enfocar los hechos atraviesa todo el relato y acaba casi al final cuando el narrador dice: "Vaya a saber cuándo volvieron los tragos y los cigarrillos" (pár. 12).

El narrador es pues heterodiegético y omnisciente, en tercera persona, con focalización externa. Domina todos enunciados como en este ejemplo donde "se introduce" en la mente de los personajes para comentar el viaje: "decirse que por qué no, puesto que al fin y al cabo, ya que podían hacerlo y allá sería el verano, habían mirado juntos e indiferentes el prospecto de la agencia de viajes". Pero, por introducir códigos narrativos posmodernistas, el narrador no acapara la enunciación y cede la palabra a los protagonistas que reproducen con su punto de vista gran parte de las acciones y pensamientos, instalando así la focalización interna.

Esta delegación de puntos de vista culmina en el desenlace cuando VM se desdoblan en sus amantes, Sandro y Anna, instaurando un doble y sutil diálogo donde la focalización es a la vez interna asociada a un "yo" y externa, asociada a un "ellos". Es el caso de Vera (endosando el yo de Anna) cuando se pregunta: "como a sí misma, qué sería de Vera y Mauricio después del Trade Winds, qué sería de ellos después del regreso" y de Mauricio cuando dice: "es fácil imaginar lo que van a hacer"; "Sí, es fácil, es como verlos desde aquí", contesta Vera/Anna.

Antes de citar algunos de los códigos posmodernistas, conviene aclarar cómo procede el narrador al cambiar el punto de vista o focalización.

En semiótica existen dos mecanismos que explican los "ir y venir" en el enunciado, o sea, el salir de él y el volver a él. Cuando el narrador abandona el enunciado (a) con su tiempo-espacio y personajes y enuncia otro enunciado (b) con su tiempo-espacio y personajes opera un desembrague y cuando vuelve al enunciado (a) realiza un embrague⁹.

El desembrague expande la narración instalando nuevos actores en un tiempo-espacio nuevo. Se pasa de un "yo-aquí-ahora" a un "él-allí-entonces". El desembrague multiplica los hechos y las acciones y pluraliza los puntos de vista. En contraposición, el embrague se esfuerza por retornar a la primera posición de la narración. Permite que el relato se cuente por sí mismo. Embrague y desembrague constituyen el movimiento y la sucesión de los hechos en el relato.

Algunos ejemplos

El narrador desembraga cuando suspende la narración para decir: "les traía desde tan antes el recuerdo de los primeros tiempos", luego embraga al volver al enunciado y decir: "Como un juego, hablar mientras bailaban, cómplices sonrientes". Luego desembraga: "ya que podían hacerlo y allá sería el verano, habían mirado juntos e indiferentes el prospecto de la agencia de viajes", y justo después embraga de nuevo: "pero probar ahora de otra manera, jugar el juego, hacer el balance, decidir". El desembrague siguiente que viene entre paréntesis es el más representativo: "Porque esta vez (y ahí estaba lo nuevo, la idea que se le había ocurrido a Mauricio, pero que bien podía haber nacido de una reflexión casual de Vera, veinte años de vida en común, la simbiosis mental, las frases empezadas por uno y completadas desde el otro extremo de la mesa o el otro teléfono)". Luego se vuelve a embragar: "esta vez podía ser diferente, no había más que codificarlo".

Este complejo mecanismo de relojería estipulado por la semiótica permite cambiar de punto de vista permanentemente.

El punto de vista en el relato adquiere varios registros como ya se ha dicho. Se recordará aquí solo los más representativos.

La mirada juega un papel determinante en todo el relato desde la primera escena hasta la última. Completa o contradice lo dicho y desvela lo no dicho:

Y mirarse como ahora mientras bailaban Blues in Thirds y por momentos se detenían para alzar las copas de champaña y las chocaban suavemente con el ritmo exacto de la música"; "mirándose en una bruma de semisueño" (escena inicial); "seguir bebiéndolos en plena cara mientras se miraban entre dos bocanadas de humo. (Escena final).

