

Ángulos Y Puntas:

El Eje Actancial Del Relato Visual.

Análisis Semiótico Del Texto “Animalitos Inexpresivos”

De David Foster Wallace

Cristian Santiago Díaz Benavides

Universidad La Gran Colombia

Licenciatura En Lingüística Y Literatura

Bogotá, D.C

9 de abril de 2016

Ángulos Y Puntas

Ángulos Y Puntas:

El Eje Actancial Del Relato Visual.

Análisis Semiótico Del Texto “Animalitos Inexpresivos”

De David Foster Wallace

Cristian Santiago Díaz Benavides

Trabajo de Grado para optar al Título de
Licenciado En Lingüística Y Literatura

Asesor:

Christian Camilo Villanueva Osorio

Universidad La Gran Colombia

Licenciatura En Lingüística Y Literatura

Bogotá, D.C.

9 de Abril de 2016

Ángulos Y Puntas

Yo, Cristian Santiago Díaz Benavides, identificado con cédula de ciudadanía No. 1.000.986.350, declaro que este trabajo de grado, elaborado como requisito parcial para obtener el título de pregrado en Licenciatura en Lingüística y Literatura de la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad La Gran Colombia, es de mi entera autoría, excepto en aquellas partes donde se indique lo contrario. Este documento no ha sido sometido para su calificación en ninguna otra institución académica.

Cristian Santiago Díaz.

Cristian Santiago Díaz Benavides

CC. 1000986350

Abril 09 de 2016

Ángulos Y Puntas

Agradecimientos

A Dios, por hacerlo todo posible. A mi familia, Flor Alba Benavides, César Augusto Díaz y Daniela Alejandra Díaz, por apoyarme siempre. A Ana María Beltrán, por estar ahí. A mis maestros, Christian Villanueva, Jessica Mejía, Jaddy Nielsen, Javier Devia, Fredy Ayala, Mauricio Palomo, Miguel Basabe, Omar Caballero y Sergio Rojas, por permitirme aprender de ustedes. A mis libros, por ser los únicos que le dan sentido a mi vida. A Umberto Eco, que en paz descansa, por dedicarse a los estudios de la semiótica. A la Universidad La Gran Colombia, por acogerme. A la literatura, por ser mi mundo. A todos, gracias infinitas.

Índice General

1. Introducción	1
1.1. Línea de investigación	3
1.1.2. Sublínea de investigación	3
1.2. El Problema De La Investigación	4
1.3. Objetivos De La Investigación	8
1.3.1. Objetivo General	8
1.3.2. Objetivos Específicos	8
1.4. Justificación	9
2. Marco Teórico	13
2.1. La Semiótica.....	13
2.2. Los Análisis Semióticos Y La Literatura	21
2.3. La Literatura De Finales Del Siglo XX	23
2.4. La Semiótica En La Escuela.....	27
3. Marco Conceptual	33
4. Capítulo I. Una Breve Mirada Al Autor:	
David Foster Wallace. Su Vida Y Obra	41
5. Capítulo II. Análisis Semiótico Del Texto <i>Animalitos Inexpresivos</i>	
De David Foster Wallace	45
6. Capítulo III. La Semiótica En El Aula:	
Una Secuencia Didáctica	84
6.1. La Lectura Como Proceso	84
7. Marco Metodológico	89
8. Resultados	93
8.1. Conclusiones Y/O Recomendaciones	95
9. Bibliografía	96
10. Anexos	100
10.1. Anexo 1. El Taller	100
10.2. Anexo 2. El Relato	107

Índice De Tablas, Imágenes Y Figuras

Figura 1. Modelo Actancial del relato <i>Animalitos Inexpresivos</i>.	46
Figura 2. Imagen de los trazos que se encuentran presentes en el relato <i>Animalitos Inexpresivos</i>.	71
Imagen 1	71
Imagen 2	72
Imagen 3	72
Imagen 4	73
Imagen 5	73
Imagen 6	73
Imagen 7	74
Tabla 1. Acciones integrativas y distributivas	69
Tabla 2. Funciones variantes e invariantes	70
Tabla 3. Fuentes, Tipo de investigación y Técnicas.	91
Tabla 4. Técnicas, Tipo de Investigación e Instrumentos.	92

Ángulos Y Puntas

Resumen

A lo largo de estas páginas se abordan dos conceptos principales: Semiótica y Educación. Ambos abordados desde el punto de vista de la comprensión que hacen los estudiantes de los distintos lenguajes que interactúan al interior del aula de clase. Se ha realizado una revisión teórica e histórica de los conceptos en cuestión, con el fin de integrarlos al diseño de un modelo de análisis semiótico que permita entender el funcionamiento interno de un relato literario escrito por David Foster Wallace, con el fin de ser aplicado a la mejora de los procesos de lectura crítica de un grupo de estudiantes que cursan último año de secundaria en el contexto de la educación colombiana.

Palabras Clave:

Educación, Semiótica, Análisis, Lectura

Abstract

Along these pages are addressed two main concepts: Semiotics and Education. Both approached from the comprehension point of view that students make to the different languages which interact inside the classroom. It has been made a theoretical and historical review about the concepts indeed, with the final purpose of integrate them to a semiotic analysis model design that allows the understanding of the internal functioning from a literary account written by David Foster Wallace, with the purpose of being applied to the improvement of the critical reading process in a group of students that are taking their last high school year in the Colombian Education context.

KeyWords:

Education, Semiotics, Analysis, Reading

1. Introducción

La sociedad actual es partícipe de una serie de transformaciones que obedecen a las dinámicas del nuevo orden mundial. La escuela, desde luego, no es ajena a ello. Forma parte de ese contexto que varía a cada instante, y que trae consigo nuevas exigencias frente a las que hay que adaptarse. Los estudiantes, tan llenos de dudas, necesitan nuevas formas de enseñanza que permitan satisfacer dichas dudas. Y aunque los docentes no busquen cambiar sus estilos de enseñanza, habrán de incorporarse a las nuevas modalidades.

En este sentido, el intento por encontrar una manera correcta para enseñar los contenidos propios de la literatura y la lengua castellana, se ha visto en la necesidad de acoger los nuevos modos de ver y entender el mundo. Los docentes deberán idear nuevas estrategias de enseñanza que permitan integrar el entorno en el que se mueven los estudiantes con los contenidos a trabajar al interior del aula de clase. Pues es momento de abandonar la práctica de entregar la información y delegar deberes a diestra y siniestra.

Partiendo de la observación de las dificultades presentadas por los estudiantes al momento de leer un texto, es posible identificar las falencias de la manera como los docentes están transmitiendo la información. Se está dejando de lado la importancia de analizar la profundidad de los textos, de comprender su estructura y su función en relación con la sociedad. Es necesario, entonces, involucrar a la enseñanza del español una disciplina que permita comprender la dimensión de las estructuras de sentido que se proponen en los textos literarios, con el fin de asimilar la importancia que generan en el ámbito de los estudios de la lengua. Una de las disciplinas que permite llevar a cabo dicho objetivo, es, sin duda, la semiótica.

La sociedad en que vivimos, tan invadida por la tecnología y las ideologías de mercado, exige entender un mundo que está abarrotado por cantidad inmensa de señales, signos que se relacionan entre sí y que conforman todo lo que conocemos. Por ello, la labor del docente de lengua castellana no puede reducirse al ámbito de la simple enseñanza de la forma y sonido de la palabra. Debe ir más allá. Procurar que los estudiantes comprendan el sentido de la palabra y puedan realizar una adecuada interpretación de ella, de su función en el mundo. Así que, si el mundo evoluciona, ¿por qué no habría de hacerlo también la forma en que leemos un texto literario?

1.1. Línea De Investigación

Esta propuesta, gestada al interior de una clase, corresponde directamente a la línea de investigación: *Pedagogía Y Educación Para La Inclusión Y La Equidad Social*. Entendiendo que hace parte del supuesto de que al interior de la Universidad se crea una cultura superior para lo superior, considerada como un proceso de humanización creciente y de renovación constante.

1.1.2. Sublínea De Investigación

La sublínea de investigación a la que se inscribe el presente proyecto es: *Pensamiento Socio Crítico Para La Construcción Significativa Y Solidaria Del Conocimiento*. Entendiendo que la finalidad de éste trabajo es aportar a la construcción del conocimiento a partir de la reflexión y la investigación de distintas problemáticas, para así promover espacios académicos dentro y fuera de la universidad, en donde se busque la solución a dichas problemáticas. Del mismo modo, se quiere profundizar en la creación y promoción de espacios en donde se discutan temáticas relacionadas con la educación y el desarrollo de la investigación disciplinar, en el área de la literatura y la lengua materna.

1.2. El Problema De La Investigación

Para empezar, es menester enunciar que el problema que se pretende abordar en esta investigación gira en torno a la elaboración de un modelo de análisis semiótico que permita establecer una mayor comprensión de la estructura interna del relato *Animalitos Inexpresivos* del escritor estadounidense David Foster Wallace (1962-2008), como parte del diseño de una secuencia didáctica que permita tener un acercamiento a la mejora de los procesos de lectura crítica de cinco personas que cursan grado undécimo en una institución educativa de Bogotá, D.C.

El Centro María Auxiliadora, se encuentra ubicado al norte de la ciudad, en la calle 170 N° 8-41. Fue fundado en 1906 con la intención de ofrecerles a las niñas provenientes de diferentes lugares de la ciudad la posibilidad de aprender múltiples oficios y labores manuales, mediante la instrucción impartida por la comunidad salesiana. Actualmente, el colegio alberga a más de 600 niñas y mantiene un ambiente formativo y académico que se proyecta a la mejora de la sociedad.

En este orden de ideas, la población escogida para fines de esta investigación, comprende altos niveles de lectura en el idioma español, orientados al análisis crítico de las estructuras básicas de sentido. Cinco jóvenes, todas mujeres, de 15 a 17 años, que están cursando su último grado escolar y que ya han tenido experiencia con talleres de este tipo, que buscan potenciar hábitos de lectura, diagnosticar habilidades o mejorar capacidades, servirán para realizar una primera observación del impacto de la semiótica en los procesos de lectura crítica. En este caso, la secuencia didáctica que se aplicará, a futuro, a estas personas, surge del interés por entender el

funcionamiento interno de un relato en cuestión, partiendo de algunas de las teorías que se han generado en torno a la semiótica, y teniendo en cuenta los estándares y lineamientos curriculares propuestos por el M.E.N (Ministerio de Educación Nacional) para el área de la enseñanza de la lengua castellana.

Ahora bien, después de hablar sobre los contextos de las personas involucradas en esta investigación y las metas generales que se plantean, hay que mencionar que en el contexto académico colombiano se tiene un gran desconocimiento acerca de los análisis semióticos; la mayoría de las investigaciones que se desarrollan en torno a éste tipo de temáticas se inclinan hacia la realización de rastreos de la situación económica e histórica de los personajes que participan de las situaciones que se dan en el texto u obra a estudiar; algunos reseñan aspectos de la historia social, mientras que otros se centran en las corrientes de pensamiento, pero muy pocos tienen una perspectiva de contenido que los sitúe al interior de los estudios relacionados con la lengua y la literatura, tan importantes en estos tiempos de globalización. De manera que, para llevar a cabo un análisis semiótico, es necesario indagar en algunos de los conceptos relacionados con ésta disciplina y que hacen parte de la teoría literaria desarrollada durante los siglos XIX y XX. Evidentemente, el primer concepto a definir será el de semiótica, lo que permitirá establecer una generalidad para el desarrollo del trabajo. Sin embargo, lo que interesa en este apartado es abordar la problemática en cuestión, algunos de sus antecedentes y las proyecciones que ha tenido hasta el momento, en el contexto académico colombiano.

En este sentido, los lineamientos curriculares que se han planteado para la enseñanza de la lengua castellana en Colombia, se remontan al año de 1998, cuando el Ministerio de Educación Nacional hizo entrega de un documento titulado *Lineamientos Curriculares* a las diferentes comunidades educativas del país, con el ánimo de que pudieran orientar sus prácticas

de enseñanza hacia la consolidación de una educación capaz de hacer realidad “(...) las posibilidades intelectuales, espirituales, afectivas, éticas y estéticas de los colombianos, que [garantizará] el progreso de su condición humana, que [promoviera] un nuevo tipo de hombre consciente y capaz de ejercer el derecho al desarrollo justo y equitativo, que [interactuara] en convivencia con sus semejantes y con el mundo, y que [participará] activamente en la preservación de los recursos” (M.E.N. 1998, p. 2).

De esta manera, la literatura en las escuelas comenzó a entenderse desde su relación con la educación, teniendo en cuenta tres tipos de reflexión: 1) ¿Qué han dicho los escritores en tanto que son sujetos que trabajan con el lenguaje, sobre la educación? 2) ¿Qué relación se establece entre la literatura, entendida como orientación discursiva hacia el significante artístico, y la educación? 3) ¿Cómo se configura en un determinado texto poético-literario el tópico de la educación? La función de la literatura se aborda, entonces, como un vehículo para entender la representación y suscitación de lo estético, el lugar de convergencia de las manifestaciones humanas con las artes, y las dimensiones de los distintos paradigmas en torno a la literatura y su relación con la sociedad. Hacia el año 2003 se actualizan dichos lineamientos, y en el caso del área la lengua castellana, se plantea que para el grado undécimo de todas las instituciones educativas del país, es necesario trabajar desde cinco ítems: 1) Producción textual, 2) interpretación textual, 3) estética del lenguaje, 4) otros sistemas simbólicos, y 5) ética de la comunicación, todos ellos enmarcados al interior de unas estructuras de pensamiento determinadas que trabajan la literatura desde tres ejes principales: 1) La estética, 2) la historiografía y la sociología, y 3) la semiótica.

Para terminar, y en concordancia con lo anterior, es posible plantear el objeto de estudio del presente documento, el cual se propone la realización de un modelo de análisis que permita

estudiar las relaciones existentes entre signo y sociedad que se hallan en uno de los relatos escritos por el escritor estadounidense David Foster Wallace, por medio de la aplicación de algunas de las diferentes teorías y tratados que se han generado desde la semiótica y su relación con la literatura, con el objetivo de evaluar la manera cómo la semiótica supone un paso más en la mejora de los procesos de lectura crítica de un texto, al interior del contexto académico escolar colombiano, más exactamente, en el último grado de este ciclo. La cuestión es ¿cómo diseñar una secuencia didáctica que permita mejorar los procesos de lectura crítica de cinco estudiantes que cursan grado undécimo en el Centro María Auxiliadora, ubicado al norte de la ciudad de Bogotá, a partir de la realización de un modelo de análisis semiótico del relato *Animalitos Inexpresivos*, escrito por David Foster Wallace, que brinde los elementos necesarios para comprender su funcionamiento interno y las relaciones que presenta entre signo y sociedad? Para ello, seguramente habrá que tener en cuenta ciertos criterios contemplados en el P. E. I. (Proyecto Educativo Institucional) de la institución involucrada y el abordaje teórico y analítico que de este trabajo se obtenga. Así, se intentará responder a este planteamiento a lo largo del presente documento de investigación.

1.3. Objetivos De La Investigación

1.3.1. Objetivo General

Realizar un modelo de análisis semiótico del relato *Animalitos Inexpresivos*, del autor estadounidense David Foster Wallace, que brinde los elementos necesarios para comprender el funcionamiento interno y las relaciones entre signo y sociedad que presentan los textos literarios, con el fin de ser aplicado al diseño de una secuencia didáctica que permita plantear una mejora para los procesos de lectura crítica empleados por cinco estudiantes de grado undécimo, pertenecientes al colegio femenino Centro María Auxiliadora de la ciudad de Bogotá, D.C.

1.3.2. Objetivos Específicos

- Identificar los elementos semióticos más importantes del relato *Animalitos Inexpresivos* de David Foster Wallace.
- Analizar el relato *Animalitos Inexpresivos*, escrito por David Foster Wallace, haciendo uso de algunos de los planteamientos teóricos de la semiótica.
- Aplicar el análisis realizado al diseño de una secuencia didáctica que permita mejorar los procesos de lectura crítica de los cinco estudiantes de grado undécimo seleccionados para la investigación.

1.4. Justificación

Teniendo en cuenta lo enunciado en páginas anteriores, hay que mencionar que la presente investigación se enmarca en una de las líneas de investigación pertenecientes a la Facultad de Ciencias de la Educación que lleva como nombre *Pedagogía y educación para la inclusión y la equidad social*; entendiéndose que en la Universidad La Gran Colombia se pretende crear una cultura superior para lo superior, considerada como un proceso de humanización creciente y de renovación constante. En este sentido, la sublínea de investigación a la que se adscribe este proyecto se denomina *Pensamiento socio crítico para la construcción significativa y solidaria del conocimiento*; de acuerdo con las metas que se plantea éste trabajo y entendiéndose que su finalidad es aportar a la construcción de conocimiento, a partir de la reflexión y la investigación de distintas problemáticas, para así promover espacios académicos dentro y fuera de la universidad, en donde se busque la solución a dichas problemáticas. Del mismo modo, se quiere profundizar en la creación y promoción de espacios en donde se discutan temáticas relacionadas con la educación y el desarrollo de la investigación disciplinar, en el área de la literatura y la lengua materna.

Este trabajo propone la realización de un modelo de análisis que permita observar las dinámicas de las estructuras de sentido presentes en el relato *Animalitos Inexpresivos*, que se encuentra en el libro *La Niña del Pelo Raro*¹, por medio de la aplicación de algunas de las teorías

¹ *The Girl With The Curious Hair* (Título original) Obra publicada inicialmente por W.W Norton & Company en 1989. En Europa se publica bajo el título *Westward the Course of Empire Takes Its Way* (Hacia el oeste, el curso del imperio toma su camino). En el año 2000, el sello editorial Mondadori publica la traducción al español realizada por Javier Calvo.

que se han generado en el campo de la literatura en torno a la semiótica. A partir de ello, como ya se ha mencionado, se pretende diseñar una secuencia didáctica que permita mejorar los procesos de lectura crítica empleados por cinco personas que cursan grado undécimo en un colegio femenino ubicado al norte de la ciudad de Bogotá, D.C.

Ahora bien, es necesario hablar acerca del alcance que se propone la semiótica, y es evidente que supone un criterio disciplinar minucioso; distintos teóricos de la literatura han manifestado a lo largo del tiempo que la semiótica logra su fin último al comprender que hace parte de un entorno social. Inicialmente, Saussure hablaba acerca de una disciplina inexistente (hasta ese momento) que debía tener como objetivo estudiar las relaciones aparentes entre el signo lingüístico y la sociedad, pero al no tener las suficientes herramientas para darle nacimiento a esta disciplina, optó simplemente por dar pistas para que futuros estudiosos de la lengua se hicieran cargo de ella. De modo que, la semiótica surge ante la inquietud de un hombre que se dio cuenta de que la lengua es un producto social, que se encuentra rodeada de diversos y complejos elementos, entre los cuales se destacan los actos de habla y la presencia del signo; a partir de ello, la lingüística y la literatura han dejado de trabajar de manera aislada. Al respecto, se profundizará con más atención en un apartado posterior de este documento.

En este orden de ideas, el tema de esta investigación, sin el ánimo de sonar prepotente, supone un paso más en el análisis de la obra de David Foster Wallace, puesto que al buscar generar una interpretación de las estructuras de significado presentes en el texto escogido, se está aportando al estudio de las obras literarias que aún son desconocidas para gran parte del contexto académico colombiano. Así, la prioridad de este trabajo se determina por la necesidad de conocer la influencia y función del signo en las estructuras narrativas de las situaciones que se desarrollan en el texto literario.

Es importante resaltar que la mayoría de los análisis literarios suelen realizar un rastreo de la situación económica e histórica del autor, algunos reseñan aspectos de la historia social y otros se centran en las corrientes de pensamiento o en las características de determinada corriente estética o movimiento literario; también hay otros, de mayor rigor investigativo, que se encargan de analizar los efectos del conocimiento producido en la literatura que se da en aquellos países que fueron colonias de otros, o del análisis de aquellos elementos que son comunes a todas las disciplinas en relación con la cultura y la sociedad, como los estudios poscoloniales y culturalistas, respectivamente; pero muy pocos tienen una perspectiva de contenido diferente que los sitúe en el terreno de la teoría literaria como aportes novedosos al estudio de la literatura, tan importantes en estos tiempos de globalización, en donde el libro ha pasado a un segundo plano o, simplemente, se ha convertido en un objeto comercial. Por consiguiente, la importancia de este trabajo investigativo se halla en la posibilidad de cubrir los vacíos teóricos existentes en relación con el estudio de la obra del escritor en cuestión, para así poder generar conocimiento de ello en el entorno académico del país, puesto que dicha obra no se ha tratado de manera adecuada hasta el momento en nuestro continente. En gran parte de Latinoamérica se desconoce su nombre y los aportes que realizó a la literatura posmoderna²; sin embargo, en el contexto norteamericano y en una buena parte de España (donde sus textos son traducidos por Javier Calvo³), la importancia de

² La literatura posmoderna se refiere a aquella que se desarrolla en tiempos de la posguerra europea y que se caracteriza por una gran variedad de estilos, escuelas y géneros. No se da de manera aislada en un país o continente. Se propone romper con la narrativa propia del siglo XIX, con la individualidad y los trabajos subjetivos de la mente, tan propios del Modernismo. Las tres variantes más comunes de la literatura posmoderna son el realismo mágico, el teatro de lo absurdo y la literatura de protesta política.

³ Javier Calvo Perales (1973 -) Es un escritor y traductor español, conocido por sus trabajos relacionados con la difusión de la obra del escritor norteamericano David Foster Wallace. En el año 2012 le es concedido el Premio Biblioteca Breve por su obra *El Jardín Colgante* (2012).

su obra es inmensa y se ha visto rodeada por una serie de connotaciones teóricas tanto lingüísticas como literarias, pero ninguna de ellas se refiere a la contemplación del signo y su relación con el entorno social o literario. De manera que, intentar encontrar el funcionamiento de las estructuras de significado presentes en el relato *Animalitos Inexpresivos*, le brinda un carácter novedoso a este trabajo, ya que no se ha realizado previamente un rastreo minucioso de dichas estructuras y lo que se pretende generar en el presente documento es una serie de conceptos que se hagan imperativos en el ámbito del análisis literario, en relación con la semiótica.

Para terminar, es necesario mencionar que el interés en este objeto de estudio surge a partir del gusto hacia la literatura que siente quien escribe este documento y de la consideración de temas como la violencia, la televisión, los mecanismos de control, las marcas y las mujeres, presentes en la sociedad contemporánea. Debe considerarse, además, la importancia que se genera al vincular una disciplina como la semiótica a los procesos de lectura crítica empleados por estudiantes de secundaria del contexto académico colombiano, lo cual, sin duda alguna, demuestra la autenticidad de esta propuesta de investigación que adopta un enfoque central en torno al tema de la significación de los signos inmersos al interior del relato literario, en relación con la visión de mundo propuesta por su autor. Por lo tanto, es urgente y de gran utilidad el poder hablar sobre este tipo de temas, tan determinados por el desconocimiento que se tiene acerca del autor y su obra, como ya se ha dicho, y por la falta de estudios relacionados con su trabajo. A partir de un ejercicio minucioso de estudio, rastreo, análisis y demostraciones, se busca que los lectores potenciales de este documento se acerquen con mayor interés a la literatura de David Foster Wallace.

2. Marco Teórico

Dado que la meta central de esta investigación está orientada a la solución de la pregunta formulada en el planteamiento del problema, es necesario establecer una serie de conceptos sobre los cuales apoyar la lectura interpretativa del presente documento; para ello, hay que entender que se parte desde un concepto como el de semiótica, con el fin de estudiar un relato literario específico, para llegar a un concepto mucho menos abstracto, pero igualmente complejo: la educación.

En este sentido, hay que considerar las dimensiones de lo que se conoce como semiótica, en el contexto latinoamericano, y posteriormente, en el de la educación colombiana de finales del siglo XX e inicios del XXI. Para ello, se debe evaluar el recorrido y evolución de esta disciplina en la educación del continente, y, particularmente, en Colombia.

2.1. La Semiótica

Hacia el año 1916, en Europa, la semiótica como idea apareció por vez primera en los aportes de quien fuera el máximo representante del estructuralismo y padre de la lingüística moderna, Ferdinand de Saussure (1857-1913); su preocupación fundamental consistía en la interpretación de la lengua dentro de un marco que le permitiera descubrir su auténtica naturaleza; a partir de ello, se consideró la existencia de una disciplina cuyo objetivo principal fuera el estudio de las relaciones entre el signo lingüístico y la sociedad, pero al no tener las suficientes herramientas teóricas, metodológicas y epistemológicas para el establecimiento de esta disciplina, el lingüista suizo optó por dejar planteados sus principios para que futuros estudiosos de la lengua se hicieran cargo de ella. Sin embargo, la disciplina en la que pensaba

Saussure, llevaba por nombre “semiología”, y debía tener como fin encontrar su plena realización en el seno de la vida social, y así lo logró, de la mano de los aportes de teóricos como Roland Barthes (1915-1980), Algirdas Greimas (1917-1992), y Claude Bremond (1929-), entre otros. La "semiótica", aparece un poco después, en el continente norteamericano.

El nacimiento de la semiótica, propiamente dicha, no puede situarse mucho más allá de los primeros años del siglo XX. Además, no se trata del nacimiento de una sola ciencia sino de diversas escuelas, con sus propios métodos y objetivos claramente establecidos. Esta disciplina encuentra su razón de ser en las ideas de Charles S. Peirce (1839-1914), quien, entre 1931 y 1935, publica una obra titulada *Collected Papers*⁴, en la que se marca el inicio de lo que se conoce como “semiótica”, en términos epistemológicos. De esta manera, se plantea que la semiótica se encargará de estudiar las propiedades generales de los sistemas de signos, como base para la comprensión de las actividades humanas y, más adelante, intentará responder a las necesidades sociales e intelectuales que se plantean en el ámbito de los estudios literarios y culturales; lo que da paso al desarrollo de nuevas teorías de interpretación para los diversos contenidos tanto lingüísticos como literarios. Teóricos como Vladimir Propp (1895-1970), Louis Hjelmslev (1899-1965), Thomas Sebeok (1920- 2001), y Umberto Eco (1932-2016), asumen esta perspectiva y van más allá del enfoque lingüístico y estructuralista.

Con los aportes de ambas ramas (semiótica y semiología), se originan nuevos y diversos campos de estudio que se interesan por la función del signo como ente regulador de la cultura, y

⁴ Peirce, Charles (1934) *Collected Papers*. Editado por: Hartshorne, Charles y Weiss, Paul. Universidad de Harvard. EE.UU.

por lo tanto, como unidad básica de toda producción discursiva que toma forma de relato⁵. En este orden de ideas, surge lo que se denomina “semiótica narrativa”, concepto que servirá como eje central para los intereses de la presente investigación. Esta rama de la semiótica se interesa por **descubrir y explicar cómo se produce y recibe el sentido, a partir del estudio de un tipo específico de discursos que toman la forma del relato**. Un discurso es una forma textual en la que se ponen en relación diversos componentes que se articulan entre sí, con una determinada coherencia; en dicho proceso de articulación todos y cada uno de los componentes del discurso van desplegando un sinnúmero de valores que, en virtud de operaciones específicas, se hallan en continua transformación. Peirce afirma que la semiótica es sólo otro nombre que se le da a la lógica, de manera que la semiótica narrativa es la encargada de investigar la lógica del sentido de este tipo particular de discursos que son los relatos.

Una vez aclarados el inicio y desarrollo de la semiótica narrativa, es posible avanzar en nuestro recorrido. Para ello, será necesario situar dicha disciplina en un contexto netamente latinoamericano, marcado por la influencia del pensamiento occidental que se desarrolló durante el siglo XIX.

La semiótica en Latinoamérica, debe considerarse como un campo de investigación, bajo la mirada de Escudero Chauvel, quien en 1998 publica un texto titulado *La Federación Latinoamericana de Semiótica. ¿Existen los semiólogos latinoamericanos?*, en el que evalúa los diferentes aportes realizados por las distintas escuelas semióticas del continente, particularmente en Argentina con los trabajos de Eliseo Verón. En este documento es posible notar que la

⁵ Según Greimas (1993), la unidad discursiva que es el relato debe ser considerada como un algoritmo, es decir, como una sucesión de enunciados cuyas funciones simulan lingüísticamente un conjunto de comportamientos que tienen una finalidad.

semiótica viene desde Europa y los Estados Unidos a nuestro continente, iniciando en Argentina, y desde ahí comienza a propagarse por todas las casas de estudio latinoamericanas.

A principios de la década de 1960, Eliseo Verón se radica en París, y desde allí se convierte en embajador del nuevo saber estructuralista que impregna las cátedras argentinas, realizando traducciones y escribiendo los prólogos de múltiples y variados estudios semióticos europeos para las editoriales de su país. En 1961, trabaja en la traducción de *Antropología Estructural*, estudio realizado por Claude Lévi-Strauss, y presenta el primer reportaje hecho por un latinoamericano al antropólogo francés. En esta primera fase de la semiótica argentina se presenta la relación de los estudios de Lévi-Strauss con las teorías de la comunicación social norteamericana; a partir de esto, Verón se convierte en un referente obligado para los estudios de la semiótica en América Latina y parte de Europa.

A finales de la década de 1970, las ideologías revolucionarias del continente y las dictaduras generadas a partir de ellas obligaron a muchas de las universidades latinoamericanas a limitar su campo investigativo. En Chile, Uruguay y Argentina, las dictaduras son opresoras y cualquier intento de reforma intelectual es considerado subversivo. La universidad entra, entonces, en un periodo de “oscurantismo” en el que hasta los libros de semiótica fueron quemados por quienes conformaban los regímenes gubernamentales. Después de diez años, las universidades latinoamericanas que habían sido víctimas del azote dictatorial logran recuperar gran parte de su historia perdida. Los aportes que se dieron a lo largo de los años venideros en los distintos países del continente se enfocaron en un objetivo que era común a todas las escuelas: la búsqueda de la identidad de la academia latinoamericana. En Argentina, hablar de semiótica comenzó a ser sinónimo de aquellos intentos que los estudiosos emprendieron por dar respuesta a los problemas de las estructuras y los procesos de comunicación y significación;

mientras que en Brasil era considerada como una disciplina fiel a la multiculturalidad y al sincretismo, en la que confluían diferentes líneas teóricas, desde el análisis del discurso hasta la semiótica de corte narrativo. En Chile, la llegada de la semiótica está sujeta a las “(...) necesidades de ensoñación de la totalidad social, de la lucha ideológica” (Del Villar Muñoz, 1998). En ese contexto de revolución, la semiótica se integró a un proyecto político-epistemológico de crítica cultural, influenciado, principalmente, por las nuevas corrientes teóricas provenientes de Francia que trabajaban por una transformación de lo social desde lo intelectual.

Por otra parte, la semiótica en México se desarrolló durante la década de 1970, con una amplia influencia de la corriente estructuralista. En 1985 se creó la Asociación Mexicana de Estudios Semióticos, y en ese mismo año se llevó a cabo el I Congreso Internacional de Semiótica en la UNAM; aquello permitió la formación de diversos grupos de investigación que concentraron sus intereses por la semiótica y su relación con los discursos políticos, estéticos y culturales. En Perú, las cosas se inclinaron más hacia la semiología que hacia la semiótica, pues en mayo de 1975, bajo la coordinación de A. J. Greimas, se funda en París la Asociación Peruana de Estudios Semióticos, con una amplia influencia de los estudios saussureanos.

En Uruguay, el rumano Eugenio Coseriu fue el primero en hablar sobre los estudios del signo en dicho país. “(...) En sus cátedras de Lingüística dedicaba espacio a las aperturas y aportes que se observan en la obra de Ferdinand de Saussure, a lo que él llamaba ‘semiología’ (...) Sin embargo, la institucionalización de la disciplina en el país se produciría años después, hacia 1985, cuando se creó la Asociación Uruguaya de Estudios Semióticos”. (González Constanzo, 1998). Finalmente, en Venezuela se funda la Asociación Venezolana de Estudios

Semióticos en 1989, bajo la coordinación de Víctor Fuenmayor, quien fuera estudiante de semiólogos como Roland Barthes (1915-1980) y Julia Kristeva (1941-).

Ahora bien, la semiótica en Colombia fue considerada, inicialmente, como una manera moderna de estudiar el lenguaje, ante la necesidad de una justificación conceptual y teórica para los nuevos terrenos epistemológicos de las ciencias del lenguaje, que llevaba la fatalidad de germinar, en cada uno de sus planteamientos, una terminología compleja y obtusa. Bajo esta perspectiva, la semiótica trabaja como un campo del saber que se encarga del estudio de los protocolos de significación y comunicación, y que a la vez se cuestiona a sí misma como disciplina por su metalenguaje y los alcances de su propuesta, tan influenciada por la naturaleza comunicativa de corte filosófico.

Durante la década de los 70, la semiótica es vista en el campo intelectual colombiano como algo que interesa para trabajar contenidos de corte intelectual en las aulas de clase universitarias, más que como una importante herramienta metodológica para abordar los estudios de la comunicación y del lenguaje. No es sino hasta 1987, cuando la semiótica comienza a ser tomada en cuenta en toda su dimensión epistemológica con la creación de la Asociación Colombiana de Estudios Semióticos. Si bien no es posible hablar hoy acerca de un gran avance de este tipo de estudios en el país, puede hablarse de una evolución más que aceptable de su función en el contexto académico colombiano. La semiótica le ha brindado a distintas facultades de comunicación un sinnúmero de posibilidades que les permiten adoptar enfoques investigativos complejos y novedosos en los estudios de la comunicación y del lenguaje, en su relación con la sociedad. Poco a poco, se configura como una herramienta metodológica y conceptual capaz de proporcionar los principios necesarios de formalización para la consolidación de una disciplina de gran rigor investigativo.

En este sentido, la semiótica en Colombia se inclina por la investigación en tres áreas temáticas principales: 1) discursos y análisis textuales, 2) análisis sobre imágenes y espacios, y 3) análisis semióticos a partir de la interacción social. El primer eje temático es el de mayor interés para los propósitos de la presente investigación, por ello, se profundizará al respecto con la intención de avanzar hacia el siguiente punto a tratar en este documento.

