



El objeto terrible y el signo develado

«Zapatos para toda la vida» de Guadalupe Dueñas



El ser humano se convierte por medio de los objetos en constructor del tiempo, de la historia y de una parte sustancial de la cultura. Los objetos por lo tanto tienen la función de «personificar las relaciones humanas, poblar el espacio que comparten y poseer un alma»

En su origen, el cosmos de los objetos guardaba para sí y el hombre un uso específico, una utilidad básica, como lo eran las herramientas para el trabajo y la vestimenta y el calzado contra lo inesperado de la naturaleza. En esta historicidad los objetos se convirtieron, por ejemplo, en ornamento, y fueron dotados por vez primera de un símbolo: estatus y poder

Así, joyas, cojines, perfumes, jabones «Heno de Pravia», zapatos, muebles, escaleras, edificios, momias, fetos en frascos e incluso «Batmans» y boxeadores de juguete que cobran vida, son el escenario polivalente de mucha de la narrativa de Guadalupe Dueñas. En ésta, el objeto es tan cotidiano que en ocasiones se pierde de vista su importancia –el punto central de la presente obra es devolverles esa sustancial importancia–, lo que hace concentrarse en la narración donde la cosa «habla» por sí misma, como un personaje que a través de su memoria –la del narrador o la de los actores– cuenta sus razones de función y existencia.

El objeto terrible y el signo develado

«Zapatos para toda la vida» de Guadalupe Dueñas

Colección Graduados
Serie Sociales y Humanidades

Núm. 6

Angélica Maciel Rodríguez

El objeto terrible y el signo develado

«Zapatos para toda la vida» de Guadalupe Dueñas

Universidad de Guadalajara
2011

302.2

MAC

Maciel Rodríguez, Angélica.

El objeto terrible y el signo develado: «Zapatos para toda la vida» de Guadalupe Dueñas / Angélica Maciel Rodríguez.

1ª ed.

Guadalajara, Jal.: U de G. Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades, Coordinación Editorial, 2011.

Colección: Graduados

Serie: Sociales y Humanidades ; Núm. 6

ISBN 9786074503777 (obra completa)

1.- Semiología (Lingüística) – Aspectos sociales.

2.- Semiótica – Aspectos sociales – Alocuciones, ensayos, conferencias.

3.- Dueñas, Guadalupe – 1920-2002 – Crítica e interpretación.

4.- Cuentos mexicanos – Siglo XX.

II.- Universidad de Guadalajara, Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades.

Primera edición, 2011

D.R. © Universidad de Guadalajara

Centro Universitario

de Ciencias Sociales y Humanidades

Coordinación Editorial

Juan Manuel 130

Zona Centro

Guadalajara, Jalisco, México

ISBN Obra completa 978-607-450-377-7

ISBN E-book 978-607-450-411-8

Hecho en México

Made in Mexico



Esta edición fue financiada con recursos del Programa Integral de Fortalecimiento Institucional (PIFI) 2009 a cargo de la Secretaría de Educación Pública.

Índice

Introducción	9
Los objetos, el hombre y la palabra	9
Estudiosos de los objetos	12
Las bases del análisis semiótico	13
[I] El estudio de los objetos como un signo	17
La trayectoria del objeto como signo	
Sociología, semiótica y literatura	17
[II] El objeto que no es cosa.	
Del objeto real al objeto literario	27
La importancia de pensar un objeto	27
El objeto material. La domesticidad	29
El objeto-signo como objeto verbal	36
El objeto literario o el objeto escrito en el arte	39
[III] El signo develado:	
la perspectiva semiótica en la narración	43
La organización del texto	43
La quiebra: zapatos para la eternidad. Primera secuencia	44
El descubrimiento: cajas y zapatos. Segunda secuencia	58
La incertidumbre: entre la disforia y el consuelo. Tercera secuencia	72
La solución: destruir los zapatos. Cuarta secuencia	78
La plaga de zapatos y la muerte consecuente. Quinta secuencia	87
Armar el signo: contextualización de las secuencias	96

[IV] El objeto terrible: clasificación, tipificación y función	107
Por qué clasificar los objetos	107
Cómo clasificar los objetos	108
Clasificación	110
Función primera o utilidad/ funcionalidad de los objetos materiales	113
Los objetos literarios y su función narrativa	116
Textualización de la función narrativa	118
Conclusiones	123
La función narrativa de los objetos	123
La clasificación de los objetos para la creación de una estructura con significado en el relato	125
La muerte <i>vs.</i> la vida: el objeto como eje temático del relato	126
Lo femenino <i>vs.</i> lo masculino: el objeto como dispositivo de control social	127
Anexo	
Entrevista al doctor Alfredo Tenoch Cid Jurado	129
Bibliografía	139

INTRODUCCIÓN

Los objetos, el hombre y la palabra

El ser humano se convierte por medio de los objetos en constructor del tiempo, de la historia y de una parte sustancial de la cultura. Los objetos por lo tanto tienen la función de «personificar las relaciones humanas, poblar el espacio que comparten y poseer un alma» (Baudrillard, 1999: 14). Este universo exterior conformado por las cosas es el que habita hoy el hombre; en un sistema de cambio de valores, de un intercambio de signos, el ser vive rodeado de una «fauna y flora domésticas» (*ibid.*: 1).

En su origen, el cosmos de los objetos guardaba para sí y el hombre un uso específico, una utilidad básica, como lo eran las herramientas para el trabajo y la vestimenta y el calzado contra lo inesperado de la naturaleza. En esta historicidad los objetos se convirtieron, por ejemplo, en ornamento, y fueron dotados por vez primera de un símbolo: estatus y poder. Desde ese momento, los objetos, vistos por la sociología, la economía, la antropología, y en los tiempos que siguieron por la robótica, la mecatrónica, etc., ya no pudieron ser ignorados. El hecho de que el hombre se percibiera rodeado de objetos hizo imposible imaginar una vida cotidiana sin ellos: los objetos fueron invasores y el ser humano fue quien alentó la proliferación de este «conjunto que se halla en mutación y expansión continuas» (*ibid.*: 2).

Los cambios evolutivos del objeto útil al de ornamento, del objeto necesario al de lujo, del objeto modelo al de serie, del objeto antiguo al moderno, del objeto del otro al objeto propio, fueron pasos obligados enarbolados no por la producción industrializada y de desarrollo de tales «fetiches», sino por el consumo humano de éstos y por el atisbo de que serían investidos de signos y serían signos.

Los estudios de las diferentes disciplinas¹ referentes al objeto dotaron a éste de cualidades infinitas como su misma función práctica, el valor estético, el

¹ Como las citadas ciencias de la robótica, o las ciencias humanas de la antropología y la sociología, e incluso el arte, la semiótica o la literatura.

carácter de símbolo, etc., además de una condición sígnica, un simbolismo, un lugar y espacio: un significado.

Así, al universo de *les instances muettes* (Alfaro, 1992), como denominaba Francis Ponge a los objetos, hay que aprender a verlo e idearlo de una manera significativa, tal como lo enuncia Bernard Veck:

Il faut donc apprendre à les voir et à les penser en dehors de toute finalité purement utilitaire, les considérer avec un nouveau regard, qui concerne leur façon de'être, et non plus seulement la manière dont elles peuvent servir de matériau ou de matière première a une exploitation économique qui les adapte aux besoins humaines. Car la fin de la leçon n'est pas –n'est plus– de montrer simplement comment le bon usage des choses asservies concourt au bonheur matériel (progressivement accompli) de l'humanité (1994: 19).²

Luego están las palabras, los nombres de los objetos y su retórica. Su presencia en el texto. Los objetos en la literatura, cita Ponge, deben ser tratados tanto «comme éléments du monde que comme mots de la langue»³ (*idem*). Por esto, en las obras literarias es posible buscar tanto el objeto que se toma por parte del escritor como su elección de palabras para designarlo. Para Ponge, el equilibrio entre objetos y palabras es una base de creación.

Las cualidades diferenciales de cada uno de estos elementos, objeto y palabra, pero también su conjunción en la obra literaria y el camino del hombre, son el interés primero de la presente obra. Realizar una clasificación de los objetos literarios que se nombran en «Zapatos para toda la vida», de Guadalupe Dueñas, es tan sólo uno de los temas tratados; sostener que tales objetos funcionan como eje narrativo es imperativo. No se busca hacer, como Ponge, *la leçon que proposent les choses*⁴ (*idem*), sino un acercamiento al estudio de los objetos en la literatura, atendiendo para ello el importante punto de vista de los actores en la narración y todos aquellos valores vertidos en los objetos literarios nombrados (véase capítulo II), objetos que fueron tomados del cosmos exterior para volverse el centro del mundo, es decir, el centro del universo construido en la narración.