Cuando VM llegan a Mombasa bajo falsas identidades, experimentan una nueva y original existencia gracias a la mirada que ellos proyectan hacia los otros y al mismo tiempo la que reciben de estos. Se podría hablar de una "falsa" y oblicua mirada en ambos casos, ya que proviene de una falsa identidad. Pero está también la mirada "real" y verdadera de la pareja, cuando hacen el escrutinio que de ellos mismos, impuesto por el tercer artículo.

Por otra parte, la mirada de Vera, al predominar sobre la de Mauricio, orienta el texto desde su punto de vista: "la difícil y rara aprobación de Vera"; ya desde el hotel, ella podía "ver de lejos a Mauricio ya dueño de la casa"; "Sin siquiera pensarlo Vera decidió que Mauricio y

Anna, seguramente Mauricio y Anna antes de veinticuatro horas, estaba jugando al ping-pong con Sandro cuando los vio irse al mar y tenderse en la arena".

Metalepsis ontológica

El anclaje referencial se hace cuando el autor entremezcla el mundo real y el mundo ficcional¹⁰.

La metalepsis permite una visión etnográfica y cultural del entorno africano y sus habitantes explicitando así la visión principal del turismo sexual.

En "Vientos alisios", los turistas comentan las singularidades del ambiente africano a partir de citas de contexto extralingüístico:

De noche la radio hablando de Yomo Kenyatta y de los problemas tribales, alguien sabía mucho sobre los Massai y los entretuvo a lo largo de muchos tragos con leyendas y leones, Karen Blixen y la autenticidad de los amuletos de pelo de elefante, nilón puro y así iba todo en esos países (pár. 8); "Viernes, día de Robinson, alguien lo recordó entre dos tragos y se habló un rato de islas y naufragios, [...] era gente que sabía vivir, cada whisky venía con su ración de folklore, de viejas canciones de las Híbridas o de Guadalupe. (Pár. 10).

Los personajes citados son reales:

- Yomo Kenyatta fue primer presidente de la Kenia independizada, con referencia a los años 60 y 70 y Karen Blixen es una escritora danesa que vivió también en Kenia, autora de *Memorias de África* (1937).

- Robinson Crusoe es el personaje de la novela de Daniel Defoe (1719) que vivió solo en una isla donde descubre una tribu de caníbales de quienes rescata a un prisionero al que llama "Viernes".

- Joseph Conrad es autor de *El corazón de las tinieblas* (1902)

- William Somerset Maugham (1874-1965) escribió libros de viajes, siendo *Servidumbre humana* su obra maestra.

- El texto cita también las obras de Boccaccio y Shakespeare, (pár. 9)

II. MUERTE DE UNA PULSIÓN

El comentario temático en semiótica o tematización lo realiza la semántica discursiva que complementa el recorrido figurativo ya expuesto. Los roles temáticos explicitan los roles actanciales y actoriales ya comentados según su grado de recurrencia en el nivel semiótico

que les corresponde. Este recorrido desveló que todos los temas derivan básicamente de uno principal: el intercambio de parejas como juego erótico de salvación originado por la neurastenia que padecen los protagonistas y eliminado por el suicidio. Conviene ahora interpretar las isotopías subyacentes a este tema global que, dada su naturaleza, solicita un análisis tímico que, como ya se ha dicho, aborda las pasiones del sujeto desde un punto de vista clínico y no filosófico. En la obra ya citada, Fontanille define dos conceptos clave de la dimensión tímica del sujeto: su tensividad al percibir y su foria al sentir. Así, Vera y Mauricio son investidos desde el principio por una tensión permanente hacia el Ov y en su sentir oscilan entre momentos eufóricos y disfóricos.

1. El tedio

Este estado de ánimo es uno de los temas más estudiados en filosofía y psiquiatría. Sus consecuencias son imprevisibles, pudiendo ir de una simple desesperación a la perpetración de todos los males imaginados. En el caso de VM, el tedio, por ser básicamente psicológico y existencial, tiene peores consecuencias: los protagonistas no solo se aburren de ellos mismos por el agotamiento de su voluptuosidad sino también de los demás. La neurastenia, punto extremo del tedio, deriva de la insatisfacción sexual. La melancolía, otra consecuencia, hace que la vida deje de tener sentido y se reduzca a meros gestos repetitivos cotidianos, sin motivación ni interés por las cosas y los hechos.