El estudio de los discursos y análisis textuales, desde la perspectiva de la semiótica, aspecto de mayor interés por los estudiosos colombianos, debe su origen a las teorías propuestas por Greimas, en materia de semiótica narrativa. En las universidades del país se han consolidado diversos grupos de investigación que hacen reales sus aciertos con publicaciones de artículos de reflexión y ensayos investigativos en distintas revistas especializadas. Los aportes más significativos provienen de Bogotá, Medellín y Tunja.

Otro de estos campos es el de la lingüística textual, que debe su consolidación al Instituto Caro y Cuervo⁶ cuando, bajo la dirección de Luis Alfonso Ramírez, se creó el Seminario de Semiótica; lo que desembocó en la formación de otro campo de estudio: la teoría del signo, que encuentra sus propósitos en los nuevos objetos de análisis histórico, con aplicaciones a la moda, la fotografía, la publicidad, la ciudad, entre otros temas.

La pragmática y las teorías de la enunciación, el campo de estudio más interesante en cuanto a la aplicación de la semiótica de Peirce en Colombia, centra su atención epistemológica en dos enfoques principales: estudios literarios y teatrales, que recogen distintas propuestas

⁶El instituto Caro y Cuervo es un centro colombiano de estudios dedicados a la literatura, la filología y la lingüística de la lengua castellana y otras lenguas nativas del territorio nacional. Su nombre se debe a dos personajes importantes de la historia colombiana, Miguel Antonio Caro (presidente de Colombia) y Rufino José Cuervo (lingüista). El instituto fue creado hacia el año 1942, durante el periodo en que el historiador y diplomático Germán Arciniegas ocupó el cargo de Ministro de Educación, en el gobierno de Alfonso López Pumarejo, quien fuera Presidente de Colombia (1942-1945).

investigativas con especial interés por los aspectos pragmáticos de la comunicación. De aquí surge el campo de los estudios literarios, propiamente dicho, que se remite a los análisis de los textos literarios, a partir de la semiótica narrativa de Greimas y Fontanille (1948-), con un gran apoyo de la teoría narratológica de Genette (1930-).

La semiótica en la pedagogía es el campo que interesa a muchos de los docentes del contexto académico colombiano, ya que les permite articular la disciplina con los conceptos propios de la educación. Durante los años 90, se consolidaron distintos grupos de investigación dedicados a la reflexión de los procesos de enseñanza-aprendizaje de la lectura y la escritura; entre los más destacados se encuentran los grupos liderados por Gloria Rincón en la Universidad del Valle (Cali), por Julio Escamilla en la Universidad del Atlántico (Barranquilla), por Blanca Bojacá en la Universidad Distrital (Bogotá), y por Fabio Jurado en la Universidad Nacional (Bogotá). A partir de las concepciones teóricas de este campo surgió otro, inclinado más hacia lo estético y cultural: Arte y semiótica, el cual se originó al interior del Departamento de Literatura de la Universidad Nacional, en donde se trabaja en la traducción de documentos escritos por Jan Mukarovsky (1891-1975), que tienen que ver con las relaciones existentes entre la semiótica y el valor estético. Después de esta breve revisión del crecimiento de la semiótica en Colombia, puede considerarse que todos estos campos de estudio, tan diversos y complejos, enfocan sus intereses investigativos en las teorías de Peirce, Greimas, Mukarovsky, Barthes, Eco y Verón, con el fin de potenciar los horizontes epistemológicos de la investigación semiótica en la academia de nuestro país.

2.2. Los Análisis Semióticos Y La Literatura

Una vez situados los horizontes de la semiótica, primero en Latinoamérica, después en Colombia, es posible abordar ciertas cuestiones en relación con los análisis semióticos aplicados a los textos literarios, para luego hablar acerca de los procesos de lectura en la educación colombiana, más exactamente en la secundaria.

A lo largo de la historia de la literatura se han presentado múltiples situaciones en las que algunas personas o grupos de personas, se interesan por el estudio de las obras, con el fin de entender sus dimensiones internas, su impacto en la sociedad y la influencia misma del entorno. Es así como surge el interés por comprender el funcionamiento de las estructuras de sentido que se generan al interior de un relato literario (cuento, novela, poesía, etc.), de la mano de una disciplina que se remonta a los estudios de la comunicación y del lenguaje: la semiótica. Sin embargo, es un campo de estudio tan amplio que podría abarcarse absolutamente todo desde sus planteamientos epistemológicos; por ello, será necesario centrarnos en una rama específica de ésta disciplina: la semiótica narrativa o literaria.

La semiótica narrativa, dentro del terreno propio de la teoría literaria, tiene como objeto de estudio el signo literario y las posibles interpretaciones que de éste se desprendan. Según Peirce, el signo está en lugar de algo, su objeto o referente, y representa a éste objeto no en todos sus aspectos, sino con referencia a una idea. Ésta idea se puede concretar de diversas maneras, una de ellas se da a través del signo literario. El signo literario, visto desde la perspectiva de Peirce, es un legisigno, ya que su connotación es enteramente lingüística y está sujeta a una convención; éste signo es de características simbólicas, ya que sólo puede significar su objeto de forma abstracta y convencionalizada. Para introducir el mundo real y hacer referencia a objetos determinados, el signo literario debe hacer uso de los índices. Profundizaremos más adelante, al

respecto de estos conceptos; por el momento, una mirada muy general nos permite situarnos en el terreno de los análisis semióticos en materia de literatura.

Para Peirce, la semiótica es “la doctrina de la naturaleza esencial de las variedades fundamentales de toda posible semiosis” (Zechetto, 2008)⁷, que se encarga del estudio de los signos no verbales; a diferencia de Saussure, que planteaba “una ciencia que [estudiará] la vida de los signos en el seno de la vida social”. La semiótica se ocupa de la función de los signos en los diferentes procesos comunicativos y en lo referente a las dinámicas culturales, sociales y artísticas. Por tanto, su campo de acción se ha extendido a múltiples y diversas disciplinas: arquitectura, cine, teatro, moda, publicidad, literatura, arte, informática, televisión, política, medicina, etc. Sin embargo, la aplicación que nos interesa tiene que ver con la literatura y el rastreo de las relaciones existentes entre significantes y significados; la rama de la lingüística que se ocupa de ello y trabaja de la mano con los preceptos semióticos, es la semántica. A partir de esta relación, es posible establecer una división para los procesos de significación, que es de interés en cualquier análisis semiótico. Esta se estructura en tres elementos: a) Lo que se quiere decir (el *qué*); b) lo que lo dicho significa (el *cómo*); y c) lo que hace referencia (acerca de *qué*).

Un signo, en ningún caso, puede carecer de sentido. Para que algo sea considerado como signo es condición necesaria que tenga sentido. Por ello, en el ámbito de los estudios literarios intervienen los signos, las formas (como la metáfora u otras figuras literarias) y los símbolos. Así, cuando una disciplina como la semiótica se encuentra dividida en tan diversos campos, lo primero que se debe hacer es establecer sus límites; por lo tanto, las dos perspectivas generales (Saussure y Peirce) que hemos considerado hasta ahora nos conducen a una definición mucho más específica y de especial interés para éste trabajo. La semiótica, entonces, es la disciplina que

⁷ Zechetto, Victorino (2008) Seis semiólogos en busca del lector. La Crujía Ediciones. Buenos Aires

estudia todos los procesos culturales como procesos de comunicación; de acuerdo con Umberto Eco (1977)⁸, la semiótica tiene como fin demostrar que detrás de todo proceso cultural hay un proceso de significación.

A partir de esta definición, muchos de los estudios semióticos se inclinarán hacia la semiótica narrativa; entre los aportes más significativos pueden encontrarse los análisis de Propp aplicados a los cuentos de hadas del folclore ruso, los esquemas actanciales de Greimas sobre distintos cuentos de escritores europeos, o las categorías que establece Kristeva para el abordaje de las estructuras de sentido presentes en los relatos literarios. Particularmente, los aportes de Greimas servirán de eje para la realización del análisis que tiene como fin esta investigación.

2.3. La Literatura Norteamericana De Finales Del Siglo XX

Ahora bien, en el momento de la realización de un análisis semiótico es importante tener en cuenta el contexto de la obra que será objeto de estudio, por lo que debe contemplarse lo acontecido en materia literaria durante las décadas de los años 70 y 80 en Estados Unidos. ¿Por qué solamente nos interesa lo acontecido en esta nación y específicamente en aquel periodo histórico? Simplemente porque el autor del relato que se analizará en el presente trabajo es norteamericano. En un capítulo posterior dedicaremos mucha más atención al autor y su contexto; por ahora, basta con una mirada general.

Durante esta época en Estados Unidos, las diferentes escuelas literarias, por llamarlas de algún modo, deciden retomar los aportes de aquellos escritores que representaron de manera prodigiosa lo que se denominó como “Generación beat” (1950), la cual se dio como un fenómeno cultural que definió ciertos elementos como el rechazo a los valores estadounidenses

⁸ Eco, Umberto (1977) Tratado de Semiótica General. Edit. Lumen. Barcelona

clásicos, el uso de drogas alucinógenas para estimular la imaginación, la libertad sexual y el estudio de la filosofía oriental. Esta nueva forma de concebir el mundo, desde la literatura, se enmarca en lo que luego se denominaría como Posmodernismo o literatura posmoderna, que dejó una gran huella en el pensamiento norteamericano entre inicios de los años 60 y finales de los 80, y que marcó una notable influencia en gran parte de los escritores contemporáneos que se vieron atraídos por el movimiento hippie (1960) que se desarrolló en Norteamérica.

Al respecto, el autor Dennis McNally (1992)⁹ realiza una revisión profunda a lo relacionado con la denominada Generación beat y la participación del escritor Jack Kerouac (1922-1969) en dicho movimiento. Se trata de una mirada a los aportes de ese pequeño grupo de escritores y poetas que crearon un conjunto de obras profundamente significativas que daban cuenta de los cambios históricos y culturales que vivió Estados Unidos durante los años 50, después de la Segunda guerra mundial. En este sentido, el posmodernismo concibe una serie de nuevos estilos, tendencias y corrientes de pensamiento, en las cuales el ser humano se halla inmerso en diferentes procesos de crisis, transformación y hace parte del ocaso de la modernidad; este periodo se extiende mundialmente y describe el surgimiento lento y complejo de un nuevo tipo de sociedad, de individuo y de cultura, que supone un cambio de rumbo en el pensamiento, dejando de lado a la autoridad, en beneficio de una preeminencia de sistemas flexibles y cada vez más abiertos. Esta época se caracteriza, entonces, por su desencanto y una cierta desconfianza hacia la razón ilustrada y la metafísica tradicional, lo que conduce a la necesidad de cuestionar los grandes ideales de la sociedad y las estructuras de pensamiento hasta

⁹ McNally, Dennis. (1992). Jack Kerouac: América y la generación beat. Una biografía. Edit. Paidós Ibérica, S. A. Barcelona, España.

el momento planteadas. De esta manera, comienza a generarse una preocupación por redefinir la forma cómo se contempla el discurso literario de mediados del siglo XX e inicios del XXI.

Gran parte de los estudios literarios generados en Norteamérica, o sobre autores norteamericanos, comienzan a interesarse por el estudio de elementos mucho más estructurales y que hacen parte de los procesos de creación de los textos literarios, con el fin de indagar acerca de su impacto intelectual en la sociedad de la época. El personaje y su actuar, el entorno y su configuración, y el signo y su significación, son temas imperativos en el abordaje de los análisis literarios. Esto nos permite remitirnos a ciertos nombres que hicieron posible este tipo de concepciones en la teoría literaria, y que se consideran como los más importantes del siglo XX. Uno de ellos, Roland Barthes, hizo parte de la escuela estructuralista, tan influenciada por lingüistas como Ferdinand de Saussure (1857-1913), Roman Jakobson (1896-1982), Émile Benveniste (1902-1976), y Claude Lévi-Strauss (1908-2009) entre otros. Gran parte de su obra la dedicó al análisis y a la crítica de textos literarios; fue uno de los primeros teóricos en abordar las relaciones entre signo lingüístico y sociedad, tomando como referencia los estudios saussureanos sobre la semiología, que se consolidaban como un estudio integral de la comunicación y el lenguaje.

En uno de sus libros, Barthes habla acerca del análisis semiológico del relato, lo que permite tomar este documento como fuente primaria para la presente investigación. Se trata de *La Semiología* (1976)¹⁰, un texto en el que se agrupa una colección de ensayos de diferentes autores que definen algunos de los elementos más importantes de la semiología; a partir de ello, se establecen las pautas a seguir en el desarrollo de un análisis de este tipo. En uno de los ensayos, se puede admirar la técnica de Claude Bremond para exponer las ideas centrales del

¹⁰ Barthes, Roland (1976) *La Semiología*. ETC – Editorial Tiempo Contemporáneo, S. A. Buenos Aires.

análisis semiótico que realiza Vladimir Propp sobre los cuentos populares rusos; en otro, Tzvetan Todorov habla sobre la significación en la literatura y su impacto en el contexto social. Posteriormente, el propio Barthes a hablar acerca del signo y la imagen en la fotografía, y así hasta que se logra definir lo que puede hacer la semiología en un contexto particular como el cine o la literatura.

Parte de lo abordado en estos ensayos, permitirá realizar un análisis semiótico del relato *Animalitos Inexpresivos*, el cual hace parte del libro *La Niña del pelo raro* (2000)¹¹, escrito por David Foster Wallace. Este libro es una colección de 10 relatos que se caracterizan por un desmedido afán experimentalista, los cuales aparecieron publicados con anterioridad en varias revistas del país norteamericano como *Paris Review*, *Fiction*, y *Playboy*.

En algunos de estos relatos, David Foster Wallace permite que el lector perciba la presión del capitalismo y de la corrupción de los gobiernos, con su manipulación de los medios de comunicación, que sienten y viven los personajes. Sus historias resultan nada aburridas, nada insulsas; se puede encontrar una mezcla particular de lo real y lo ficticio, las situaciones son cotidianas, algunos personajes están basados en personas reales y otros no, y el ambiente es tan visual como sí se tratara de un concurso televisivo.

Surge pues, en este contexto del posmodernismo, un término de gran acogida por algunos de los más importantes escritores norteamericanos del último siglo: la metaficción. Es un término que abarca los rasgos de la surficción¹², pero que va más allá, explorando el producto literario y

¹¹ Foster Wallace, David (2000) *La niña del pelo raro*. Edit. DeBolsillo. Barcelona, España.

¹² La *surficción* es un concepto propuesto por Raymond Federman (1928-2009) en su ensayo "*Surfiction: A Postmodern Position*" (1973) que implica una mayor preocupación por la naturaleza de la realidad que se encuentra inmersa en el discurso novelístico. En este sentido, se relaciona directamente con la *metaficción*, puesto que se interesa por la "ficcionalidad" de la realidad.

reduciéndolo a un discurso determinado. Muestra de ello se evidencia en la narrativa de autores como Raymond Chandler (1888-1959), William Faulkner (1897-1962), Ernest Hemingway (1899-1961), Vladimir Nabokov (1899-1977), John Fante (1909-1983), J.D. Salinger (1919-2010), Truman Capote (1924-1984), Donald Barthelme (1931-1989) y el mismo, David Foster Wallace (1962-2008), entre otros. La metaficción se ocupa, entonces, de las relaciones entre los signos que se encuentran al interior del texto literario y se plantea comprender la dicotomía entre realidad y ficción.

Frente a la perspectiva de contenido que se maneja en la mayor parte de la obra del escritor estadounidense, el autor William Katovsky (2012)¹³ reúne las mejores entrevistas realizadas a David Foster Wallace; en ellas expone lo más versátil de su carrera literaria, sus gustos literarios, sus autores favoritos y sus teorías acerca de la apreciación del arte y la vida misma. Entre estos textos, se incluyen dos documentos de gran importancia para comprender el entorno del autor: una extensa entrevista con Larry McCaffery¹⁴ para la *Review of Contemporary Fiction*, y la semblanza escrita por David Lipsky, tras la muerte del escritor, quien además era su amigo.

2.4. La Semiótica En La Escuela

Ahora bien, una vez establecido lo básico en cuanto a la semiótica y su aplicación en análisis literarios, además de algunas cosas acerca de David Foster Wallace y su contexto, es pertinente hablar sobre la importancia de la disciplina en materia de educación, más exactamente en los procesos de lectura crítica llevados a cabo en secundaria.

¹³ Katovsky, William R. (2012). Conversaciones con David Foster Wallace. Editado por: Burn, Stephen J. Editorial Pálido Fuego S. L. Madrid.

¹⁴ Lawrence F. "Larry" McCaffery Jr. (1946-) Es un crítico literario, editor y profesor retirado de literatura comparada. Su trabajo se enfoca hacia el análisis de la literatura posmoderna.

En Colombia, hacia 1998, el Ministerio de Educación Nacional hace entrega de un documento titulado *Lineamientos Curriculares*, a las diferentes comunidades educativas del país, con el ánimo de que puedan orientar sus prácticas de enseñanza. Los lineamientos que se instauraron para el área de la Lengua Castellana tenían en cuenta tres tipos de reflexión en torno a la relación entre literatura y educación: 1) ¿Qué han dicho los escritores en tanto que son sujetos que trabajan con el lenguaje, sobre la educación? 2) ¿Qué relación se establece entre la literatura, entendida como orientación discursiva hacia el significante artístico, y la educación? 3) ¿Cómo se configura en un determinado texto poético-literario el tópico de la educación? La función de la literatura se aborda, entonces, a partir del planteamiento de una serie de indicadores de logros, como un vehículo para entender la representación y suscitación de lo estético, el lugar de convergencia de las manifestaciones humanas con las artes, y las dimensiones de los distintos paradigmas en torno a la literatura y su relación con la sociedad. El papel de la literatura en la enseñanza de la lengua castellana obedece a la necesidad por consolidar un hábito lector en los estudiantes, por medio de la generación de procesos sistemáticos que aporten al desarrollo del gusto por la lectura de diferentes textos literarios (poemas, cuentos, novelas, etc.), que llenen de significado las experiencias de vida de los estudiantes y que, les permita enriquecer su dimensión humana, su visión de mundo y su percepción de lo social, haciendo uso de la expresión propia, con el fin de potenciar la forma en que se concibe la estética del lenguaje.

En 2003, se realiza la actualización de estos lineamientos curriculares para todas las áreas; en el caso de Lengua castellana se plantea que en el grado undécimo, que es el único que nos interesa para fines de la investigación, se debe trabajar desde cinco componentes fundamentales: 1) Producción textual, 2) interpretación textual, 3) estética del lenguaje, 4) otros sistemas simbólicos, y 5) ética de la comunicación, todos ellos enmarcados al interior de unas

estructuras de pensamiento determinadas. En el caso de la literatura, esta se aborda desde tres ejes conceptuales principales: 1) la estética, 2) la historiografía y la sociología, y 3) la semiótica.

Dichos ejes conceptuales son abordados por una rama de la semiótica denominada “semiótica textual” que se encarga de estudiar lo relacionado con la comunicación de masas, aquello que surge por la interacción que se produce entre un emisor único (o comunicador) y un receptor masivo (o audiencia), lo cual se puede abordar desde tres puntos: 1) los destinatarios no reciben mensajes particulares reconocibles, sino conjuntos textuales; 2) los destinatarios no comparan los mensajes con códigos reconocibles como tales, sino con conjuntos de prácticas textuales, depositadas; y 3) los destinatarios no reciben nunca un único mensaje: reciben muchos, tanto en sentido sincrónico como en sentido diacrónico. A partir de esto, el concepto de lectura se concibe como aquel proceso de abstracción o disertación que nos permite comprender las dinámicas de sentido, dadas desde la relación entre significantes y significados:

“Aquí no estamos diciendo únicamente que un solo código pueda producir muchos mensajes en sucesión, lo que es bastante obvio; ni que contenidos diferentes puedan ser transmitidos por el mismo significante, según el código usado, porque esto también es obvio; lo que estamos diciendo es que usualmente un solo significante transmite contenidos diferentes y relacionados entre sí y que, por tanto, lo que se llama “mensaje” es, la mayoría de las veces, un TEXTO cuyo contenido es un DISCURSO en varios niveles” (Eco, 1996, p. 97)¹⁵.

La semiótica textual, entonces, se encarga de evaluar a la literatura como un producto cultural que hace parte de un amplio sistema de signos, que es el lenguaje, y que por sí mismo, compone un auténtico sistema de signos. Es posible afirmar que la literatura constituye

¹⁵ Eco, Umberto (1996) Seis paseos por los bosques narrativos. Ed. Lumen. Barcelona

formalmente una codificación particular de la lengua, cuya circulación depende de un sistema convencional de representación, lo cual implica tomar a la literatura como un vehículo de expresión dotado de una extrema multiplicidad de mensajes que funcionan en un primer nivel o dominio que normalmente se denomina, “texto”.

El texto es la estructura significativa del discurso literario, que se compone de un conjunto de signos que están entreteljidos, donde cada unidad obedece a un contexto de relación o determinación. El contenido del texto se asocia al discurso y es ahí donde los distintos niveles integran la multiplicidad, en donde se relacionan las distintas unidades discursivas o de significado (signos). De manera que, la relación entre significante-texto y significado-discurso, se da de forma que pueda entenderse el vínculo existente entre la semiótica y la literatura, entre el signo y el relato.

Todo discurso o relato, configura una corriente de sentidos (actualización textual de un poder diferencial) que separa y determina a los objetos a los que hace referencia. Así, la semiótica permite establecer categorías, unidades, diferencias y relaciones entre estructuras y sistemas de significación, que se hacen presentes en los procesos de lectura, considerados por los docentes al momento de abordar lo relacionado con la literatura o la enseñanza de la lengua castellana. Al respecto del abordaje de las estructuras semióticas presentes en los textos, podemos citar lo siguiente:

“Al finalizar la lectura de un documento se tiene, a veces, la sensación de que, a pesar de su singularidad, él forma parte de una vasta red de textos, de una trama siempre mayor de palabras, enunciados y discursos y que, por lo tanto, gran parte de su propia significación no está precisamente en lo que dice, sino en su inclusión en ese tejido, en las relaciones establecidas de antemano -incluso aún antes de ser escrito- con otros textos. Que tanto quienes escriben como quienes relatan algo están constantemente remitiéndose a una dimensión no directamente

representada en el manuscrito, a unas relaciones o a un discurso que, aunque ausente, igualmente contribuye a darle sentido a sus propias palabras (...). En definitiva (...), ese manuscrito puede ser un punto de articulación de muchos significados y sentidos, que dialoga no sólo con el relato, con lo que supuestamente narra, sino también con lo que otros han dicho anteriormente” (Martínez, 1992, p. 143).¹⁶

En este sentido, la semiótica en el acto de la lectura, o como parte de los procesos de enseñanza-aprendizaje de la lectura, se enfoca en relación con los niveles de comprensión del lector. En la semiótica peirceana, es el resultado de un proceso (semiosis) que considera diferentes niveles de lectura para un lector dado. En los procesos de lectura, construir la significación de un texto se refiere a la necesidad de establecer una relación entre los signos y sus objetos. Se profundizará al respecto en un próximo apartado.

La lectura de los textos literarios, entonces, se caracteriza por la aplicación de determinados interpretantes que superan ampliamente los de la lectura puramente informativa centrada en el objeto del texto. “El significado de una representación no puede ser sino otra representación” (Peirce, citado en: Zechetto, 2008, p. 51). La función del interpretante, según Peirce, consiste en ser aquello que produce el representamen en la mente del sujeto; es decir, la captación del significado en relación con su significante; por ejemplo, al escuchar la palabra "fuego", el sujeto comprende de qué se está hablando y evoca en su mente la imagen (representación) del objeto, pero la variedad de imágenes en relación con el objeto puede ser infinita, ya que serán diferentes las evocaciones que se hagan de dicho objeto en las mentes de cada persona. Al respecto, Saussure (1922) enuncia que existen unas relaciones sintagmáticas y

¹⁶ Martínez, José Luis (1992) Textos y palabras. Cuatro documentos del siglo XVI. Universidad Católica del Norte.

paradigmáticas que se establecen en el proceso de codificación y decodificación, entre las unidades lingüísticas (signos). De modo que, el interpretante se relaciona, entonces, con los conocimientos y saberes comunes de una cultura determinada, orientados por el establecimiento de un código.

De modo que, ya no se trata simplemente de buscar un objeto correcto, sino de analizar y entender las formas y medios a través de los cuales el texto produce una serie de efectos. Se trata de una lectura centrada en el interpretante (lector): por una parte, se confronta con la subjetividad y por otra, con las limitaciones de las restricciones objetivas de su ejercicio. Más adelante profundizaremos en aquellos conceptos que han quedado en el plano abstracto, con el fin de avanzar en el recorrido de este proyecto de investigación.

3. Marco Conceptual

Teniendo en cuenta lo establecido en el apartado anterior, es necesario también aclarar ciertos conceptos que se utilizarán al momento de la realización del análisis semiótico. Por ello, el primer concepto a trabajar será el de ‘semiótica’, entendiendo que a partir de algunos de los postulados de esta disciplina se plantea la presente investigación.

La semiótica ha sido definida de distintas maneras, por distintos estudiosos y múltiples escuelas, en diferentes épocas y países, lo cual le brinda un carácter transdisciplinar que le permite intervenir en casi cualquier área del conocimiento, desde la medicina hasta la arquitectura. De acuerdo con las teorías peirceanas, el término “semiótica” se concreta de dos formas distintas: *semiosis* y *semeiosis*. Peirce (1986)¹⁷ entendía la semiosis en el sentido estricto de la acción del signo, desde la perspectiva misma del signo; en cambio, la *semeiosis* se consideraba en relación con el proceso de inferencia del signo, desde la perspectiva del interpretante; pues la acción de un signo es la producción de un interpretante. La semiótica, entonces, se encarga de evaluar la acción del signo, que es irreductiblemente trádica entre un objeto, un representamen y un interpretante.

Considerando las ideas de Peirce, la semiótica se define como la disciplina que se encarga de estudiar las propiedades generales de los sistemas de signos, con el fin de alcanzar la comprensión de las distintas actividades humanas. Para Umberto Eco (1988)¹⁸, la semiótica se ocupa de la función de los signos en los diferentes procesos comunicativos y en lo referente a las

¹⁷ Peirce, Charles S. (1986) La ciencia de la semiótica. Ediciones Nueva Visión, Barcelona.

¹⁸ Eco, Umberto (1988) El signo. Edit. Labor. Barcelona.

dinámicas culturales, sociales y artísticas. Por su parte, el catalán Sebastià Serrano (2001)¹⁹, opina que la semiótica puede definirse como aquella ciencia que estudia las relaciones existentes entre los signos y su clasificación; de acuerdo con ello, plantea tres enfoques en los que se divide la disciplina, desde el punto de vista metodológico: los enfoques teórico, descriptivo y aplicado. El enfoque teórico tiene como tarea definir las nociones iniciales y los conceptos previos de la disciplina; intentará dar respuesta a aquellas preguntas fundamentales relacionadas con dichos conceptos que son, principalmente, dos: signo y sistema. Por otro lado, el enfoque descriptivo se encarga de llevar a cabo la descripción de las situaciones comunicativas que son objeto de la semiótica; dicha descripción se realiza por medio de procedimientos de análisis que consisten en segmentar y clasificar, por lo que la semiótica adquiere un carácter taxonómico. En cuanto al enfoque aplicado, éste le brinda a la semiótica un dominio interdisciplinario, por ello, sus aplicaciones son tan variadas y pueden ser analizadas de diversas maneras.

En este orden de ideas, es posible considerar a la semiótica como la teoría general de los signos, cuyo objetivo es estudiar las relaciones existentes entre los diferentes sistemas de signos, con el fin de comprender sus funciones y valores en todas sus dimensiones, como parte del intento por interpretar las distintas dinámicas de la sociedad (cultura, arte, literatura, política, etc.). Entre algunos de los estudiosos más importantes de la semiótica, se destacan nombres como el de Charles S. Peirce (1839-1914), Nikolái Trubetzkói (1890-1938), Jan Mukarovsky (1891-1975), Louis Hjelmslev (1899-1965), Charles Morris (1901-1979), Mircea Eliade (1907-1986), Algirdas Greimas (1917-1992), quien propone la semiótica narrativa, Yuri Lotman (1922-1993), y Umberto Eco (1932-2016), quien trabaja la "semiótica textual".

¹⁹ Serrano, Sebastián (2001) *La Semiótica. Una introducción a la teoría de los signos*. Montesinos Editor, Barcelona.

Una vez aclarado el concepto de semiótica, es pertinente hablar sobre el objeto de estudio de ésta disciplina: el signo. Para Saussure (1857-1913), el signo es una "diada", ya que está compuesto de dos elementos que se conectan entre sí: la representación sensorial de algo (el significante) y su concepto (el significado). De modo que un signo es una combinación de un concepto con una imagen acústica; es una entidad lingüística de doble faz. Peirce, en cambio, rechaza las ideas saussureanas acerca de la composición del signo y menciona que este es una entidad de tres caras. Su función consiste en ser algo (representamen) que existe para alguien (interpretante), en lugar de otra cosa (objeto). El signo es, entonces, una categoría mental, o mejor, una idea mediante la cual el interpretante (sujeto) evoca un objeto; en este momento se da la semiosis, que es un proceso de inferencia que implica la acción de los tres elementos anteriormente enunciados: el representamen, el objeto y el interpretante.

El representamen es el signo en su fase inicial, como representación de algo. Según Peirce, está dirigido a alguien en forma de estímulo, para dar a luz otro signo equivalente. Es simplemente, el signo en sí mismo, considerado formalmente en un proceso concreto de semiosis, pero no hay que tomarlo como objeto, sino como realidad mental. El interpretante es aquello que produce el representamen en la mente del sujeto; es la captación del significado en relación con su significante. Peirce propone dos categorías para el interpretante: 1) El interpretante inmediato, que es aquel que corresponde al significado del signo, es decir, a lo que este representa; y 2) el interpretante dinámico, que se refiere al efecto que se produce en la mente del sujeto. Es la repercusión de un signo en la mente de alguien. Y al hablar del objeto, Peirce menciona que éste hace referencia a aquello a lo que alude el representamen, ya que el signo está en lugar de algo. Existen dos tipos de objeto: 1) El objeto inmediato, que es la denotación formal que se hace del signo en relación con otros componentes del mismo, que a su vez, participan de

la semiosis; y 2) el objeto dinámico (*designatum*), que se refiere a aquella realidad que le brinda el carácter de arbitrariedad al signo, aquello que sostiene a la parte del representamen que se encuentra por fuera de la semiosis.

Lo anterior sirve para establecer que todo en el mundo es signo, puesto que todo remite a algo, sea real o no. Por ello, un texto puede ser interpretado, desde distintas perspectivas, como la cultura o la sociedad. Para Eco, la semiótica se ocupa de los signos como fuerzas sociales. Según él, un signo es un instrumento que representa todo el eje social; tal concepción remite a las ideas desarrolladas por Peirce y revisadas anteriormente en éste documento:

"(...) sólo hay signo cuando una expresión queda, inmediatamente, atrapada en una relación triádica, en la que el tercer término -el interpretante- genera automáticamente una nueva interpretación, y así hasta el infinito" (Eco, 1990, p. 75)²⁰.

Greimas, por su parte, aborda el signo desde la semiótica narrativa, y lo denomina "objeto semiótico", refiriéndose a cualquier producción cultural en su condición de significante. De acuerdo con esto, Greimas explica que a la semiótica narrativa le corresponde describir y explicar las formas como se produce y recibe el sentido en un tipo específico de discursos y que se manifiestan como objetos semióticos: los relatos.

Un relato puede considerarse como una forma narrativa cuya extensión es inferior a la novela; si en una novela se puede ahondar en descripciones, en un relato se deben utilizar menos palabras para obtener una contundencia tenaz. Ésta definición tan generalizada, nos permite situarnos en un plano netamente literario, lo que nos conduce a pensar en nombres de escritores como Jorge Luis Borges (1899-1896), Juan Carlos Onetti (1909-1994), Julio Cortázar (1914-1984), Augusto Monterroso (1921-2003), Gabriel García Márquez (1927-2014), o Carlos

²⁰ Eco, Umberto (1990) *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Edit. Lumen. Barcelona

Fuentes (1928-2012), en el contexto latinoamericano; y Edgar Allan Poe (1809-1849), Charles Dickens (1812-1870), Henry James (1843-1916), Guy de Maupassant (1850-1893), F. S. Fitzgerald (1896-1940), William Faulkner (1897-1962), Ernest Hemingway (1899-1961), o el mismo David Foster Wallace (1962-2008), en los ámbitos norteamericano y europeo. Sin embargo, Greimas propone, desde un punto de vista semiótico, que todo relato consiste en establecer relaciones de sentido, con el fin de modificar estados o situaciones de un programa narrativo (PN), que es la unidad fundamental de toda sintaxis narrativa²¹, en la que participan los distintos actantes, que son aquellas figuras que sirven de molde para las estructuras semionarrativas, en el nivel de la discursividad, y pueden adquirir múltiples formas de sujetos u objetos específicos. El PN está compuesto por tres tipos de relación: 1) Sujeto - objeto, 2) destinador - destinatario, y 3) ayudante - oponente.

La relación sujeto - objeto, sostiene que toda narración (relato) está sustentada sobre la acción de un sujeto que establece un nexo de deseo con un objeto; aquí, el actante ocupa sólo un lugar sintáctico dentro de la narración, puesto que únicamente define una posición, más no un sujeto u objeto en particular. En la relación destinador-destinatario se da un nexo de mandato; Greimas denomina "destinador" a aquel actante que induce una orden a otro, y "destinatario" es aquel otro que recibe la orden y la lleva a cabo. Por último, la relación ayudante-oponente, hace referencia a aquellos sujetos y objetos que, en el transcurso del relato (o narración), sirven a los propósitos del destinatario. La función del ayudante es operar a favor del destinatario (sujeto) para que éste alcance al objeto que desea, facilitando la relación entre ambos; mientras que la

²¹ La sintaxis narrativa es concebida como un conjunto de operaciones lógicas que ponen en relación los elementos semánticos que configuran un determinado universo discursivo. Su función es articular la estructura elemental de la significación, vinculando o desvinculando aquellas unidades elementales y sus derivados; lo que quiere decir que su aporte se relaciona directamente con la construcción de sentido al interior de un texto.

función del oponente, por el contrario, consiste en crear obstáculos entre sujeto (destinatario) - objeto, oponiéndose a la realización de deseo o comunicación entre uno y otro. La lectura de estas relaciones le corresponde a la semiótica textual, que puede definirse como aquella disciplina que tiene como objetivo el estudio de la comunicación de masas, que se refiere a la interacción que se produce entre un emisor único (o comunicador) y un receptor masivo (o audiencia). Fabbri (2000)²², plantea los siguientes desplazamientos para el estudio pertinente del modelo semiótico-textual: 1) los destinatarios no reciben mensajes particulares reconocibles, sino conjuntos textuales; 2) los destinatarios no comparan los mensajes con códigos reconocibles como tales, sino con conjuntos de prácticas textuales, depositadas; y 3) los destinatarios no reciben nunca un único mensaje: reciben muchos, tanto en sentido sincrónico como en sentido diacrónico.