² «Hay que, en consecuencia, aprender a verlos y pensarlos fuera de toda finalidad puramente utilitaria, considerarlos con una nueva mirada, que concierne su razón de ser, y no solamente la manera en que ellos pueden servir de material, de materia prima, a una explotación económica que los adapta a nuestras necesidades humanas. Pues el fin de la lección no es –y no es más– la de mostrar simplemente cómo el buen uso de las cosas contribuye a la felicidad material (progresivamente llevada a cabo) de la humanidad. La verdad reside en un nuevo cara a cara».

³ «como elementos del mundo que como palabras de la lengua».

⁴ «la lección que proponen las cosas».

Este universo de estudio, el libro que el lector tiene en sus manos, se conforma por cuatro capítulos. El primero de ellos ilustra a algunos autores que han tratado a los objetos desde la perspectiva del signo, así como sus principales teorías versadas en los tres enfoques en que se construye la presente obra: la literatura, la sociología y la semiótica. El segundo capítulo contiene las definiciones del objeto material, del objeto verbal y del objeto literario, las cuales se vierten en un tratado quizá muy específico, pero que es importante para comprender el territorio que abarcan los objetos en el mundo del hombre, en su palabra y en su literatura.

Por su parte, el tercer apartado desarrolla el análisis semiótico del relato elegido para este estudio. Se divide en un *corpus* de cinco secuencias más la contextualización de las mismas, donde se disponen los niveles postulados por Algirdas Julien Greimas y se retrata la disforia y degradación del texto; así mismo se ilustran tópicos como la espacialidad, la temporalidad y la isotopía, donde también se construye un sistema descriptivo de los objetos. Este capítulo cuenta, además, con una recapitulación de cada secuencia, que puede ser leída como un *abstract* ya que contiene los elementos clave para entender los resultados de esta segmentación.⁵ De la misma manera, esta parte de la obra da inicio al tratamiento del objeto en sí. El estudio y análisis del objeto comienza en los apartados acerca de la isotopía del zapato y la condición del zapato eterno, respectivamente, y continúa en la parte de la metaforización de los objetos «caja» y «zapato». Este lapso o salto de ausencia de objetos en el estudio semiótico, entre un apartado y otro, se debe a que el relato es el guía que muestra la aparición de los objetos conforme se desarrolla la historia. No es sino hasta la secuencia II que los objetos se ilustran como literarios, iniciando, por ejemplo, su metaforización. El relato, en una lectura inmanente, es el que ofrece los elementos necesarios –incluidos los objetos– para el análisis en su propio tiempo y espacio.

El último capítulo trata la clasificación de los objetos pertenecientes a la narración estudiada; se basa en general en los resultados del análisis semiótico. Una parte de la clasificación está basada en el autor Jean Baudrillard, considerando la convención de su sistema en el universo social, la segunda parte obedece a una aportación crítica de conceptualización de los objetos literarios en su función narrativa.

La obra se construye desde el objeto verbal-literario (véase capítulo I), y se busca mostrar al lector que más allá de su función utilitaria en la realidad o su función gramatical en el texto, el objeto posee una función narrativa que lo hace ser eje actancial, eje axiológico y eje semántico; es decir, que dicho objeto sostiene la narración en su totalidad al ser constructor de la estructura profunda del relato, que incluye la temática y el contenido social. De igual forma, el trabajo se plantea

⁵ Agradezco a la doctora Cecilia Eudave la sugerencia de la breve recapitulación, la cual sin duda ayudará al lector a comprender la totalidad de la secuencia.

desde tres focos de estudio: la literatura, la sociología y la semiótica. Estos enfoques se delimitan porque los objetos tienen múltiples posibilidades de estudio y en la actualidad pueden abordarse desde la estética, la arquitectura, el diseño, el arte, la narrativa cinematográfica o desde la visión del teatro, por ejemplo. Así, construir una frontera disciplinaria es un paso inicial para centrar los parámetros del análisis que desde la perspectiva semiótica se presenta en este libro.

La instancia literaria no se puede negar si el objeto de estudio es un texto configurado en este universo de la palabra. La literatura es el campo donde se centra el análisis y donde se resguarda la clasificación del cuento de Guadalupe Dueñas. Por otra parte, el campo de la sociología se ha elegido porque en primera instancia se consideran los objetos como referentes reales, insertos en la vida del hombre en sociedad. Se estima que no se puede analizar un objeto literario si no se cuenta con las cualidades y las diferencias que el hombre ha atribuido a tal objeto; así mismo, el valor, el signo o el símbolo que conserva en su interior dicho objeto es dado por el ser humano de acuerdo con la visión cultural, y ésta es necesaria para establecer una comparación con el objeto literario. Toda la conceptualización del objeto material que se cita en el capítulo I está basada en el campo sociológico.

Respecto de la ciencia semiótica, ésta se ha considerado porque en ella se sostiene el análisis del texto de Dueñas. De esta forma, se debe tener en cuenta que el objeto en esta obra es tratado como un signo, con un referente y un significado. Este enfoque conjunta al objeto verbal con el objeto literario, es decir, el estudio semiótico es un puente necesario para entender al objeto desde su punto de vista en la literatura.

Estudiosos de los objetos

El trabajo del sociólogo Jean Baudrillard resulta innegable de citar en esta obra por el amplio sistema de objetos y su relación con el hombre social, respecto del consumo que describe. Este sistema descriptivo no sólo ilustra al objeto práctico o útil en sí, sino su incorporación a un sistema de objetos (funcionalidad) donde éstos se correlacionan para otorgar un significado al espacio, por ejemplo.

El trabajo de Roland Barthes también es muy interesante; en diversos libros, como en *La aventura semiológica*, nombra a los objetos-signo como una construcción social que conlleva un significado cultural (1990a: 245). En *Mitologías*, por citar un solo ejemplo, realiza un ensayo acerca de los juguetes, y cómo éstos representan, en el signo del objeto, el mundo adulto (social y cultural) vertido sobre los niños (integración a la cultura y a lo social) (1991: 59).

El sistema de los objetos, tomando a Barthes, es un sistema ya no de consumo como en Baudrillard, sino un sistema total de significación, desde la perspectiva tanto semiótica como social y cultural. De esta manera, hay un acercamiento a la

metodología de la obra y al tratamiento del objeto-signo como parte de una lengua, un sistema que en este caso se vería reflejado en el texto narrativo.

Finalmente, el escritor francés Francis Ponge ha elaborado un *método creativo* donde todos los objetos, hasta el más mínimo, «puede empezar de pronto, con urgencia, a requerir una palabra, más de una, toda una serie [porque], sí, el menor objeto puede exigir la existencia de un lenguaje» (Mattoni, 1971: 11). Esta dualidad entre el objeto y la palabra, que enuncia la creación de un texto, parte entonces de anotaciones, definiciones, búsqueda etimológica y semántica, exploración de cualidades y formas y la detallada elección de la palabra escrita que nombre y ejemplifique dicho objeto, que dé voz al signo.

El método pongiano expresa que la materia prima de un texto literario –y sólo de cualquier texto–, la materia interna de la obra literaria, son las palabras, y que fuera de ella habita un mundo de sustancia y forma, un universo exterior (Alfaro, 1992: 12), donde la palabra se complementa con el objeto referencial, con el signo del que es significante. Ponge percibía ese mundo o universo exterior por medio de la contemplación de las cosas, y observó: «that objects had passed virtually unnoticed in literature, at least since Lucretius»⁶ (Fahnestock, 2000: 8).⁷

Estos objetos ignorados del cosmos que nos sustenta, incluidos por Francis Ponge en el terreno literario con minucia y considerando las emociones ante la percepción del objeto, así como su método, son la razón en la que descansa el interés por este escritor, aunado a que Ponge es considerado «como el poeta de las cosas y de los objetos» (Alfaro, 1992: 1), como el escritor de los objetos y las palabras.

Estos objetos aunados a las palabras remiten a la pregunta rectora de la obra de Francis Ponge, la cual interroga acerca de que si es verdad que la enunciación de los objetos en un texto son decisión de quien profiere el acto de escribir o son las cosas mismas las que «reclaman ser tenidas en cuenta y rodean insistentemente con su mutismo al escritor» (Mattoni, 1971: 5). Así mismo percibe que, si bien un texto que habla de un jabón no hará espuma, las palabras en él enunciarán dicha espuma, y serán resbalosas, húmedas, blancas (*ibid.*: 9-10). En conjunción con las características que el objeto por sí mismo pide para enunciarse.

⁶ «estos objetos habían pasado prácticamente desapercibidos por la literatura por lo menos desde Lucrecio».

⁷ Lucrecio (Lucretius) Caro (1999) escribió uno de los primeros tratados que hablan de la naturaleza de las cosas como materia. Explica «la física de Demócrito, para deducir de ella que la materia es eterna, aunque no lo sean los cuerpos con ella formados, y que la muerte o término en todos los seres, incluso el humano, no es más que una transformación, una disgregación de los átomos que los forman, átomos imperecederos, cuyas repulsiones y afinidades son origen de todos los seres animados o inanimados».