2. El intercambio de pareja, un juego perverso sublime, pero fatal

Para escapar del hastío y salvar su relación en declive VM inventan un juego erótico inusual, el intercambio de parejas, pensando que ello reactivaría su vitalidad sexual decaída. Deciden ser infieles de común acuerdo, es decir, acuerdan acostarse voluntariamente con desconocidos. Como se ha visto, este juego nace del deseo de experimentar prácticas sexuales nuevas fuera del matrimonio para regenerar la libido. Las reglas acordadas, las del manual de instrucciones, son estrictas. Solo la fidelidad emocional y amorosa y no física y sexual es preservada, es decir, la pareja renuncia a los celos a condición de no enamorarse de sus amantes.

Sin embargo, el texto da indicios que muestran que lo pactado está lejos de acatarse, en particular lo estipulado sobre los celos que terminan generando reproches sadomasoquistas y prefigurando el desenlace fatal. Comentaré solo el párrafo 9, por ser breve y representativo. Informa sobre el encuentro secreto de VM para evaluar la primera semana de la aventura erótica:

Vera aprovechó un encuentro sin testigos en la playa y mostró a la distancia un palmeral propicio. Se abrazaron con un viejo cariño, riéndose como chicos, acatando el artículo cuatro, buena gente"; "nos está yendo muy bien, dijo Mauricio casi enseguida, y Vera sí, claro que nos está yendo muy bien, se te ve en la cara y en el pelo.

Los detalles íntimos que la pareja expone de sus encuentros sexuales son implícitos y velados. El narrador es lacónico sobre el tema y el texto reprime cualquier información licenciosa. En vez de ello se habla evasivamente del crepúsculo tropical: "mira bien y verás el rayo verde legendario", dice Vera; ya hice la prueba desde mi balcón y no vi nada, contesta Mauricio". Esta negativa es un pretexto para ironizar y crear un ambiente de celos: "ah, claro, el señor tiene un balcón"; "sí señora, un balcón, pero usted goza de un bungalow para ukeleles y orgías".

Se comprenderá cuánto recelo y reproche encierra la palabra "orgías" en la boca de Mauricio. Y cuando este habla de Anna, Vera se siente explícitamente frustrada y herida a la vez: "Oh, qué voz tan llena de glucosa, decís Anna como si le chuparas cada letra [...] Cochino"; a lo cual Mauricio retorca catalogando a Sandro de perverso al asociarlo a la obra erótica de Giovanni Boccaccio y más adelante a El mercader de Venecia de Shakespeare, por ser Sandro italiano: "Me lo imaginaba, esos italianos vienen todos del Decamerón". Pero Vera lo detiene con otro reproche: "Momento, no estamos en terapia de grupo, Mauricio"; "Perdón, no son celos, con qué derecho. Ah, good boy", contesta este, recordando lo pactado sobre el tema.

Más adelante, los pocos detalles íntimos revelados son metafORIZADOS: "Anna es una ola, una estrella de mar [...], un río dorado, los corales rosa", revela Mauricio. "Este hombre es un poeta escandinavo", observa Vera; "Y usted una libertina veneciana", arguye él; "No es de Venecia, de Verona", corrige ella; "da lo mismo, siempre se piensa en Shakespeare", dice él.

Al separarse, se animan mutuamente a aprovechar a fondo los cinco días restantes, con la promesa de contarse en detalle lo vivido con sus respectivos amantes. Pero VM no "se cuentan todo" como lo estipula el manual de instrucción. Es obvio que para ellos es insoportable hacerlo, siendo una pareja burguesa y conservadora. Pero una lectura entre líneas de lo expuesto muestra claramente que les pesa mucho el juego que están llevando a cabo. Las palabras como "chupar", "cochino", "orgías" y la alusión al ambiente erótico y obsceno de las

obras de Boccaccio y Shakespeare, además de la carga de perversiones que simboliza y connota el Trade Winds, lo muestran perfectamente.