A partir de esto, es posible entender que a la semiótica le interesa, también, poder descubrir y explicar cómo se produce el sentido al interior de los textos, considerados como objetos semióticos. De manera que, abordar la lectura desde la semiótica, resulta ser un proceso formidable sí se consideran las herramientas que la disciplina puede brindar para la comprensión e interpretación de los textos literarios.

De modo que, el concepto de lectura debe entenderse como aquel proceso de abstracción o disertación que nos permite comprender las dinámicas de sentido, dadas desde la relación entre significantes y significados. Para Cassany (2012)²³, la lectura es un instrumento potentísimo de aprendizaje, ya que por medio de este proceso es posible realizar la aprehensión de cualquiera de las disciplinas del saber humano. Sin embargo, el concepto que más nos interesa es el de lectura

²² Fabbri, Paolo (2000) El giro semiótico. Edit. Gedisa

²³ Cassany, Daniel (2012) Taller de Textos. Leer, escribir y comentar en el aula. Edit. Paidós. Barcelona

crítica, que es definido por Fabio Jurado (2014)²⁴ como aquel proceso de inferencia que se encuentra desligado de la "libre opinión"; surge del ejercicio intelectual que presupone la realización de inferencias, sean simples o complejas, las cuales dependen de las asociaciones entre los conocimientos que promueve el texto y los conocimientos del lector; a este proceso, Umberto Eco (1981)²⁵ lo denomina como la 'Enciclopedia' del lector.

En este sentido, la lectura crítica debe asumirse como un acto que implica la comprensión e interpretación de una serie de representaciones, en este caso, de carácter lingüístico o literario, que se sustentan en el planteamiento de unos enunciados, los cuales tienen origen en aquello que se ha leído. El asunto está en reconocer un valor en lo que se ha leído, con el fin de identificar un criterio de significación. De este modo, la posición del docente al trabajar la lectura crítica de textos literarios, debe estar determinada por una idea principal: hay que dar prioridad a la interpretación y reducir al máximo el carácter dogmático que supone la lectura de un texto. Sin embargo, no se trata de aceptar cualquier hipótesis generada por el estudiante frente al ejercicio de la lectura, sino de considerar como válido todo lo que se le ocurre al sujeto en relación con los propósitos de determinado texto, teniendo en cuenta que sus planteamientos pueden ser probados desde el texto mismo, y es aquí donde surge la importancia de trabajar desde la semiótica, lo que contribuye a la formación del lector crítico.

En suma, el planteamiento de estos conceptos nos permitirá establecer las categorías necesarias para la realización del análisis semiótico del relato *Animalitos Inexpresivos*, escrito

²⁴ Jurado, Fabio (2014) La lectura crítica: el diálogo entre los textos. Revista Ruta Maestra, Edición 08 (2014). Bogotá. Santillana. ISSN: 2322-7036 pp. 10-15

²⁵ Eco, Umberto (1981) Lector in fabula. Edit. Lumen. Barcelona

por David Foster Wallace, pero antes será necesario hablar sobre el autor, lo cual se llevará a cabo en el próximo capítulo.

4. Capítulo I

Una Breve Mirada Al Autor:

David Foster Wallace. Su Vida Y Obra

David Foster Wallace (1962-2008) fue un escritor norteamericano de gran importancia en su país. Es considerado como uno de los autores más influyentes de los últimos 30 años.

Nació en Ithaca, Nueva York. Sus padres, James Donald Wallace y Sally Foster Wallace, ambos profesores universitarios de filosofía y literatura respectivamente, criaron al joven David como un fanático de los libros. Cuando éste tenía tan sólo seis meses de nacido, la familia decidió trasladarse a un lugar llamado Champaign, ubicado en Illinois. Allí, el futuro escritor pasaría su infancia y gran parte de su vida.

Estudió inglés y filosofía en el *Amherst College*²⁶, especializándose en lógica modal y matemática. Fue uno de los estudiantes más brillantes de su facultad. En 1987, obtuvo un título en escritura creativa por la Universidad de Arizona. Su tesis doctoral se tituló *El 'fatalismo' de Richard Taylor y la semántica de modalidad física*, fue publicado en *The New York Times* hacia el año 2008 y recibió el premio "*Gail Kennedy Memorial*"²⁷. Hacia 1989, publicó su primer libro: *The Girl With The Curious Hair (La Niña del pelo raro)*. Una colección de relatos en los que el autor demostró toda su capacidad narrativa. La primera novela de Foster Wallace, *The Broom of*

²⁶ El *Amherst College* es una universidad privada ubicada en Amherst, Massachusetts, fundada en 1821. Es una institución que brinda exclusivamente títulos de pregrado. Es regularmente catalogada como una de las más selectas universidades de los Estados Unidos.

²⁷ Es una distinción que se le otorga a los mejores estudiantes graduados del *Amherst College*.

*the System (La escoba del sistema)*²⁸, se publicó hacia 1987 y tuvo una gran acogida por parte de la crítica del país norteamericano. El estilo que el naciente autor demostraba era de tales magnitudes que, incluso, fue comparado con los de escritores como Truman Capote (1924-1984), Don DeLillo (1936-), y Thomas Pynchon (1937-). Posteriormente, Foster Wallace tuvo la oportunidad de estudiar en la prestigiosa Universidad de Harvard, pero pronto la abandonó. Fue entonces, cuando en 1991, comenzó a dar clases de literatura en el *Emerson College*²⁹ de Boston. En 1992, Wallace consiguió un puesto de trabajo permanente en el departamento de inglés de la Universidad Estatal de Illinois.

El éxito editorial de Foster Wallace se dio hacia el año 1996, cuando publicó su obra maestra *Infinite Jest (La broma infinita)*³⁰. Ciertamente, es una novela impresionante que consta de más de mil páginas abarrotadas de centenares de notas al pie, que le brindan un aire de ensayo, más que de novela. Sin embargo, es una pieza de ficción fascinante. La historia está ambientada en un futuro en el que las grandes corporaciones patrocinan y dan nombre a los años. Las acciones transcurren al interior de un centro de rehabilitación para adictos a las drogas y en una academia de tenis de élite. Esta obra es considerada por la revista *Time* como una de las 100 mejores novelas escritas en lengua inglesa del período comprendido entre 1923 y 2006.

²⁸ Foster Wallace, David (2013) *La escoba del sistema*. Edit. Pálido Fuego. España.

²⁹ El *Emerson College* es una universidad privada ubicada en Boston, Massachusetts que se enfoca en "comunicación y artes". Fue fundada en 1880 por Charles Wesley Emerson como una "escuela de oratoria". Está acreditada por la Asociación de Nueva Inglaterra de Escuelas y Facultades.

³⁰ Foster Wallace, David (2011) *La broma infinita*. Edit. DeBolsillo. Penguin Random House. Barcelona, España.

En 1997, recibió la *MacArthur Fellowship Award*³¹. Y en el año 1999, tras la publicación de su segundo libro de relatos *Brief Interviews with Hideous Men* (*Entrevistas breves con hombres repulsivos*)³², le fue concedido el *Aga Khan Prize for Fiction*³³, por los editores de *The Paris Review*³⁴. Además recibió el *Whiting Writers' Award*³⁵, y el Premio *O. Henry*³⁶. Sus cuentos cortos, reportajes, entrevistas y obras de ficción se publicaron en revistas de todo tipo. En todas sus obras, de corte experimental, Foster Wallace hacía uso de su genio literario para diseccionar aquellos elementos nocivos de la sociedad posmoderna; temas como la adicción a las drogas, la industria de la televisión, y la tecnología, son para el autor, un símbolo del malestar de la sociedad capitalista.

³¹ Las Becas MacArthur son otorgadas por la Fundación MacArthur, la cual cada año premia a entre 20 y 40 ciudadanos estadounidenses o residentes en este país, de cualquier edad o especialidad, que "demuestran méritos excepcionales y prometen un continuo y mejorado trabajo creativo".

³² Foster Wallace, David (2013) *Entrevistas breves con hombres repulsivos*. Edit. DeBolsillo. Penguin Random House. Barcelona, España.

³³ El Premio *Aga Khan* para la Ficción, es concedido por los redactores de la revista *Paris Review*, para el que consideran el mejor cuento publicado en la revista durante el año anterior. Al ganador se le entrega un premio de mil dólares. El premio fue establecido por el Sultán Mahommed Shah, más conocido como Aga Khan III, y fue concedido por primera vez en 1956.

³⁴ *The Paris Review* es una revista literaria que se publica trimestralmente, en Nueva York. Fue fundada en París en 1953 por Harold L. Humes, Peter Matthiessen, y George Plimpton.

³⁵ El premio *Whiting Award* es un premio estadounidense otorgado anualmente a diez escritores emergentes en ficción, no ficción, poesía y teatro. El premio es patrocinado por la Fundación Mrs. Giles Whiting y ha sido otorgado desde 1985. En 2007, los ganadores recibieron \$50.000 dólares.

³⁶ El Premio *O. Henry*, constituye uno de los premios literarios más importantes que se conceden en Estados Unidos. Está dirigido a cuentos o relatos breves de elevado mérito. Deben su nombre al maestro estadounidense del género, O. Henry (1862-1910). Fue concedido por primera vez en el año 1919.

Se le considera como uno de los máximos exponentes artísticos de la denominada “generación X”³⁷, que incluye a escritores como Mark Leyner (1956-), Richard Powers (1957-), Jonathan Franzen (1959-), A. M. Homes (1961-), o Bret Easton Ellis (1964-). Varias de sus obras se han publicado en español, la mayoría traducidas por el novelista Javier Calvo. Algunos de sus títulos más importantes son *Algo supuestamente divertido que nunca volveré a hacer* (1997)³⁸, *Extinción* (2004)³⁹, *Hablemos de langostas* (2005)⁴⁰, y *El rey pálido* (2011)⁴¹.

David Foster Wallace se suicidó el 12 de septiembre de 2008. Sufrió de depresión desde hacía más de 20 años. Utilizaba un medicamento que le generó graves efectos secundarios: la fenelzina. Fue encontrado ahorcado en su casa. Tras el desafortunado suceso, numerosos encuentros se celebraron en su honor. A estos eventos asistieron los miembros de su familia y varios de los escritores contemporáneos más importantes, como Don DeLillo, Mark Costello (1936-), Donald Antrim (1958-), Zadie Smith (1975-), Jonathan Franzen, y su amigo, David Lipsky (1965-).

³⁷ El término *Generación X* se usa normalmente para referirse a las personas nacidas a principios de los años 1960 hasta aquellos nacidos a principios de los años 1980.

³⁸ Foster Wallace, David (2014) *Algo supuestamente divertido que nunca volveré a hacer*. Edit. DeBolsillo. Penguin Random House. Barcelona, España.

³⁹ Foster Wallace, David (2014) *Extinción*. DeBolsillo. Penguin Random House. Barcelona, España.

⁴⁰ Foster Wallace, David (2011). *Hablemos de langostas*. Literatura Random House. Barcelona, España.

⁴¹ Foster Wallace, David (2011). *El rey pálido*. Literatura Mondadori. Barcelona, España.

5. Capítulo II

Análisis Semiótico Del Texto *Animalitos Inexpresivos*

De David Foster Wallace

Para llevar a cabo el análisis semiótico del relato *Animalitos Inexpresivos*, es necesario observar la dinámica de las estructuras internas del mismo, partiendo del planteamiento de una serie de acciones y funciones, con el objetivo de señalar las intrigas centrales de éste, para luego someterlas a un análisis de los conceptos semióticos que se hacen presentes.

5.1. Las Estructuras Internas Del Relato: Actantes, Acciones Y Funciones

En este sentido, la semiótica narrativa nos permite tener un acercamiento mucho más directo con el funcionamiento interno del relato en cuestión. Por ello, los apuntes de Claude Bremond (1929-) acerca del trabajo realizado por Vladimir Propp (1895-1970), sobre el análisis estructural del relato, nos permitirán establecer un orden lógico para las funciones presentes en las situaciones que se desarrollan a lo largo de la historia; sin embargo, para llevar a cabo dicho ejercicio, antes hay que acudir al modelo actancial planteado por Algirdas Greimas para evaluar los roles de los personajes que intervienen en las situaciones, y a los conceptos de macroestructura y superestructura textual propuestos por Teun A. van Dijk (1943-).

Pues bien, en el relato *Animalitos Inexpresivos*, los personajes o actantes principales llevan a cabo sus acciones alrededor de realidades muy precisas, como el lesbianismo, la televisión y la inexpresividad de los rostros de los animales y los hombres. Faye Goddard y Julie Smith son las protagonistas de una historia de amor que se debate entre el ser y el parecer; a lo largo del relato, ambas son partícipes de lo que sucede al interior de un mundo en el que la

televisión es el marco de referencia. Aquí, la participación de los actantes complementarios o personajes secundarios, es trascendental para el desarrollo de las situaciones. Sus roles pueden ser representados por medio del siguiente esquema:

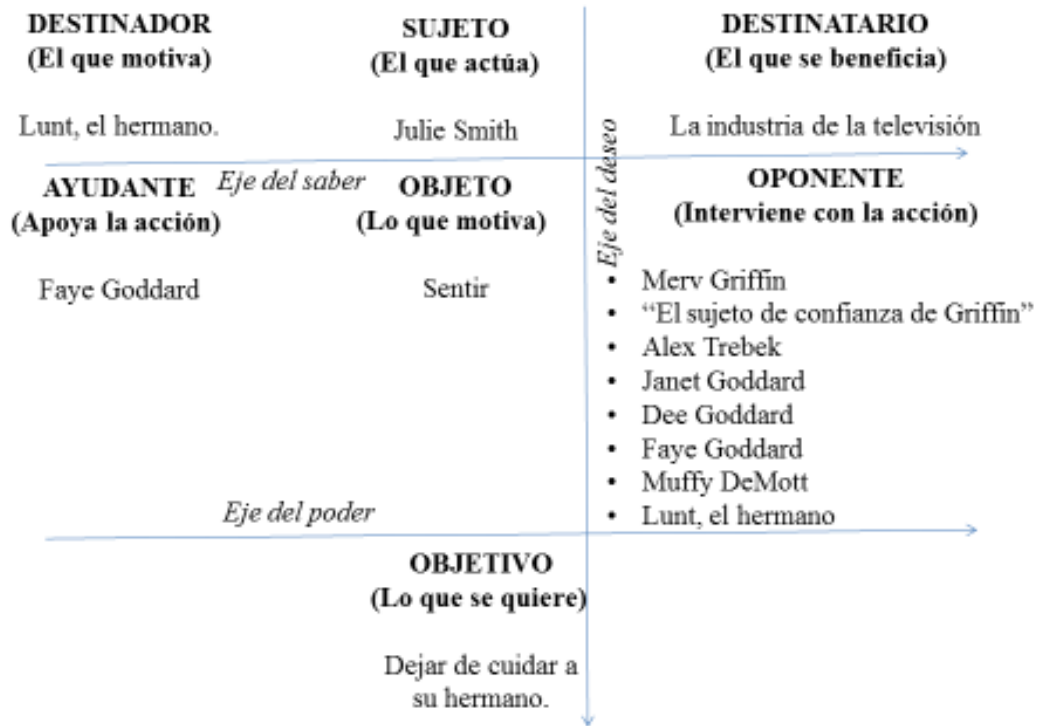


Figura 1. Modelo Actancial del relato *Animalitos Inexpresivos*.

Este esquema o modelo actancial basado en la propuesta de Greimas para el análisis de los textos literarios, permite observar las funciones de los personajes que participan de la historia, los cuales, por cierto, se resisten a ser observados como seres, puesto que más que actores son actantes, llevan a cabo una serie de acciones, y por ellas son lo que son. La categoría del actante puede definirse, entonces, como aquella entidad que realiza un acto o acción al interior de un relato; es el punto de referencia sobre el cual las diferentes formas narrativas se vierten.

En un apartado anterior, se hacía mención al concepto de programa narrativo (PN), que es la unidad fundamental de toda sintaxis narrativa en la que participan los distintos actantes. Aquí, se contemplan tres tipos de relación: 1) Sujeto–objeto, 2) destinador–destinatario, y 3) ayudante–oponente, que sirven como categorías básicas para los intereses de los modelos actanciales. En este orden de ideas, al interior del relato en cuestión, los roles de los personajes se definen a partir de los tipos de relación contemplados en el PN, los cuales ejercen una influencia directa sobre el desarrollo de las situaciones.

En primer lugar, existe un sujeto (Julie Smith) que es aquel personaje sobre el que recaen las acciones principales que se desarrollan a lo largo del relato; éstas establecen una relación de deseo con un objeto específico y un objetivo, el cual es influenciado por otras acciones, generadas a partir de la participación de otros actantes. Julie tiene 20 años. Es una mujer que se siente en la obligación de hacer lo necesario por el bienestar de su hermano menor, Lunt, un chico autista que se sabe de memoria la enciclopedia canadiense *Guía LaPlace de la información total*. Julie lleva su cabello en punta y tiene el rostro pálido. Ha sido la campeona del concurso televisivo *Jeopardy!*⁴², durante 3 temporadas consecutivas, debido a su capacidad extraordinaria para contestar a toda clase de preguntas relacionadas con casi cualquier tema, excepto aquellas que tienen que ver con animales. Este personaje se determina como el sujeto del relato en el modelo actancial, y en concordancia, como uno de los personajes centrales de la narración, debido a las acciones que lleva a cabo a lo largo de las situaciones que se desarrollan en la historia. Su preocupación fundamental se centra en la condición de autismo que su hermano menor presenta, y en la necesidad que tiene de brindarle un tratamiento en un hospital

⁴² *Jeopardy!* Es un concurso clásico de la televisión estadounidense, donde los participantes tienen que adivinar la pregunta adecuada para una respuesta dada.

especializado. Aunque el deseo real de Julie va más allá de eso. Ella busca liberarse de su hermano, dejar de cuidarlo. Lo que se determina como el objetivo en el modelo actancial, que se refiere a aquello que se quiere, es decir, lo que el sujeto desea alcanzar con sus acciones. Esto permite entender la razón por la que ella decide participar en el concurso, no lo hace para "cuidarlo", sino para que lo cuiden "otros". Ella "sabe" para no sentir. Lo que busca es poder sentir, alejarse del no sentir, ganar una vida que vaya más allá de aquello que la ha condicionado hasta aquel momento en el que se da cuenta de que quiere dejar de saber para poder sentir realmente, y ése es su propósito, el objeto. Aquella posición actancial que motiva a la realización de las acciones por parte del sujeto, y es susceptible de recibir la proyección de sus determinaciones o valores, que se manifiestan a través del objetivo. La relación sujeto–objeto–objetivo, pertenece al eje de deseo, en el que se plantea que el actante ocupa sólo un lugar sintáctico dentro de la narración, puesto que únicamente define una posición.

En segundo lugar, la existencia del sujeto requiere de la presencia de otros dos actantes o roles actanciales; el destinador (Lunt, el hermano), que es aquel personaje que motiva las acciones del sujeto, diferente del objeto; y el destinatario (la industria de la televisión), que hace referencia a aquello que recibe las acciones del sujeto y se beneficia de ellas, éste puede ser un personaje, una situación o un estado que participe de las situaciones, de manera directa o indirecta. Mientras que Julie se consolida como la campeona más longeva del show, el público aumenta; por ello, las participaciones de Julie en el programa y su extraña manera de ganar, son importantes para asegurar un rating elevado al show, lo cual es un beneficio bastante lucrativo. La relación destinador–sujeto–destinatario, pertenece al eje del saber, en el que se da un nexo de mandato, como lo supone Greimas (1993) al denominar "destinador" a aquel actante que da una orden a otro, y "destinatario" a quien la recibe.

Por último, existe un ayudante (Faye Goddard), cuya función es operar a favor de las acciones del sujeto (Julie Smith), para que ésta alcance su objetivo; y un oponente o varios (Merv Griffin y su “sujeto de confianza”, Alex Trebek, Muffy DeMott, Dee Goddard, Faye Goddard, Janet Goddard, y Lunt, el hermano de Julie), cuya tarea consiste en crear obstáculos entre el sujeto y el objeto, oponiéndose a la realización de deseo o comunicación entre uno y otro. La relación ayudante–objeto–opponente, pertenece al eje del poder, que hace referencia a aquellos actantes que, en el transcurso del relato, sirven u obstaculizan la relación entre sujeto y objetivo.

A raíz de sus constantes participaciones en el programa, Julie comienza a sentir que alguien la ésta observando. Se trata de Alex Trebek⁴³, quien comienza a creer que Julie es bastante atractiva y por ello decide invitarla a beber algo en la cafetería del estudio. Julie no lo acepta y en su lugar, le hace gestos obscenos con el dedo. Sin embargo, Trebek no era el único que observaba a Julie con más intenciones que la simple contemplación visual. Faye Goddard, es la investigadora para la redacción de preguntas de *Jeopardy!* Tiene 26 años. Es la hija de Dee Goddard, quien también trabaja para el programa. Se graduó de Bibliotecología en el *Bryn Mawr College* de Pensilvania, hacia el año 1982. Según las descripciones de Trebek, ella tiene los ojos como si fuera un insecto, lleva su cabello casi rapado, realmente no es muy atractiva, pero sus senos son hermosos y grandes. Es bastante "sensiblon". Ella comienza a sentirse atraída hacia Julie, de una forma que nunca antes había experimentado. Decide que pueden ser amantes.

Faye Goddard es el personaje que ocupa el rol de ayudante en el modelo actancial, puesto que sus acciones y la relación que mantiene con el sujeto (Julie Smith), se orientan a apoyar el

⁴³ Alex Trebek (1940-) es un popular presentador norteamericano de concursos. Es conocido sobre todo como presentador de *Jeopardy!*

alcance del objetivo, el cual no es otro que el deseo de Julie por sentir, dejar de cuidar a su hermano para poder tener una vida real. Sin embargo, éste personaje también ocupa el rol de oponente, ya que su función sufre una transformación a lo largo del relato. Su propósito es estar con Julie. Su deber en el programa se anticipa a su querer como persona. *Jeopardy!*, es el medio para que Faye y Julie se conozcan. Faye trabaja en el programa por consejo de su madre, Dee Goddard. Allí, comienza a sentirse atraída hacia Julie, de una forma muy inquietante. Se encuentra confundida ante el origen de su lesbianismo. Todo el tiempo está intentando justificarlo. Julie es quien le ayuda a entenderlo. A Faye le aterra la idea de que los demás se enteren. Julie no entiende por qué. De manera que, existe una relación de reciprocidad entre estos dos personajes. Faye da a Julie, y Julie da a Faye. Cada una se ve beneficiada por las acciones de la otra, pero en el caso de Faye, quien debe actuar en contra de los deseos de Julie, se presenta una contradicción. Ella se preocupa por Julie. Sin embargo, decide hacer parte del “complot” que los miembros del programa tienen planeado para obstaculizar los triunfos de Julie. Faye cree que si Julie pierde en el show, dejara de sentirse obligada a cuidar a su hermano. Faye necesita que Julie se vea derrotada para que esté dispuesta a estar con ella, sin temor alguno. Julie necesita que Faye sepa que lo que siente es real.

El resto de los miembros del equipo de trabajo de *Jeopardy!*, son quienes ocupan la posición del oponente en el modelo actancial del relato. Merv Griffin y su “sujeto de confianza” (un personaje que es descrito como un hombre de piel brillante), Alex Trebek, Janet Goddard, Dee Goddard y Muffy DeMott, comienzan a notar las razones por las que Julie participa del concurso, y una vez las comprenden, entienden que pueden beneficiarse de ellas, oponiéndose al cumplimiento del objetivo.

Merv Griffin⁴⁴ es un magnate de la producción de concursos. Es uno de los personajes de la historia que se basa en una persona real. Fue considerado uno de los hombres más importantes de la industria televisiva. En el relato, Griffin es el productor del programa, él es quien toma las decisiones acerca del mismo, pero al parecer, su raciocinio no es suficiente, por lo que necesita de los consejos de un sujeto que siempre lo acompaña, un hombre que es de su confianza y lo asesora en todo momento. Pero más que un simple ejercicio de asesoramiento, “el sujeto de confianza de Griffin”, ejerce una clara influencia sobre las acciones de éste. Griffin decide contratar a Alex Trebek como su presentador principal, personaje que también se basa en una persona real. Se trata de un sujeto con una naciente inestabilidad mental producida a causa del estrés que maneja en su trabajo (algo bastante curioso, ya que suele tener demasiado tiempo libre); piensa que garantizar el show es más importante que satisfacer las necesidades de una jovencita de 20 años con un hermano autista.

Como él, Janet Lerner Goddard, de 48 años, quien ejerce el puesto de directora del programa, siente que obstaculizar el objetivo de Julie puede ser una buena idea para que el show obtenga un rating televisivo mucho mayor. Ella fue ganadora de dos premios Clío⁴⁵, por lo que Merv Griffin decidió hacerla directora del concurso. Janet está casada con el ex esposo de Dee Goddard, quien trabaja como productora ejecutiva del programa. Es la madre de Faye. Dee tiene 50 años. Es descrita como una mujer que se desespera con facilidad debido al estrés que maneja

⁴⁴ Mervyn Edward Griffin, Jr. (1925-2007) fue un presentador televisivo estadounidense y empresario de los medios de comunicación. Empezó su carrera en 1965. Hasta 1986 presentó su propio programa *The Merv Griffin Show*. Creó los concursos televisivos *Jeopardy!*, *Wheel of Fortune*, *Click* y *Merv Griffin's Crosswords*.

⁴⁵ El “*Clío Awards*” es considerado uno de los más famosos premios a la publicidad internacional. Se otorga a aquellas personas que se destacan en la industria de la comunicación: televisión, radio, innovación en los medios de comunicación, diseño, internet o trabajo estudiantil.

en su trabajo y al dolor que siente por el abandono de su exmarido. Estuvo casada con Mel Goddard hasta que decidieron divorciarse. La única razón por la que ambas mujeres trabajan juntas es porque el ayudante ejecutivo de Griffin llamó personalmente a las directivas de la revista *Puzzle*⁴⁶ para que Faye pudiera aceptar un empleo en *Jeopardy!* Faye trabaja para su madre. Dee suele discutir con el televisor. Bebe demasiado y la única compañía que tiene en su trabajo, cuando no está Faye, es Muffy DeMott, quien hace parte del comité ejecutivo. Es un hombre bastante temeroso de la locura. Cree que en algún momento la televisión logrará desquiciar a las personas.

No sólo las acciones de estos personajes determinan el rol del oponente en el modelo actancial del relato. Lunt, el hermano de Julie, es uno de los personajes que, junto con Faye, evolucionan en cuanto a su rol durante la historia. Éste es destinador y luego oponente, motivación y oposición, lo que presenta una contradicción que es necesaria para el desarrollo de las situaciones, es una condición que se repite a lo largo de la historia.

Otros personajes que intervienen en las situaciones, pero que no tienen diálogos muy extensos o funciones muy relevantes son, el psiquiatra de Alex Trebek, el hombre de confianza de Merv Griffin, Mel Goddard, Pat Sajak⁴⁷, Bert Convy⁴⁸ y Patricia ("Patty-Jo") Smith-Tilley-Lunt.

⁴⁶ La revista *Puzzle* es un espacio editorial de Inteligencia Competitiva que se publica en España desde el año 2003.

⁴⁷ Pat Sajak (1946-) es un popular presentador norteamericano, famoso por presentar el programa *Wheel of Fortune*, un famoso programa de concursos en la televisión estadounidense.

⁴⁸ Bernard Whalen "Bert" Convy (1933-1991) fue un actor, cantante y presentador estadounidense conocido principalmente por su trabajo presentando programas como *Tattletales* y *Password Plus and Super Password*.

El hombre que oficia como psiquiatra de Trebek es un sujeto bastante sereno e imparcial; su trabajo consiste en buscar una solución para las incongruencias mentales que padece Trebek a causa de su estrés. En ocasiones, pareciera que el doctor es la voz de la consciencia de Alex Trebek. Por otro lado, el sujeto de confianza de Griffin, quien es descrito como una persona de piel brillante, siempre está acompañando al magnate de la televisión. Sus diálogos suelen ir de la mano de oraciones imperativas, siempre orden, tras orden, tras orden. Es como si lo que dijera fuera producto de la misma televisión:

"-Recuerden, señoras -dice el hombre de confianza de Merv desde la ventana-. Ustedes pueden elegir ser parte de la solución... o quedarse sin disolver. -Suelta una risotada. Griffin se da una palmada en la rodilla" (Foster Wallace, 2000, p. 44).

Mel Goddard es el esposo de Janet Goddard y exesposo de Dee Goddard. Faye Goddard lo reconoce como su ex padrastro. Se encarga de gestionar los derechos subsidiarios de la compañía *Screen Gems*⁴⁹. Es mencionado solamente en una ocasión durante todo el relato, cuando Janet Goddard y él disfrutaban del *Piper Cub*⁵⁰ que pertenece al hombre de confianza de Griffin, quien, por cierto, no se lleva nada bien con Muffy DeMott. En cuanto a "Patty-Jo", debe decirse que sólo aparece en un párrafo y realmente no tiene una función relevante; sin embargo, el lector puede pensar que es la madre de Julie y su hermano, debido a la asociación entre los

⁴⁹ *Screen Gems* es una compañía subsidiaria de *Columbia Pictures*, que pertenece a *Sony Pictures Entertainment*, subsidiaria del conglomerado multinacional Sony. La compañía ha servido a varios propósitos diferentes para sus casas matrices a través de las décadas desde su incorporación.

⁵⁰ El Piper J-3 Cub es una aeronave liviana, fabricada por la Piper Aircraft, que es una compañía fabricante de aviones de Aviación general, localizada en el Aeropuerto Municipal de Vero Beach, en Florida. Es considerada una de las "Tres Grandes" en el campo de la fabricación de la aviación general.

apellidos y a la escena que protagoniza, detrás de la caja registradora de un restaurante ubicado en la carretera, mientras habla con un hombre.

Ahora bien, una vez evaluados los roles de los personajes, es necesario mencionar dos conceptos trabajados por el lingüista holandés Teun A. van Dijk: la macroestructura y la superestructura; los cuales servirán de base para señalar algunas de las acciones principales del texto, para luego analizar las funciones que de ellas parten y que configuran las intrigas centrales del relato.

Según van Dijk (1983), el plano global de un texto se organiza en dos tipos de estructuras. La primera, denominada como macroestructura, constituye la estructura semántica del conjunto del texto; la segunda, representa la forma como se organiza la información en el texto, esto es, la estructura textual formal conocida como la superestructura. Aunque ambas se complementan, son estructuras textuales independientes entre sí. Por ejemplo, un cuento clásico, como los analizados por Propp, presenta siempre la misma superestructura en relación con otros del mismo tipo; sin embargo, puede tratar temas muy distintos, es decir, puede presentar diferentes macroestructuras.

En este orden de ideas, la macroestructura del relato en cuestión puede darse de la siguiente manera: Es 1976. Julie Smith y su hermano son abandonados por su madre. Los niños se quedan de pie, junto a un poste, todo el día. Hay una vaca en el campo. Unos años después, en 1988, Faye Goddard observa la manera en la que está lloviendo desde la ventana de la oficina de su madre en el estudio del programa de televisión llamado *Jeopardy!* Dee Goddard, Janet Goddard y Alex Trebek se encuentran en el mismo sitio. En 1986. Julie Smith está concursando en el programa número doscientos ochenta y siete. Faye Goddard, quien trabaja para el programa, se siente atraída por Julie. La dinámica de su relación es bastante difícil. Una, tiene 26

años y trabaja en un programa de televisión; la otra, tiene 20 años y ha ganado en setecientas ocasiones el concurso que transmite dicho programa de televisión. Hacia 1987, Faye y Julie salen a pasear. Hace calor al mediodía en Los Ángeles. No se ve ninguna cara que no lleve gafas de sol. Hablan acerca de su relación. Julie está preocupada por su hermano menor, quién es autista y necesita atención especial. A Faye le molesta que ella se sienta atrapada. Faye teme que los demás se enteren de que le gustan las mujeres. A Julie sólo le interesa que ella sepa que lo que siente es real. Los miembros de las directivas del programa tienen la idea de que si Julie pierde contra su propio hermano conseguirán un rating increíblemente elevado. Faye Goddard se encuentra en la sala de maquillaje y observa por la ventana cómo la lluvia comienza a llegar. Ella ocupa el lugar de la maquilladora. Julie está en la silla de maquillaje. Sus ojos miran directamente su reflejo en un espejo rodeado de bombillas. Finalmente, es derrotada por su hermano.