Las bases del análisis semiótico

El análisis del texto «Zapatos para toda la vida» se basa, respecto de los tópicos de temporalidad, espacialidad, disforia, isotopía, red actancial y cuadrado semiótico, en el modelo de Algirdas Julien Greimas tratado en *La semiótica del texto: ejercicios prácticos. Análisis de un cuento de Maupassant*. Se considera que los niveles en que Greimas trabaja (semántico, axiológico y actancial) son esenciales para demostrar la función narrativa de los objetos en el cuento elegido para este trabajo. El nivel semántico brindará las cualidades y las diferencias de los objetos en el nivel de la palabra y el significado; el nivel axiológico denotará los valores vertidos en dichos objetos por los actores, los cuales se centran en el nivel actancial.

Así mismo, se ha considerado este método semiótico para el estudio central de los objetos por que, como cita el doctor Alfredo Tenoch Cid Jurado,

[...] no hay un método ni tampoco hay uno mejor. Lo que hace la semiótica es ofrecerse como una herramienta de análisis, y de acuerdo con el tipo de análisis es más oportuno un modelo que otro. Si habláramos de la literatura, cualquiera de los modelos podrían funcionar de acuerdo al tipo de análisis literario; pero es como decir cuál es el mejor modelo de análisis literario, sería el mismo problema. Puedo decir que hay semiólogos que han trabajado muchísimo la problemática de los objetos (*Entrevista con el Dr. Cid Jurado*).

En otro aspecto, para las definiciones de los objetos que aparecen en «Zapatos para toda la vida» se ha decidido utilizar tanto el diccionario de María Moliner (1998) como el *Diccionario de la Real Academia Española*. El *Pequeño Larousse Ilustrado* también ha sido considerado cuando la acepción necesita ser ampliada o retroalimentada. En la elección de acepciones, se ha tomado en cuenta que lo que se defina sea un objeto según la definición dada en el capítulo II. Para la etimología, se ha utilizado el *Diccionario etimológico de la lengua castellana* del doctor Pedro Felipe Monlau (1881) y el *Breve diccionario etimológico de la lengua española* de Guido Gómez de Silva (2006).

Por su parte, el texto de la narradora tapatía Guadalupe Dueñas que se ha elegido forma parte del libro de cuentos *Tiene la noche un árbol*, título que hace referencia a un verso de «Muerte sin fin» de Gorostiza. La elección de «Zapatos para toda la vida» se basa en que esta narración, se propone, gira en torno de los objetos, es decir, son el *leitmotiv* en que se centran las múltiples preguntas planteadas en la presente obra.

Así, joyas, cojines, perfumes, jabones «Heno de Pravia», zapatos cuyas cajas simulan en las paredes «ataúdes blancos», muebles, escaleras, edificios, momias, fetos en frascos e incluso «Batmans» y boxeadores de juguete que cobran vida,

son el escenario polivalente de mucha de la narrativa de Guadalupe Dueñas. En ésta, el objeto es tan cotidiano que en ocasiones se pierde de vista su importancia –el punto central de la presente obra es devolverles esa sustancial importancia–, lo que hace concentrarse en la narración donde la cosa «habla» por sí misma, como un personaje que a través de su memoria –la del narrador o la de los actores– cuenta sus razones de función y existencia.

EL ESTUDIO DE LOS OBJETOS COMO UN SIGNO

*La trayectoria del objeto como signo.
Sociología, semiótica y literatura*

El universo de los objetos es vasto; éstos proliferan conforme el hombre se multiplica y con él sus necesidades. Estos «seres inanimados», a los cuales ahora la modernidad rinde culto, han sido razón de estudio con la misma vastedad de su cosmos y, desde distintas disciplinas, han adquirido un rostro y un significado más allá de su forma o utilidad. La sociología, la semiótica, el diseño, la arquitectura y la literatura, por ejemplo, han sido depositarios de diversos trabajos cuyos autores observan al objeto como un continente de significados y cargas simbólicas.

Este capítulo dibuja una trayectoria –temática y no cronológica– donde se ilustran algunos autores que han tratado a los objetos como un signo, así como sus principales hipótesis desde las perspectivas de interés para la presente obra: la sociológica, la semiótica y la literaria. También retrata un panorama de la multidisciplinaria capaz de actuar en un tema tan fascinante en lo social y lo literario, y traza una ruta que muestra lo que en la actualidad se ha hecho respecto del estudio de los objetos.

La razón de este apartado es dar a conocer que el estudio de los objetos como un signo no es un tema al azar, sino que, como cita Alfredo Tenoch Cid Jurado

el «objeto» constituye un reto específico para la teoría semiótica que, en su aplicación y desde sus orígenes, ha dedicado un amplio espacio al fenómeno con investigaciones sistemáticas para las cuales se han propuesto variados modelos metodológicos» (2002: 1).

Así mismo, ha habido una historicidad en el tratamiento del estudio de los objetos dentro de la semiótica, una línea cronológica que Cid Jurado establece en diversas etapas:

[...] una primera, constituida por los estudios *precursores* en la cual se plantean las bases para el diálogo interdisciplinario; una segunda *etapa presemiótica* en la cual instrumentos no propiamente semióticos posibilitan los primeros acercamientos al estudio del objeto como tal en el ámbito social y de su significado; *la etapa translingüística* coincide con el traslado de los modelos lingüísticos al estudio del objeto [...]; *la etapa semiótica* propiamente dicha que coincide con la profesionalización de la disciplina [...] (*idem*).

En esta línea cronológica, Cid Jurado cita, por ejemplo, a Abraham Moles, uno de los «primeros que considera el objeto como un mediador social y que propone un ciclo vital [...] para explicar la relación que los objetos desarrollan con los seres humanos» (*ibid.*: 2-3), y quien con su obra realiza un primer intento por «lograr una teoría integral para el estudio del objeto desde una perspectiva, si bien cercana a la semiótica, de carácter netamente sociológico» (*ibid.*: 2). En su libro *La teoría de los objetos*, cita Cid Jurado, Moles considera el objeto en su relación con el hombre.

En esta misma perspectiva de lo social e incluso del consumo de los objetos se encuentra Jean Baudrillard, cuyo trabajo respecto del estudio de los objetos se encumbra con su tesis doctoral, *El sistema de los objetos*, en 1966. La tesis, publicada en 1968, enuncia que el objeto es un signo con un valor de cambio en la sociedad, una idea que continúa en su libro de 1972: *Crítica de la economía política del signo*. En ambas obras el trabajo de Baudrillard enuncia que el objeto posee una función-signo (2007: 2),¹ que a la vez contiene una función primordial: la función social del objeto. Ésta designa que los objetos son ante todo «función [que no significa que operan por] de las necesidades y adquieren su sentido en la relación económica del hombre al entorno» (*ibid.*: 1), una hipótesis baudrillardiana que enuncia la prioridad del valor de uso de los objetos.

En sus trabajos, Baudrillard cita que los objetos no funcionan para cubrir una necesidad o una satisfacción, sino que funcionan como un «lugar» donde se guarda un trabajo simbólico, una carga signica, un recipiente de lo imaginario. «Son el lugar de consagración de un esfuerzo, de una realización» (*idem*). Así mismo, los objetos, en otro aspecto de la obra de Baudrillard, no son tomados sólo por su función práctica o su función útil, no sirven para funcionar «en soledad», sino que imperan en una especie de mecanismo social donde es el hombre el que los manipula, los produce, los consume y los significa para significar él mismo en una red de prestigio, de estatus social. En la medida en que el sistema

¹ Función-signo es aquella que articula un sistema de intercambio simbólico sostenido en un sistema de valores y estatus.

de objetos se construye en un entorno o *ambiente*,² en un sistema incluso de signos –semiótico–, el hombre se construye y reconstruye dentro de un sistema más amplio que es la sociedad.

En *El sistema de los objetos*, Jean Baudrillard cita cinco sistemas:

1. El *funcional* o el *discurso objetivo*, que «clasifica» los objetos desde la perspectiva de su función objetiva (función primera), así como por su facultad de integrarse a un sistema mayor o conjunto («funcionalidad» o función segunda).
2. El *disfuncional* o el *discurso subjetivo*, que «clasifica» a los objetos que no pueden estar o pertenecer al sistema funcional, ya que son objetos singulares que contradicen «las reglas» de la funcionalidad exigidas por dicho sistema.
3. El *sistema marginal*, suscrito dentro del sistema disfuncional o discurso subjetivo, y que agrupa los objetos que ante todo son poseídos, apropiados, amados; es decir, aquellos cuyo valor radica principalmente en que pertenecen, en que son propiedad.
4. El *sistema metafuncional y disfuncional*, que incluye aquellos objetos que obedecen a todo un campo de connotaciones y son vistos más allá de su función primaria.
5. El *sistema socioideológico de los objetos y del consumo*, que contiene los objetos desde la perspectiva de la producción (consumo, objetos industriales).