A. Naturaleza obscena y sacrílega del juego

Este juego es condenado doblemente por la religión como pecado y por la psicología como perversión o parafilia.

Según el psicoanálisis, el intercambio de parejas es una parafilia derivada de la libido¹¹. Se habla de una "aberración sexual" debido a que la perversión tiende a "regresar" a las etapas infantiles pregenitales¹². El individuo "regresa" a ellas porque no ha logrado superarlas mediante una labor social o una sublimación a través de sus preocupaciones culturales, culturales o artísticas. El texto no lo dice explícitamente, pero este tipo de juego implica en efecto situaciones de difícil aceptación por parte de una pareja normal porque, además de tener sexo con penetración, se admiten todas las desviaciones que crea la fantasía, como las transgresiones anatómicas, el exhibicionismo, los tocamientos tabúes, el fetichismo, el voyerismo, incluido el sadomasoquismo, ya que en el caso de VM la parafilia crea obsesiones que adquieren una fuerza tal que los empuja a realizar el juego final, el suicidio.

B. La doble transgresión de un tabú adánico

El intercambio de parejas es a la base una transgresión de un mandamiento religioso (No cometerás adulterio) pero este pecado adquiere aquí una extrema gravedad por ser cometido de común acuerdo. La sociedad también condena este tipo de lujuria porque se cree que su multiplicación y realización son perjudiciales y vergonzosas.

3. La felicidad utópica

La búsqueda de la felicidad por parte de VM consiste en superar el tedio y experimentar sensaciones placenteras. Pero cuando estas sensaciones son inmorales y asociales, su satisfacción causa más sufrimiento y desgracia que el placer, como lo muestra el tabú religioso y social.

Correlativamente a este tema, Freud habla de los principios de placer y de realidad¹³ que, aplicados al relato, aclaran de forma profunda la vida tímica de los protagonistas que, en vez de seguir el principio de realidad y buscar una felicidad modesta y sensata, sublimando la libido a través de múltiples opciones, optan por el principio de placer en su nivel más peligroso, que los lleva al final a la desgracia y a su propia muerte.

4. La muerte como salvación

El regreso a casa muestra cómo VM sienten culpabilidad y angustia después del goce y cómo, bajo el peso de la moral, terminan condenando la experiencia, renunciando a ella.

Su desdoblamiento en sus amantes no es filosófico ni patológico: interpreta simplemente un artículo que no figura en el manual, el juego final de la pulsión, su muerte.

Según Freud, es el superyo, o superego, quien decreta la represión y la renuncia instintual o su simple aniquilación en caso extremo de auto sadomasoquismo: abrir el frasco azul y tomar esas letales pastillas, pero liberadoras es la mejor forma de "matar" al cerdo que llevamos dentro porque en caso fallido si no su fuerza seguirá siendo incesantemente apremiante, su objeto escandalosamente cambiante y su goce infinitamente insatisfecho.

Así, el viaje supuestamente regenerador, "uno especial", que no fuera "un viaje más y sobre todo un regreso más", fracasa estrepitosamente debido al propio y rígido reglamento "mosaico" redactado inicialmente y que estipulaba un control coercitivo sobre cada uno en su quehacer erótico: la pareja tenía que encontrarse en secreto para "contarlo todo" y juzgar. Esta coerción anula en efecto cualquier espontaneidad y libertad de movimiento, reduciendo el goce a una escandalosa farsa, un lamentable pero tenebroso juego.

La muerte, además de lo que estipula Freud, puede interpretarse como un castigo moral o una justicia social, o quizás como una "venganza" perpetrada por y contra la propia pareja. Podría estar ejecutada también como la única solución al fracaso con que se cierra la experiencia del juego: Vera/Ana y Mauricio/Sandro, "ya no tendrán nada que decirse", solo tienen que apagar la luz, las pastillas se encargarían de su viaje eterno.

III. EVALUACIÓN Y SANCIÓN DEL PN

VM pasan del desencanto total causado por el agotamiento de la libido al goce carnal total. Violan el código moral y social al acostarse con desconocidos *creyendo que ello regeneraría su voluptuosidad agotada*. Pero de vuelta a casa se dan cuenta de que nada ha cambiado, *de que retornan la misma neurastenia* y, por no soportarlo más, pasan a otro juego, el juego final.