Por otro lado, la superestructura del relato se puede establecer teniendo en cuenta las funciones invariantes. Lo que se mencionará más adelante. Primero, es necesario observar las dinámicas de las acciones, las cuales se desarrollan al interior del relato literario y configuran las situaciones de la historia. Éstas pueden ser de dos tipos: 1) integrativas, que según Barthes (1970) son aquellas acciones que conectan la estructura de superficie con la estructura profunda del texto; y 2) distributivas, que tienen como objetivo redondear las acciones del relato, es decir, servir de acciones globales para el desarrollo de las situaciones. En el relato en cuestión, estas acciones se organizan así:

- **Acciones distributivas:**
1. “Es 1976. El cielo está encapotado y lleno de nubes grises. Son unas nubes bulbosas, arrugadas y brillantes. El cielo parece un cerebro. Debajo del cielo hay un campo azotado por el viento. Una autopista blanquecina se extiende junto al campo. Pasan muchos coches. Uno de los coches se detiene al lado de la autopista. Dos niños pequeños salen del coche, acompañados por una mujer joven con cara de palo. Al volante hay un hombre que mira fijamente hacia delante. Los niños están callados y tienen la piel muy pálida. La mujer lleva algo pesado dentro de una bolsa de la compra. Sostiene la bolsa con cara inexpresiva. Lleva a los niños pálidos y la bolsa hasta el poste de una cerca de madera que hay en el campo, junto a la autopista. Los niños tienen las manos pequeñas y las colocan sobre el poste (...)” (Foster Wallace, 2000, p. 11).
 2. “Es 1970. Una mujer con el pelo de color rojo intenso está sentada a varias filas de distancia de la pantalla de un cine. A su lado se sienta una niña con un vestido. Acaba de empezar una película de dibujos animados. Los ojos de la niña se meten en los dibujos. Detrás de la mujer solo hay oscuridad. Un hombre se sienta a su lado. Se inclina hacia delante. Sus manos se enredan en el pelo de la mujer. Juegan con su pelo en la oscuridad. El reflejo luminoso de la proyección parpadea sobre las caras del público: los ojos de la mujer brillan por culpa del miedo (...)” (Foster Wallace, 2000, p. 12).
 3. “El 12 de marzo de 1988 llueve. Faye Goddard observa cómo la autopista que hay al otro lado de la ventana de la oficina de su madre se oscurece primero y brilla después a causa de la lluvia. Dee Goddard está sentada en el borde de su mesa de despacho con los pies enfundados en sus medias y también mira por la ventana (...) La habitación se refleja en el cristal de la ventana” (Foster Wallace, 2000, p. 13).
 4. “Pat Sajak, Alex Trebek y Bert Convy están sentados, vestidos con pantalones deportivos y con las corbatas aflojadas, en el salón para ejecutivos de la compañía Merv Griffin, por la mañana, mirando

una grabación de la final de béisbol del anterior. En la pantalla gigante del salón, un bateador golpea el aire por culpa de una pelota baja” (Foster Wallace, 2000, p. 24).

5. “La dinámica de la relación entre Faye Goddard y Julie Smith, según aquellos que las conocen bien, es bastante difícil de explicar con claridad (...)” (Foster Wallace, 2000, p. 26).
6. “En las primeras semanas de otoño de 1985, el público, que aumenta con cada sondeo Nielsen,⁵¹ solamente puede distinguir dos terrenos de competición en donde la señorita Julie Smith de Los Ángeles es potencialmente vulnerable. Uno de ellos tiene que ver con los animales. Julie es simplemente incapaz de responder a las preguntas sobre animales (...)” (Foster Wallace, 2000, p. 36).
7. “Una extrapolación de los planes de vuelo del aeropuerto internacional de Los Ángeles muestra una escena del 17 de septiembre de 1987 por la tarde en la cual el hombre de confianza de Merv Griffin, la directora de Jeopardy! Janet Goddard y un tal mister Mel Goddard, que gestiona los derechos subsidiarios de la compañía Screen Gems, se suben al nuevo Piper Cub que se ha comprado el hombre de la piel brillante y tras volar sin escalas hasta Tucson, Arizona, allí disfrutan de una estancia de tres días entre hormigas voladoras, un tráfico inimaginable y bastantes cócteles ‘Monzón de verano’ chispeantes y burbujeantes” (Foster Wallace, 2000, pp. 45 – 46).
8. “Es verdad que la noche antes de que Julie Smith sea derrotada por su hermano en su programa número setecientos cuarenta y uno, Faye le cuenta lo que han hecho la directora de *Jeopardy!* y el hombre de confianza de Merv Griffin. Las dos están de pie y vestidas junto a la pared de cristal de Faye y observan cómo las montañas a lo lejos se van convirtiendo en chocolatinas Hershey en medio de una red creciente de sombras” (Foster Wallace, 2000, pp. 57 – 58).

⁵¹ El Sondeo Global de Nielsen para la Confianza del Consumidor e Intenciones de Compra, mide la confianza del consumidor, sus preocupaciones principales de compra entre más de 30 mil encuestados a través de internet en 61 países distintos.

- **Acciones integrativas:**
1. “Faye y Julie están en la cama, como amantes. Se felicitan mutuamente por sus cuerpos. Se quejan de la brevedad de la noche. Una y otra vez examinan, con una especie de entusiasmo infeliz, las pequeñas ignorancias que según Julie perfilan el camino hacia cualquier contacto real entre las personas. Faye dice que Julie ya le gustaba mucho antes de saber que ella le gustaba a Julie” (Foster Wallace, 2000, p. 13).
 2. “Julie le ha dicho a Faye que cree que los amantes pasan por tres fases distintas cuando empiezan a conocerse bien. Primero intercambian anécdotas y gustos. Después se cuentan las cosas en que creen. Y luego cada uno examina la relación entre lo que el otro dice que cree y lo que hace en realidad [.] Julie y Faye ya llevan veinte meses intercambiando anécdotas y gustos. Julie le cuenta a Faye qué es lo que más le gusta: la poesía contemporánea; las mujeres antipáticas; las palabras que se pueden definir usando una sola vocal; las caras que cambian de expresión a cada segundo (...)” (Foster Wallace, 2000, pp. 19 – 20).
 3. “Un presentador de concursos tiene una vida profesional bastante relajada. Los cinco episodios de la semana se pueden rodar en una sola jornada larga. Normalmente hay una semana al mes de trabajo duro en el estudio. El presentador tiene el resto de su tiempo para sí mismo. Bert Convy se encarga de las carreras de coches, las inauguraciones de centros comerciales, presenta episodios de *Vacaciones en*

*el mar*⁵² y es varias veces millonario. Pat Sajak es un jugador fenomenal de raquetball⁵³, es buen jardinero y está aprendiendo su tercer idioma por correspondencia. Alex, famoso en la industria por ser el presentador más entregado desde Bill Cullen⁵⁴, es visto casi a diario en alguna parte de las instalaciones de la compañía Griffin leyendo, aclarándose la garganta, acicalándose o simplemente preocupado” (Foster Wallace, 2000, p. 25).

4. “(...) Diez minutos más tarde Faye Goddard localiza a la desaparecida Julie Smith en un rincón recóndito del vestuario de los concursantes. (Los concursantes que repiten tienen que cambiarse de ropa entre episodios para producir la ilusión de que han ‘vuelto al día siguiente’.) Es hora de empezar el episodio cuarenta y siete de *Jeopardy!* Hay que defender la corona y todo eso. Julie se sienta y se mira a sí misma en un espejo de tocador deslustrado y rodeado de bombillas, con la cara impasible e inexpresiva. Le cuesta reacciones a los estímulos. Faye tiene que darle un paño mojado, charlar con ella mientras se viste y prácticamente llevarla en brazo por la escalera hasta el plató” (Foster Wallace, 2000, p. 29).
5. “—Hay una historia bastante rara detrás de todo eso —dice Trebek manipulando uno de sus enormes gemelos de oro para que la luz se refleje en la ventana y dibuje líneas sobre los azulejos del techo—. Solo la conozco de cuarta mano, pero aun así... Sus padres abandonaron a los dos hijos cuando eran niños. Estaban la chica y su hermano, apellidado Lunt. ¿Se imagina un campeón llamado Lunt? Lunt

⁵² *Vacaciones en el mar* (“*The Love Boat*”) es una serie de televisión estadounidense que se emitió en la cadena ABC entre los años 1977 y 1986. Estaba ambientada en un barco que realizaba cruceros de lujo por diferentes lugares del mundo. Se trata, básicamente, de una comedia con toques románticos.

⁵³ El *raquetball* es un deporte reconocido por el Comité Olímpico Internacional. Es parecido al squash ya que también se juega en una pista totalmente cerrada, con cuatro paredes y un techo. Los jugadores utilizan raquetas de cabeza ancha y puño corto para golpear una pelota mediana de goma contra las paredes y el techo.

⁵⁴ William Lawrence Francis "Bill" Cullen (1920-1990), fue un presentador radiofónico y televisivo estadounidense. Es conocido por su participación en concursos, presentando varios de ellos (incluyendo los originales *The Price Is Right*, *The \$25,000 Pyramid* y *Blockbusters*).

era autista. Era tan autista que en vez de un niño parecía un maniquí para ropa de niño. Muffy dice que Faye le dijo que la chica lo llevaba de un lado para otro como si fuera una maleta. Hasta que por fin los abandonaron a los dos no sé dónde, en medio de ninguna parte. Sus propios padres. Es espeluznante. A ella la adoptaron y al niño lo internaron. En un sanatorio público. Y entonces resulta que ese autista irrecuperable se sabe de memoria la *Guía LaPlace de la información total*. Parece que a los dos los obligaron a aprendérsela de memoria cuando eran niños. ¡Chico, y yo que pensaba que las había pasado canutas en la infancia! –Trebek niega con la cabeza–. Pero al chico acabaron encerrándolo. Y a ella le dieron en adopción a una gente de LaJolla, que según tengo entendido no tenían sangre azul precisamente. Así que se escapó. Y llegó al programa. Y se lo merendó. Era amable, buena deportista y no estaba para chorradas. El dinero de los premios lo gastaba en pagar unas facturas astronómicas por el autismo de su hermano. Lo trasladó a una clínica privada en el desierto que se supone que está especializada en arrancar a la gente de fuera de sí mismos o algo así. En sacarlos al mundo. –Trebek se aclara la garganta [.] Y supongo que lograron arrancarlo –dice–, al menos cuando consigue hablar. Aunque todavía esconde la cabeza debajo del brazo cuando hay tensión. Además, tiene una pinta muy rara. Pero el [sujeto] llega y le da el pasaporte a su hermana soltando una avalancha de información sobre zoología. –Trebek juega con el gemelo–. Y ella se va” (Foster Wallace, 2000, pp. 33 – 34).

6. “–Queremos toda la información existente sobre el hermano de la señorita Smith –repite la cara reluciente del hombre de confianza de Merv.

– ¿Por qué?

Dee mira el vaso vacío que tiene en la mano.

–La cuestión de fondo –murmura Merv– es si el hermano puede hacer con la información lo que ella puede hacer con la información. –Se pasa el recorte de papel a la mano izquierda–. ¿El hecho de que tenga, como dijo Faye, problemas para estar en el mundo, junto con esos genes que deben de ser impresionantes, acaso todo esto puede unirse –sonríe– y añadirse a su condición misteriosa? ¿Puede ser una encarnación del concurso? –Se repasa la cutícula–. ¿Puede hacer lo mismo que ella?” (Foster Wallace, 2000, p. 43).

7. “–Tengo un sueño –le dice Alex Trebek al psiquiatra con las cejas en forma de circunflejos–. En ese sueño estoy sonriendo de pie delante de un atril en un montículo en medio del campo. Es un campo de tréboles muy verde y todo lleno de conejos. Los conejos están sentados mirándome. Debe de haber varios millones de conejos en ese campo. Y todos están sentados mirándome. Algunos agachan la cabeza para comer tréboles. Pero en sus ojos nunca se apartan de mí. Están allí sentados mirándome, un millón de conejitos, y yo los miro a ellos” (Foster Wallace, 2000, p.54).

8. “El plató es de un color azul que recuerda al maquillaje. El rótulo de *Jeopardy!* ha sido descolgado. La letra E emite un parpadeo fluorescente y paralítico. Julie aparta la mirada de la letra enferma. Alex tiene una flor en la solapa. Los nombres de los tres concursantes aparecen proyectados en cursiva delante de sus cabinas. Alex le tira a Julie su tradicional beso. Pat Sajak le muestra a Faye un pulgar levantado desde delante del escenario. Le señala algo. Faye mira detrás del telón y ve una piel de plátano sobre la alfombra azul pálido, colocada cuidadosamente en el camino marcado con cinta adhesiva que Alex sigue todos los días para ir desde su atril a la mesa donde están las respuestas. Dee Goddard, Muffy DeMott y el hombre de confianza de Merv Griffin están inclinados sobre las pantallas que hay en la cabina de la directora. Janet Goddard prepara un plano de un [niño] gordo y pálido a quien la cabina le viene pequeña. El tercer concursante, en el medio, se palpa levemente el maquillaje. Faye huele a polvos. Mira cómo Sajak se frota las manos. Se enciende la luz roja. Alex levanta los brazos a modo de saludo. Ya no lleva reloj digital [...] La directora, metida en su cabina y con los auriculares puestos, le dice algo a la cámara dos [...] Julie y el público se miran” (Foster Wallace, 2000, p. 62).

Una vez establecidas las acciones integrativas y distributivas del relato, es posible analizar las funciones que de ellas parten y que, a su vez, configuran las intrigas centrales de la historia. No por esto hay que dejar de considerar a éstas acciones como hechos semióticos. Su importancia es vital para el desarrollo de la historia, pero su análisis no nos permitiría establecer un adecuado tratamiento para las funciones del relato. Para ello, es necesario revisar el trabajo de

Bremond en cuanto al análisis estructural de los relatos literarios, el cual marca el inicio de la semiótica narrativa que trabaja Algirdas Greimas, desde sus modelos actanciales.

En este sentido, para comprender la estructura interna del texto en cuestión hay que tener en cuenta dos conceptos principales: las intrigas y las funciones. Por un lado, la intriga, según Bremond (1970), puede concebirse como la sucesión de argumentos o acciones que se dan al interior de un texto literario, y que mantienen un orden lógico de las situaciones. Por otro lado, “(...) la función debe ser comprendida como un acto de los personajes, definido desde el punto de vista de su significación para el desarrollo de la acción del [relato], considerado como un todo” (Bremond, citado por: Barthes, 1970, p. 74). Esto quiere decir que aquello que es relatado tiene sus propias dimensiones, auténticas funciones que han de servir como una carta de navegación para la estructuración de las situaciones, determinadas por el orden lógico que sustentan las intrigas, las cuales se desarrollan, en el relato en cuestión, a partir del planteamiento de una serie de figuras o trazos que se hacen presentes al inicio de algunas de las situaciones determinantes de la historia; dichas situaciones pueden analizarse teniendo en cuenta la estructuración de las funciones, las cuales “(...) representan los elementos fundamentales del [relato], los elementos que constituyen la acción (...). A veces puede observarse que las funciones no se suceden inmediatamente. Si dos funciones sucesivas son cumplidas por diferentes personajes, el segundo de ellos debe de saber lo ocurrido anteriormente. En el [relato] se desarrolla, pues, todo un sistema de información, que reviste a veces formas realmente asombrosas desde el punto de vista estético” (Propp, 1985, p. 93).

De este modo, es posible establecer los dos tipos de funciones a observar en el relato *Animalitos Inexpresivos*: 1) las funciones invariantes, que hacen referencia a aquellos acontecimientos que cumplen la tarea de introducir una acción que, a su vez, asume la misma

tarea con respecto a otra acción; y 2) las funciones variantes o variables, que son aquellos sucesos o circunstancias que se producen a raíz de las funciones invariantes. Así pues, las funciones invariantes que se encuentran en el texto en cuestión comprenden un número aproximado de 18; sin embargo, sólo 7 son necesarias para los intereses del presente análisis, puesto que corresponden al mismo número de intrigas y se relacionan directamente con la superestructura del texto. Estas funciones invariantes se organizan así:

1. El Inicio. “Es 1976. El cielo está encapotado y lleno de nubes grises. Son unas nubes bulbosas, arrugadas y brillantes. El cielo parece un cerebro. Debajo del cielo hay un campo azotado por el viento. Una autopista blanquecina se extiende junto al campo. Pasan muchos coches. Uno de los coches se detiene al lado de la autopista. Dos niños pequeños salen del coche, acompañados por una mujer joven con cara de palo. Al volante hay un hombre que mira fijamente hacia delante. Los niños están callados y tienen la piel muy pálida. La mujer lleva algo pesado dentro de una bolsa de la compra. Sostiene la bolsa con cara inexpresiva. Lleva a los niños pálidos y la bolsa hasta el poste de una cerca de madera que hay en el campo, junto a la autopista. Los niños tienen las manos pequeñas y las colocan sobre el poste. La mujer les dice que sigan tocando el poste hasta que vuelva el coche. Ella entra en el coche y se marcha. Hay una vaca en el campo, junto a la cerca. Los niños tocan el poste. El viento sopla. Pasan muchos coches. Se quedan allí todo el día” (Foster Wallace, 2000, p. 11)⁵⁵.
2. El Problema. “El 12 de marzo de 1988 llueve. Faye Goddard observa cómo la autopista que hay al otro lado de la ventana de la oficina de su madre se oscurece primero y brilla después a causa de la lluvia. Dee Goddard está sentada en el borde de su mesa de despacho con los pies enfundados en sus medias y también mira por la ventana. La directora de *Jeopardy!* está de pie con el coordinador de las

⁵⁵ Las funciones que corresponden a acciones distributivas o integrativas siempre se verán relacionadas por las mismas situaciones o escenarios de la historia. De modo que, la función invariante #1 siempre corresponderá a la acción distributiva #1.

relaciones públicas del concurso. La jefa de estudio y la redactora de las preguntas están inclinadas mirando unas notas. Alex Trebek está sentado a solas junto a la puerta en una silla de lona de director, bebiendo una lata de refresco. La habitación se refleja en el cristal de la ventana” (Foster Wallace, 2000, p. 13)⁵⁶.

3. El contexto.

“– ¡Vamos todos hacia allí! –dice la televisión.

– ¿Adónde si no? –pregunta Dee Goddard, en la silla de su oficina, de noche, en 1987.

–Damos vida a cosas estupendas –dice la televisión.

–Y yo también –dice Dee–. Yo lo hice. Pero solo una vez.

Todas las noches entre semana Dee se sienta en su oficina de la compañía Merv Griffin y se bebe una cubitera entera de martinis dulces rebajados. Las paredes de su oficina están empapeladas con aforismos de supermercado. A *Humpty Dumpty*⁵⁷ le empujaron. Cuando la cosa se pone fea, la cosa se va de compras. También hay fotos autografiadas. Dee con Bob Barker⁵⁸, cuando escribía para *Truth or Consequences*. Merv Griffin dándole una placa. Dee y Faye entre Wink Martindale⁵⁹ y Chuck Barris⁶⁰ en un banquete” (Foster Wallace, 2000, p. 18).

⁵⁶ La función invariante #2 corresponde a la acción distributiva #3.

⁵⁷ *Humpty Dumpty* es un personaje de una rima infantil de *Mamá Ganso*, creado en Inglaterra. Es representado como un huevo antropomórfico o personificado.

⁵⁸ Bob Barker (1923 -) es un actor y presentador de televisión estadounidense. Es mejor conocido por presentar *The Price is Right* desde 1972.

⁵⁹ Winston Conrad "Wink" Martindale (1933-) es un DJ Americano, personaje de radio, anfitrión de programas de juegos y productor de televisión. Es mejor conocido por presentar *Tic Tac Dough* desde 1978 hasta 1985, *Gambit* desde 1972 hasta 1976 (y de nuevo desde 1980 hasta 1981), y *Debt* desde 1996 hasta 1998.

⁶⁰ Charles Hirsch "Chuck" Barris (1929-) es un productor norteamericano de programas de televisión. Mejor conocido por presentar *The Gong Show*, y crear el juego de citas y el juego de los recién casados.

4. Los personajes. “La dinámica de la relación entre Faye Goddard y Julie Smith, según aquellos que las conocen bien, es bastante difícil de explicar con claridad. Faye tiene veintiséis años y está en la plantilla de *Jeopardy!* contratada como investigadora desde hace cuarenta meses. Julie tiene veinte años, sus padres adoptivos son de *LaJolla* y ha sido la campeona de *Jeopardy!* durante setecientos episodios con las cuotas de audiencia más altas del mercado” (Foster Wallace, 2000, p. 26)⁶¹.

5. El programa. “Idaho, monedas, *Truffaut*, santos patronos, 1879, la Revolución francesa, canciones sobre plantas, el Talmud, la revista satírica *Nuts to You* [...] En el programa doscientos ochenta y siete, el 4 de diciembre de 1986, concursa un adolescente con gafas, marcas de acné y estrecho de pecho que lleva una camiseta gastada de Mozart. Ante las cámaras asegura que revisado el calendario solar occidental para asegurarse de que presenta un isomorfismo completo con los relojes atómicos de la Oficina americana de medición del tiempo de Washington. Mira con detenimiento a Julie. Todas y cada una de sus ganancias, asegura, irán encaminadas a materializar el sueño de su padre. El sueño de su padre resulta ser montar un balneario en el patio de la casa que tiene la familia en *Orange County*, con un elefante a cada lado que vaya bombeando agua todo el tiempo” (Foster Wallace, 2000, pp. 41 – 42).

6. La historia. “Al mediodía de hoy, en 1987, hace un calor tremendo en Los Ángeles. Un cartero con pantalones cortos de cartero y calcetines de lana hasta la rodilla está comiendo sentado a oscuras dentro de un buzón abierto. No se ve ninguna cara que no lleve gafas de sol [...] Faye y Julie están paseando por el oeste de Los Ángeles. Faye lleva un bañador y chanclas de goma. Sus chanclas crujen y chapotean” (Foster Wallace, 2000, p. 46).

7. El cierre. “A través de la ventana de la sala de maquillaje Faye puede ver una masa gris de nubes que empieza a tapar el sol. Aparecen pequeñas salpicaduras de lluvia en cristal de la ventana [...] Faye ocupa el lugar de la maquilladora. Julie está en la silla de maquillaje, lleva una blusa de entretiempo, una

⁶¹ La función invariante #4 corresponde a la acción distributiva #5.

falda de algodón descolorida y unas sandalias. Tiene las piernas cruzadas y el pelo erizado con espuma. Sus ojos brillan tranquilos, aunque no aburridos, y observan fijamente un punto situado debajo del reflejo de su propia barbilla en el espejo rodeado de bombillas. Le dedica a Faye una leve sonrisa amable (...)" (Foster Wallace, 2000, p. 59).

De acuerdo a las funciones invariantes planteadas anteriormente, las funciones variantes del relato en cuestión se organizan así:

1. "Faye y Julie están en la cama, como amantes. Se felicitan mutuamente por sus cuerpos. Se quejan de la brevedad de la noche. Una y otra vez examinan, con una especie de entusiasmo infeliz, las pequeñas ignorancias que según Julie perfilan el camino hacia cualquier contacto real entre las personas. Faye dice que Julie ya le gustaba mucho antes de saber que ella le gustaba a Julie" (Foster Wallace, 2000, p. 13)⁶².
2. "Es verdad que Faye ve la imagen brillante y borrosa de su madre en la ventana. He ahí el rostro de mediana edad de su madre, el pelo rojo inmaculadamente teñido y peinado, las arrugas de aspecto enfermizo que forman un triángulo alrededor de su boca y su nariz y en donde se acumulan la base y el maquillaje según la cara avanza a lo largo del día. Sus ojos están rojos por el humo, encajados en círculos profundos y bolsas de sangre oscura. Si no fuera por esos círculos, Dee sería guapa. Este año Faye ha podido ver cómo las mismas bolsas oscuras empezaban a salir debajo de sus propios ojos, que son los de su padre, de color castaño oscuro y ligeramente aquejados de tiroidismo. Faye puede oler el aliento de Dee. No está segura de si su madre ha bebido algo" (Foster Wallace, 2000, pp. 16 – 17)⁶³.
3. "Faye está en la cabina del técnico intentando transmitirle a su madre sus dudas sobre la capacidad de la nueva y extraña campeona para resistir otro asalto televisado cuando Janet Goddard le llama

⁶² La función variante #1 corresponde a la acción integrativa #1. La situación es la misma.

⁶³ La función variante #2 corresponde a la situación descrita en la acción distributiva #2.

tranquilamente la atención sobre lo que está pasando en la pantalla. Julie está masticando el episodio cuarenta y siete y escupiendo los pedacitos. El verdadero nombre de Lady Bird Johnson resulta ser Claudia. La ciudad de Florida que produce más puros habanos que toda Cuba resulta ser que es Tampa. El dedo de Julie machaca el botón de las respuestas. Le pone a las respuestas de Alex las preguntas adecuadas antes incluso de que él pueda concluir sus explicaciones. Gana la primera ronda. Janet corta para poner anuncios. Julie se queda sentada en su cabina, mirando al público del estudio, que permanece callado” (Foster Wallace, 2000, p. 29).

4. “–Se oyen historias, ¿sabes? –dice Muffy–, sobre gente solitaria o un poco chalada que solo tienen la tele en la vida. Sus padres o quien sea que los educó los planta delante de la tele y mientras crecen la tele llega a convertirse en su único mundo emocional. Es todo lo que tienen y, en cierto modo, el hecho de que estén fuera del aparato y todo lo demás esté dentro se convierte en la única manera que tienen de definirse a sí mismos como seres con identidad distintiva. – [Dee] bebe un trago.

–Quédense donde están –dice la televisión.

Y luego te enteras de que a veces uno de ellos sale por alguna razón en la tele. Por accidente –dice Muffy–. Lo enfocan entre el público de un partido de béisbol o lo entrevistan en la calle sobre el referéndum o algo así. Luego se va a casa, se planta delante del aparato y de pronto mira y se ve dentro de la tele. –Muffy se empuja las gafas con el dedo–. Y a veces te enteras de que se vuelven locos” (Foster Wallace, 2000, pp. 48 – 49).

5. “Tío –dice Patricia (<<Patty-Jo>>) Smith-Tilley-Lunt, rotunda e inexpresiva, detrás de la caja registradora del restaurante Holliday-Inn en el hotel Holliday-Inn, en la carretera interestatal 70, a su paso por Ashtabula, Ohio–: Tío tío tío tío” (Foster Wallace, 2000, pp. 54 – 55)⁶⁴.

6. “–Resulta que tu madre y tú vais al cine –dice Faye. Ella y Julie están secándose a la sombra del toldo de una peletería–. Eres pequeña. La película es *El hijo de Flubber*, de Disney. La sesión dura toda la tarde. –Se recoge el pelo detrás del cuello y se lo estira–. Cuando la película se termina y vosotras salís

⁶⁴ La función variante #5 corresponde a la situación descrita en la acción distributiva #1.

fuera, a la acera y a la luz del día, tu madre se derrumba. Está tan histérica que tiene que agarrarla el tipo que vende las entradas. Se tira de ese pelo tan bonito que siempre has admirado y que querrías haber tenido. Está totalmente fuera de sí. Resulta que un hombre que estaba sentado detrás de vosotras en el cine se ha pasado toda la película tocándole el pelo. Tocándole el pelo de manera libidinosa. Ella se sentía completamente asqueada y horrorizada pero no ha hecho un solo ruido en todo el tiempo, supongo que por miedo a que tú descubrieras que un extraño la estaba tocando de manera libidinosa. Se derrumba en la acera. Tiene que venir su marido. Se pasa un año tomando antidepresivos. Luego empieza a beber” (Foster Wallace, 2000, pp. 56 – 57)⁶⁵.

7. “–Diles que había una vaca. –Julie traga saliva–. Estaba en el campo, junto al sitio donde tú estabas tocando la cerca. Diles que la vaca estuvo allí todo el día, masticando algo que se había tragado hacía mucho rato y mirándote. Diles que la cara de la vaca no tenía ninguna expresión. Que se pasó el día entero allí, mirándoos con una cara enorme que carecía por completo de expresión. –Julie suspira–. Que casi te entraron ganas de gritar. El viento sonaba como alguien gritando. Y tú allí de pie, tocando la madera todo el día con una criatura que era la encarnación del silencio. Que podía, ya sabes, quedarse allí indefinidamente, esperando al único coche que conocía y sin sentir la necesidad de comprender nada. Y una vaca te estaba mirando, ahí delante, igual que podría estar mirando cualquier otra cosa” (Foster Wallace, 2000, p. 60)⁶⁶.

Las funciones surgen a partir del desarrollo de las acciones que se dan a lo largo del relato; de modo que, unas y otras deben relacionarse de tal forma que las intrigas puedan estructurarse. Al respecto, Bremond cita lo siguiente:

"(...) [Diferentes acciones pueden] cumplir una misma función: <<la función, debe ser comprendida como un acto de los personajes, definido desde el punto de vista de su significación

⁶⁵ La función variante #6 corresponde a la situación descrita en la acción distributiva #2.

⁶⁶ La función variante #7 corresponde a la situación descrita en la acción distributiva #1.

para el desarrollo de la acción del cuento, considerado como un todo>>" (Propp, citado por Bremond en: Barthes, 1976, p. 74).

En el siguiente cuadro presentamos las relaciones existentes entre las acciones distributivas y las acciones integrativas:

ACCIONES DISTRIBUTIVAS	ACCIONES INTEGRATIVAS
#1 (p.11)	#5 (pp. 33 – 34)
#3 (p. 13)	#7 (p. 54)
#4 (p. 24)	#3 (p. 25)
#5 (p. 26)	#2 (pp. 19 – 20)
#6 (p. 36)	#4 (p. 29)
#7 (pp. 45 – 46)	#6 (p. 43)
#8 (pp. 57 – 58)	#8 (p. 62)

Tabla 1. Acciones integrativas y distributivas

La acción distributiva #2 (p. 12) y la acción integrativa #1 (p. 13) se ven anuladas, ya que no se integran de manera directa con ninguna de las acciones señaladas; sin embargo, se integrarán más adelante con algunas de las funciones, variantes o invariantes. Estas se relacionan entre sí de la siguiente manera:

FUNCIONES INVARIANTES	FUNCIONES VARIANTES
#1 (p. 11)	#7 (p. 60)
#2 (p. 13)	#2 (pp. 16 – 17)
#3 (p. 18)	#4 (pp. 48 – 49)
#4 (p. 26)	#1 (p. 13)
#5 (pp. 41 – 42)	#3 (p. 29)
#6 (p. 46)	#5 (pp. 54 – 55)
#7 (p. 59)	#6 (pp. 56 – 57)

Tabla 2. Funciones variantes e invariantes

Lo anterior nos permite plantear las intrigas centrales del texto, las cuales son consecuencia de las relaciones que se dan entre las funciones y que, a su vez, surgen de las interacciones que se dan entre las acciones. Estas intrigas se presentan como sucesiones de argumentos que se dan al interior del relato, y que mantienen un orden lógico de las situaciones. En el texto en cuestión, las intrigas van acompañadas de una serie de trazos o figuras, que se hacen presentes durante el desarrollo de las distintas situaciones. Se hablará al respecto, en el siguiente apartado.

5.2. Las Estructuras Internas Del Relato: Las Figuras Y Las Intrigas

El análisis de estos elementos corresponde a aquellos conceptos propios de la semiótica que se mencionaban en apartados anteriores; por ello, algunas de las teorías de Peirce y Eco servirán para continuar con este trabajo. Un primer acercamiento al planteamiento de las figuras nos permite develar la organización de las intrigas:

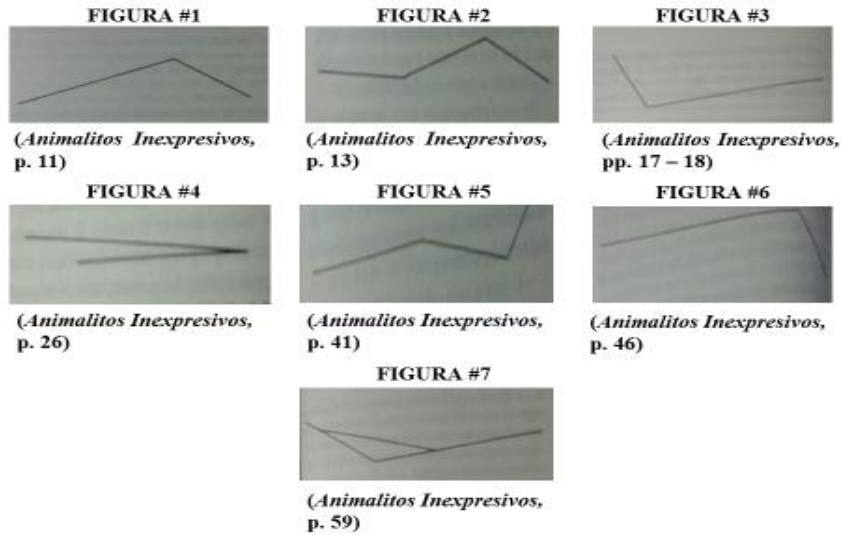


Figura 2. Imagen de los trazos que se encuentran presentes en el relato *Animalitos Inexpresivos*.

- La primera figura representa dos momentos cruciales en la historia que convergen en el vértice superior, creando una especie de pico dramático que se desarrollará en futuros sucesos. Dichos sucesos hacen referencia a dos acciones principales: a) el abandono de Julie y su hermano por parte de su madre y, b) Faye, de niña, y su madre, Dee Goddard, en el cinema.

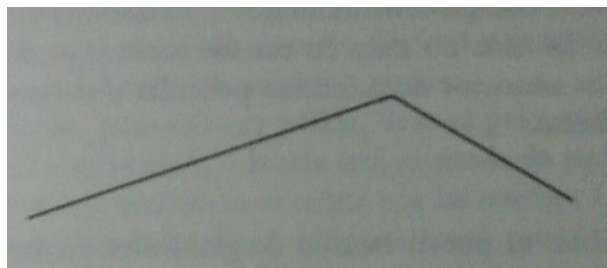


Imagen 1.

- La segunda figura presenta un contexto definido: el concurso de televisión *Jeopardy!* El grado de inclinación de la figura depende de la intensidad del suceso que representa. Una acción que se da en el estudio de televisión antes del inicio de la

grabación del show, en donde se genera una discusión entre Faye y la directora del programa, Janet Goddard.

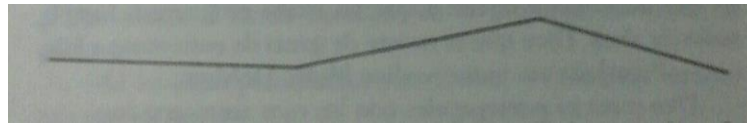


Imagen 2.

- La tercera figura, implica en su construcción, el aspecto emocional que se refleja en las actitudes que Julie Smith toma ante los acontecimientos que suceden a su alrededor; la figura es estridente y abierta, como lo es ella ante las situaciones que le impone la vida. Esto se puede evidenciar en uno de los sucesos que se dan en el relato, cuando la joven se encuentra en compañía de Faye y comienza a mirar en retrospectiva todos los episodios de su vida.