Por otra parte, este ámbito social de Baudrillard respecto de los objetos es acompañado por el lenguaje en los trabajos de Roland Barthes, estudios donde, como cita Cid Jurado, ya se trata de una relación «en la cual el objeto requiere de la función mediadora del lenguaje para poder acceder al significado» (2002: 3).

En 1985 se publicó la primera edición en francés de *La aventura semiológica*, que reúne distintos trabajos que Barthes realizó en diversos campos de la semiótica, o la semiología, según el título francés; entre éstos se incluye «Semántica del objeto», una conferencia dictada en 1964 (1990a: 255).³ Así mismo, en 1957 publica *Mitologías*, donde en algunos de los ensayos trabaja los objetos desde una visión sociológica, como es el caso de los juguetes, que se ha mencionado con anterioridad. En *La aventura semiológica*, Barthes cita dentro del estudio de los objetos los sistemas de la moda y del mobiliario, y trabaja en particular el objeto automóvil. En «Semántica del objeto» estudia las coordenadas, las connotaciones y los significados del objeto.

En su obra, este autor prevee para el sistema de los objetos que «cierta clase de hechos pertenecerán a la categoría de lengua y otros a la categoría de habla»

² El ambiente para Baudrillard no significa entorno o marco donde se instalan los objetos, sino un control social respecto del consumo. Esto se explica con mayor detenimiento en el capítulo II.

³ Véase pie de artículo.

(*ibid.*: 30), esto siempre desde la distinción saussuriana.⁴ De esta manera, el habla está formada por las pequeñas variaciones que pueden hacerse por parte del usuario de un objeto, como, por ejemplo, mover un mueble o cambiar uno por otro; así mismo, el habla se representa en las libertades de asociación de los muebles entre ellos mismos.

En otro aspecto de la obra barthiana se cita la función-signo del objeto, la cual en el sistema de los objetos tiene dos movimientos: en el primero la función se llena de sentido, ya que desde que existe un entramado social, todo elemento utilitario es convertido en signo de ese uso dado; por ejemplo, utilizar un abrigo de pieles sirve para proteger contra el frío, pero este uso es indisoluble del signo de cierta situación del clima. «Como nuestra sociedad no produce más que objetos estandarizados, normalizados, estos objetos son fatalmente ejecuciones de un modelo, hablas de una lengua, sustancias de una forma significante» (1990: 41). Un segundo movimiento es que ya constituido el signo la sociedad puede refuncionalizarlo, hablar de él como un objeto sólo de uso (una funcionalización recurrente), pero también puede esta función ser representada; es decir, disfrazada, que obedece a la connotación (*idem*). El abrigo de pieles significará que hace frío, pero también puede convertirse en un signo de estatus o belleza.

Así mismo, en la obra de Barthes es necesario recurrir a términos como sintagma y sistema para comprender cómo son enunciados los objetos en la sociedad y cómo se incluyen los dos planos anteriormente citados. Estos conceptos son tomados de Saussure, como generadores de sus propios valores, reafirmando con la teoría de Jakobson, quien cita que estos dos planos corresponden a sendas actividades mentales (*ibid.*: 53).

En lo particular, y para finalizar con la obra barthiana, en el ensayo «Semántica del objeto» este autor resume cuáles son los significados o informaciones que transmiten los objetos. En este trabajo se advierte que «los significados de los objetos dependen mucho no del emisor del mensaje sino del receptor, es decir, del lector del objeto» (*ibid.*: 253). Y que en efecto el objeto es polisémico; es decir, ofrece múltiples lecturas de sentido.

Respecto de estas múltiples lecturas de sentido, se enuncia al autor Francis Ponge, cuyo proyecto literario está constituido por el objeto y palabra. Esta dualidad está presente en el universo exterior conformado por el mundo de

⁴ Recordemos que para Saussure, separar a la lengua del habla es «separar al mismo tiempo: 1° lo que es social de lo que es individual; 2° lo que es esencial de lo que es accesorio y más o menos accidental». La lengua entonces es un sistema, un código que se reflexiona en lo social, en tanto que el habla es resultado de una individualidad que utiliza el código de la lengua para «expresar un pensamiento personal».

los objetos y el universo de los signos, el de la palabra. [Y] La interacción entre uno y otro se hace en la mediación del hombre, del poeta. [Y] Es justamente en el universo de las cosas donde el hombre encuentra su equilibrio y explicación (Alfaro, 1992: 12).

Las obras rectoras de Ponge respecto de los objetos son *Le parti pris des choses*, *Le Grand Recueil*, que incluye *Méthodes*, y *Le savon*. En éstas trata del universo exterior que es el cosmos de los objetos existentes (1971: 57); es decir, donde los objetos permanecen mudos, en espera de la voz que el narrador o poeta puedan otorgarles ante la mediación de su contemplación o percepción. Así mismo, la obra pongiana cita que «la atracción y el gusto personal motivan el acercamiento a los objetos, y esto permite expresarse con convencimiento» (Alfaro, 1992: 15). Esta atracción por el objeto debe manejarse dentro de la perturbación, ya que así el objeto que perturba brinda la oportunidad a quien lo elige de salir de la monotonía (*idem*).

En la obra pongiana, la elección personal del objeto sucede a la par de la elección de la palabra que lo designe o inscriba sus cualidades: se origina una «búsqueda de la expresión y del lenguaje semejante a la expresión de los objetos [...] de la opacidad temporal de la palabra partiendo de su origen y de su etimología latina» (*ibid.*: 13), en el caso de este autor.

Margarita Alfaro Amieiro cita que en los trabajos de Francis Ponge es la mirada hacia el objeto el conductor esencial para, en un primer impulso, crear un texto:

La mirada se convierte en la impresión sensorial por excelencia. La multiplicidad de puntos de mira, las perspectivas ópticas y las distancias de visión son los recursos más habituales. Se trata, aunque no siempre, de una mirada abierta, flexible que no crea vínculos de necesidad entre el sujeto o espectador del objeto, que no impone un sentido del mundo sensible observado y que permite al hombre ser espectador. Esta voluntad de objetividad, tal y como Ponge la expresa [...] puede verse traicionada por la presencia de la instancia enunciativa (*ibid.*: 14).

En la obra de Francis Ponge, la mirada busca tener esa voluntad de objetividad, la cual en el texto que enuncia el objeto percibido resulta mediada por los rastros de subjetividad del Yo escritor, que vierten la relación objeto-persona en una personalización. Así, en la literatura, los objetos con función narrativa tienen la presencia de la instancia narrativa o enunciativa, pero fueron adquiridos en su percepción primaria como objetos con valor en sí mismos, es decir, con objetividad. La mirada en este proceso poético «se detiene en la necesidad del poeta por formular y por expresar las cualidades descubiertas en el objeto» (*ibid.*: 15). Es en este punto que encontramos los conceptos de definición y descripción, ya que la

rigurosidad de estos elementos «permite salir al poeta de la primera percepción, de la emoción, de la contemplación y de la sensación» (*ibid.*: 16),

[...] por tanto la sensibilidad hacia el mundo de los objetos va acompañada de otra sensibilidad que se deriva de la anterior y que igualmente es concreta, se refiere a la lengua y a la expresión. Los sonidos y el significado semántico de las palabras es aquello a lo que concede [Ponge] más importancia y lo que confiere superioridad a la poesía con respecto a las otras artes. Su recreación poética se inscribe en la constitución de una retórica a través de la mediación de la lengua, de la palabra y de los sonidos significativos (*ibid.*: 18).

En otro aspecto, Francis Ponge busca renovar el mundo de los objetos de entre los temas de obras de arte literario. Ante ellos, se deben atender de los objetos la abstracción de sus cualidades para hacerlas mediante la palabra más impactantes y susceptibles de aprobación. En su método y en lo que respecta al objeto literario, Ponge también busca formular

descripciones-definiciones-objetos-de-arte-literario, es decir, definiciones que en lugar de remitir (por ejemplo, para un vegetal) a tal o cual clasificación previamente establecida (admitida) y en suma a una ciencia humana supuestamente conocida (y generalmente ignorada) remitan, si no completamente a la ignorancia total, al menos a un orden de conocimientos bastante comunes, habituales y elementales, estableciendo correspondencias inéditas que descompongan las clasificaciones habituales y se presenten así de manera más sensible, más impactante y también más agradable (1971: 27).

En síntesis, en la obra pongiana el objeto, si bien parte de un objeto de un universo exterior (existente) y de un plano utilitario, es convertido en objeto literario al volverse en el texto un constitutivo esencial junto con la palabra. En la creación literaria se deben tomar en cuenta las cualidades del objeto por sí mismo para enumerar con definiciones, analogías y descripciones sus diferencias, esa cualidad diferencial que distingue una piedra con un vaso de agua, un sólido de un líquido, un ser humano de un objeto con elementos antropomórficos.