La sanción pragmática del relato se define como "fracaso", con toda la carga tímica que desarrollan las isotopías disfóricas como "arrepentimiento, frustración y culpa". Es también una sanción cognoscitiva por ser una renuncia voluntaria al Ov atribuido inicialmente.

Generalmente, en el nivel profundo de la estructura semiótica, el Ov /pulsión sexual/ siempre tiene la carga axiológica de /euforia/ y desarrolla isotopías de “goce”, “placer”, “excitación” y “felicidad”.

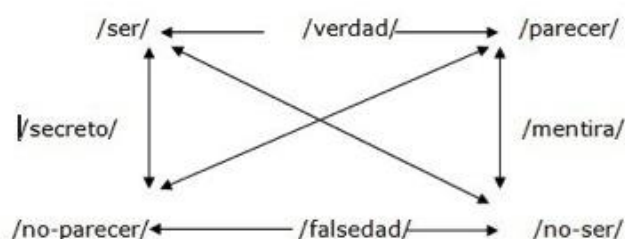
Pero cuando esta pulsión entra en sincretismo con las parafilias, las isotopías se invierten en su contrario y se lexicalizan con patologías, “insatisfacción”, “neurastenia”, “dolor”, “depresión” y “malestar” y crean una posición actorial de estado final disyuntiva reflexiva que produce un PN de renuncia. Así, VM se privan a sí mismos del Ov al darse cuenta de que se han equivocado en valorarlo.

Una posibilidad es transcribir este juicio epistémico negativo de la siguiente forma:

$$\mathbf{S2\ H} \rightarrow [(\mathbf{S1\ V\ O}) \rightarrow (\mathbf{S1\ V\ O})]$$

Pero cuando VM se desdoblan en sus amantes y deciden suicidarse, el texto instituye un anti-programa narrativo que "sabotea" tanto el PN eufórico de uso como el disfórico final: el suicidio no solo anula la relación que une el sujeto al objeto sino también el propio deseo. El relato entonces adquiere otra significación.

El cuadrado semiótico siguiente explicita lógicamente la oposición de los términos (Ser-Parecer) junto con sus contradictorios (no Ser – no Parecer):



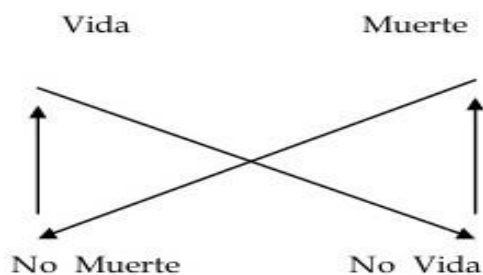
El esquema muestra dos relaciones semánticas: la relación de contrariedad con la categoría /Ser-Parecer/ y la relación de contradicción con la de /no Ser-no Parecer/.

Proyectado sobre el cuadrado semiótico, sin necesidad de exponer los lexemas ni los semas nucleares que lo definen, el juego erótico adquiere su significación final.

Inicialmente, VM aparecen sobre el eje de la verdad: los enunciados ya expuestos muestran al principio que la pareja *es* y *parece* profundamente "triste" por ver agotada su libido. En su viaje a Mombasa para buscar remedio a su malestar, pasan por diversos estados intermedios que se lexicalizan así, siguiendo los ejes del esquema:

/No ser-No parecer/ (falsedad) estado en que adquieren falsas identidades y falsos oficios;
 /Ser-no Parecer/ (secreto) eje en que se encuentran clandestinamente para evaluar el resultado de sus relaciones sexuales; /Parecer-no Ser/ (mentira) eje donde al final se desdoblaron en sus amantes y deciden suicidarse.