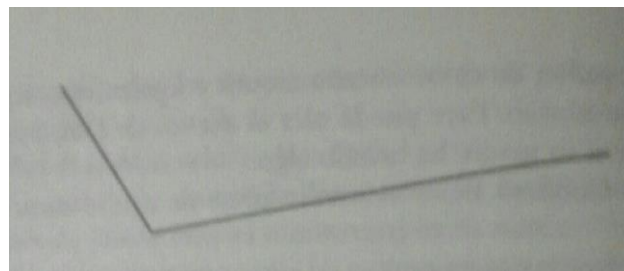
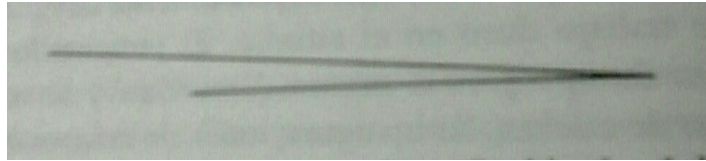
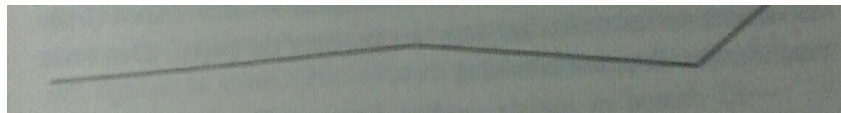


Imagen 3.

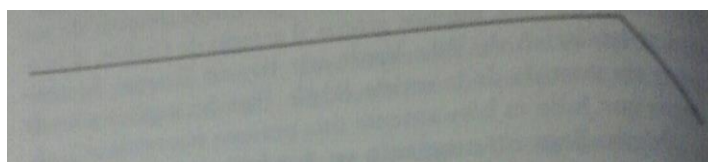
- La cuarta figura recae directamente sobre una acción distributiva, aquella en la que se explica la dinámica de la relación entre Julie Smith y Faye Goddard. Los trazos se inclinan en una dirección específica y hacen referencia a una situación de significación determinada, la cual se explicará más adelante teniendo en cuenta los postulados teóricos planteados por Peirce, en cuanto a la comprensión del signo como unidad de significación.

**Imagen 4.**

- La quinta figura representa el crecimiento económico del programa y el aumento de la audiencia, a causa de la participación de Julie Smith. A simple vista pareciera la gráfica de unas estadísticas que van en aumento, y de hecho, puede decirse que lo es, pero tiene otra intención mucho más profunda y sensata con los propósitos de la historia: representar la manera en que ciertos personajes evolucionan a lo largo del relato.

**Imagen 5.**

- La sexta figura es la representación de una ruptura que se da entre las situaciones que se desarrollan a lo largo del relato. El antes, referido al reinado de Julie Smith como la campeona más longeva del programa; y el después, referido al momento en que es derrotada por su propio hermano.

**Imagen 6.**

- La séptima y última figura, representa la unión de dos situaciones que a lo largo de la historia fueron divergentes entre sí. Por un lado, aquella escena en la que Julie Smith

y su hermano son abandonados por su madre; por otro lado, la escena en la que Faye Goddard y su madre se encuentran en el cinema, viendo una película infantil, y un hombre desata los temores. Estas situaciones sirven para establecer una analepsis. Los protagonistas recuerdan estos momentos de sus vidas en el instante en que se solucionan las intrigas centrales del relato.

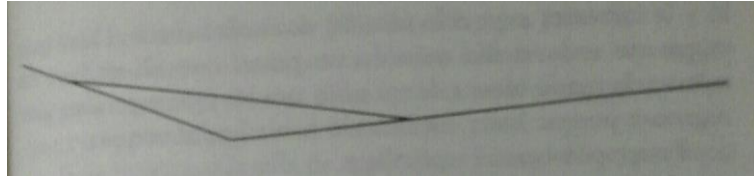


Imagen 7.

Todas estas figuras representan el hilo conductor de la historia, que si bien no sigue un orden lineal, es lógico en cuanto al desarrollo de las situaciones. Para analizar dicho hilo conductor, hay que comenzar con la descripción de la secuencia en la que se estructuran las intrigas, siguiendo el orden de las funciones invariantes. Los momentos en que se divide la secuencia son los siguientes:

1. Es 1976. Julie Smith y su hermano son abandonados por su madre. Los niños se quedan de pie, junto a un poste, todo el día. Hay una vaca en el campo.
Aquí se relacionan de manera directa, las acciones distributivas #1 y #2, la acción integrativa #1 y la función variante #1.
2. Es 1988. Faye Goddard observa la manera en la que está lloviendo desde la ventana de la oficina de su madre en el estudio. Dee Goddard, Janet Goddard y Alex Trebek se encuentran en el mismo sitio.

Aquí se relacionan de manera directa, la acción distributiva #3 y la función variante #2.

3. Es 1987. Dee Goddard discute con la televisión.

Aquí se relacionan de manera directa, la acción distributiva #4 y las acciones integrativas #2 y #3.

4. La relación entre Faye Goddard y Julie Smith es bastante difícil. Una, tiene 26 años y trabaja en un programa de televisión; la otra, tiene 20 años y ha ganado en setecientas ocasiones el concurso que transmite dicho programa de televisión.

Aquí se relacionan de manera directa, las acciones distributivas #5 y #6, las acciones integrativas #4 y #5, y la función variante #3.

5. Es 1986. Julie Smith está concursando en el programa número doscientos ochenta y siete de *Jeopardy!* Un adolescente con gafas no deja de observarla.

Aquí se relacionan de manera directa, la acción integrativa #6 y la acción distributiva #7.

6. Es 1987. Hace calor al mediodía en Los Ángeles. Faye y Julie salen a pasear. No se ve ninguna cara que no lleve gafas de sol.

Aquí se relacionan de manera directa, la acción integrativa #7, la acción distributiva #8, y las funciones variantes #4, #5 y #6.

7. Faye Goddard se encuentra en la sala de maquillaje y observa por la ventana cómo la lluvia comienza a llegar. Faye ocupa el lugar de la maquilladora. Julie está en la silla de maquillaje. Sus ojos miran directamente su reflejo en un espejo rodeado de bombillas.

Aquí se relacionan de manera directa, la acción integrativa #8 y la función variante #7.

Una vez descritos los momentos que hacen parte de la secuencia en la que se organizan las acciones del relato, es posible comenzar a analizar el concepto de signo que se encuentra presente en dicha secuencia.

Pues bien, en apartados anteriores se mencionaba que el signo, según Peirce (1934), es una unidad de significación que está en lugar de algo, su objeto, y representa a éste objeto no en todos sus aspectos, sino con referencia a una idea. De acuerdo a esto, el proceso en el que se genera la acción de un signo comprende tres elementos principales: 1) el representamen, que es aquello que está en lugar de otra cosa, es decir, que refiere a la representación de algo; 2) el objeto, que es ese algo a lo que alude el representamen; y 3) el interpretante, que es lo que produce el representamen en la mente del sujeto, es decir, la captación del significado en relación con su significante.

En este sentido, el representamen del relato *Animalitos Inexpresivos* se ubica en relación con las acciones globales de la historia, en su intriga central: la representación de un mundo en donde el marco de referencia es la televisión. La vida de dos jóvenes que se debaten entre el ser y el sentir, cuyas acciones se ven influenciadas por la industria de la televisión, que es el objeto semiótico, en este caso. Es aquello a lo que alude el representamen. Y el interpretante es lo que el lector puede extraer del relato, lo que produce el representamen en la mente del sujeto, del

lector: “la televisión tiene el poder de tomar el control de nuestros cuerpos, de obligarnos a ganar o a perder peso, de decidir por nosotros acerca de nuestra forma de ser y de pensar. Decide quiénes pueden ser nuestros amigos y quiénes no. Al final, ninguno lo es realmente. Nos obliga a caminar lentamente, como en una pasarela, mientras que todos nos observan, como conejos, detallándonos desde todos los ángulos. Estamos atrapados, como en un programa de concursos. Y su necesidad de nosotros, es como Medusa, queriendo que la miremos fijamente, con la intención de petrificarnos, para no dejarnos ir nunca. Este interpretante puede sustentarse en la función variante #4, la cual problematiza esta idea, en palabras de Muffy DeMott:

“–Se oyen historias, ¿sabes? –dice Muffy–, sobre gente solitaria o un poco chalada que solo tienen la tele en la vida. Sus padres o quien sea que los educó los planta delante de la tele y mientras crecen la tele llega a convertirse en su único mundo emocional. Es todo lo que tienen y, en cierto modo, el hecho de que estén fuera del aparato y todo lo demás esté dentro se convierte en la única manera que tienen de definirse a sí mismos como seres con identidad distintiva. – [Dee] bebe un trago.

–Quédense donde están –dice la televisión.

Y luego te enteras de que a veces uno de ellos sale por alguna razón en la tele. Por accidente –dice Muffy–. Lo enfocan entre el público de un partido de béisbol o lo entrevistan en la calle sobre el referéndum o algo así. Luego se va a casa, se planta delante del aparato y de pronto mira y se ve dentro de la tele. –Muffy se empuja las gafas con el dedo–. Y a veces te enteras de que se vuelven locos” (Foster Wallace, 2000, pp. 48 – 49).

A partir de esta relación entre representamen–objeto–interpretante, es posible establecer una división para los procesos de significación (signos) que se dan al interior del texto, con el fin de lograr un acercamiento a los propósitos de la semiótica textual. Esta división consta de tres elementos: a) Lo que se quiere decir (el qué); b) lo que lo dicho significa (el cómo); y c) lo que hace referencia (acerca de qué). Para analizar estos elementos, es necesario citar el trabajo de Umberto Eco, respecto al signo:

“(…) solamente nos interesan los valores emanados por el sistema (…) Los valores corresponden a las unidades culturales [signos], pero pueden ser definidos y controlados como puras diferencias; no se definen por su contenido sino por la manera como se oponen a otros elementos del sistema y por la posición que ocupan en el mismo (…) El razonamiento no se compone [de los signos] que lo preceden sino al contrario, [los signos] tienen su origen en el propio razonamiento” (Eco, 1974, p. 82).

Un signo es una unidad cultural que hace parte de un sistema y significa algo. Según Eco (1974), éste sistema de signos recibe el nombre de “código”, que es aquello que subsiste y se reconoce en la medida en que existen otras unidades culturales con valores distintos. De manera que, el relato en cuestión plantea un mensaje (el qué), que es sustentado por un código (el cómo) y que hace referencia a algo (signo). El mensaje, como forma significante, representa la selección de unos signos determinados entre muchos igualmente probables; “(…) se puede hablar del [relato] como un valor consistente en la riqueza de selecciones posibles [de signos], individualizables al nivel del mensaje-significante. [Este relato] sólo se puede [concebir] cuando el mensaje-significante se relaciona con determinados [códigos] y se convierte en un mensaje-significado, o sea, en selección definitiva efectuada por el destinatario [o lector]” (Eco, 1974, p. 130).

El código de la obra, en este caso, surge de la relación que mantiene con el mensaje, que es de carácter estético. Eco (1974) menciona que se trata de un idiolecto⁶⁷ por derecho propio. “Cada significante se carga de nuevos significados (...), no a la vista del código de base [o intriga central] (...), sino a la luz del idiolecto que organiza el contexto [en el que se da la historia], y a la luz de otros significantes que reaccionan uno con otro” (Eco, 1974, p. 144 – La Estructura Ausente). Es decir, el código se manifiesta en el relato literario como un idiolecto, una

⁶⁷ Umberto Eco (1974) considera al idiolecto como un código privado e individual que el autor plantea.

representación de la realidad que es concebida por parte del autor. En cuanto al signo, éste es considerado como una fuerza social y no como un simple instrumento que refleja fuerzas sociales. Una concepción bastante parecida a la planteada por Peirce (1907)⁶⁸: “Todo es signo, todo remite a algo más (...), el signo que el hombre utiliza es el hombre mismo”.

En este orden de ideas, al interior del relato *Animalitos Inexpresivos*, el código se puede analizar teniendo en cuenta la sucesión de las situaciones que se desarrollan a lo largo de la historia y que se sustentan de acuerdo a una serie de fanerones que tienen relación directa con aquellos elementos que son propios de la mente del sujeto (lector). Estos fanerones se manifiestan como aquellas estructuras de sentido que configuran las sensaciones y las percepciones de lo real, necesarias para entender el código narrativo del relato. Estas se organizan de la siguiente manera:

- Fanerón #1 (Contexto – Sujeto) → Relación de la función invariante #1 con la acción distributiva #1.

“Es 1976. El cielo está encapotado y lleno de nubes grises. Son unas nubes bulbosas, arrugadas y brillantes. El cielo parece un cerebro. Debajo del cielo hay un campo azotado por el viento. Una autopista blanquecina se extiende junto al campo. Pasan muchos coches. Uno de los coches se detiene al lado de la autopista. Dos niños pequeños salen del coche, acompañados por una mujer joven con cara de palo (...)” (Foster Wallace, 2000, p. 11).

- Fanerón #2 (Sujeto – Representamen) → Relación de la función variante #1 con la acción integrativa #1.

“Es 1986. El cielo nocturno de California flota silencioso y brillante, como un palacio vacío. Por las calles lejanas transitan lentamente hileras de lentejuelas, muy por debajo del cálido apartamento de Faye.

⁶⁸ Peirce, Charles S. (2008) *El Pragmatismo*. Edición y traducción de Sara Barrena. Ediciones Encuentro S.A

Faye Goddard y Julie Smith están en la cama de Faye. Se tumban una encima de la otra por turnos. Hacen el amor. Los gemidos de Faye tintinean como monedas contra las paredes de cristal de su apartamento en el ático (...) Faye y Julie están en la cama, como amantes. Se felicitan mutuamente por sus cuerpos. Se quejan de la brevedad de la noche. Una y otra vez examinan, con una especie de entusiasmo infeliz, las pequeñas ignorancias que según Julie perfilan el camino hacia cualquier contacto real entre las personas. Faye dice que Julie ya le gustaba mucho antes de saber que ella le gustaba a Julie” (Foster Wallace, 2000, p. 13)

- **Fanerón #3 (Contexto – Sujeto) → Relación entre las acciones que derivan de la función invariante #2.**

“La lluvia cae sobre el techo de aluminio del edificio de la compañía Merv Griffin hace un ruido en la sala como de carne friéndose a lo lejos.

–Y estoy segura de que están bien preparados –dice Faye. Se mira el dorso de las manos que tiene en el regazo–. Y Janet está convencida de que ese pobre [niño] la va a derrotar. Tu nuevo gurú misterioso de la información.

–No me confundas a mí con lo que me dicen que haga –dice la directora.

–No la va a derrotar. –La jefa de estudio niega con la cabeza. Está masticando chicle y eso le despierta un músculo en forma de gusanito que tiene en la sien” (Foster Wallace, 2000, pp. 14 – 15).

- **Fanerón #4 (Contexto – Sujeto) → Relación entre la función invariante #3 y la intriga #3.**

“LA REINA DE <<JEOPARDY!>> ES DESTRONADA DESPUÉS DE REINAR DURANTE TRES AÑOS.

Titular de la revista *Variety*,

13 de marzo de 1988” (Foster Wallace, 2000, p. 17).

- **Fanerón #5 (Contexto – Sujeto) → Relación entre las acciones que derivan de la función invariante #3.**

“Dee usa el control remoto del *catch* para cambiar de la NBC a la MTV por cable. Un grupo de chicos maquillados con aspecto tuberculoso tocan guitarras que no parecen guitarras sino más bien armas o aviones” (Foster Wallace, 2000, p. 18).

- Fanerón #6 (Representamen – Sujeto) → Relación entre las acciones que derivan de la función invariante #5.

“Idaho, monedas, *Truffaut*, santos patronos, 1879, la Revolución francesa, canciones sobre plantas, el Talmud, la revista satírica *Nuts to You* [...] En el programa doscientos ochenta y siete, el 4 de diciembre de 1986, concursaba un adolescente con gafas, marcas de acné y estrecho de pecho que lleva una camiseta gastada de Mozart. Ante las cámaras asegura que revisado el calendario solar occidental para asegurarse de que presenta un isomorfismo completo con los relojes atómicos de la Oficina americana de medición del tiempo de Washington. Mira con detenimiento a Julie (...)” (Foster Wallace, 2000, pp. 41 – 42).

- Fanerón #7 (Representamen – Sujeto) → Relación entre las acciones que derivan de la función variante #7.

“–Diles que había una vaca. –Julie traga saliva–. Estaba en el campo, junto al sitio donde tú estabas tocando la cerca. Diles que la vaca estuvo allí todo el día, masticando algo que se había tragado hacía mucho rato y mirándote. Diles que la cara de la vaca no tenía ninguna expresión (...)” (Foster Wallace, 2000, p. 60).

Los fanerones establecen relaciones directas con las percepciones de realidad que concibe el sujeto, lo cual permite establecer el código de la obra, en este caso, del relato. “(...) la obra puede ser teorizada, no medida” (Eco, 1974, pp. 145 – 146). El código narrativo del relato *Animalitos Inexpresivos*, aquello que nos permite entender el funcionamiento interno de las estructuras de sentido presentes en el texto y su relación con la realidad, se puede analizar teniendo en cuenta la distribución de las lexías que son participes de las lecciones del relato. Estas lexías pueden definirse como aquellas unidades de lectura mínima a partir de las cuales se pueden reconstruir múltiples interpretaciones de un texto. En este caso, las organizaremos como el paso a paso que el lector realiza para la lectura del relato, de la siguiente manera:

- **Lexía 1:** *Animalitos Inexpresivos*. El título es en primer lugar un anuncio, una presentación de lo que sigue. Tiene por tanto una función enunciativa y deíctica. Con el título el autor nos presenta un posible tema a desarrollar. El lector desconoce el motivo de este título, a que se debe la elección del autor, por lo que podemos decir que nos coloca ante una interrogante, crea un enigma, hay presencia de un código enigmático.
- **Lexía 2:** En las primeras dos acciones del relato existe un código enigmático que se desarrollará a lo largo de la historia. Es una primera frase que, de inmediato, posiciona la atención del lector sobre las intrigas centrales del relato.
- **Lexía 3:** “La fiesta prende fuego en el televisor”. Las acciones integrativas del relato plantean la visión de mundo del autor. La historia, en la que el marco de referencia es la televisión, resulta ser un azar entre el ser y el sentir, el amor y la soledad.
- **Lexía 4:** Al transcurrir de las acciones distributivas, el lector comprende la trascendencia de las funciones invariantes. Este relato, sobre el amor entre una joven ejecutiva de un programa de televisión y una de sus concursantes, es sólo el telón de fondo para el planteamiento de un riguroso análisis de la cultura popular norteamericana, sobre todo la que gira en torno a la televisión.
- **Lexía 5:** El lector comprende todas las funciones invariantes del relato y es capaz de relacionar cada una de las acciones. Julie Smith se ve envuelta en una escena de alta tensión. Compite contra su hermano. Los miembros del equipo de trabajo del programa están expectantes. Faye espera que Julie la ame realmente. A Julie

no le gustan los rostros incapaces de producir cualquier tipo de expresión. En este mundo, no hay espacio para los animalitos inexpresivos.

El código, sustentado en las lexías, nos permite establecer que al interior de este texto se halla una representación de la realidad norteamericana de finales del siglo XX, tan influenciada por la industria de la televisión. *Animalitos Inexpresivos* es un texto que realiza una crítica profunda a la cultura popular de los Estados Unidos, tan dominada por el mundo de las apariencias que se sustenta en hostigar al individuo con el fin de que actúe, de que se mueva, como un narrador omnisciente al interior de un texto.

Pues bien, éste ha sido, a grosso modo, el análisis semiótico del relato *Animalitos Inexpresivos* de David Foster Wallace. Algunas cosas se han quedado en el tintero, pero es con la intención de continuar este trabajo más adelante. Por ahora, lo propio es utilizar lo realizado para el planteamiento de una secuencia didáctica que permita mejorar los procesos de lectura crítica. Ése será el propósito del próximo capítulo.

6. Capítulo III

La Semiótica En El Aula: Una Secuencia Didáctica

6.1. La Lectura Como Proceso

Una de las prácticas de lectura más arraigadas en la escuela consiste en hacer que los estudiantes lean ciertos textos que responden a los objetivos de la clase, para que luego se encuentren en condiciones de enfrentar una serie de ejercicios planteados por algún texto escolar o por el docente mismo. La mayoría de estos ejercicios se centran en los niveles de comprensión lectora que tienen los estudiantes, pero no todos buscan generar que dicha comprensión vaya más allá del análisis y la interpretación de las estructuras superficiales del texto.

Se ha creído ingenuamente que medir la comprensión de un texto equivale a la enseñanza de la lectura. Leer es un proceso complejo mediante el cual se construye el significado de un texto. Para lograr esta construcción es necesario que el lector lleve a cabo una serie de operaciones mentales que van mucho más allá de la asociación entre una grafía y un sonido. La lectura es, comprender lo leído desde unas dinámicas de análisis que sean pertinentes al planteamiento del código textual.

Un texto no es igual a otro, y en el caso de la literatura, se trata de una estructura signifiante que tiene un fondo y una forma, hace referencia a un tipo específico de discurso que se compone de un conjunto de signos que están entretejidos, donde cada unidad obedece a un contexto de relación o determinación.

El contenido del texto, entonces, se asocia al discurso y es ahí donde los distintos niveles integran la multiplicidad, en donde se relacionan las distintas unidades discursivas o de significado (signos). En este sentido, el acto de la lectura se enfoca hacia el descubrimiento y

comprensión de distintitos niveles de significación, que surgen de la necesidad por establecer relaciones entre representaciones y objetos que son descifrados por un interpretante.

De acuerdo a esto, el estudiante deberá contemplar tres fases durante el proceso de lectura: 1) Antes de leer. El lector debe dotarse de los elementos necesarios para llevar a cabo la lectura; esto es, situarse en un espacio adecuado, resistir las distracciones y documentarse acerca de la temática del texto (sí se conoce de antemano). El docente debe indagar, previamente, acerca del desarrollo de habilidades lectoescritoras, activación de conocimientos previos, trazo de hipótesis de lectura, etc.; 2) Durante la lectura. El lector (estudiante) debe establecer inferencias de distintos tipos, con el fin de revisarse a sí mismo en el proceso de comprensión de la lectura; además, esto posibilitará un acercamiento a las estructuras de sentido que se encuentran en un nivel más profundo; y 3) Después de leer. El lector debe estar en capacidad de identificar las intrigas centrales del texto, para posteriormente, evaluar el conocimiento obtenido mediante la lectura; además, debe ser capaz de llevar a cabo un análisis pertinente de las estructuras de sentido que ha logrado identificar por medio del ejercicio de la lectura crítica⁶⁹.

Pues bien, una secuencia didáctica planteada para la mejora de los procesos de lectura crítica de cinco estudiantes de grado undécimo, deberá contemplar las tres fases anteriormente descritas, con el fin de vincular la semiótica al ejercicio de la lectura. De acuerdo al análisis semiótico realizado en el apartado anterior, los puntos a seguir durante la secuencia son los siguientes:

⁶⁹ Fabio Jurado (2014) define la lectura crítica como aquel proceso de inferencia que se encuentra desligado de la "libre opinión"; surge del ejercicio intelectual que presupone la realización de inferencias, sean simples o complejas, las cuales dependen de las asociaciones entre los conocimientos que promueve el texto y los conocimientos del lector.

Primera sesión

- **Los preconceptos** → Esta fase comprende el planteamiento de una actividad de lectura, teniendo en cuenta los conocimientos de los estudiantes. Tendrá una duración de 60 minutos con el fin de estructurar las dinámicas a abordar para el desarrollo de la sesión.

1. El docente da inicio a la secuencia didáctica invitando a los estudiantes a participar en un debate acerca de la televisión y su industria, un tema escogido previamente por el grupo, en relación con la temática del texto a trabajar.

2. Cada estudiante defenderá una posición argumentativa, teniendo en cuenta sus conocimientos acerca del tema. El debate tendrá como moderador al docente y uno de los estudiantes se encargará de ocupar la función de relator. Se les pide a los participantes que escriban sus nombres en un acta, y debajo de ellos, el subtema de dominio en relación con el tema principal. Esto es, algo que ellos conozcan acerca del tema de la sesión.

3. Los estudiantes defienden su posición a lo largo de 45 minutos. Cada uno anota en una hoja aquellos conocimientos que sus compañeros les han aportado. Al finalizar el debate, el relator lee el documento en el que se sintetizan todos los momentos, y posteriormente, el moderador argumenta el producto del ejercicio realizado. Se hace especial énfasis en preguntas como: ¿qué conocimientos adquirí al escuchar las intervenciones de mis compañeros?, ¿por qué sí o por qué no la dinámica ha sido pertinente para mi formación?, ¿cómo se pueden leer, sin necesidad de tener un texto, las opiniones de los demás? ».

Segunda sesión

- **La Lectura** → En esta fase, los estudiantes realizan la lectura del relato *Animalitos Inexpresivos*, de David Foster Wallace. Previamente, han tenido que realizar una consulta acerca de la vida y obra del autor. Tendrá una duración de 120 minutos.
4. Una vez realizada la lectura, los estudiantes relacionan los conocimientos adquiridos en la primera sesión con el texto. Lo que permitirá diseñar una “red de conceptos”, que cada uno compartirá con el grupo.
 5. El docente, trabaja de la mano de la “red de conceptos” que cada estudiante planteó, para explicar las dinámicas del taller a realizar.⁷⁰
 6. El taller tiene como objetivo mejorar los procesos de lectura crítica de cada uno de los estudiantes. Por tanto, en el mismo, se involucran conceptos como macroestructura, superestructura, código, mensaje, modelo actancial y signo.
 7. Los estudiantes realizan el taller con el acompañamiento del docente. Al finalizar, cada uno expondrá al grupo sus impresiones al respecto. El docente compartirá el impacto del trabajo realizado, con el fin de que cada estudiante sepa cuánto mejoró en relación con sus niveles de lectura.

⁷⁰ Anexo 1.

Tercera sesión

- **La importancia de la semiótica** → En esta fase, el docente se reúne con cada estudiante, de manera individual, con el fin de determinar la evaluación del proceso. Tendrá una duración aproximada de 120 minutos.

8. El estudiante revisa su taller, mientras el docente explica las dinámicas de la evaluación, las cuales tienen en cuenta tres elementos: 1) Comprensión de lectura, 2) Interpretación de los elementos textuales, y 3) Producción de texto en relación con lo aprendido.

9. El docente entrega a cada estudiante la rúbrica de evaluación, con el fin de que se tenga claro el avance del proceso.

Esta secuencia didáctica se ha diseñado con el fin de que los cinco estudiantes involucrados potencien sus niveles de lectura crítica de los textos literarios. Generalmente, la lectura es un proceso individual, pero en este caso, todos aportan a la mejora del proceso de cada uno. Lo que supone una enorme importancia en relación con el replanteamiento de la enseñanza de la literatura. La lectura de la misma, se convierte en un proceso que permite al estudiante identificarse o no, con una serie de cuestiones artísticas, filosóficas, científicas, éticas y sobretodo, humanas.

7. Marco Metodológico

Teniendo en cuenta lo enunciado hasta el momento, es necesario recordar algunos detalles frente al planteamiento de este trabajo. La línea de investigación a la que se inscribe el proyecto lleva como nombre *Pedagogía Y Educación Para La Inclusión Y La Equidad Social*; entendiendo que al interior de la Universidad La Gran Colombia se crea una cultura superior para lo superior, considerada como el producto de una sociedad que se encuentra envuelta en un proceso de humanización creciente y de renovación constante.

Por ello, el objetivo planteado para este trabajo tiene como fin mejorar los procesos de lectura crítica de estudiantes que están a puertas de salir a explorar un mundo distinto, tan determinado por las dinámicas globales del mercado y la industria. En este sentido, las demandas de este trabajo nos permiten optar por la realización de una investigación de corte mixto, puesto que incluye métodos tanto de la investigación de tipo cualitativo como de la del tipo cuantitativo, además de aquellos propios del tipo de investigación “De campo”, seleccionado para los intereses globales del proyecto. Éste permite acceder de forma abierta y profunda a los contenidos y valoraciones que los sujetos involucrados en la investigación despliegan respecto de los temas investigados, permitiendo los intercambios grupales y discusiones acerca de sentimientos, actitudes, creencias y experiencias.

El planteamiento de las temáticas y su articulación con las necesidades de la población escogida (cinco niñas de 16 y 17 años), se realizó durante los últimos dos meses del año 2015 y los primeros dos del 2016, mediante un proceso de selección enfocado a la revisión de los mejores procesos de lectura de un grupo total de 35 estudiantes de grado undécimo del Centro

María Auxiliadora; de éste número se depuro un valor total de 30, correspondiente a los estudiantes con mayores dificultades para la lectura de textos literarios, agrupadas en tres categorías: 1) Comprensión, 2) Interpretación, y 3) Análisis, para así obtener la población más apta para los fines del proyecto. En cada categoría se tuvieron en cuenta los conceptos de macroestructura y superestructura textual, con el fin de evaluar la capacidad comprensiva que los estudiantes hacían de un texto. La selección de los participantes fue selectiva e intencional, ya que la muestra⁷¹ respondió a un criterio de comprensión y pertinencia y no a uno de representatividad estadística.

En cuanto a las fases contempladas en el ejercicio anterior al diseño y aplicación de la secuencia didáctica planteada anteriormente, debe mencionarse que son mucho menos procedimentales que las técnicas utilizadas para el resto de la investigación. Éstas pueden contemplarse en el siguiente cuadro:

FUENTES	TIPO DE INVESTIGACIÓN	TÉCNICAS
Primarias: Información recogida a partir de las relaciones directas con la realidad del objeto de estudio.	De Campo	Observación y aplicación de pruebas diagnósticas.

⁷¹ La muestra se refiere a una prueba de lectura aplicada a los estudiantes, con el fin de seleccionar a los más aptos para los intereses del proyecto. Ésta consistió en la lectura superficial del relato *Animalitos Inexpresivos* y la producción de un texto en el que se expusieran las impresiones del ejercicio, involucrando los conceptos de macroestructura y superestructura textual. Ésta etapa de la prueba fue supervisada por la docente titular de la asignatura de Lengua Castellana y es quien conserva la evidencia. Una vez analizados los resultados, la docente suministró los datos referentes a las cinco estudiantes que participarían del proyecto. Una semana después comenzó a implementarse el ejercicio de la secuencia didáctica.

Secundarias: Información recopilada y/o registrada en materiales bibliográficos, audiovisuales y electrónicos (libros, revistas especializadas, documentales, diccionarios, reglamentos, enciclopedias, informes y estadísticas).	Documental	Resumen analítico, análisis crítico, análisis de contenido, análisis documental, observación de estadísticas, cuadros y gráficos e ilustraciones.
--	------------	---

Tabla 3. Fuentes, Tipo de investigación y Técnicas.

De acuerdo a esto, es posible mencionar que las técnicas más utilizadas han posibilitado la articulación del objeto de estudio con el objeto de su aplicación, de la siguiente manera:

- La observación: Posibilita la interacción con los elementos y participantes de las poblaciones escogidas en tiempo real.
- Análisis e interpretación de fenómenos: Permite indagar acerca de las percepciones previas relacionadas con el objeto de estudio.

En este orden de ideas, para entender la función de los instrumentos mencionados es necesario enunciar que las dinámicas que presentan se ajustan de manera adecuada a las aspiraciones del presente proyecto, como se explica a continuación:

TÉCNICA	TIPO	INSTRUMENTO
Observación	Participante No Participante	Registro anecdótico. Guía de observación y matriz de análisis.
Subrayado	Directo Indirecto	Aspectos centrales tomados directamente de las fuentes secundarias. Aspectos centrales tomados de fuentes distintas

Análisis de Contenido	Fichaje	Registro y acumulación de datos pertinentes, extraídos de las fuentes secundarias.
	Conceptualización	Indagación de los significados de carácter informativo y conceptual (datos y conceptos manejados, criterios de interpretación, etc.).

Tabla 4. Técnicas, Tipo de Investigación e Instrumentos.

Lo establecido en relación a la metodología utilizada para la realización del proyecto nos permite estar más cerca del planteamiento final del trabajo: los resultados. Aquí, veremos si el trabajo ha sido abordado de manera adecuada o no. Sí respondemos al problema planteado y si hemos logrado un análisis pertinente del objeto de estudio.

8. Resultados

En este apartado se hará mención a lo obtenido en este proyecto, en relación con dos momentos: 1) el planteamiento del análisis semiótico; y 2) las proyecciones frente a su aplicación para la mejora de los procesos de lectura crítica de la población abordada.

En este sentido, es necesario tener en cuenta que en el discurso educativo colombiano son pocas las referencias al tema de la semiótica, por lo que parece poco relevante para la definición que un buen docente de Lengua Castellana genera en relación con el ejercicio de la lectura que realizan sus estudiantes. Esto posiblemente, indique que la elección del tema de esta investigación ha sido, en términos generales, equivocada. Sin embargo, debe mencionarse que su elección tiene que ver con la relación que presenta con gran parte del proceso lector y las problemáticas que se generan en la planificación que el docente hace de los contenidos apropiados para abordar al interior del aula. Esto, evidentemente, deja afuera la perspectiva de los estudiantes, quienes realizan sus propias lecturas del mundo y en la escuela, solo pueden inferirlos a partir del desempeño que el docente pretende evaluar.

De manera que, cuando la semiótica se integra a los procesos de lectura que los estudiantes realizan, aparecen algunos vacíos en relación con las actividades abordadas por el cuerpo docente, que cada vez se descontextualiza más ante las necesidades e intereses de sus aprendices. Por lo que los estudiantes solicitan, con urgencia, que sus profesores ejemplifiquen los contenidos con temas aplicados, contingentes o cercanos a su entorno social. En suma, la demanda estudiantil parece ser una planificación con flexibilidad limitada, donde se pueden

hacer modificaciones a la planificación original, pero solo si se respeta, en lo esencial, dicha planificación.