Dentro de la literatura es precisamente la obra de Francis Ponge la que inspira la llamada «literatura objetiva» o «literatura descriptiva» en los escritores de la década de los años cincuenta en Francia (EPDLP, página electrónica), cuyo mayor exponente es Alain Robbe-Grillet, integrante y líder del movimiento *nouveau roman* francés, al que pertenecía también Georges Perec, autor, entre otros títulos, de *La vida instrucciones de uso* y *Las cosas: una historia de los años sesenta*, novela, esta última, que trata precisamente de cómo los objetos, dentro del consumo,

afectan la imagen y las relaciones del hombre. Cita Roland Barthes sobre la *nouveau roman*:

Hasta entonces la literatura jamás había puesto en duda el sentido de las cosas. En este caso quiere decir la totalidad de lo que nos rodea, tanto un acontecimiento como un objeto.

Se protesta: pero, ¿por qué un objeto? Hay que hacer un esfuerzo. En lo que concierne al objeto, el hombre siempre lo llenó de sentido, pero en cambio no sirvió jamás como material literario. Los objetos no ocupaban lugar en las novelas [...] El NR ha tratado por lo tanto de ver los objetos como desprovistos de su significación corriente. Robbe-Grillet colocó al objeto bajo una nueva luz. Lo mostró sin recuerdos, sin poesía. Es una descripción sin brillo, no realista. El objeto aparece sin la aureola de los sentidos, y es de allí que nace la angustia, que es un sentimiento profundo, metafísico (1985: 18).

Otro de los estudiosos del objeto como un signo es Umberto Eco, quien ha estudiado «las obras de Fleming, del Agente 007 y luego encontrando las equivalencias de Sherlock Holmes» (*Entrevista con el Dr. Cid Jurado*) respecto de los objetos en esta literatura. Así mismo,

Eco dice [que] los objetos pueden tener una función primaria y una función secundaria, y pueden ir deslizándose estas lecturas y a veces lo que era una función primaria pasa a ser una secundaria, a veces la primaria desaparece y la secundaria toma el lugar de la primaria, etcétera. [...] Y luego más adelante, a raíz de lo que nosotros discutimos en el seminario,⁵ él toma varios elementos y en la última parte de *Kant y el ornitorrinco* vuelve a hablar de los objetos, entonces habla de los objetos *fordan*, que es un término que dice cómo un objeto por sí solo me obliga, viene implícita su función y me obliga a que se hagan las cosas [...] (*idem*).

En la actualidad el estudio de los objetos desde la perspectiva semiótica se encuentra activa. En Europa, Mikela Demi «es actualmente una de las especialistas en semiótica de los objetos» (*idem*), de los objetos cotidianos; desde la visión de Paolo Fabbri,

⁵ Se refiere al seminario en el que el doctor Alfredo Tencoh Cid Jurado participó en la ciudad de Bolonia, Italia, donde Umberto Eco les solicitó «ver qué teóricos habían trabajado sobre usos y funciones de los objetos desde distintas perspectivas». (*Entrevista con el Dr. Cid Jurado*).

[...] los objetos pueden ser vistos como una gramática, utiliza la metáfora de la gramática. Hay objetos que son sustantivos, otros que son adjetivos, hay objetos que son adverbios. Cuál es el sustantivo, cuáles son los objetos verbales que implican la acción, cuáles son los objetos sobre los cuales recae una acción; hay objetos que son transitivos, la acción pasa a través de ellos; y hay objetos que son reflexivos, que reflejan la acción hacia nosotros [...] (*idem*).

En América Latina, en específico en Venezuela, en la Universidad de Los Andes, «en el Instituto de Investigación de Arte y Diseño tienen un fuerte departamento con cuatro o cinco investigadores que trabajan sobre semiótica del objeto» (*idem*).

En México, el estudio de los objetos es un paralelo con el diseño industrial. Sin embargo, si se considera que son pocos los semiólogos en el país, el estudio de los objetos dentro de la disciplina semiótica aún se encuentra en una etapa poco productiva. Los estudios que se han realizado desde esta perspectiva son transversales a otros estudios, como cita el semiólogo Alfredo Tenoch Cid Jurado, quien ha trabajado los objetos, por ejemplo, dentro de una campaña política:

[...] iniciamos un análisis sobre los objetos de campaña, y cómo eran utilizados los objetos como mediadores para la obtención del voto, lo cual me llevó a mí a participar en un debate en televisión con alguno de los mercadólogos que trabajaba en el equipo de Madrazo. En ese trabajo yo les decía que los objetos eran la prueba viviente de que estábamos pasando por una transición de las viejas prácticas políticas a las modernas, y explicaba que todavía todos los partidos se sentían obligados a regalarle algo a la gente, y que reflejaba que alguna vez había habido un intercambio de objetos por votos. [...] (*idem*).

Cid Jurado también ha trabajado con el objeto antropológico al realizar un análisis de la «Piedra de Tizoc»; en el terreno social y estético del objeto llevó a cabo un estudio acerca de las tazas de café expreso italianas. Respecto de la función del objeto, este mismo autor expresa que

[...] el objeto tiene una función porque nosotros se la damos, y entonces en ese momento que nosotros se la damos se transforma en signo de algo: alguien que posea un coche muy lujoso es signo de riqueza; alguien que posea algún tipo de vestido, algún tipo de ropa; alguien que utilice un objeto de alguna manera, cómo se coloca el reloj [...] Ese uso del objeto denota el carácter del sujeto, entonces los objetos se van cargando de funciones, que son reconocibles sólo de manera individual [...]. Todo depende de la función que socialmente se le esté asignando [al objeto]. Entonces hay dos tipos de lectura para los objetos: individual y social. Cuando un objeto es visto por una comunidad por su función,

hablamos de una lectura social; claro que toda lectura social pasa por la lectura individual, lo que va pasando es que hay lecturas que nosotros hacemos que son de carácter personal y hay lecturas de carácter colectivo, todo depende de qué objeto se trate (*idem*).

Finalmente, en este capítulo se ha realizado una visión panorámica para dibujar una línea posible de seguir en el terreno del estudio de los objetos. Esta visión también debe citar los objetos que funcionan como eje narrativo en el terreno literario: en las *Odas elementales* de Pablo Neruda, en algunos poemas de Walt Whitman en *Hojas de hierba*, en *No mires debajo de la cama* de Juan José Millás, en *Memorias de un billete de banco*, de Joaquim Paço d'Arcos, en «Ascensión de la escoba» de Miguel Hernández, y en el enigmático temor de Borges por los espejos.

En México, el literario es un ámbito en el que se han publicado trabajos importantes como *Los objetos fantásticos en la literatura*, obra de José Miguel Sardiñas Fernández; así mismo, en el terreno de la narrativa se encuentran las obras de Godofredo Olivares, *Brujulario y objetos, ¿conocidos?*, y en el terreno académico el artículo de Raúl Eduardo González, «Pañuelos y otros objetos en el cancionero mexicano», por citar algunos últimos ejemplos.

[II]

EL OBJETO QUE NO ES COSA. DEL OBJETO REAL AL OBJETO LITERARIO

La importancia de pensar un objeto

En *Alicia a través del espejo*, de Lewis Carroll, Humpty Dumpty con severo ceño expresaba que su nombre significaba exactamente la forma que él tenía; así mismo, su sapiencia llegaba a dominar verbos y adjetivos que aparecían justo en el acto de la palabra (1998: 220, 225). Si al nombrarse por su forma y significado, todos los objetos que rodean el espacio del hombre aparecieran, éste no tendría dominio alguno sobre ellos; por el contrario, los objetos, primero como palabras, «con su genio y figura» –diría el huevito del país del espejo–, llenarían la habitación, la casa, el campo, etc.; así prolifera la fauna de los objetos, como la nombraba Jean Baudrillard; así comienza a controlar al ser humano en el mismo acto de la palabra, desde tiempos inmemoriales hasta la actualidad.

Los cuestionamientos acerca de estas «especies domésticas», por consiguiente, son diversos. ¿Qué se piensa, por ejemplo, cuando citamos la palabra objeto?, ¿qué aparece frente a la vista al nombrar un objeto cualquiera?, ¿qué simbolizan en el cotidiano del hombre?, ¿cuáles son las características de *les instances muettes* (Alfaro, 1992: 12), que citaba Francis Ponge? Al imaginar un objeto es casual que se tenga como referente, por ejemplo, un vaso, un plato, un zapato o un peine, todos objetos pertenecientes al hogar que presumen de ser tangibles en la realidad. En la mente se dibuja la idea de un objeto material; es decir, corpóreo, y quizá fabricado por el hombre. En ocasiones, por un determinado conjunto de saberes o bagaje cultural, incluso por un contexto como el académico, se piensa un distinto concepto de objeto al nombrar el vocablo, como el objeto matemático o el informático (no tangibles, no materiales); aun así, es habitual que el primer pensamiento sea el objeto doméstico¹ que en historicidad ha acompañado al ser humano incluso en una relación

¹ El término «dómestico» se utiliza aquí y a lo largo de la presente obra en su acepción que responde a «objetos de la casa»; *doméstico* [del latín «domesticus», derivado de

simbiótica; esto es, aquel objeto material que se necesita para vivir el cotidiano rumbo de la vida y que, a la vez, necesita del hombre, como ente inanimado, para proyectar su función utilitaria.