Así, el universo verídico y axiológico de Vera y Mauricio está definido por el siguiente esquema en tres actos:



La pareja vive primero en un estado de neurastenia por carencia libidinal /No Vida-No Muerte/; viaja a Kenia donde supera el estado anterior y alcanza la felicidad /No Muerte-Vida/ y de regreso a casa se suicida por frustración /No Vida- Muerte/

En el verso citado de Mallarmé, el poeta concluye que tanto el sexo como los libros, en vez de proporcionarnos placer y sabiduría, instalan a la larga un insoportable hastío en nuestras vidas, porque la pulsión de placer y de novedad, es por definición *inagotable, utópica e insaciable* y que la única solución para eludir esta frustrante situación es sustituirla y desviarla, al estilo de los filósofos, por la escritura, la droga, el viaje y la contemplación estético-mística.

Pero el psicoanálisis muestra que la pulsión sexual, al ser reprimida por el Superyo y desviada por sublimación, se fortalece más y atosiga y obsesiona al sujeto en satisfacerla incesantemente. El cuadrado semiótico desvela cómo la pulsión utiliza cualquier subterfugio para saciar sus fantasías, desde la mentira a la falsedad, pasando por el secreto. Su fuerza es poderosa. Rige lo cultural y lo cultural, alimenta el instinto de conservación, orienta las relaciones humanas según sus caprichos y preside y orquesta la mayoría de las maldades y las desdichas del mundo.

Creo que el relato de Cortázar postula que, en este mundo absurdo y nihilista (en el sentido de Nietzsche), por ser inexorablemente pulsional e instintivo -pulsión

adulterina adánica-, el suicidio resulta el remedio adecuado y definitivo para sofocar esta dulce pero mortífera parafilia... un remedio conclusivo e irreversible.

NOTAS

¹ Freud, S. (1948). *Más allá del principio del placer*. Obras completas. Vol. I. Madrid: Biblioteca Nueva

² Fontanille, J. (2001). *Semiótica del discurso*, Biblioteca Universidad de Lima.

³ La psicocrítica es un método de análisis literario elaborado por Charles Mauron en 1948. Con él, se estudia el subconsciente del autor a través de su obra. Para más detalles, véase: Mauron, Ch. (1983). *Des metaphares obsédantes au mythe personnel*, Librairie José Corti, Paris. En cuanto al semanálisis, J. Kristeva lo dedujo de sus estudios sobre el psicoanálisis y el marxismo. Para ella, el texto es total productividad y entera práctica significativa y no representación o reproducción de la realidad. Véase sobre todo: Kristeva, J. (1981). *Semiótica I*, Ed.: Fundamentos.

⁴ Greimas, A. J. y Fontanille, J. (1994). *Semiótica de Las Pasiones. De Los Estados de Cosas a Los Estados de Ánimo*, Ed.: Siglo XXI, México D.F.

⁵ Cortázar, J. (1977). "Vientos alisios" in *Alguien que anda por ahí*, Madrid: Alfaguara, (pp. 7-11).

⁶ Sobre este fenómeno meteorológico, véase:

[Vientos alisios: qué son y cómo se forman - eco360](#)

⁷ Greimas, A. J. y Courtés, J. (1990). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid: Gredos.

⁸ Courtés, J. (1980). *Introducción a la semiótica narrativa y discursiva, metodología y aplicación*. Buenos Aires, Hachette.

⁹ Courtés, J. (1997). *Análisis semiótico del discurso. Del enunciado a la enunciación*. Madrid: Gredos.

¹⁰ Genette, G. (2004). *Metalepsis. De la figura a la ficción*. México: FCE.

¹¹ Para una definición extensa de la parafilia, véase: <https://es.wikipedia.org/wiki/Parafilia>

Para más detalles sobre el tema, véase: Freud, S., *Psicoanálisis y teoría de la libido*, en PDF, disponible en: https://proletarios.org/books/Freud-Tomo_XVIII.pdf

¹² Freud, S. (1972). *Tres ensayos para una teoría sexual*. Obras Completas Madrid: Biblioteca Nueva.

¹³ Freud, S. (1999). *El malestar en la cultura*, Madrid: Biblioteca Nueva. Disponible en: https://www.ugr.es/~filosofia/terapia/ACTIVIDADES/Eventos/Taller_relacionasistencial_2012/Materiales/El%20malestar%20en%20la%20cultura.pdf

Véanse los Capítulos II (p. 16 y sig.) y VII (p. 64 y sig.)