En este orden de ideas, al final del momento 1 se ha logrado establecer un producto pertinente en el ámbito del análisis de la literatura posmoderna, que permite entender cuál es el alcance que tiene la semiótica en relación con el ejercicio de la lectura crítica. De modo que, los resultados obtenidos siguen el mismo orden en que fueron concebidos al momento del planteamiento de la metodología. Sin embargo, es necesario cuestionar la pertinencia de este proyecto en cuanto a su rigor pedagógico, ya que, los alcances de la investigación no han sido los esperados. Por tanto, se han seleccionado dos criterios formales que deben ser tenidos en cuenta para la mejora de este ejercicio de investigación: 1) Es necesario profundizar en el concepto de *metaficción* que se encuentra en el relato literario, con el fin de dejar claro el propósito estilístico de los escritores posmodernos y de evaluar la visión de mundo que propone el autor del relato abordado a lo largo de la investigación; 2) Es necesario superar el estudio formalista. Una segunda parte para esta investigación debería ser abordada en relación con la semiótica social.

En cuanto al momento 2, se espera que la secuencia didáctica planteada cumpla con los objetivos establecidos al inicio de esta investigación. Lo más probable es que permita establecer una serie de conceptos en relación con los niveles de lectura que cada estudiante manejaba antes, y con los que manejarán después. De manera que, la implementación será lo único que establezca si los planteamientos de este proyecto han sido los adecuados o no⁷².

⁷² Aunque se trabaja con la población, es necesario mencionar que factores ajenos a los dominios de quien redacta este documento, han producido un leve percance en la evaluación de la pertinencia del proyecto de investigación. Sin embargo, se hará mención de lo obtenido, superficialmente, al momento de la sustentación de este trabajo, con el fin de darle un cierre apropiado al ejercicio realizado.

8.1. Conclusiones Y/O Recomendaciones

Es necesario recordarle al lector que el objetivo de este proyecto era dar respuesta al problema planteado al inicio, frente a lo que se puede argumentar lo siguiente:

- 1) La semiótica en el aula permite trabajar de manera profunda con los distintos lenguajes que participan del proceso de aprendizaje, en este caso, de la lectura, entendiéndola como el acto de reconocer “algo” que significa otra cosa en un contexto determinado.
- 2) El aula no es el mundo en el cual el estudiante vive, se trata de una realidad alterna a la que accede por deseo o por imposición. Esta consideración permite replantear el papel del docente en el ejercicio de la enseñanza de la lectura, contrariando el punto de vista tradicional que se centra en quién enseña y la manera como éste transmite una serie de conocimientos; el docente debe ser un mediador que le brinde al estudiante las herramientas necesarias para considerar el texto como un representamen, en función de un objeto, con el objetivo de que las impresiones que se dan en la mente del sujeto sean el centro del proceso.
- 3) El estudiante, desde la posición de un interpretante, debe abordar la lectura del texto literario, considerándolo como un objeto semiótico que hace parte de una semiosis social, como un proceso en el que se relacionan sus conocimientos con los que expone el código inmerso en el texto, con el ánimo de comprender las dimensiones de las estructuras de sentido propuestas por un autor específico.

9. Bibliografía

9.1. Bibliografía Primaria

Barthes, Roland (1973) El placer del texto y Lección Inaugural. Siglo XXI de España Editores, S. A. Madrid, España.

Barthes, Roland (1976) La Semiología. ETC – Editorial Tiempo Contemporáneo, S. A. Buenos Aires, Argentina (pp. 71 – 140).

Cassany, Daniel (2012) Taller de Textos. Leer, escribir y comentar en el aula. Ediciones Paidós Ibérica, S. A. Barcelona, España.

Colombia, Ministerio de Educación Nacional (2003) “La Revolución Educativa. Estándares Básicos De Matemáticas Y Lenguaje. Educación Básica Y Media [En Línea].

De Saussure, Ferdinand (1922) Curso de lingüística general. Traducción y notas de Mauro Armiño. Ediciones Akal, S.A.

Eco, Umberto (1977) Tratado de Semiótica General. Edit. Lumen. Penguin Random House. Barcelona, España.

Eco, Umberto (1981) Lector in fabula. Edit. Lumen. Penguin Random House. Barcelona, España.

Eco, Umberto (1988) El signo. Edit. Labor. Barcelona, España.

Eco, Umberto (1990) Semiótica y filosofía del lenguaje. Edit. Lumen. Penguin Random House. Barcelona, España.

Eco, Umberto (1996) Seis paseos por los bosques narrativos. Ed. Lumen. Penguin Random House. Barcelona, España.

- Fabbri, Paolo (2000) El giro semiótico. Edit. Gedisa. Barcelona, España.
- Foster Wallace, David (2000) La niña del pelo raro. Animalitos Inexpresivos. Edit. DeBolsillo. Penguin Random House. Barcelona, España.
- Greimas, Algirdas (1993) La semiótica del texto: ejercicios prácticos. Análisis de un cuento de Maupassant. Ediciones Paidós Ibérica, S. A. Barcelona, España.
- Gurpegui Palacios, José Antonio. (2010). “Contexto y perspectiva general del Posmodernismo”. Universidad de Alcalá. Castilla, España. ISBN – 84 – 9714 – 028 – 1
- Jurado, Fabio (2014) La lectura crítica: el diálogo entre los textos. Revista Ruta Maestra, Edición 08 (2014). Bogotá. Santillana. ISSN: 2322-7036 pp. 10-15
- Katovsky, William R. (2012). Conversaciones con David Foster Wallace. Editado por: Burn, Stephen J. Editorial Pálido Fuego S. L. Madrid, España.
- Masís, Jethro (2014) David Foster Wallace: Una semblanza filosófica. Recuperado de: <http://literofilia.com/?p=21131> (09 – 10 – 2014).
- McNally, Dennis. (1992). Jack Kerouac: América y la generación beat. Una biografía. Edit. Paidós Ibérica, S. A. Barcelona, España.
- Peirce, Charles (1934) *Collected Papers*. Editado por: Hartshorne, Charles y Weiss, Paul. Universidad de Harvard. EE.UU.
- Peirce, Charles (1986) La ciencia de la semiótica. Ediciones Nueva Visión. Barcelona, España.
- Propp, Vladimir (1974) Las raíces históricas del cuento. Colección de Arte. Edit. Fundamentos. Madrid, España.
- Propp, Vladimir (1985) Morfología del Cuento. Ediciones Akal, S.A.

Rodríguez, Diego M. (s.f) La Teoría de los Signos de Charles Sanders Peirce. Recuperado de: <http://www.unav.es/gep/TesisDoctorales/TesisMRodriguez.pdf> (06 – 03 – 2015)

Serrano, Sebastián (2001) La Semiótica. Una introducción a la teoría de los signos. Montesinos Editor. Barcelona, España.

Silva, Armando (1988) La semiótica y la comunicación social en Colombia. En “Diálogos de la Comunicación# No. 22. Perú: FELAFACS. Recuperado de:

<http://www.insumisos.com/lecturasinsumisas/Semiotica%20y%20comunicacion%20en%20Colombia.pdf> (06 – 02 – 2016)

Silva, Armando (2007) Direcciones de la semiótica en Colombia. Recuperado de: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/153830.pdf> (06 – 02 – 2016)

Van Dijk, Teun A. (1983) La Ciencia del Texto. Un enfoque interdisciplinar. Edit. Paidós. Buenos Aires, Argentina.

Zechetto, Victorino (2008) Seis semiólogos en busca del lector. La Crujía Ediciones. Buenos Aires, Argentina.

9.2. Bibliografía Secundaria

Bajtín, Mijaíl. (1989). “Teoría y estética de la novela”. Edit. Taurus, S. A. Madrid, España (pp. 237 – 409).

Coseriu, Eugenio (1989) Teoría del lenguaje y lingüística general. Gredos, Biblioteca románica-hispánica. 3ª edición revisada y corregida. Madrid, España.

Foster Wallace, David (2001) Algo supuestamente divertido que no volveré a hacer. Edit. DeBolsillo. Penguin Random House. Barcelona, España.

Genette, Gerard (1983) *Ficción y dicción*. Edit. Lumen. Penguin Random House. Barcelona, España.

Martínez, José Luis (1992) *Textos y palabras. Cuatro documentos del siglo XVI*. Universidad Católica del Norte. Medellín, Colombia.

Núñez, Antonio (2007) *¡Será mejor que lo cuentes! Los relatos como herramientas de comunicación: Storytelling*. Empresa Activa. Barcelona, España.

Verón, Eliseo (1996) *La semiosis social: fragmentos de una teoría de la discursividad*. Edit. Gedisa. Barcelona, España.

9.3. Otras Fuentes

Aceró, M., González, A., Palomo, M. (2008) *Visión de mundo según Jan Mukarovsky en la obra La Hojarasca de Gabriel García Márquez*. (Tesis de Licenciatura). Universidad La Gran Colombia. Facultad de Ciencias de la Educación, Bogotá.

Borges, J. y de Torres, Zemborain (1997) *Introducción a la literatura norteamericana*. Alianza Editorial, S. A. Madrid, España.

Karam, Tanius (2011) *Introducción a la Semiótica*. Recuperado de: http://www.portalcomunicacion.com/uploads/pdf/18_esp.pdf (05 – 03 – 2014).

10. Anexos

Anexo 1. Taller:

La Televisión Y La Literatura

La Obra De David Foster Wallace

1. Teniendo en cuenta el debate realizado durante la sesión 1, identifique 5 conceptos principales que se relacionen con la lectura del texto *Animalitos Inexpresivos*, del escritor estadounidense David Foster Wallace.

- **Concepto 1:** _____.
- **Concepto 2:** _____.
- **Concepto 3:** _____.
- **Concepto 4:** _____.
- **Concepto 5:** _____.

2. Hacia el año 1993, el semiólogo Algirdas Greimas (1917-1992), planteó un modelo de análisis para comprender la estructura interna de los relatos literarios. A esta propuesta se le denominó “modelo actancial”. Permite observar las funciones de los personajes que participan de una historia, vistos más como actantes que como actores, puesto que llevan a cabo una serie de acciones, y por ellas son lo que son. En este modelo actancial de Greimas, se identifican los roles que un personaje o situación debería ocupar al interior de una historia: 1) el

sujeto, definido como aquel personaje sobre el que recaen las acciones centrales de la historia; 2) el objeto, que es aquello que motiva al sujeto a realizar sus acciones; 3) el objetivo, que se refiere a aquello que se quiere, es decir, lo que el sujeto desea alcanzar con sus acciones; 4) el destinador, definido como aquel personaje que motiva las acciones del sujeto, diferente del objeto; 5) el destinatario, que hace referencia a aquello que recibe las acciones del sujeto y se beneficia de ellas, éste puede ser un personaje, una situación o un estado que participe de las situaciones, de manera directa o indirecta; 6) el ayudante, cuya función es operar a favor de las acciones del sujeto para que éste alcance su objetivo; y 7) el oponente, cuya tarea consiste en crear obstáculos entre el sujeto y el objeto. Estos roles pueden ser ocupados por uno o varios personajes que presenten relaciones de semejanza en su actuar.

Teniendo en cuenta la información del párrafo anterior, plantee el modelo actancial del relato *Animalitos Inexpresivos*:



3. De acuerdo a los roles actanciales que ocupan los personajes al interior del relato en cuestión, explique la razón por la que sus acciones los determinan como tal.

- Sujeto: _____

_____.

- Objeto: _____

_____.

- Objetivo: _____

_____.

- Destinador: _____

_____.

- Destinatario: _____

_____.

- Ayudante: _____

_____.

- Oponente: _____

_____.

4. Roland Barthes (1915-1980), mencionó que al interior de los relatos literarios, las acciones que realizan los personajes y que definen el curso de las situaciones, pueden ser de dos tipos: 1) distributivas, que tienen como objetivo redondear las acciones del relato, es decir, servir de acciones globales para el desarrollo de las situaciones; y 2) integrativas, que son aquellas acciones que surgen a raíz de las

relaciones que se dan entre las acciones distributivas. De acuerdo a esto, mencione 2 acciones de cada tipo. Señale las páginas y especifique el número del párrafo:

- _____.
- _____.
- _____.
- _____.

5. Charles Peirce (1839-1914), definió el signo como algo que está en lugar de otra cosa, para alguien. Y lo dividió en tres elementos: 1) el representamen, que es aquello que está en lugar de otra cosa, es decir, que refiere a la representación de algo; 2) el objeto, que es ese algo a lo que alude el representamen; y 3) el interpretante, que es lo que produce el representamen en la mente del sujeto. Los textos literarios son discursos narrativos que están estructurados sobre un conjunto de estos elementos. Teniendo en cuenta esto, mencione la manera en la que cree que se dan los tres conceptos al interior del relato *Animalitos Inexpresivos*.

- Representamen: _____

_____.

- Objeto: _____

_____.

- Interpretante: _____

_____.

6. El relato trabajado hace parte del libro titulado *La niña del pelo raro*, escrito por David Foster Wallace. Se trata de la historia de amor entre dos jóvenes que se debaten entre el ser y el parecer; a lo largo del relato, son partícipes de lo que sucede al interior de un mundo en el que la televisión es el marco de referencia. A continuación, redacte una página en la que exponga su interpretación sobre lo que ocurre en el texto, relacionando los conceptos abordados hasta el momento:

Anexo 2. El Relato

ANIMALITOS INEXPRESIVOS

Por: David Foster Wallace

Es 1976. El cielo está encapotado y lleno de nubes grises. Son unas nubes bulbosas, arrugadas y brillantes. El cielo parece un cerebro. Debajo del cielo hay un campo azotado por el viento. Una autopista blanquecina se extiende junto al campo. Pasan muchos coches. Uno de los coches se detiene al lado de la autopista. Dos niños pequeños salen del coche, acompañados por una mujer joven con cara de palo. Al volante hay un hombre que mira fijamente hacia delante. Los niños están callados y tienen la piel muy pálida. La mujer lleva algo pesado dentro de una bolsa de la compra. Sostiene la bolsa con cara inexpresiva. Lleva a los niños pálidos y la bolsa hasta el poste de una cerca de madera que hay en el campo, junto a la autopista. Los niños tienen las manos pequeñas y las colocan sobre el poste. La mujer les dice que sigan tocando el poste hasta que vuelva el coche. Ella entra en el coche y se marcha. Hay una vaca en el campo, junto a la cerca. Los niños tocan el poste. El viento sopla. Pasan muchos coches. Se quedan allí todo el día.

Es 1970. Una mujer con el pelo de color rojo intenso está sentada a varias filas de distancia de la pantalla de un cine. A su lado se sienta una niña con un vestido. Acaba de empezar una película de dibujos animados. Los ojos de la niña se meten en los dibujos. Detrás de la mujer solo hay oscuridad. Un hombre se sienta a su lado. Se inclina hacia delante. Sus manos se enredan en el pelo de la mujer. Juegan con su pelo en la oscuridad. El reflejo luminoso de la proyección parpadea sobre las caras del público: los ojos de la mujer brillan por culpa del miedo. Está sentada, completamente inmóvil. El

hombre juega con su pelo rojo. La niña no mira en esa dirección. Los dibujos animados, los anuncios de próximas películas y el estreno duran casi tres horas.

Alex Trebek va por el estudio de grabación de *Jeopardy!* llevando una chapa que dice PAT SAJAK PARECE UN TEJÓN. El y Sajak juegan al raquetball todos los jueves.

Es 1986. El cielo nocturno de California flota silencioso y brillante, como un palacio vacío. Por las calles lejanas transitan lentamente hileras de lentejuelas, muy por debajo del cálido apartamento de Faye.

Faye Goddard y Julie Smith están en la cama de Faye. Se tumban una encima de la otra por turnos. Hacen el amor. Los gemidos de Faye tintinean como monedas contra las paredes de cristal de su apartamento en el ático.

Faye y Julie se refrescan mutuamente con toallas húmedas. Están desnudas junto a la pared de cristal y contemplan Los Ángeles. Se van encendiendo y apagando pedacitos de Los Ángeles a medida que unas luces tapan a otras.

Faye y Julie están en la cama, como amantes. Se felicitan mutuamente por sus cuerpos. Se quejan de la brevedad de la noche. Una y otra vez examinan, con una especie de entusiasmo infeliz, las pequeñas ignorancias que según Julie perfilan el camino hacia cualquier contacto real entre las personas. Faye dice que Julie ya le gustaba mucho antes de saber que ella le gustaba a Julie.

Consultan juntas el diccionario Oxford y examinan la entrada correspondiente a la palabra «gustar».

Se abrazan. Julie es muy pálida, lleva el pelo muy corto y de punta. La oscuridad de la sala está moteada de pedacitos de Los Ángeles que atraviesan el cristal por las noches. La oscuridad flota alrededor de ellas y se ajusta igual que el guante de un jardinero. Todo es increíblemente romántico.

El 12 de marzo de 1988 llueve. Faye Goddard observa cómo la autopista que hay al otro lado de la ventana de la oficina de su madre se oscurece primero y brilla después a causa de la lluvia. Dee Goddard está sentada en el borde de su mesa de despacho con los pies enfundados en sus medias y también mira por la ventana. La directora de *Jeopardy!* está de pie con el coordinador de relaciones públicas del concurso. La jefa de estudio y la redactora de las preguntas están inclinadas mirando unas notas. Alex Trebek está sentado a solas junto a la puerta en una silla de lona de director, bebiendo una lata de refresco. La habitación se refleja en el cristal de la ventana.

—Necesitamos saber qué le dijiste para enterarnos de si piensa venir —dice Dee.

—Esto que tenemos, Faye, da como mucho para veinte minutos —dice la directora, consultando el reloj que lleva en el interior de la muñeca—. Luego nos sobraré una hora entera de estudio. O nos quedará un episodio sin grabar, lo cual quiere decir que el satélite y la transmisión se pasarán de tiempo.

—Por no mencionar a un chico que está medio catatónico de terror y sufre neurosis generalizada en este preciso momento —dice en voz baja Muffy DeMott, el coordinador de RRPP—. La última vez que lo vi estaba en posición fetal en el suelo, delante de la sala de maquillaje.

Faye cierra los ojos.

—Mi marido está vigilándolo —dice la directora.

—Mil gracias, Janet —le dice Dee Goddard a la directora. Consulta su portapapeles—. ¿Ha venido el resto de la gente para los cuatro programas?

—Todos los que se inscribieron. Nunca hemos tenido tantos. Más una veterana retirada de la sección femenina del ejército que da bastante miedo y que no estaba programada hasta finales de abril. Dice que se muere de ganas de enfrentarse a Julie.

—Pero Julie no viene —dice Muffy DeMott.

Dee mira su portapapeles con los ojos entrecerrados:

—Entonces ¿cuántos hay en total?

—Nueve —murmura Faye. Se toca el pelo a los lados de la cabeza.

—Tenemos nueve —dice la directora—, bastantes para llenar los cuatro programas a un ritmo de dos por programa.

La lluvia que cae sobre el techo de aluminio del edificio de la compañía Merv Griffin hace un ruido en la sala como de carne friéndose a lo lejos.

—Y estoy segura de que están bien preparados —dice Faye. Se mira el dorso de las manos que tiene en el regazo—. Y Janet está convencida de que ese pobre chaval la va a derrotar. Tu nuevo gurú misterioso de la información.

—No me confundas a mí con lo que me dicen que haga —dice la directora.

—No la va a derrotar. —La jefa de estudio niega con la cabeza. Está masticando chicle y eso le despierta un músculo en forma de gusanito que tiene en la sien.

Alex Trebek se mira el reloj digital y empieza el ritual de aclararse la garganta antes de cada episodio. Todo el mundo en la sala lo mira.

—Alex —dice Dee—, ¿por qué no vas poniendo ya a los nuevos concursantes en la cabina? Diles que a lo mejor tenemos un poco de retraso o a lo mejor no. Dales las gracias por su paciencia.

Alex se levanta y se endereza la corbata. Su lata de refresco ' golpea contra el fondo metálico de la papelería. Se aclara la garganta.

—Sé un buen presentador y todo eso. —Dee deja escapar una sonrisa amable. —Okay.

Alex deja la puerta abierta. El sol asoma entre las nubes en el exterior. Las palmeras gotean y el cemento resplandece. Los coches pasan lanzando destellos y con los limpiaparabrisas en posición de «intermitente». Janet Goddard, la directora, baja la mirada y finge que está examinando lo que tiene entre manos. Faye sabe que la irrupción de la luz del sol la hace sentirse poco atractiva.

Faye ve en la ventana cómo la silueta de Dee consulta su reloj con un ligero movimiento.

—¿Ya están preparadas las preguntas? —pregunta la silueta.

—Hay de sobra para cuatro episodios —dice la jefa de estudio—, ya están hechas las categorías y tenemos la lista de las respuestas en todos los monitores. Ahora Joan está acabando de ordenarlas.

—Eso es trabajo mío —dice Faye.

—Tu trabajo —susurra la directora— es decirle a tu ma-maíta dónde puede estar el monstruito de tu novia.

—Alex va a necesitar todas las tarjetas en el podio enseguida —le dice Dee a la jefa de estudio.

—Ese es tu trabajo de hoy. —Janet mira la espalda de Faye.

Faye Goddard le hace un gesto obsceno con el dedo al reflejo en la ventana de Janet Goddard, la mujer de su ex padrastro.

—Esto va por todas tus preguntas sobre animales —dice.

La directora se levanta. Le dice a Faye que es una puta con aspecto de mantis religiosa, sale por la puerta abierta y la cierra detrás de ella.

—Putas —dice Faye.

Dee deja escapar una leve sonrisa y se queja de que parece estar totalmente rodeada de putas. Muffy DeMott se ríe y se sienta en la silla de Alex. Dee se baja del escritorio. Una astilla se le engancha y le rasga un panty. Se coloca medio agachada junto a su hija, que está en la silla del escritorio, junto a la ventana, con los pies descalzos apoyados en la repisa. Le crujen las rodillas al agacharse.

—Si no va a venir —murmura Dee—, dímelo. Así podré saberlo de antemano y arreglarlo con Merv. Vamos, cariño.

Es verdad que Faye ve la imagen brillante y borrosa de su madre en la ventana. He ahí el rostro de mediana edad de su madre, el pelo rojo inmaculadamente teñido y peinado, las arrugas de aspecto enfermizo que forman un triángulo alrededor de su boca y su nariz y en donde se acumulan la base y el maquillaje según la cara avanza a lo largo del día. Sus ojos están rojos por el humo, encajados en círculos profundos y bolsas de sangre oscura. Si no fuera por esos círculos, Dee sería guapa. Este año Faye ha podido ver cómo las mismas bolsas oscuras empezaban a salir debajo de sus propios ojos, que son los de su padre, de color castaño oscuro y ligeramente aquejados de tiroidismo. Faye puede oler el aliento de Dee. No está segura de si su madre ha bebido algo.

Faye Goddard tiene veintiséis años; su madre tiene cincuenta.

Julie Smith tiene veinte.

Dee aprieta el brazo de Faye con una mano delgada que se le ha enfriado de estar en la oficina. Faye se frota la nariz.

—No va a venir, me lo ha dicho. Vas a tener que escurrir el bulto.

La jefa de estudio se levanta de golpe en busca del teléfono. —Es mentira —dice Faye.

—Mi niña. —Dee le da unos golpecitos en el brazo que antes apretaba.

—Estoy seguro de que no he oído nada —dice Muffy DeMott.

—Vale —dice la jefa de estudio—. Llévala a maquillaje. —Levanta la mirada hacia Dee—.

¿Quieres que la maquillen?

—Lo has hecho bien —le dice Dee a Faye indicando la puerta cerrada.

—No creo que el señor Griffin esté bien —dice la señora de las tarjetas.

—El y el chico son tal para cual. Podemos meter también a la veterana del ejército. Podemos llamarla General Neurosis.

Dee acerca la cara de Faye a la suya con una mano delgada. La besa con suavidad. Sus labios encajan perfectamente, piensa de pronto Faye. El aire acondicionado le provoca un escalofrío.

LA REINA DE «JEOPARDY!» ES DESTRONADA DESPUÉS DE REINAR DURANTE TRES AÑOS

Titular de la revista *Variety*, 13 de marzo de 1988

— ¡Vamos todos hacia allí! —dice la televisión.

— ¿Adónde si no? —pregunta Dee Goddard, en la silla de su oficina, de noche, en 1987.

—Damos vida a cosas estupendas —dice la televisión.

—Y yo también —dice Dee—. Yo lo hice. Pero una sola vez.

Todas las noches entre semana Dee se sienta en su oficina de la compañía Merv Griffin y se bebe una cubitera entera de martinis dulces rebajados. Las paredes de su oficina están empapeladas con aforismos de supermercado. A Humpty Dumpty le empujaron. Cuando la cosa se pone fea, la cosa se va de compras. También hay fotos autografiadas. Dee con Bob Barker, cuando escribía para *Truth or Consequences*. Merv Griffin dándole una placa. Dee y Faye entre Wink Martindale y Chuck Barris en un banquete.

Dee usa el control remoto del *catch* para cambiar de la NBC a la MTV por cable. Un grupo de chicos maquillados con aspecto tuberculoso tocan guitarras que no parecen guitarras sino más bien armas o aviones.

— ¿Tu marido todavía te mira como antes? —pregunta la televisión.

—Te aseguro que no —dice Dee con sequedad, mientras bebe.

—Bebe demasiado —le dice Julie Smith a Faye.

—Es para el dolor —dice Faye, mirando.

Julie observa el monitor que hay en el despacho de Faye:

— ¿Para matar el dolor o para alimentarlo?

Faye sonrío.

Julie niega con la cabeza:

—No está bien mirarla así.

—Hoy te mereces un respiro —dice la televisión—. La leche te quiere. Cuanto más nos oyes, mejor sonamos. ¿No te comerías una hamburguesa asada a la brasa?

—No, no me comería una hamburguesa asada a la brasa —dice Dee, irguiéndose en la silla—.

No, no me la comería. —El vaso se le cae de la mano.

—En cambio, lo que ha dicho de ti es bonito. —Julie mira el perfil de la cara de Faye—. Eso de darle vida a una cosa estupenda.

Faye sonrío mientras observa el monitor.

— ¿Has oído lo que Alex ha hecho hoy? Sajak dice que él y Alex ahora están en guerra. Alex se ha metido en la cabina del técnico y ha estado jugando con el control de aplausos durante toda la tercera parte de *La rueda*. Parecía como si el público aplaudiera cuando la gente perdía su turno y cosas por el estilo. Sajak dice que lo va a pillar.

—Así que no te olvides —dice la televisión—, mira cuánto sales ganando.

—Guau —dice Dee. Después se queda dormida en la silla.

Faye y Julie están sentadas en sendas toallas muy finas, en 1987, junto a la orilla, desnudas en una playa nudista al sur de Los Ángeles, poco después del amanecer. El sol está detrás de ellas. El Pacífico es de color lila a esa hora de la mañana. Sus pies están mojados y descansan sobre una espuma muy fina. El color del cielo resulta un tanto grotesco.

Julie le ha dicho a Faye que cree que los amantes pasan por tres fases distintas cuando empiezan a conocerse bien. Primero intercambian anécdotas y gustos. Después se cuentan las cosas en que creen. Y luego cada uno examina la relación entre lo que el otro dice que cree y lo que hace en realidad.

Julie y Faye ya llevan veinte meses intercambiando anécdotas y gustos. Julie le cuenta a Faye qué es lo que más le gusta: la poesía contemporánea; las mujeres antipáticas; las palabras que se pueden definir usando una sola vocal; las caras que cambian de expresión a cada segundo; cierta enciclopedia canadiense muy rara y de la que se hicieron muy pocos ejemplares que lleva por título *Guía LaPlace de la información total*; el aroma a polvos que sale de las cajitas de maquillaje de las señoras mayores; y el diccionario Oxford.

—La enciclopedia fue muy productiva, tienes que admitirlo.

Julie huele una ráfaga de aire con aroma de levadura: —Se convirtió exactamente en eso que te dicen los maestros: la enciclopedia era mi amiga.

—¿Cuando eras niña, quieres decir? —Faye toca el brazo de Julie.

—Los hombres aparecían uno tras otro. Yo lo sentía mucho por mi madre. Eran hombres silenciosos e impasibles; mamá salía con uno tras otro y luego se venían a vivir a casa. Y no había ni uno solo que fuera capaz de cogerle cariño a mi hermano.

—Ven aquí.

—A veces las cosas se ponían feas. Me acuerdo de que mi madre llevaba una vida horrible. Pero cuando las cosas se torcían nos encerraba en alguna habitación para quitarnos de en medio. —Julie sonrío para sus adentros—. Me acuerdo de que al principio me daba a veces una regla y un lápiz. Para que me entretuviera. Me podía entretener durante horas con una regla.

—A mí también me han gustado siempre las reglas.

—Te construyes un mundo entero. Yo hacía mundos enteros con líneas. Era como una magia de estar por casa. Me pasaba todo el día así. Mi hermano miraba.

En esta playa al amanecer no hay gaviotas. No hay ruidos. La marea se retira.

—Pero teníamos una colección de aquellas *Guías LaPlace de la información*. El cuarto marido de mi madre se las suministraba a vendedores que iban de puerta en puerta. Yo guardaba unas cuantas en todas las habitaciones donde ella nos encerraba. Te juro, te lo juro de veras, que se convirtieron en mis amigas. Llegué a descubrir líneas de coherencia e incoherencia en ellas. Llegué a conocerlas muy bien. —Julie mira a Faye—. No me voy a disculpar aunque suene tonto o dramático.

—No suena tonto. No tiene gracia ser una niña con un hermano retrasado y una madre que lleva tan mala vida, y estar siempre sola. Por no hablar de estar encerrada.

—Bueno, en realidad era a él a quien encerraban. Yo solo estaba allí para vigilarlo.

—Un hermano autista simplemente no puede ser una buena compañía para nadie, por mucho cariño que le tengas, eso es lo que quiero decir —dice Faye dibujando un ángulo en la arena mojada con el dedo del pie.

—Cuidarlo requería muchísimo tiempo. Pero él no hacía compañía, en eso tienes razón. Aun así llegó un punto en que quería tenerlo conmigo. Llegó a ser mi trabajo. Llegué a asociarlo con mi identidad o algo por el estilo. Con mi derecho a ocupar un sitio. Yo aún no había cumplido ocho años.

—Me cuesta creer que no odies a tu madre —dice Faye.

—Ninguno de los hombres que estuvieron con ella podían soportar la presencia de mi hermano. Ni siquiera los que lo intentaron lograban soportarlo durante mucho tiempo. Lo único que hacía era quedarse mirando y agitar los brazos. Y ellos decían que a veces, cuando miraban a los ojos de mi madre, lo veían a él asomándose. —Julie se sacude un poco de arena de su pelo corto—. Pero era muy inteligente. Estaba totalmente ensimismado pero era muy inteligente. Podía mirar la misma cosa durante horas sin aburrirse. Y luego resultó que sabía leer. Leía muy despacio y nunca en voz alta. No sé qué le debían parecer las palabras. —Julie mira a Faye—. Se puede decir que le enseñé a leer a él también, con la enciclopedia. Muy temprano. Las ilustraciones fueron muy útiles.

—Me cuesta creer que no la odies.

Julie tira una piedra:

—Pues no la odio, Faye.

—Te abandonó en una carretera porque un tío le dijo que lo hiciera.

Julie mira el montón de tierra donde estaba la piedra. El montón se deshace.

—Mi madre quería mucho a ese hombre. —Niega con la cabeza—. El le ordenó que abandonara a mi hermano. Creo que ella me dejó para que lo cuidara. Y le estoy agradecida. Si me hubiera separado de él entonces, no sé qué habría sido de mí.

—Oh, cariño.

—Habría sido yo en vez de él la que terminara todos estos años viviendo en hospitales.

— ¿Cómo? ¿Se habría curado del autismo automáticamente si no hubieras estado tú para cuidarlo?

Entre las cosas que más odia Julie están: las tarjetas de felicitación; los padres adoptivos que adoptan niños sin antes mirarse a sí mismos y evaluar su capacidad para amar; el olor a azufre; John Updike; los insectos con antenas y los animales en general.

— ¿Y las mujeres simpáticas?

—No, creo que son peores los insectos. Aunque un insecto deje de moverse, sus antenas todavía siguen agitándose. Nunca dejan de agitarse. No puedo soportarlo.

—Te quiero, Julie.

—Yo también te quiero, Faye.

—Nunca pensé que llegaría a querer así a una mujer. Julie niega con la cabeza mirando el Pacífico: —No me pongas triste.

Faye observa cómo un bicho sin antenas se desliza, con las patas delgadas como cabellos, por la superficie reluciente de un charco dejado por la marea. Se aclara la garganta.

—Muy bien —dice—. La respuesta es la única línea en un campo de fútbol americano que solo está pintada una vez.

Julie se ríe:

— ¿Qué son las cincuenta yardas?

—La respuesta es el único mes del año que no tiene ninguna fiesta nacional y se llama como el emperador romano que...

— ¿Qué es agosto?

El sol sube. La sangre se retira del agua azul.

—A veces el océano me recuerda a un enorme perro azul —dice Faye, mirando el mar. Julie le pasa un brazo a Faye por los hombros desnudos.

«La queríamos como a una ruja —dice el coordinador de relaciones públicas de *Jeopardy!*, Muffy DeMott—. Si se va lo sentiremos mucho. Nadie ha influido tanto en un concurso como la señorita Smith ha influido en *Jeopardy!*»

Artículo de la revista *Variety*, 13 de marzo de 1988

Las olas van cayendo suavemente y luego se retiran. Son como dedos blancos que se derraman en la playa y se deshacen en la arena. Faye puede ver cómo la arena oscurecida por la humedad se aclara cuando el agua que la cubre retrocede de nuevo a causa de la resaca.

La playa se queda quieta y susurrante a medida que la arena se va aclarando. Faye mira el perfil de Julie Smith. Julie tiene la piel más bonita que Faye ha visto nunca en ninguna parte. No es que sea tan blanca que sea enfermiza; no es solo que aquí, bajo el sol matinal que sale del agua, tenga el color del buen vino rosado. Tiene la textura de algo verdaderamente vivo, una suavidad elástica, como un envoltorio maduro, como una vaina. Es vulnerable y tiene profundidad. Se extiende tersa y brillante sobre los pómulos marcados y curvilíneos de Julie. Los pómulos le ahuecan las mejillas y hacen que sus ojos parezcan más hundidos. Sus rasgos parecen arabescos, son casi esclavos. Todo en ella es como si fuera permeable: incluso la ligera separación oscura entre sus dos incisivos superiores parece una especie de ranura, una invitación evanescente. Julie ha usado esos dientes y esa separación para excitar a Faye con una destreza sutil que Faye nunca habría imaginado.