El presente capítulo trata de los objetos materiales que se perciben en la realidad, de los objetos-signo que aparecen en la palabra y de los objetos literarios que se verbalizan desde sus referentes reales; trata de las definiciones y fronteras terminológicas de tales objetos y de la delimitación de un concepto adecuado para el trayecto del análisis. Esta delimitación resulta de suma importancia, ya que determinar qué es un objeto es una herramienta o un paso primordial para la identificación, la clasificación y el análisis semiótico de los objetos en el cuento de Guadalupe Dueñas. Identificar lo que se considera un objeto ayudará a delimitar las visiones que de éste se pueden proclamar en distintas disciplinas o pensamientos –como lo son la filosofía, las matemáticas, la lingüística e incluso la informática, como se ha citado–, puesto que hablar de un objeto conlleva a imaginar distintas concepciones y a enumerar diferentes términos, como son el objeto jurídico, el objeto gramatical, el objeto semántico y el objeto social, por ejemplo.

Las anteriores referencias a los múltiples tipos de objetos hacen que sea necesario delimitar, las especificidades de los que se desean estudiar; no hacerlo llevaría a un error de clasificación u ordenamiento, un paso de importancia para la creación y estudio de un sistema de objetos propio inmerso en el universo de la obra de Guadalupe Dueñas. Se debe entonces identificar plenamente el concepto de objeto al que este trabajo se referirá en todo el estudio para no caer en equivocaciones de contenido, en ambigüedades o en errores de percepción que perjudiquen el análisis a realizar.

Esclarecer qué es un objeto, por otra parte, es un proceso que libera a este estudio de la elección y gusto personales –no sería pertinente hacer un listado de objetos basada en aquéllos que ante la mirada aparezcan soberbios, por ejemplo–, esto en detrimento de lograr la objetividad y los fundamentos necesarios para ofrecer un análisis lo más alejado de la mera interpretación. Por otra parte, reconocer qué clase de objetos entrarán por su definición en la clasificación también reduce significativamente los objetos que en realidad son fundamentales para el trabajo, en contraposición de aquéllos que sólo allanarían, quizás, el concepto equivocado.

A pesar de lo anterior, para identificar los diferentes tipos de objetos primero deben formularse nuevas preguntas, y algunas tratan precisamente de su delimitación: ¿un avión es un objeto respecto de su cotidianidad en el campo social del hombre?, ¿lo es una puerta o nos referimos con ésta a un espacio de transición?,

domus, casa] 1. Del hogar o vivienda humana. Un objeto doméstico por ende será aquel que se encuentra en este entorno de la casa o del hogar (Moliner, 1988: 823).

¿qué diferencia existe entre una estufa y un automóvil en cuanto a sus cualidades como objetos domésticos?, ¿lo son una piedra o una manzana? Construir una respuesta a estas interrogantes es el pretexto claro de por qué es necesario esclarecer lo que es un objeto material y, desde la perspectiva de este concepto, elaborar la definición de objeto verbal y objeto literario.

Finalmente, el hecho de saber analizar y contemplar las diferentes «especies» consagradas del universo inanimado, ayuda a reconocer a los objetos en su justa dimensión; conformar su idea certera y muy particular para llamarlos por su nombre.

El objeto como cosa

Se considera importante citar que no se tratará el concepto, la idea o la definición de lo que es una *cosa* en contraposición de lo que es un objeto. Estos dos términos serán considerados como sinónimos, tomado la acepción del *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, que nombra a la cosa como un «objeto inanimado, por oposición a ser viviente», y la acepción de María Moliner: «Objetos que se emplean en conjunto para algo: Tráeme las cosas de escribir. Objetos que pertenecen a alguien: Recoje tus cosas y vete» (*idem*).

En este estudio, la cosa es considerada, según lo enuncia Vernard Beck respecto de Francis Ponge, como «[...] éléments du monde, agrégats d'atomes momentanés dans le flux continuel où se fait et se défait incessamment la variété du monde»² (1994: 30).

Tomar la definición de «cosa» como un ente también espiritual o abstracto no es el propósito de esta obra, ya que el debate de lo que es una cosa en materia filosófica³ no se considera sustancial para la comprensión del análisis. Cosa y objeto, en su aspecto conceptual, «serán la misma cosa», y en algunos casos se nombrarán indistintamente, aunque a lo largo del presente estudio se ha preferido manejar la palabra «objeto» por efectos de la especificidad y uniformidad.

El objeto material. La domesticidad

Connotaciones de la palabra objeto

Los objetos poseen múltiples ángulos para observarse; son dueños de la contemplación y de la posesión, de la necesidad y la satisfacción. Tienen un nombre, un valor, una razón o no para su existencia, son significantes de la realidad y contienen un significado respecto de ésta; no obstante, como se ha citado con anterioridad,

² «elementos del mundo, agregados de los átomos momentáneos en el flujo continuo donde se hace y se deshace constantemente la variedad del mundo».

³ Cosa: «Nombre equivalente en lenguaje corriente a 'ente' o 'ser' en lenguaje filosófico» (Moliner, 1998: 823).

definirlos plantea diversos problemas de dispersión tanto de pensamiento como de disciplina, de percepción y elección individual.

Esta problemática la enuncia Roland Barthes en su ensayo la «Semántica del objeto», donde indica cómo es necesario definir al objeto antes de ver qué es lo que puede significar o connotar (1990: 245). Al respecto, enuncia una razón consabida:

Los diccionarios dan definiciones vagas de «objeto»: lo que se ofrece a la vista; lo que es pensado (por oposición al sujeto que piensa), en un palabra, como dice la mayor parte de los diccionarios, el objeto es *alguna cosa*, definición que no nos enseña nada, a menos que intentemos ver cuáles son las connotaciones de la palabra «objeto» (*ibid.*: 246).

No obstante lo anterior, para este razonamiento de la delimitación se parte de la más simple definición en lo que respecta al objeto material, ya que se considera que una acepción sencilla puede abrir múltiples percepciones en un estudio más profundo; es decir, se parte de lo particular a lo general. La definición, tomada de María Moliner, es la siguiente:

Objeto: (Del latín «objectus», participio de «objícere», de «jácere»). «Objecto». *Objeción*. 2. Cosa. Particularmente, cosa corpórea y, en especial, de no gran tamaño. Su uso es muy frecuente en la descripción o definición de cosas de esas características: 'Pisapapeles es un objeto que...' [...] En plural, con el significado de «enseres» o «efectos», se emplea en algunos casos con preferencia a «cosas»: «Objetos de escritorio [de tocador, litúrgicos, de uso personal]» (1998: 2084).

Otras fuentes concurren en esta definición. El *Diccionario de la Real Academia Española* señala que objeto es «todo lo que puede ser materia de conocimiento o sensibilidad de parte del sujeto, incluso este mismo» (página electrónica); por su parte, Larousse indica que un objeto es una «cosa material y determinada, generalmente dimensiones reducidas» (2006: 729). Una definición más exacta la brinda su etimología latina: «Objeto: Objecto. *Objectus*: de *objicere*, *objectum*, colocar delante, exponer, de *ob.*, y *jacere*, arrojar. Del mismo *objectum* ha salido objeción (*objectio*)» (Monlau, 1881: 843).

Estas definiciones más la etimología señalan algo esencial para comprender el concepto de objeto material. Su raíz proviene de «colocar delante», «exponer», lo que implica tener a la vista, percibir, lo que a su vez trata de los sentidos: «lo que es materia de sensibilidad». Por tanto, en primera instancia un objeto material es aquello que puede percibirse con los sentidos: «Cualquier cosa que se ofrece a la vista y afecta los sentidos. Cosa o cuerpo inorgánico, por oposición a ser o cuerpo orgánico» (Definición.org). Es interesante esta propuesta porque habla

de cómo el objeto *afecta* los sentidos; es decir, en el hombre, al percibir un objeto, existe la perturbación o la afectación. En segunda instancia el objeto provoca sensaciones. Así mismo, es un cuerpo inorgánico, es decir «sin órganos para la vida» (RAE, página electrónica), lo que implica que, en un tercer punto, el objeto carece de vida; es inanimado.

Un cuarto aspecto proviene de las similitudes entre María Moliner y el diccionario Larousse: el objeto es de dimensiones pequeñas, «de no gran tamaño». Es de suma importancia lo anterior porque se define que el objeto será de dimensiones pequeñas, considerando esto como manipulable por el hombre en su entorno cotidiano: *un objeto doméstico*; es decir, que pertenecen al entorno del hogar. Un zapato, una llave, un perfume, un juguete, serán objetos. Un avión o un barco, por citar sólo algunos ejemplos, no lo serán, ya que no son de dimensiones reducidas ni manipulables por el ser humano ni son cotidianos o domésticos; un automóvil es del entorno cuasi doméstico y es mayormente manipulable, pero tampoco será considerado un objeto en su totalidad por su tamaño, mas sus partes sí lo serán: el motor, las bujías, etc. Por lo tanto, una casa, un edificio, tampoco serán un objeto. *Manipulable* implica que puede tratarse con las manos o con herramientas, así como el hecho de que el hombre puede alterar los objetos en su forma y función.

Lo anterior abre otra vertiente respecto de lo que dice María Moliner. El objeto será equiparado, en su plural, a «efectos» o «enseres», definiciones que brindan la visión de la *personalización* y lo específico en tanto función, además de la domesticidad, respectivamente: «*Efecto*: (Del latín *effectus*). Bienes u objetos que se poseen, efectos personales. *Enseres*: Cosas necesarias para el servicio en una casa o para el ejercicio de una profesión» (1998: 1184). La *personalización* de un objeto «[...] es un concepto ideológico fundamental de una sociedad que, al personalizar los objetos y las creencias, aspira a integrar mejor a las personas» (Baudrillard, 1999: 160). El objeto personalizado está basado en una exigencia personal y a la vez en un sistema de diferencias que es el cultural: «El menos importante de los objetos se distinguirá de los demás por una diferencia: color, accesorio, detalle. Esta diferencia será dada como específica» (*idem*).

El objeto tratado aquí, en otro punto, será personal o, como se ha citado, podrá ser personalizado, además de contener una función específica o más bien una utilidad característica dada por sí o por quien lo dota de una función especial (por ejemplo el actor, en el caso literario). Por otra parte, serán «objetos que se poseen», lo cual es un grado de personalización íntima. La posesión no radica en el poder de consumo, sino en la cualidad de ser elegido, de ser odiado, amado, coleccionado, y de dotarlo, como un recipiente, de un significado:

El objeto: ese figurante humilde y receptivo, esa suerte de esclavo psicológico y de confidente, tal y como fue vivido en la cotidianidad tradicional e ilustra-

do por todo el arte occidental hasta nuestros días, ese objeto fue el reflejo de un orden total ligado a una concepción bien definida de la decoración y de la perspectiva, de la sustancia y la forma [...] Es un continente fijo, y el exterior es sustancia. Los objetos tienen así [...], aparte de su función práctica, una función de recipiente, de vaso de lo imaginario (*ibid.*: 27).

De la misma manera, si se toman en cuenta los *enseres* como cosas necesarias para el servicio de una casa, se debe pensar en los muebles o en el mobiliario en general; de esta manera, un sofá, la cama, la estufa, y objetos de mayor tamaño pero aún manipulables por el hombre serán considerados aquí como objetos, así mismo lo serán por su condición doméstica.

Por otra parte, con base en las definiciones citadas, en esencia de Moliner, un objeto será corpóreo, lo que significa su mayor característica: es material. «Corpóreo» es tener cuerpo, sustancia, volumen, y tener cuerpo implica a todo «aquello que tiene extensión limitada, perceptible por los sentidos» (RAE, página electrónica). De nuevo, la percepción de los sentidos, y otra delimitación: el objeto tiene una extensión limitada; es decir, sólo puede ocupar una parte del espacio: la que le corresponde como materia. La materia es aquello que constituye el mundo físico, por tanto los objetos forman parte de ese mundo que «se coloca frente a nuestra vista». Esta materia posee una forma determinada, dentro de su extensión, y esa forma puede ser fabricada por el hombre.

Finalmente, el hecho de que el objeto pueda ser fabricado por el hombre es de suma importancia, ya que no se consideran los vegetales, por ejemplo, como un objeto. Todo tipo de alimentación, aunque cumpla con las características hasta ahora mencionadas, no será tomada en cuenta como parte del sistema que se busca formar, ya que en él entrarán sólo los objetos que sean de fabricación humana. Por el motivo anterior, el agua o las montañas tampoco serán objetos y no serán considerados sino como espacios o elementos naturales.

Características del objeto material

En los objetos Barthes observa dos grandes grupos de connotaciones como elemento característico: el primer grupo se refiere a las connotaciones existenciales del objeto, el segundo trata las connotaciones tecnológicas. El objeto de connotación existencial hace percibir que el objeto se obstina en existir como lo hace el hombre, quienes perciben la existencia de una cosa inhumana. Por otra parte, este tratamiento también refiere la proliferación de los objetos; es decir, la invasión de éstos en la vida del hombre, quien no puede defenderse y se ve «ahogado por ellos» (1990: 246). Hay también el tratamiento estético del objeto en esta connotación primera, donde el objeto se presenta «como si escondiera una especie de esencia que hay que reconstituir» (*idem*), como resulta en los pintores de natura-

leza muerta o en el mismo cine cuyo estilo «consiste precisamente en reflexionar sobre el objeto» (*ibid.*: 247). Finalmente, en este primer grupo se encuentra la descripción de la apariencia estricta del objeto. Así, «el objeto desarrolla para el hombre una especie de absurdo, y que tiene en cierta manera el sentido de un no-sentido; así, aun dentro de esta perspectiva, nos encontramos en un clima en cierta forma semántico» (*idem*).

En el segundo grupo, el de la connotación tecnológica, el objeto se define como lo que es fabricado, hecho, construido, y se trata de una «materia finita, estandarizada, formada y normalizada, es decir, sometida a formas de fabricación y calidad» (*idem*). El objeto se define entonces «como un elemento de consumo» (*idem*); es decir, un objeto se reproduce y prolifera casi infinitamente en el mundo, en un número creciente de copias. Aquí, el objeto ya no se encuentra en un parámetro subjetivo, sino en el campo social.

Comúnmente definimos el objeto como «una cosa que sirve para alguna cosa». El objeto es, por consiguiente, a primera vista, absorbido en una finalidad de uso, lo que se llama función. Y por ello mismo existe, espontáneamente sentida por nosotros, una especie de transitividad del objeto: el objeto sirve al hombre para actuar sobre el mundo, para modificar el mundo, para estar en el mundo de una manera activa; el objeto es una especie de mediador entre la acción y el hombre (*idem*).

De esta manera, no puede existir un objeto sin función práctica, si bien se presentan objetos aparentemente sin función útil, por ejemplo en el arte, estos objetos de todas formas siempre tendrán una finalidad estética, y es en ese grupo de connotación que funcionarán. Así, todos los objetos sirven para comunicar informaciones y suponen un sentido; «no hay ningún objeto que escape del sentido» (*idem*).

¿Pero cuándo comienza la semantización del objeto? Barthes señala que esto se produce desde que el objeto es «producido y consumido por una sociedad de hombres, desde que es fabricado, normalizado» (*idem*). Y respecto de la función del objeto, ésta siempre es signo de esa misma función.

Por otra parte, Roland Barthes cita dos coordenadas o dos definiciones entre las que se encierra el objeto. La primera es la coordenada simbólica, que enuncia que todo objeto tiene una esencia metafórica, y que remite a un significado. Así, «todo objeto es por lo menos significante de un significado» (*ibid.*: 249). Es el caso de la cruz o de la media luna, parte de la reserva de objetos simbólicos que guardan para el hombre un solo significado en el contexto de las religiones. La segunda coordenada es la de la clasificación o la coordenada taxonómica. En ésta se explica que nosotros vivimos con cierta clasificación de los objetos impuesta por la sociedad; algunos ejemplos de ello son los grandes supermercados, clasifi-

cación de los objetos supeditada al consumo de los mismos, o la clasificación de los objetos en una enciclopedia.

Hasta aquí se ha establecido que todos los objetos son signos, y que contienen dos coordenadas, una profunda (simbólica) y una extensa (clasificación). Ahora, sugiere Barthes, para el estudio de su sentido, se debe tomar distancia del objeto para objetivarlo, para estructurar su significación. Para ello se debe recurrir «a un orden de representaciones donde el objeto es entregado al hombre de una manera a la vez espectacular, enfática e intencional, y ese orden está dado por la publicidad, el cine e incluso el teatro» (*ibid.*: 250). En este último punto, aunque se habla de un teatro representado y no escrito, ya se está cerca de la formulación literaria. Los objetos en el teatro deben someterse a un tratamiento complejo para hacerles significar un concepto deseado; porque en el teatro representado no basta con que el objeto se encuentre allí de forma tangible, real, sino que hace falta que «el sentido sea separado de alguna manera de la realidad: no basta presentar ante el público un vestido de cantinera realmente ajado para que signifique deterioro: es preciso que usted, director, invente los signos del deterioro» (*idem*).

Se piensa, así, que en la obra literaria puede sucederse el mismo caso. Se debe separar el objeto real del lenguaje que lo enuncia para verificar en ese lenguaje los significados de dicho objeto evocado, no real. Por medio del lenguaje escrito el autor deberá inventar y presentar el signo del objeto que se busca enunciar. Un «zapato» escrito no será lo mismo que «un zapato desgastado por caminar veinte leguas entre las piedras», el escritor también deberá inventar los signos del deterioro para remitirnos a ese objeto real, que sin embargo no dejará de ser evocado, contrario al teatro representado, donde podemos verlos en la realidad.