Julie acaba de levantar la mirada:

— ¿Qué has dicho?

Faye la mira, impávida, y niega con la cabeza.

—Estabas hablando de poesía. —Julie sonrío y le toca la mejilla a Faye.

Faye enciende un cigarrillo en medio del viento.

—Nunca me ha gustado. Da demasiadas vueltas. Incluso cuando me gusta no es más que una manera retorcida de decir algo obvio, creo yo.

Julie sonrío. Hay una separación entre sus incisivos.

—Bravo —dice—. Pero piensa que hay realmente poquísima gente que tenga el instrumental necesario para tratar con lo obvio.

Faye se ríe. Se moja un dedo y hace una señal en el aire como si hubiera un marcador. Las dos se ríen. Una ola más grande de lo normal rompe de manera estrepitosa sobre la espuma. El dedo de Faye sabe a humo y a sal.

Pat Sajak, Alex Trebek y Bert Convy están sentados, vestidos con pantalones deportivos y con las corbatas aflojadas, en el salón para ejecutivos de la compañía Merv Griffin, por la mañana, mirando una grabación de la final de béisbol del año anterior. En la pantalla gigante del salón, un bateador golpea el aire por culpa de una pelota baja.

—Esa iba muy baja —dice Trebek.

Bert Convy, que está poniendo en agua sus lentes de contacto, mira la repetición con los ojos entrecerrados. Trebek se endereza en su asiento:

—¿Cuál es el mejor bateador de pelotas bajas de todos los tiempos?

—Joe Pepitone —dice Sajak sin vacilar. Trebek pone cara de incredulidad: —¿Joe Pepitone?

—Willie Stargell le daba muy bien a las pelotas bajas —dice Convy. Los otros dos ni se lo miran.

—Reggie Jackson era genial —dice Sajak para sí mismo.

—Todavía lo es —dice Trebek, mirándose las uñas con aire distraído.

Un presentador de concursos tiene una vida profesional bastante relajada. Los cinco episodios de la semana se pueden rodar en una sola jornada larga. Normalmente hay una semana al mes de trabajo duro en el estudio. El presentador tiene el resto de su tiempo para sí mismo. Bert Convy se encarga de las carreras de coches, las inauguraciones de centros comerciales, presenta episodios de *Vacaciones en el mar* y es varias veces millonario. Pat Sajak es un jugador fenomenal de raquetball, es buen jardinero y está aprendiendo su tercer idioma por correspondencia. Alex, famoso en la industria por ser el presentador más entregado desde Bill Cullen, es visto casi a diario en alguna parte de las instalaciones de la compañía Griffin leyendo, aclarándose la garganta, acicalándose o simplemente preocupado.

El bateador acierta. Sajak arroja una lata de refresco a la pantalla. Trebek y Convy se ríen. Sajak mira a Bert Convy: —¿Cómo va ese diente, Bert? Convy se lleva la mano a la boca: —Todavía está descolorido —dice en tono plomizo.

Trebek levanta la vista:

—¿Tienes un diente descolorido?

Convy se palpa un colmillo:

—Es algo temporal. Ya se está arreglando. —Mira a Alex Trebek con los ojos entrecerrados—. Y tú no le digas nada a Merv.

Trebek mira a su alrededor, como preguntándose a quién le está hablando Convy:

—¿Yo? ¿Este tío que ves aquí? ¿Es que tengo pinta de hacer esas cosas?

—Tienes pinta de presentador de concursos.

Trebek muestra una amplia sonrisa:

—Seguramente es por mis dientes perfectos, hermosos e inmaculados.

—Hijo de puta —masculla Convy.

Sajak les dice a los dos que cierren el pico.

La dinámica de la relación entre Faye Goddard y Julie Smith, según aquellos que las conocen bien, es bastante difícil de explicar con claridad. Faye tiene veintiséis años y está en la plantilla de *Jeopardy!* contratada como investigadora desde hace cuarenta meses. Julie tiene veinte años, sus padres adoptivos son de Lajolla y ha sido la campeona de *Jeopardy!* durante setecientos episodios con las cuotas de audiencia más altas del mercado.

Hace cuarenta meses el magnate de la producción de concursos Merv Griffin decidió recuperar del olvido de las cadenas el popular concurso *Jeopardy!* y retirar a Art Flemming para poner en su lugar al muy distinguido, lustrosamente atractivo y reconocidamente entregado Alex Trebek, un antiguo modelo que se había curtido en la industria de los concursos con el efímero *High Rollers* para la cadena Barris/NBC. Dee Goddard, que había escrito guiones para programas tan antiguos como *Truth or Consequences* y *Name That Tune*, había hecho la promoción y distribución de *The Joker's Wild* y finalmente había producido un concurso tan poco rentable pero con muy buenas críticas como *Gambit*, fue contratada por Merv Griffin como productora ejecutiva de *Jeopardy!* Hubo un período de tensión y desorden después de que Griffin decidiera nombrar como directora del concurso remodelado a Janet Lerner Goddard, de cuarenta y ocho años, ganadora de dos premios Clío pero también esposa del ex marido de Dee. Y de hecho Dee solo aceptó quedarse porque el ayudante ejecutivo de Merv Griffin hizo una llamada personal a Nueva York, donde Faye Goddard estaba haciendo un encargo editorial para la revista *Puzzle* después de licenciarse en biblioteconomía en 1982 por el Bryn Mawr College de Pensilvania. Ahora Faye trabaja para su madre.

En el verano de 1985 Faye solamente lleva cuatro meses en el equipo de *Jeopardy!* cuando una joven susurrante y con una belleza atípica aparece por la carretera con una chaqueta vaquera sucia, una mochila y un anuncio sacado del *Times* en el que se lee que Merv Griffin busca concursantes. La chica dice que quiere concursar en *Jeopardy!*, que siempre le han dicho que tiene facilidad para memorizar información. Faye la entrevista y se siente un poco intrigada. La chica saca una puntuación respetable pero nada espectacular en un examen de cultura general, en concreto uno que cuenta con una importante sección sobre zoología. Julie Smith a duras penas consigue que le hagan una prueba.

En la prueba filmada Julie compite contra un masón de piel cetrina de Encino y una bibliotecaria enclenque de Redding que lleva una enorme peluca rubia. Julie gana la partida por un amplio margen, aunque tiene problemas para hablar con claridad ante el micrófono y también cierta dificultad para acostumbrarse a la extravagante inversión característica de *Jeopardy!*, en la cual el presentador «pregunta» la respuesta y el concursante le contesta con la pregunta correcta. Faye le da a Julie una puntuación de tres sobre cinco. Normalmente solo se vuelve a llamar a los que sacan cuatro o cinco. Sin embargo, a Alex Trebek, que pasa al menos parte de su tiempo pululando por las pruebas, le gusta la chica, a pesar de que ella no se deja invitar a una Coca-Cola en el comedor de la compañía Griffin. Por su parte, Dee Goddard y Muffy DeMott le dan una mención especial a Julie entre otros dieciocho candidatos que participan en la prueba filmada. Y ningún miembro de la plantilla de un programa que todavía está en plena lucha inicial por conseguir una cuota respetable de audiencia tiene nada contra las concursantes jóvenes y con un extraño atractivo. Etcétera. A Julie vuelven a llamarla para meterla en la rotación de concursantes a principios de septiembre de 1985.

Los episodios cuarenta y seis a cuarenta y ocho de *Jeopardy!* se ruedan el 17 de septiembre. La señorita Julie Smith de Los Ángeles aparece por primera vez en el episodio cuarenta y seis. Ya nadie recuerda quién era el campeón vigente por entonces.

Palíndromos, astrología musical, el siglo XVIII, personas famosas que se llamen Eduardo, la Biblia, historia de la moda, estados mentales, deportes sin pelota.

Julie permanece líder durante las cuatro vueltas. Acierta todas las preguntas. Nunca nadie lo había conseguido, ni siquiera con Fleming de presentador. Los otros dos concursantes se quedan desolados y con la cara gris y tienen que ayudarlos a bajar del escenario. Julie gana veintidós mil quinientos dólares, todo el bote del programa, en media hora. Si no gana todavía más en este primer programa es porque Alex Trebek, nervioso, declara que la finalísima no tiene sentido puesto que Julie Smith carece de incentivos para apostar todo lo que ha ganado contra unos oponentes que tienen puntuaciones de cero dólares y de cuatrocientos dólares respectivamente. Con una amplia sonrisa y los ojos muy abiertos, Trebek se quita un sombrero invisible ante una Julie impávida, mientras unos bongos enlatados tamborilean sobre el fondo de los créditos de cierre.

Diez minutos más tarde Faye Goddard localiza a la desaparecida Julie Smith en un rincón recóndito del vestuario de los concursantes. (Los concursantes que repiten tienen que cambiarse de ropa entre episodios para producir la ilusión de que han «vuelto al día siguiente».) Es hora de empezar el episodio cuarenta y siete de *Jeopardy!* Hay que defender la corona y todo eso. Julie se sienta y se mira a sí misma en un espejo de tocador deslustrado y rodeado de bombillas, con la cara impasible e inexpresiva. Le cuesta reaccionar a los estímulos. Faye tiene que darle un paño mojado, charlar con ella mientras se viste y prácticamente llevarla en brazos por la escalera hasta el plató.

Faye está en la cabina del técnico intentando transmitirle a su madre sus dudas sobre la capacidad de la nueva y extraña campeona para resistir otro asalto televisado cuando Janet Goddard le

llama tranquilamente la atención sobre lo que está pasando en la pantalla. Julie está masticando el episodio cuarenta y siete y escupiendo los pedacitos. El verdadero nombre de Lady Bird Johnson resulta ser Claudia. La ciudad de Florida que produce más puros habanos que toda Cuba resulta que es Tampa. El dedo de Julie machaca el botón de las respuestas. Le pone a las respuestas de Alex las preguntas adecuadas antes incluso de que él pueda concluir sus explicaciones. Gana la primera ronda. Janet corta para poner anuncios. Julie se queda sentada en su cabina, mirando al público del estudio, que permanece callado.

Faye y Dee miran a Julie mientras se enciende la luz roja y la cara de Trebek adopta los pliegues de una sonrisa profesional. Algo le pasa a Julie Smith cuando se enciende la luz roja.

Algo indefinible. La chica que había obtenido una puntuación de tres en la prueba y que tenía una mirada inexpresiva desaparece. Todas las partes cóncavas de su cuerpo parecen volverse convexas. La cámara se detiene sobre ella y es como si se pusiera a coquetear. A menudo Julie sale en pantalla mientras Trebek todavía está leyendo la explicación. En la pantalla su rostro desprende un extraño y resplandeciente parpadeo de UHF. Su expresión luminosa y serena irradia una especie de unión espiritual con la información de las tarjetas.

Trebek manipula el nudo de su corbata. Faye sabe que él también nota ese «algo», ese vertido extraño y concentrado en la corriente del programa. El público del estudio traga saliva y susurra cuando Julie dice el nombre en latín del rábano común.

—Nadie sabe cómo se dice rábano en latín —le dice Faye a Dee—. Es una de esas preguntas imposibles que pongo a propósito en todos los programas.

Las posturas de los otros dos concursantes se descomponen. Alguien del público grita el nombre de Julie.

Trebek, que nunca había perdido la atención del público, se va poniendo cada vez más nervioso. Gasta cuarenta preciosos segundos en explicar una anécdota tediosa sobre un partido de los Dodgers que vio con Tom Brokaw. El público se impacienta y silba para que continúe el concurso.

—Hay mal ambiente —susurra Faye. Dee no le hace caso y se inclina sobre la pantalla.

Janet le hace una señal a Alex para que pare. Sudoroso y eclipsado, Alex promete a América que volverá enseguida y que está ansioso por interrogar ante las cámaras a la tremenda señorita Smith y enterarse de los sacrificios personales todavía más tremendos que tiene que haber hecho para absorber tanta información siendo tan jovencita.

Jeopardy! hace una pausa y da paso a un anuncio de Triscuit. Faye y Dee miran horrorizadas la pantalla. El público del estudio se transfigura al ver cómo la cara de Julie Smith se arruga como un kleenex en el bolsillo y rompe a llorar en silencio. Las lágrimas bajan por los arabescos de sus pómulos y caen sobre el micrófono, donde por alguna razón producen un leve susurro. Janet, en la cabina, no sabe qué hacer. Envía a Faye a por una compresa fría pero esta no tiene tiempo de llegar al plato. Se enciende la luz. América contempla cómo Julie Smith machaca todas las preguntas de la sección doble o nada con la cara y la chaqueta de vinilo relucientes por las lágrimas. Trebek se muestra repentinamente tranquilo como una rosa y finge que no se da cuenta de nada, pero no le hace a Julie Smith (ni en este episodio ni en los centenares por venir) ninguna de las preguntas personales que había prometido hacerle.

El concurso sigue. Faye ha visto cómo una nueva Julie, y ya van tres, contesta una respuesta tras otra. La cara de Julie se seca y se endurece. Mira a Trebek con los ojos convertidos en hendiduras del tamaño de una incisión de bisturí.

En la sección final sus oponentes se han vuelto a quedar sin un dólar, pero Julie se adelanta tranquilamente al intento de cancelación de Trebek y se apuesta todos sus veintidós mil quinientos

dólares a que el primer trozo que se descubrió del hombre de Pekín fue un fragmento de mandíbula con forma de paréntesis. El público aplaude. Ella termina con cuarenta y cinco mil dólares. Alex finge que se arrodilla. Suenan los bongos. Y en la última imagen, de la cual Faye Goddard tiene colgada una instantánea con brillo encima de su mesa metálica, Julie Smith, delante de todas las cámaras y sin perder un ápice de tranquilidad, le hace un gesto obsceno con el dedo a Trebek.

El país entero enloquece. Las centralitas de teléfono de Merv Griffin y de la NBC inician una sinfonía que durará dos días. Pat Sajak envía tres docenas de largas rosas rojas al tocador de Julie. La cuota de audiencia de la parte final del episodio cuarenta y siete de *Jeopardy!* es del cincuenta por ciento, empatado con la Super Bowl y las noticias de asesinatos. Es 17 de septiembre de 1985.

—Mi palabra preferida —dice Alex Trebek— es «húmedo». Es mi palabra preferida sobre todo cuando se usa en combinación con mi segunda palabra preferida, que es «inducir». —Mira al doctor—. Solo estoy haciendo asociaciones. ¿Hay algún problema si me limito a hacer asociaciones?

El psiquiatra de Alex Trebek no dice nada.

—Tengo un sueño —dice Trebek—, un sueño que se repite: yo estoy de pie junto al escaparate de un restaurante y veo a un cocinero dándole la vuelta a unas crepes. Pero luego resulta que no son crepes, sino caras. Veo a un tío con sombrero de cocinero dándole vueltas con una espátula a unas caras.

El psiquiatra pone los dedos en forma de campanario de iglesia y se queda mirándolos.

—Me parece que solo estoy cansado —dice Trebek—. Estoy que no puedo con mi alma. Todavía me preocupa mi sonrisa. Me preocupa que empiece a ser una sonrisa gastada. Que ya no sea una sonrisa sugerente, lo cual es preocupante desde el punto de vista profesional. —Se aclara la

garganta—. Y creo que es la misma preocupación lo que me deja tan cansado. Es como un círculo vicioso de sonrisas.

—¿Y esa chica con la que usted trabaja? —dice el médico.

—Y Convy confiesa hoy que un diente se le está quedando descolorido —dice Trebek—.

Venga, dígame que eso es un buen augurio si se atreve.

—Esa concursante de la que habla siempre.

—Ha perdido —dice Trebek frotándose el puente de la nariz—. Perdió ayer. ¿Es que nunca lee los periódicos? Perdió ante su propio hermano, después de que Janet y los ejecutivos de Merv colaran a ese pequeño hijo de puta retrasado con una puntuación amañada de cinco sobre cinco en la prueba y un programa infestado de preguntas sobre animales.

El psiquiatra levanta un poco las cejas. Las tiene negras y en forma de ángulo, casi articuladas.

—Hay una historia bastante rara detrás de todo eso —dice Trebek manipulando uno de sus enormes gemelos de oro para que la luz se refleje en la ventana y dibuje líneas sobre los azulejos del techo—. Solo la conozco de cuarta mano, pero aun así... Sus padres abandonaron a los dos hijos cuando eran niños. Estaban la chica y su hermano, apellidado Lunt. ¿Se imagina un campeón llamado Lunt? Lunt era autista. Era tan autista que en vez de un niño parecía un maniquí para ropa de niño. Muffy dice que Faye le dijo que la chica lo llevaba de un lado para otro como si fuera una maleta. Hasta que por fin los abandonaron a los dos no sé dónde, en medio de ninguna parte. Sus propios padres. Es espeluznante. A ella la adoptaron y al niño lo internaron. En un sanatorio público. Y entonces resulta que ese autista irrecuperable se sabe de memoria la *Guía LaPlace de la información total*. Parece que a los dos los obligaron a aprendérsela de memoria cuando eran niños. ¡Chico, y yo que pensaba que las había pasado canutas en la infancia! —Trebek niega con la cabeza—. Pero al chico acabaron encerrándolo. Y a ella la dieron en adopción a una gente de Lajolla, que según tengo

entendido no tenían sangre azul precisamente. Así que se escapó. Y llegó al programa. Y se lo merendó. Era amable, buena deportista y no estaba para chorradas. El dinero de los premios lo gastaba en pagar unas facturas astronómicas por el autismo de su hermano. Lo trasladó a una clínica privada en el desierto que se supone que está especializada en arrancar a la gente fuera de sí mismos o algo así. En sacarlos al mundo. —Trebek se aclara la garganta.

»Y supongo que lograron arrancarlo —dice—, al menos cuando consigue hablar. Aunque todavía esconde la cabeza debajo del brazo cuando hay tensión. Además, tiene una pinta muy rara. Pero el tío llega y le da el pasaporte a su hermana soltando una avalancha de información sobre zoología. —Trebek juega con el gemelo—. Y ella se va.

—En nuestra última sesión usted dijo que creía estar enamorado de ella.

—Es lesbiana —dice Trebek con fastidio—. Es completamente lesbiana. Creo que es una de esas lesbianas politizadas. ¿Sabe a qué me refiero? De esas rabiosas. Mira a los hombres como si fueran manchas desagradables que flotan en el aire. Además está liada con la tonta del bote de nuestra jefa de investigación. Pensándolo bien, si la Comisión federal de comunicación se enterara por casualidad de que están liadas ya se habría montado otro...

—Haga asociaciones libres —ordena el doctor.

—¿Puedo asociar imágenes?

—Por mí no hay inconveniente.

—Invité a la chica a un café, o a un Tab, hace años, justo al principio, en el comedor, y ella me lanzó una mirada inolvidable de esas que inducen humedad. Luego me dijo que no podía ingerir cafeína con un hombre que lleva un reloj digital. Suelta unas barbaridades... Me enseñó el dedo delante de todo el país. Va casi rapada. A veces parece un vampiro. Una vez, en la cabina de los concursantes (la cabina de los concursantes es donde tenemos a los concursantes en todos los

programas), una de las luces de la cabina parpadeaba (son luces fluorescentes) y ella pidió que la sacaran corriendo de aquella cabina porque el parpadeo del fluorescente la hacía sentirse como si estuviera en medio de una pesadilla. Y la verdad es que recuerdo que aquella luz tenía un tono como de pesadilla. Era como si el neón estuviera vivo. Como si le latiera el corazón. Todo el mundo que había en la cabina se puso nervioso. —Trek se acaricia el bigote—. Qué chica tan rara. Tiene algo muy extraño. Cuando sonreía todo se volvía muy brillante, demasiado nítido. Por alguna razón le quitaba toda la gracia.

«Creo que estoy enamorado de ella —prosigue—. Se lo monta bien con toda clase de información. Verla ante una respuesta es como... ¿Existen las caricias intelectuales? Me imagino que estamos juntos: los mares se abren, las estrellas nos iluminan con sus focos...

—Y esa investigadora ¿con quién está liada?

—Es buena chica. Tonta pero simpática. No es muy brillante que digamos. Un poco sensiblera. Tiene una relación de amor-odio con su madre. —Trek reflexiona—. En mi opinión, Faye es la clase de chica que siempre está haciendo equilibrios con sus emociones, ¿sabe? No consigue controlar adonde la llevan pero tampoco se decide a librarse de ellas. Es una equilibrista emocional. Y tiene una pinta que da miedo para ser tan joven. Tiene los ojos negros y saltones, como si fuera un bicho. Son negros y totalmente redondos. Eso sí, unos pechos impresionantes.

—¿Y ese conflicto con su madre?

—La madre de Faye es una productora ejecutiva muy estresada. Pasa demasiado tiempo obsesionada por no obsesionarse por el hecho de que nuestra directora es la mujer de su ex marido.

—¿Es una mujer?

—Janet Lerner Goddard. La peor directora con la que he trabajado. Dee la odia. A Janet le gusta jugar con la mente de Dee. Hay que reconocer que Dee suele tener la mente llena de ginebra. A

Janet le gusta meterle pequeños souvenirs de su ex en su taquilla de la oficina. Facturas viejas, alfileres de corbata... Juega con la mente de Dee. Y Dee se obsesiona hasta que se colapsa por completo. A duras penas es capaz ya de funcionar en el trabajo.

— ¿Qué imagen asocia con esta persona?

— ¿Conoce esos rifles ultramodernos que tienen muchos más mecanismos para apuntar que para disparar? Pues Dee es así. Joder, espero no terminar nunca de esa manera.

El psiquiatra piensa que ya han hecho todo lo que podían hacer hoy. Le enseña la puerta a Trebek.

—También me gusta la palabra «emperifollarse» —dice Trebek.

En las primeras semanas de otoño de 1985, el público, que aumenta con cada sondeo Nielsen, solamente puede distinguir dos terrenos de competición en donde la señorita Julie Smith de Los Ángeles es potencialmente vulnerable. Uno de ellos tiene que ver con los animales. Julie es simplemente incapaz de responder a las preguntas sobre animales. En su cuarto programa, la sección doble o nada incluye las categorías «Marsupiales» y «Canciones sobre animales» y eso permite que un farmacéutico memorioso de Westwood la hostigue todo el tiempo, hasta que ella lo machaca en la sección final con una respuesta sobre la talla de zapatos de Eva Braun.

En su quinto programa (que para ella debe ser el último, porque, según las reglas que el programa ha hecho públicas, si gana por quinta vez tiene que retirarse), Julie se enfrenta a un cartero de Berkeley espectacularmente gordo que asegura ser cofundador de la delegación californiana de MENSA. La tercera concursante es una taquígrafa de Fullerton neurasténica (pero preciosa, Alex no para de manosearse la corbata) que se limpia compulsivamente los labios con la manga de la blusa. La taquígrafa acumula rápidamente una puntuación negativa y se pone histérica durante la segunda

pausa comercial, cuando el cartero, humillado, vengativo y susurrante, la convence de que va a tener que pagar a *Jeopardy!* los novecientos dólares que ha perdido para que le permitan abandonar el plato. Faye viene corriendo mientras el rodaje está detenido, pero parece que nada tranquiliza a la mujer. No para de mirar nerviosa hacia la salida mientras Faye sale a toda prisa del plato y la luz roja se enciende.

Una campanada inicia la sección doble o nada. Julie, evitando mirar fijamente al público, empieza a introducir pequeñas pausas antes de responder a Alex. Deja espacios en blanco. Solo el cartero saca algún provecho. Pero Julie sigue aventajándolo. Faye mira a la taquígrafa, que a todas luces solo logra mantener la calma haciendo un enorme esfuerzo. El cartero acorta distancias con Julie. Julie hace una mueca de disgusto y conserva el liderazgo durante varios minutos hasta que llega la última respuesta: Roma clásica por mil dólares; autor de *De Oratore* que fue ejecutado por Octavio en el año 43 antes de Cristo. Julie deja la mano suspendida encima del botón de las respuestas y mira a la taquígrafa. El cartero tiene los ojos cerrados mientras intenta encontrar la información. La taquígrafa levanta la cabeza de golpe. Mira a Julie con furia, pulsa el botón y pregunta: «¿Quién es Tulio?». Hay un instante de silencio. Trebek mira la tarjeta. Niega con la cabeza. La taquígrafa se queda con menos mil novecientos dólares y parece sufrir una especie de ataque epiléptico.

Faye observa cómo Julie Smith pulsa el botón ahora y le susurra al micrófono que, aunque la pregunta que pedía Alex era sin duda «¿Quién es Cicerón?», lo cierto es que Marco Tulio Cicerón, que vivió entre los años 106 y 43 antes de Cristo, era conocido como Cicerón pero también como Tulio. De la misma manera que el apelativo menos común de Augusto era Octavio, dice señalando la tarjeta que el presentador tiene en la mano. Trebek mira la tarjeta. Faye sale disparada hacia la sala de documentación. El veredicto solamente tarda unos segundos. La taquígrafa se lleva la razón y el dinero. Abrumada por un tropel de emociones, la taquígrafa abraza a Julie ante las cámaras. El cartero

se lleva las manos a las solapas. Julie deja escapar una sonrisa espléndida. Alex, más o menos conmovido, suelta un discurso sobre el espíritu de honradez y generosidad que hoy ha tenido el orgullo de presenciar. La sección final muestra a Julie aniquilando totalmente al cartero, que cree erróneamente que la primera literatura que hubo en la India fue Kipling. El programa obtiene una cuota de audiencia del sesenta y cinco por ciento. Casi nadie se da cuenta de que Julie y la taquígrafa se intercambian teléfonos mientras suenan los bongos. Faye se gana una bronca de Muffy DeMott sobre la importancia inestimable de buscar todas las preguntas posibles para una respuesta. La fotografía de Julie pulsando el botón para revelar la pregunta correcta encabeza la columna «Son noticia» del *Newsweek*.

Esa noche el ayudante ejecutivo de Merv Griffin convoca una reunión estratégica de urgencia con toda la plantilla. Las mejores mentes de la compañía Griffin buscan asesoramiento. Faye y Alex también están invitados. Faye avisa para que les suban café y Coca-Cola y el agua de Seltz especial de Merv.

Griffin murmura algo a su hombre de confianza. Su hombre tiene la cara brillante y un peluquín negro. El hombre asiente y se levanta:

—No podemos dejar que se vaya. Es demasiado buena. Demasiado popular. Se ha convertido en el espectáculo principal. Miren estas cifras. —Muestra unas cifras.

—Pero hay unas reglas —dice la directora—. El que gana cinco programas se retira invicto y vuelve para el torneo de campeones en abril. Es un evento anual. Es una tradición, de los tiempos de Art Flemming. Se hace por cortesía con toda la reserva de concursantes. Es algo ético.

Griffin le susurra algo al oído al hombre de la piel brillante. El hombre se levanta de nuevo:

—Al carajo —le dice el hombre de piel brillante a la directora—. Esa chica es pura magia. Las cifras no mienten. La gente de Triscuit ha ofrecido doblar el precio de los anuncios de medio minuto

con la condición de que ella se quede. —Sonríe con los labios pero no con los ojos, Faye se da cuenta—. Caramba, Janet, podríamos llamarlo *El show de Julia Smith* y seguiríamos ganando una fortuna.

—Julie —dice Faye. —Sí, claro, claro.

Griffin le susurra algo a su hombre.

— ¿Hace falta que Merv mencione que habría incentivos sustanciales en forma de salario y beneficios? —dice el hombre de la piel brillante dándole la vuelta al bolsillo de su chaleco—. Es una oportunidad para ser héroes de la industria. Y heroínas. Y la compañía Griffin, Camelot. Y vosotros, todos vosotros, caballeros. —Mira a su alrededor—. Tachad eso. Reinas. Amazonas del entretenimiento.

—No se puede perder un sesenta por ciento de cuota de audiencia sin presentar batalla —dice Dee, que está sentada al lado de Faye y bebe algo que Faye cree que se parece demasiado al agua. La directora susurra algo al oído de Muffy DeMott.

Hay un instante de silencio. Griffin se pone de pie al lado de su hombre:

—He visto las cintas del programa y nunca había estado tan impresionado. Esa chica es como una lente, es un filtro que recoge toda la fuerza dispersa que algunos en esta industria se han pasado toda la vida intentando encontrar y dirigir. —Es Merv Griffin el que está hablando. Alrededor de la mesa todos bajan la mirada—. ¿Qué es esa fuerza? —Merv pregunta en voz baja. Mira a su alrededor. El y su hombre se sientan otra vez.

Alex va hasta la puerta para ayudar a un conserje que viene cargado de refrescos.

Griffin susurra otra vez y el hombre de la piel brillante se levanta:

—Merv sugiere que esa fuerza, damas y caballeros, es la capacidad que tienen los hechos para trascender sus propias limitaciones internas y convertirse, en sí mismos y para sí mismos, en sentido y en sentimiento. Esta chica no solo le da una patada en el culo a los hechos. Esta chica infunde

trascendencia a la trivialidad. La humaniza, le otorga el poder de emocionar, de evocar y de inducir, el poder de la catarsis. Le da al concurso esa claridad y a la vez ese misterio que todo el mundo en esta industria ha estado buscando a tientas durante décadas. Una especie de unión de cabeza concursante, corazón, vísceras y dedo que pulsa el botón. Ella es, o puede llegar a ser, la encarnación del concurso. Es puro misterio.

— ¿Una especie de ídolo de culto? —pregunta Alex Trebek abriendo una lata de refresco con el brazo extendido.

Merv Griffin mira con frialdad a Trebek.

La cara del hombre de confianza de Merv brilla:

— ¿Ven esa ventana? —dice—. Por ahí se van las reglas. Por la ventana. —Se palpa la nariz—. ¿Es capaz vuestro entregado animador de concursos de retener, y ahora os pido que consideréis todas las implicaciones de «retener»...? —Mira a Janet—. Es decir, ¿acaso tiene que agarrarse a ciegas a las reglas como a un fin, aunque la meta principal y el propósito y la idea misma de esas reglas salgan a la calle y entren en los corazones de todos los consumidores de Triscuit del mundo libre?

—Más vale decir que no —dice Dee con sequedad.

—Pues esa es la bomba —dice el hombre—. Ella tiene que quedarse hasta que la eche alguien. No podemos ni debemos darle ninguna ayuda delante de la cámara. Fuera de las cámaras debemos darle todo lo que Merv considere razonable. Tenemos que conseguir que coopere un poco, que se relaje un poco con las preguntas cuando la estrategia lo permita y les dé alguna oportunidad a los demás concursantes. Le explicamos que queremos cooperar. DeMott será uno de nuestros cebos.

Muffy DeMott se limpia la boca con una servilleta del comedor:

— ¿Yo soy un cebo?

—Si la chica coopera, entonces usted, DeMott, la ayudará a tapar sus ingresos. Dígale que los podemos tapar aquí mismo en Griffin. Llévela de la banda impositiva de los setenta mil hasta, digamos, la de los veinte mil. *Kapisch?* Seguro que ella coopera con un cebo como ese.

—Ella envía todo su dinero al hospital donde está su hermano —dice en voz baja Faye, sentada junto a su madre.

—¿Un hospital? —pregunta Merv Griffin—. ¿Qué hospital?

Faye mira a Griffin.

—Solo me ha dicho que su hermano está en un hospital de Arizona porque tiene dificultades para vivir en el mundo.

—¿En el mundo? —pregunta Griffin. Mira a su hombre de confianza.

El hombre de confianza de Griffin se toca el peluquín con cautela y mira a Muffy:

—Póngase a eso, DeMott —dice—, entérese de ese rollo del hermano hospitalizado. Si puede gustarle al público, cuídese de airearlo. Lleve a la chica aparte y póngala al corriente de todo. Explíquele lo de las reglas y la ventana. Dígale que puede quedarse tanto tiempo como pueda aguantar. —Hace una pausa efectista—. Dígale que en un momento dado Merv puede llamarla para comer.

Muffy mira a Faye:

—Bien.

Merv Griffin se mira el reloj. Todos se levantan en el acto. Se oye un revolver de papeles.

—Dee —dice Merv en su silla, tocándose un colmillo con aire ausente—. Usted y su hija quédense un momento, por favor.

Idaho, monedas, Truffaut, santos patronos, cócteles históricos, animales, deportes de invierno, 1879, la Revolución francesa, canciones sobre plantas, el Talmud, la revista satírica *Nuts to You*.

En el programa doscientos ochenta y siete, el 4 de diciembre de 1986, concursaba un adolescente con gafas, marcas de acné y estrecho de pecho que lleva una camiseta gastada de Mozart. Ante las cámaras asegura que ha revisado el calendario solar occidental para asegurarse de que presenta un isomorfismo completo con los relojes atómicos de la Oficina americana de medición del tiempo de Washington. Mira con detenimiento a Julie. Todas y cada una de sus ganancias, asegura, irán encaminadas a materializar el sueño de su padre. El sueño de su padre resulta ser montar un balneario en el patio de la casa que tiene la familia en Orange County, con un elefante a cada lado que vaya bombeando agua todo el tiempo.

—Dios, qué cansado estoy —le canturrea Alex a Faye sosteniendo un refresco y un pañuelo en la tercera pausa publicitaria. Detrás de Alex, Faye ve a Julie metida en su pequeña cabina y mirando al público del estudio. El público compete por llamar su atención.

El chico ve truncadas sus esperanzas de conseguir sus elefantes en la sección final. Asegura con voz chillona que la semana islámica no contempla ningún día sagrado en particular.

—El viernes —murmura Julie.

Alex hace que suenen los bongos y le pide al público que tenga en cuenta que al parecer los californianos nunca (hace hincapié en el «nunca») miran a Oriente.

—Lo que yo quiero es toda la información sobre ese hermano que no puede vivir en el mundo —dice Merv Griffin repasándose las cutículas con un recorte de papel. Dee emite murmullos de asentimiento.

—El chaval es autista —dice Faye—. De veras, no sé por qué quiere informarse sobre una persona retrasada.

Merv continúa dirigiéndose a Dee:

—Quiero saber cuál es exactamente su problema. Si hay diferentes grados de autismo. Si puede hablar. Cuál es su pronóstico. Si puede provocar situaciones dramáticas. Si se parece mucho a la chica. Etcétera.

—Queremos toda la información existente sobre el hermano de la señorita Smith —repite la cara reluciente del hombre de confianza de Merv.

— ¿Por qué?

Dee mira el vaso vacío que tiene en la mano.

—La cuestión de fondo —murmura Merv— es si el hermano puede hacer con la información lo que ella puede hacer con la información. —Se pasa el recorte de papel a la mano izquierda—. ¿El hecho de que tenga, como dijo Faye, problemas para estar en el mundo, junto con esos genes que deben de ser impresionantes, acaso todo esto puede unirse —sonríe— y añadirse a su condición misteriosa? ¿Puede ser una encarnación del concurso? —Se repasa una cutícula—. ¿Puede hacer lo mismo que ella?

—Imaginen las posibilidades que encierra —comenta el hombre de la piel brillante—. Estamos mirando este asunto a largo plazo. Sería un negocio sublime, ¿de acuerdo? Un rollo a lo Antígona. Si alguien tiene que echarla algún día, obviamente queremos que el que la eche tenga el mismo gancho. Que ella corra generosamente con el gasto tremendo de la hospitalización de su hermano ya presenta un potencial tremendo de cara al público.

—Quiero saber si el chico es un misterio —dice Merv.

—Es autista —dice Faye mirando con sus ojos de insecto—. Eso quiere decir que le tienen que enseñar a hablar de manera coherente. A que no le entren convulsiones cada vez que alguien lo mire. ¿No estarán pensando en ponerlo delante de las cámaras?

El hombre de confianza de Merv está de pie junto a la ventana de la oficina sumida en sombras:

—Imaginen que podemos mantener el misterio más allá de la chica como individuo, eso es lo que trata de decir Merv. El misterio de la información total, ese misterio convertido en una especie de autoperpetuación ontológico-bufonesca. Buscamos hechos que sostengan las emociones a través de todos los cambios por los que las emociones pasan inevitablemente, Faye.

—Estamos pensando en la perpetuación, en eso estamos pensando —dice Merv—. En Triscuit nos prestan su confianza para esto.

Mientras los demás están de pie la postura de Dee sigue decayendo.

—Recuerden, señoras —dice el hombre de confianza de Merv desde la ventana—. Ustedes pueden elegir ser parte de la solución... o quedarse sin disolver. —Suelta una risotada. Griffin se da una palmada en la rodilla.

Nueve meses más tarde, Faye regresa a la oficina del hombre de confianza de Griffin. El hombre se ha cambiado de peinado. Dice:

—Le digo dos cosas, Faye. Le digo «Comisión federal de comunicaciones» y le digo «apartamentos separados». No queremos, repito, no queremos ni un asomo de escándalo. No queremos que una pregunta de sesenta y cuatro mil dólares provoque un escándalo que nos obligue a nada. ¿Tengo razón? Por eso le digo «Comisión federal de comunicaciones» y «apartamentos separados».

»Es usted una buena investigadora, Faye. Es usted un tesoro para nosotros. He oído personalmente cómo Merv usaba la palabra "tesoro" en relación con su nombre.

—No le facilito a ella ninguna respuesta —dice Faye.

El hombre asiente enérgicamente.

Faye mira al hombre:

—No le hacen falta.

—Solo le estoy diciendo que nuestra ropa sucia debe seguir siendo un asunto privado —dice el hombre de la piel brillante—. Aunque usted sea un tesoro. Por eso le digo que conserve su maravilloso apartamento de cristal, del que he oído hablar tanto.

El primer año las cuotas bajan un poco, como siempre. Se quedan en meramente increíbles. Las acciones de la compañía Griffin se fraccionan tres veces en nueve meses. Alex se compra un coche tan caro que no se atreve a conducirlo. Va al trabajo en autobús. Dee y la redactora de las preguntas se compran terrenos en los cañones. Faye se busca una cuenta de jubilación individual con la ayuda de Muffy DeMott. Julie se traslada a un bungalow en Burbank, sigue viviendo a base de fruta y semillas y envía todo el dinero que queda después de sus impuestos, que son ínfimos gracias al arreglo de Griffin, al hospital psiquiátrico de Palo Verde que hay en Tucson. Se convierte en portada de la revista *People*. Faye les explica a los de *People* que Julie es básicamente una persona reservada.

Pronto llega un momento en que Julie no puede ir a ninguna parte sin alguna clase de disfraz. Faye la ayuda a elegir un bigote y le aconseja que no se ponga mucho pegamento.

Una extrapolación de los planes de vuelo del aeropuerto internacional de Los Ángeles muestra una escena del 17 de septiembre de 1987 por la tarde en la cual el hombre de confianza de Merv

Griffin, la directora de *Jeopardy!* Janet Goddard y un tal mister Mel Goddard, que gestiona los derechos subsidiarios de la compañía Screen Gems, se suben al nuevo Piper Cub que se ha comprado el hombre de la piel brillante y tras volar sin escalas hasta Tucson, Arizona, allí disfrutaron de una estancia de tres días entre hormigas voladoras, un tráfico inimaginable y bastantes cócteles «Monzón de verano» chispeantes y burbujeantes.

El responsable de destronar a la señorita Smith después de más de setecientas victorias fue anoche un tal mister Lunt de Arizona, un joven cuyo hábito de esconderse la cabeza debajo del brazo en los momentos cruciales no restó mérito al virtuosismo con que se adueñó del botón y de las preguntas que durante años habían pertenecido por derecho propio a la campeona.

Artículo de la revista *Variety*, 13 de marzo de 1988

¿QUÉ HARÁ AHORA LA SEÑORITA SMITH?

Titular de la revista *Variety*, 14 de marzo de 1988

Al mediodía de hoy, en 1987, hace un calor tremendo en Los Ángeles. Un cartero con pantalones cortos de cartero y calcetines de lana hasta la rodilla está comiendo sentado a oscuras dentro de un buzón abierto. No se ve ninguna cara que no lleve gafas de sol.

Faye y Julie están paseando por el oeste de Los Ángeles. Faye lleva un bañador y chanclas de goma. Sus chanclas crujen y chapotean.

— ¿Que hiciste qué? —dice Faye—. ¿Qué es lo que hiciste para ganarte la vida antes de ver nuestro anuncio?

—Un profesor de psicología de UCLA hacía pruebas sobre la segregación de saliva humana ante distintos estímulos. Yo era cobaya profesional.

— ¿Eras una salivadora profesional?

—Necesitaba dinero, Faye. Solo tenía diecisiete años. Tuve que hacer autoestop desde Lajolla.

No tenía dinero ni sitio donde dormir. Comía semillas.

— ¿Y qué hacía él, tocaba timbres y te enseñaba chocolatinas para ver si se te caía la baba?

Julie se ríe con sus dientes separados; lleva bigote y gafas de sol; esconde su pelo de punta muy corto bajo un sombrero de safari.

—No exactamente.

—Entonces ¿qué?

Las chanclas de Faye chapotean y chirrían. —Tus zapatillas suenan a sexo —dice Julie.

—No crea usted que pasa un solo día —dice el veterano representante de ventas de libros de referencia P. Craig Lunt en la oficina del magnate de la producción de concursos, que mira para otro lado con gesto concentrado, manipula un disco de plástico e intenta dispararle una bala del 18 a la cara de un payaso.

Dee Goddard y Muffy DeMott están sentados en la oficina de Dee, dominando la carretera con sus miradas, hoy, a mediodía, bajo el aire acondicionado, con la cubitera llena de martinis, mirando el *Superconcurso para recién casados*.

— ¡Bienvenidos al *Superconcurso para recién casados!* —dice la televisión.

—Este concurso es malísimo —dice Dee—. Lo único que hacen es humillar a los recién casados. Una sarta de chistes baratos.

—Pues a mí me gusta. —Muffy coge la cubitera que se está refrigerando delante del aire acondicionado—. Es culpa de ellos si dejan que Bob Eubanks les humille delante de todo el país y en horario diurno solo para conseguir una secadora o una motonieve.

—Es un concurso barato. Mel vio su contabilidad una vez. Es una operación realmente... de estar por casa.

Dee agita una rodaja de limón.

La cabeza de Bob Eubanks llena la pantalla.

—Hostia, mira el tamaño de la cabeza de ese tío.

—Pero se conserva bien —musita Muffy—. Parece que nunca envejece. Me gustaría saber cómo lo hace.

—Ha vendido su alma a cambio de su cara. Rinde culto a un montón de cuchillos. Le hace sacrificios a sus amos diabólicos para conservar la cara.

Muffy mira a Dee.

— ¡Un gran premio especial elegido exclusivamente para vosotros! —dice la televisión. Dee se inclina hacia delante:

—Pero mira qué cabeza. Su frente domina todo el plano. Deben de necesitar una lente especial.

—Pues a mí no me disgusta. Tiene gracia.

—Me alegro de que esté al otro lado de la pantalla y yo pueda apagarlo cuando me dé la gana.

Muffy levanta su bebida y la mira a la luz de la ventana:

—Y por supuesto nunca te quedas desvelada de noche por miedo a que fuera al revés.

Dee cruza los tobillos bajo la silla:

—Cariño, estamos en este negocio precisamente para asegurarnos de que nunca sea al revés.

Se ríen los dos.

—Se oyen historias, ¿sabes? —dice Muffy—, sobre gente solitaria o un poco chalada que solo tienen la tele en la vida. Sus padres o quien sea que los educó los planta delante de la tele y mientras crecen la tele llega a convertirse en su único mundo emocional. Es todo lo que tienen y, en cierto modo, el hecho de que estén fuera del aparato y todo lo demás esté dentro se convierte en la única manera que tienen de definirse a sí mismos como seres con identidad distintiva. —Ella bebe un trago.

—Quédense donde están —dice la televisión.

—Y luego te enteras de que a veces uno de ellos sale por alguna razón en la tele. Por accidente —dice Muffy—. Lo enfocan entre el público de un partido de béisbol o lo entrevistan en la calle sobre un referéndum o algo así. Luego se va a casa, se planta delante del aparato y de pronto mira y se ve dentro de la tele. —Muffy se empuja las gafas con el dedo—. Y a veces te enteras de que se vuelven locos.

—Tendría que haber un seguro especial para esas cosas —dice Dee, haciendo que tintinee el hielo de la cubitera.

—A lo mejor es buena idea.

Dee mira a su alrededor:

—¿Has visto el vermut por alguna parte?

Julie y Faye pasan delante de una casa con la fachada estucada de un color como de medicina estomacal. Un autobús Volkswagen está saliendo marcha atrás. Hace el típico ruido agudo y lastimero que hacen todos los Volkswagen cuando dan marcha atrás. Faye se seca la frente con el brazo. Se siente húmeda y pegajosa, como si estuviera metida dentro de una bolsa de plástico.

—Pero es que no sé qué decirles —dice. —Estar liada con una mujer no te convierte automáticamente en lesbiana —dice Julie.

—Tampoco me convierte en Marie Osmond. Julie se ríe:

—Es una cruz que tienes que llevar. —Coge la mano de Faye.

Julie y Faye pasean mucho. Faye va en coche hasta la casa de Julie y la ayuda a disfrazarse. Julie lleva bigote, sombrero, bermudas, una camisa hawaiana y una cámara Nikon.

— ¿Y qué pasa si soy lesbiana? —pregunta Faye. Observa cómo un niño pequeño golpea metódicamente con el puño la parte trasera del muslo de su padre, que le está comprando helados Häagen-Dasz a un vendedor ambulante—. Es decir, ¿qué pasa si soy lesbiana y la gente me pregunta por qué lo soy? —Faye suelta la mano de Julie para pellizcarse unas gotas de sudor que tiene en el labio superior—. ¿Qué les digo si me preguntan por qué?

— ¿Realmente esperas que mucha gente te pregunte por tu sexualidad? —pregunta Julie—. ¿O estás preocupada por alguien en particular?

Faye no dice nada. Julie la mira:

—No puedo creerme que eso te preocupe.

—Pues a lo mejor sí. Las cosas que a mí me preocupan no son asunto tuyo. Tú eres la causa de que yo tal vez sea lesbiana. Solo te pregunto qué voy a explicarle a la gente.

Julie se encoge de hombros:

—Di lo que quieras. —Tiene que estar todo el tiempo arreglándose el bigote por culpa del calor—. Di que el lesbianismo no es más que una especie de respuesta a la alteridad. Di que el único sentido que tiene el amor es intentar meter los dedos por los agujeros de la máscara del amante. Llegar a agarrar de alguna manera esa máscara. Y qué más da cómo lo consigas.

—No quiero oír teorías sobre máscaras, Julie —dice Faye—. Quiero saber qué tengo que decirle a la gente.

—¿Por qué no me dices de una vez qué gente es la que te preocupa?

Faye no dice nada. Un hombre muy gordo pasa a su lado, con la cara roja como un bistec, unas botas de cowboy relucientes y una enorme estrella de hojalata en la solapa de su traje de ejecutivo.

Julie empieza a sonreír.

—No te rías —dice Faye.

Caminan en silencio. El cielo es luminoso y muy amplio. Recoge toda la luz del sol y resplandece como un aftershave.

Julie sonríe para sus adentros, con el sombrero puesto. Su sonrisa es un poco fría:

—¿Sabes? Si quieres divertirte, lo verdaderamente divertido —dice— es inventarte explicaciones. Si la gente quiere razones, pues dáselas. Lo que te venga en gana. Invéntate las razones. Te llevarás una sorpresa: cuanto más inverosímil sea la razón, más satisfecha se quedará la gente.

—¿Y eso es divertido?

—Te aseguro que es más divertido que retorcerte de preocupación por una cosa así.

—¿Julie? —dice de pronto Faye—. ¿Qué pasaría si algún día pierdes? ¿Seguiríamos juntas? ¿O nuestra relación depende del concurso?

Una mujer vestida con pantalones cortos de tela de toalla está mirando de manera bastante descarada a Julie. Julie mira a otro lado.

—Por ejemplo —dice—, si la gente te pregunta, puedes explicarles esto. Tú te has enamorado de un hombre que también está totalmente enamorado de ti. Es mayor que tú. Es un tipo importante

en el mundo de los negocios. Tú te entregas a él sin reservas. Él se va a Francia por un negocio importante. No te deja ir con él. Lo esperas varios días pero no tienes noticias suyas. Lo llamas a Francia y una voz de mujer dice «hola» en francés mientras oyes al fondo su maquinilla de afeitar eléctrica. Un par de días más tarde te llega una postal francesa que debió escribir a toda prisa en su primer día allí. Dice: «Este es el paisaje. Ojalá estuvieras preciosa». Caes en el lesbianismo por culpa del dolor.

Faye mira el perfil curvado de la cara de Julie y su piel, que es como la piel de una uva blanca y sin imperfecciones.

—Diles que ese hombre que te rompió el corazón —prosigue Julie— adquirió rápidamente en tu memoria el aspecto de una caricatura de esas que salen en las páginas de política de la prensa: la cabeza enorme, el cuerpo diminuto y los rasgos más desagradables acentuados.

—Puedo decirles que ahora mismo todos los hombres del mundo me parecen así.

—Cuéntales eso. Tú conoces a un chico, en tu universidad de la Costa Este. Es un chico popular y atractivo y sobre todo, y esto es lo que más te atrae, un chico terriblemente serio. El chico va a la biblioteca, saca una copia de la *Anatomía de Gray* y busca la localización precisa y los rasgos neurológicos del clítoris. Tú estás convencida de que lo hace solamente para aprender a darte placer. Toca tu clítoris, y todo tu cuerpo, como si fuera un instrumento valiosísimo. Te enamoras completamente de él. La intensidad de tu amor crea lo que podríamos llamar una situación orgánica: un cuerpo no puede caminar sin piernas. Unas piernas no pueden caminar sin un cuerpo. Él se convierte en tu cuerpo.

—Pero enseguida se cansa de mi cuerpo.

—No, se obsesiona con tu cuerpo. Toma pleno control sobre tu propia percepción de tu cuerpo. Te hace ponerte a régimen o ganar peso. Te obliga a hacer ejercicio. Supervisa tu peinado y tu

aspecto. Tu cuerpo no puede hacer un solo movimiento sin él. Haces tanto ejercicio que te vuelves musculosa. Tu ropa se va volviendo cada vez más ajustada. El va dibujando los cambios de tu silueta en una hoja enorme de papel de carnicería y la cuelga en su habitación para registrar todo el proceso de tu evolución. Tus amigas piensan que te has vuelto chinada. Te quedas sin amigas. El te presenta a todos sus amigos. Te obliga a girarte despacio mientras te presenta para que puedan admirarte desde todos los ángulos.

—Soy infeliz con él.

—No, eres deliciosamente feliz. Pero no queda mucho de ti, en ese momento te sientes casi colmada.

—Me hace levantar pesas y me vigila. Tiene barras de halterofilia en su habitación.

—Tu amor —dice Julie— surge de la falta de plenitud, pero también te convierte en una simple prótesis añadida. Su necesidad de ti es como una mirada de Medusa que te petrifica.

—Ya te he dicho que no quiero abstracciones sobre este tema —dice Faye con impaciencia.

Julie se sienta, callada, con el ceño fruncido por la concentración. Faye ve una mariposa enorme batiendo las alas de manera incongruente en el vidrio ahumado de la ventanilla de una larga limusina. La limusina se detiene ante un semáforo rojo. La mariposa se cae de la ventana. Va dando tumbos hasta la acera y allí se queda, con todos sus colores.

—Te hace levantar pesas en su habitación por la noche, mientras él se sienta y te observa —dice Julie en voz baja—. Muy pronto tienes que levantar pesas desnuda mientras él te mira sentado en su silla. Empiezas a sentirte incómoda. Por primera vez notas algo así como el sabor de la degradación. La degradación sabe a té. Y aumenta noche tras noche. La boca te sabe a té cuando él empieza a salir fuera, va al otro lado de la ventana en plena noche y observa cómo levantas pesas desnuda.

—Siento algo horrible cuando me mira a través de la ventana.

—Y en un momento dado aparecen sus amigos. Resulta que él empieza a invitar a todos sus amigos para que vengan a casa por la noche y miren también por la ventana cómo levantas pesas. Puedes distinguir los perfiles de las caras de todos sus amigos. Puedes verlas junto a tu propio reflejo en el cristal. Tienen las caras paralizadas por la fascinación. Te recuerdan a las calabazas de Halloween. Un día ves cómo una lengua sale de una de las caras y toca la ventana. No estás segura de si es la lengua de aquel chico atractivo y serio.

—Caigo en el lesbianismo por culpa del dolor.

—Pero todavía lo quieres.

Las chanclas de Faye chapotean. Se seca la frente y reflexiona.

—Me enamoro de un tío, nos prometemos y empiezo a ir a comer a casa de sus padres. Una noche estoy poniendo la mesa y oigo a su padre en el salón diciéndole entre risas que el castigo para quienes practican la bigamia es tener dos mujeres. Y el tío se ríe también.

Llegan junto a una tienda de electrónica. Detrás del escaparate enorme Faye ve un anuncio reflejado en treinta televisores que forman una especie de ojo de mosca. Alan Alda sostiene cierto producto entre el pulgar y el índice y sonríe.

—Te enamoras de un hombre —dice Julie— que insiste en que solo puede quererte cuando estás de pie en el centro exacto de la habitación.

Pat Sajak planta lechugas en el jardín de su casa de Bel Air. Bert Convy se sube a su Lear rumbo a la exposición automovilística de Indianápolis.

—Tengo un sueño —le dice Alex Trebek al psiquiatra con las cejas en forma de circunflejos—. En ese sueño estoy sonriendo de pie delante de un atril en un montículo en medio del campo. Es un campo de tréboles muy verde y todo lleno de conejos. Los conejos están sentados mirándome. Debe de haber varios millones de conejos en ese campo. Y todos están sentados mirándome. Algunos agachan la cabeza para comer tréboles. Pero sus ojos nunca se apartan de mí. Están allí sentados mirándome, un millón de conejitos, y yo los miro a ellos.

—Tío —dice Patricia («Patty-Jo») Smith-Tilley-Lunt, rotunda e inexpresiva, detrás de la caja registradora del restaurante Holiday-Inn en el hotel Holiday-Inn, en la carretera interestatal 70, a su paso por Ashtabula, Ohio—: Tío tío tío tío.

—No —dice Faye—. Conozco a un hombre en el parque. Los dos estamos paseando. El hombre tiene un cachorro, el cachorrillo más bonito y tierno que he visto jamás. El cachorro está atado con una correa pequeña. Cuando me encuentro con el hombre, el cachorrillo mueve la cola con tanta fuerza que pierde el equilibrio. El hombre me deja jugar con su cachorrillo. Le rasco la barriga y él me lame la mano. El hombre lleva el almuerzo en una cesta. Pasamos el día entero en el parque con el cachorro. Cuando se pone el sol estoy totalmente enamorada del hombre del cachorrillo. Paso la noche con él. Le dejo entrar dentro de mí. Me enamoro de él. Empiezo a ver al hombre y su cachorrillo cada vez que cierro los ojos.

«Tengo una cita con el hombre del parque un par de días más tarde. Esta vez trae un cachorro distinto, otro cachorrillo precioso que meneas la colita y nos lame la mano a los dos. El hombre dice que es un hermano del primer cachorrillo.

—Oh, Faye.

—Y la cosa no termina aquí. Yo me cito con el hombre en el parque y él trae un cachorro distinto cada vez. Y es tan cariñoso y atento conmigo y con los cachorros que pronto me enamoro locamente. Una mañana estoy tan enamorada que lo sigo hasta el trabajo, solamente para darle una sorpresa, para pillarlo con un vaso de zumo y una galleta danesa. Pero lo sigo y descubro que en realidad es un investigador de una firma de cosméticos que prueba sus productos con cachorrillos y luego los mata y los disecciona. Pero antes de experimentar con cada cachorrillo lo lleva al parque y le da un paseo. Y usa a los preciosos cachorros para atraer mujeres y seducirlas.

—Te sientes tan irritada y asqueada que te haces lesbiana —dice Julie.

Pat Sajak casi hace papilla a Alex Trebek en solo tres partidas de raquetball. En la sala de vestuarios del gimnasio, Trebek se prueba un corbatín estilo Windsor, felicita a Sajak por la renovación de su contrato y reitera una vez más su esperanza de que ya no queden rencores por aquella broma de los aplausos. Sajak dice que todo está ya olvidado y llama a Trebek «tío legal». Luego hay algún que otro golpe amistoso con la toalla y otras muestras de camaradería.

—Necesito que me cuentes con detalle la dinámica de la relación entre Faye Goddard y Julie Smith —le dice Merv Griffin al ejecutivo de piel brillante. Su hombre de confianza está de pie junto a la ventana, viendo cómo pasan los coches bajo el sol por la autopista de Hollywood. Los coches lanzan destellos al pasar.

—Resulta que tu madre y tú vais al cine —dice Faye. Ella y Julie están secándose a la sombra del toldo de una peletería—. Eres pequeña. La película es *El hijo de Flubber*, de Disney. La sesión dura toda la tarde. —Se recoge el pelo detrás del cuello y se lo estira—. Cuando la película se termina

y vosotras salís fuera, a la acera y a la luz del día, tu madre se derrumba. Está tan histérica que tiene que agarrarla el tipo que vende las entradas. Se tira de ese pelo tan bonito que siempre has admirado y que querrías haber tenido. Está totalmente fuera de sí. Resulta que un hombre que estaba sentado detrás de vosotras en el cine se ha pasado toda la película tocándole el pelo. Tocándole el pelo de manera libidinosa. Ella se sentía completamente asqueada y horrorizada pero no ha hecho un solo ruido en todo el tiempo, supongo que por miedo a que tú descubrieras que un extraño la estaba tocando de manera libidinosa. Se derrumba en la acera. Tiene que venir su marido. Se pasa un año tomando antidepresivos. Luego empieza a beber.

»Años después su marido, tu padrastro, la deja por otra mujer. La mujer tiene el mismo pasado, los mismos intereses profesionales y el mismo aspecto en general que tu madre. Tu madre se obsesiona por cualquier diferencia minúscula que haya entre ella y esa mujer y que podría haber provocado que tu padrastro la dejara. Bebe mucho. La otra mujer juega con sus emociones, como la mujer insegura y asquerosa en general que es, se viste de manera tan parecida a tu madre como puede y le mete en la taquilla pequeños souvenirs de tu padrastro. Se tiñe el pelo del mismo tono de rojo que tu madre. Todas trabajáis en la misma industria, pequeña pero terroríficamente poderosa. Es una comunidad minúscula, sórdida y claustrofóbica, en donde nadie puede escapar de las madrigueras que ellos mismos han contaminado. Te hundes en la confusión. Y entonces conoces a una persona extraordinaria y divertida, triste y excepcional.

—La lluvia en Sevilla —le dice la directora Janet Goddard a un adolescente enorme, tan gordo, pálido e inexpresivo que parece un muñeco de nieve—. Necesito que digas «la lluvia en Sevilla» sin meterte la cabeza debajo del brazo. Imagina que es un juego —le dice.

Es verdad que la noche antes de que Julie Smith sea derrotada por su hermano en su programa número setecientos cuarenta y uno, Faye le cuenta lo que han hecho la directora de *Jeopardy!* y el hombre de confianza de Merv Griffin. Las dos están de pie y vestidas junto a la pared de cristal de Faye y observan cómo las montañas a lo lejos se van convirtiendo en chocolatinas Hershey en medio de una red creciente de sombras.

Faye le cuenta a Julie que la gente de la compañía Griffin siente gran respeto y admiración por ella y por esa razón quieren controlar cuidadosamente la elección de su sustituto. Que para Griffin, Julie es la encarnación del misterio del programa, y que la plantilla, como es comprensible, estaría dispuesta a hacer cualquier cosa con la esperanza de retener esa capacidad de misterio y personificación a pesar del cambio y la pérdida inevitables. Pero luego le confiesa que todo cuanto acaba de decir no son más que patrañas del ejecutivo de la cara brillante.

Julie le pregunta a Faye por qué no le ha contado antes lo que iba a suceder.

Faye le pregunta a Julie por qué envía todas sus ganancias ilegales a los médicos de su hermano y luego no quiere hablar con él.

No es Julie la que se pone a llorar.

Julie pregunta si mañana habrá preguntas sobre animales.

Mañana habrá montañas enteras de preguntas sobre animales. La directora ha recopilado personalmente las categorías y las respuestas para mañana. Faye ha sido temporalmente asignada a colaborar con la jefa de estudio en la reparación de una E que se enciende mal en el rótulo gigante de *Jeopardy!*

Faye le pregunta a Julie por qué le gusta inventarse razones falsas para explicar su lesbianismo. Ella cree que Julie en realidad es lesbiana porque por alguna razón odia a los animales. Faye dice que no puede entenderlo. Se pone a llorar junto a la pared de cristal.

Julie pone la palma de la mano sobre el cristal transparente.

Faye le pregunta a Julie si su hermano puede derrotarla.

Julie dice que su hermano no puede derrotarla de ninguna manera y que en el fondo de su silencio él mismo lo sabe. Julie dice que ella sabe siempre hasta la última cosa que su hermano sabe, y una más.

A través de la ventana de la sala de maquillaje Faye puede ver una masa gris de nubes que empieza a tapar el sol. Aparecen pequeñas salpicaduras de lluvia en el cristal de la ventana.

Faye ocupa el lugar de la maquilladora. Julie está en la silla de maquillaje, lleva una blusa de entretiempo, una falda de algodón descolorida y unas sandalias. Tiene las piernas cruzadas y el pelo erizado con espuma. Sus ojos brillan tranquilos, aunque no aburridos, y observan fijamente un punto situado debajo del reflejo de su propia barbilla en el espejo rodeado de bombillas. Le dedica a Faye una leve sonrisa amable:

—Llegas tarde, te quiero —susurra Faye.

Le aplica la base de maquillaje.

—Te voy a contar otra historia —dice Julie.

Faye deshace el final de la base en la cavidad blanda que hay bajo la mandíbula de Julie.

—Te voy a contar otra historia para que la tengas preparada. Para cuando no te dejen en paz.

Ya verás cómo se la tragan.

—No va a derrotarte. Está demasiado aterrorizado incluso para ponerse de pie. He tenido que pasar por encima de él para llegar hasta aquí.

Julie niega con la cabeza:

—Cuéntales que tenías ocho años. Tu hermano tenía cinco y no sabía hablar. Diles que tu madre tenía una cara agotada e inexpresiva. Que había ido volviéndose cada vez más fea, primero por culpa de los hombres y luego de ella misma. Que su cara permanecía inexpresiva, enamorada de un hombre silencioso e impávido que os dejó tirados tocando un trozo de madera al lado de una carretera. Diles que tu madre os abandonó en un campo de hierba seca. Diles que el campo, el cielo y la carretera eran del color de una colada sucia. Diles que te pasaste todo el día tocando un poste, que allí estaban tu mano y la mano blanca de un niño tarado. Que esperabas que regresara porque hasta entonces lo había hecho siempre. Faye espolvorea el maquillaje.

—Diles que había una vaca. —Julie traga saliva—. Estaba en el campo, junto al sitio donde tú estabas tocando la cerca. Diles que la vaca estuvo allí todo el día, masticando algo que se había tragado hacía mucho rato y mirándote. Diles que la cara de la vaca no tenía ninguna expresión. Que se pasó el día entero allí, mirándoos con una cara enorme que carecía por completo de expresión. —Julie suspira—. Que casi te entraron ganas de gritar. El viento sonaba como alguien gritando. Y tú allí de pie, tocando la madera todo el día con una criatura que era la encarnación del silencio. Que podía, ya sabes, quedarse ahí indefinidamente, esperando al único coche que conocía y sin sentir la necesidad de comprender nada. Y una vaca te estaba mirando, ahí delante, igual que podría estar mirando cualquier otra cosa.

Faye quita el maquillaje sobrante con una toallita. Julie se seca los labios pintados en el secante que le alcanza Faye.

—Diles que todavía hoy no puedes soportar a los animales, porque las caras de los animales no tienen ninguna expresión. Ni siquiera un asomo de expresión. Diles que alguna vez miren la cara de un animal, que la miren de verdad.

Faye le pasa los dedos a Julie por el pelo de punta húmedo.

Julie mira a Faye en el espejo rodeado de bombillas:

—Y luego diles que miren de cerca las caras de los hombres. Diles que se detengan un instante y miren la cara de un hombre. La cara de un hombre está totalmente vacía. Mírala de cerca. Diles que miren ellos también. No lo que hacen las caras, porque las caras de los hombres nunca dejan de moverse, son como antenas. Pero lo único que hacen sus caras es moverse e ir adoptando diferentes configuraciones del vacío.

Faye busca la mirada de Julie en el espejo. Julie dice: —Diles que en las máscaras de los hombres no hay agujeros para meter los dedos. Diles que es imposible querer algo que no se puede coger con los dedos.

Julie hace girar la silla de maquillaje y levanta los ojos hacia Faye:

—Por eso te quiero a ti, si es que te quiero —susurra, pasándose un dedo por la mejilla cubierta de polvo blanco e intentando trazar una línea curva de color blanco en la cara de Faye—. Es por tu cara cuando adopta una expresión. Intenta mirarte desde fuera, siempre desde una perspectiva distinta. Dile a la gente que sabes que tu cara pierde su belleza cuando está en reposo.

Julie sigue tocando la cara de Faye con los dedos. Faye cierra los ojos llenos de lágrimas. Cuando los abre, Julie todavía está mirándola. Tiene una sonrisa hermosa. Aparenta más de veinte años. Coge las manos de Faye:

—Una vez me preguntaste cómo entendía los poemas —dice, casi en un susurro, con su voz de hablarle al micrófono—. Y también me preguntaste si nosotras, si lo nuestro dependía del concurso para existir. ¿Eh, cariño? —Levanta la cara de Faye poniéndole un dedo debajo de la barbilla—. ¿Te acuerdas? ¿Te acuerdas del mar? ¿De nuestro mar al amanecer, de cómo nos gustaba? Nos gustaba porque era como nosotras, Faye. Aquel océano era obvio. Todo el tiempo estábamos buscando algo obvio. —Le pellizca un pezón tan suavemente que Faye ni siquiera se da cuenta—. El mar solo es el

mar cuando se mueve —susurra Julie—. Las olas son lo que distingue al mar de un charco muy grande. El mar no es nada más que sus olas. Y todas las olas del mar terminan chocando con lo que ellas mismas empujan y rompiendo. Todo lo que estábamos mirando durante todo el tiempo que estuviste haciendo preguntas era obvio. Era obvio y era un poema porque éramos nosotras. Mira esa clase de cosas, Faye. Tu propia cara cuando adopta una expresión. Una ola que rompe sobre una roca y pierde su forma en un gesto que expresa esa forma. ¿Lo ves?

Pero no había sido en la playa donde Faye había preguntado por su futuro. Había sido en Los Ángeles. ¿Y qué quería decir entonces aquella ola extraña que había salido de la nada y había roto de improviso?

Julie sigue mirando a Faye:

— ¿Lo ves?

Faye abre los ojos. Los abre mucho: — ¿No te gusta mi cara en reposo?

El plató es de un color azul que recuerda al maquillaje. El rótulo de *Jeopardy!* ha sido descolgado. La letra E emite un parpadeo fluorescente y paralítico. Julie aparta la mirada de la letra enferma. Alex tiene una flor en la solapa. Los nombres de los tres concursantes aparecen proyectados en cursiva delante de sus cabinas. Alex le tira a Julie su tradicional beso. Pat Sajak le muestra a Faye un pulgar levantado desde delante del escenario. Le señala algo. Faye mira detrás del telón y ve una piel de plátano sobre la alfombra azul pálido, colocada cuidadosamente en el camino marcado con cinta adhesiva que Alex sigue todos los días para ir desde su atril a la mesa donde están las respuestas. Dee Goddard, Muffy DeMott y el hombre de confianza de Merv Griffin están inclinados sobre las pantallas que hay en la cabina de la directora. Janet Goddard prepara un plano de un chaval gordo y pálido a quien la cabina le viene pequeña. El tercer concursante, en el medio, se palpa leve-

mente el maquillaje. Faye huele a polvos. Mira cómo Sajak se frota las manos. Se enciende la luz roja. Alex levanta los brazos a modo de saludo. Ya no lleva reloj digital.

La directora, metida en su cabina y con los auriculares puestos, le dice algo a la cámara dos.

Julie y el público se miran.