El objeto, así, posee la mayor de las características: puede ser personalizado y contabilizado a la vez (*ibid.*: 102). «[...] Todo puede ser poseído, investido o, en el juego del coleccionista, colocado, clasificado, distribuido» (*idem*).

Por otra parte, el objeto posee las características para estructurar un ambiente. El objeto se conforma de materiales, colores y formas, o éstas son las que le dan dicha estructura; es decir, el objeto se valoriza dependiendo del ambiente. En este caso observamos que para Baudrillard el *ambiente* no se refiere al *entorno*, sino a características del objeto en sí que nos incluyen como una forma de presión en las instancias del consumo, por decirlo de alguna manera. El entorno se remite a la posibilidad de *colocación* del objeto, el ambiente a la posibilidad de *conformar* dicho objeto en su superficie.

La funcionalidad del objeto material

Respecto de la función o utilidad de los objetos, se considera para efectos del análisis la contribución de Jean Baudrillard, ya que la funcionalidad, contrario a lo que expresa su sentido de utilidad, en los objetos no significa que «sirvan» o sean útiles,

o que signifique que cada objeto esté adaptado para un fin específico. La funcionalidad radica en «lo que está adaptado a un orden o a un sistema: la funcionalidad es la facultad de integrarse a un conjunto. Para el objeto es la posibilidad de rebasar precisamente su ‘función’ y llegar a una función segunda, convertirse en elemento de juego, de combinación, de cálculo en un sistema universal de signos» (1999: 71).

Así pues, todos los objetos son o pretenden ser funcionales, y dentro de esto los colores, su forma, el material con que están hechos, la estructura de su colación y su espacio y ambiente; todo será funcional (*idem*).

La funcionalidad para el objeto es también la capacidad de rebasar la mera función servil y llegar a una función segunda que es la de convertirse en parte de una combinación, de cálculo (red de signos) y por tanto incluirse en «un sistema universal de signos» (*idem*).

Así, la funcionalidad de los objetos es la capacidad de éstos de integrarse a un sistema mayor de significación. Es una función segunda que libera su aparato signico, en tanto que la primera permanece en la utilidad que el hombre puede darle según su forma y características. La funcionalidad es la vivencia del objeto mismo, y estudia

[...] qué otras necesidades, aparte de las funcionales, dan satisfacción, cuáles son las estructuras mentales que se traslapan con las estructuras funcionales y las contradicen, en qué sistema cultural, infra o transcultural, se funda su cotidianidad vivida [...], no se trata de objetos definidos según su función o según las clases en las que podríamos subdividirlos para facilitar el análisis, sino de *los procesos en virtud de los cuales las personas entran en relación con ellos y de la sistemática de las conductas y de las relaciones humanas que resultan de ello* (*idem*. *Cursivas propias*).⁴

De esta visión de la relación persona-objeto, Baudrillard otorga una nueva tesis, la cual habla de que en general los objetos están aislados en su función (en *lo objetivo*, *lo esencial*, *lo tecnológico*), y que es el hombre «el que garantiza, en la medida de sus necesidades, su coexistencia en un contexto funcional» (*ibid.*: 2). Así mismo, esa relación persona-objeto dará paso al nivel de la connotación, «por los cuales el objeto es caracterizado, comercializado y personalizado hasta llegar al uso y entrar en un sistema cultural» (*ibid.*: 7); dicha connotación formal es lo *inesencial* del objeto, por ejemplo que éste sea azul, verde, rectangular o redondo. Así, tenemos que para

⁴ Es ésta la tesis central que nos interesa del trabajo de Baudrillard, ya que se pretende trabajar la relación del actor o personaje con los objetos de la narración (contexto «de la realidad» en la que se encuentran), así como las nuevas relaciones o conflictos que resulten de la relación original actor-objeto.

Baudrillard el objeto puede tener dos características: lo esencial (lo objetivo, lo tecnológico, la denotación) y lo inesencial (lo subjetivo, lo cultural, lo que se connota).

El objeto-signo como objeto verbal

Un plato, un vestido, una taza, una pluma, un zapato, un perfume, un juguete, objetos tan diferentes entre sí, tienen en común sólo una cosa: son todos signos (Barthes, 1990: 223). Todos comunican y tienen una lectura o múltiples lecturas. Una joya puede señalarme el estatus de su dueño; una vajilla china original me señala un origen y cierta manufactura en su historia; un arma puede convertirse en guerra. A través de esta «fauna doméstica», el hombre pasa su vida leyendo signos, y lee ante todo «imágenes, gestos, comportamientos» (*idem*).

Como un signo, el objeto verbal tendrá en la palabra su significante y en ésta su significado respecto de su referencia con la realidad. No obstante, los objetos nunca son encontrados como significantes en estado puro; es decir, el lenguaje interviene siempre en ellos como un mediador (*ibid.*: 246). Para esto, debemos separar los términos «comunicar» y «significar», ya que significar «quiere decir que los objetos no transmiten solamente informaciones, sino también sistemas estructurados de signos, es decir, esencialmente sistemas de diferencias, oposiciones y contrastes» (*idem*).

El mundo está lleno de objetos, por tanto está lleno de signos, y estos signos no son sólo letras o señales de tránsito, son, los objetos, elementos más complejos. Para Barthes «descifrar los signos del mundo quiere decir siempre luchar contra cierta inocencia de los objetos» (*ibid.*: 224). Aquí entramos, dice este autor francés, en la llamada «cocina del sentido».

Un sentido nunca puede analizarse de manera aislada. Si establezco que el *blue-jean* es el signo de cierto dandismo adolescente, o el puchero, fotografiado por una revista de lujo, el de una rusticidad bastante teatral, y si llego a multiplicar estas equivalencias para construir listas de signos como las columnas de un diccionario, no habré descubierto nada nuevo. *Los signos están constituidos por diferencias* (*idem*. *Cursivas en el original*).

Los signos deben por tanto estudiarse en el seno de la vida social, «cocinarse» en el sentido dado por la sociedad, la cultura e incluso desde los medios de la pragmática. Se deben «reconstituir los sistemas semánticos de los objetos» (*idem*). Ésta, para Barthes, es la tarea por hacer, y dentro de ella no hay que olvidar el estudio de esa «misteriosa operación mediante la cual un mensaje cualquiera se impregna de un segundo sentido, difuso, en general ideológico, al que se denomina 'sentido connotado'» (*idem*).

El *corpus* de objetos para el estudio presente son «cosas» materiales, tangibles (corpóreos) y del mundo real, por tanto, signos perceptibles. Sin embargo, dado que los objetos están insertos en una obra literaria, éstos, en estricto, no son materiales ni tangibles ni pertenecen al mundo real, sino a un mundo de ficción, en el sentido de irreal. No son, por ejemplo, una escultura; no pueden apreciarse como una pintura; y no se *percibirá* el color «rojo» del objeto sensorialmente (por los ojos), por esto debe remitirse al lenguaje escrito: se trasladarán los objetos a su *representación verbal*.

¿Cómo se expresan estos objetos verbales? Lily Litvak, en su ensayo «Literatura y estética», dice que el «escritor es un artista literario [y que] su *medium* es el idioma, [por tanto] su producto es la obra literaria» (1989: 466), ante ello afirma que las debilidades de este *medium* aparecen de inmediato, porque

[...] el lenguaje no puede reproducir los sonidos como lo hace la música, ni pensar directamente los objetos a la vista como lo hace la pintura o la escultura. *Sin embargo, objetos y sonidos son verbalizados con suficiente fidelidad*, y esas posibles limitaciones no eliminan las ventajas; [por tanto] la literatura puede reproducir el medio ambiente humano, su flujo, su cambio, moción en el tiempo, representar al hombre en continuo y progresivo contacto con su ambiente, penetrar en el corazón de la vida humana y de las más complicadas relaciones y sentimientos (*idem*. *Cursivas propias*).

De esta manera, los objetos son verbalizados por ese *medium* que es el lenguaje. Al igual que se «dibuja» un violín en una pintura, los objetos en este caso están representados, *escritos*, por palabras, y por tanto, son signos. Estos objetos, ya como «elementos *sígnicos*» de un sistema semiótico más amplio como el relato elegido de Dueñas, «se hallan conectados ideacionalmente [...] con la sociedad en que se encuentran», como menciona Clifford Geertz (1994: 123); así, son signos culturales, lo que implica la cotidianidad de un pueblo, la domesticidad y la manipulación.

Así, aunque los objetos materiales no contengan una sustancia verbal, sí poseen su enunciación lingüística que podría estudiarse ya dentro del sistema de la lengua como código, al atender el objeto-signo *escrito* o el objeto-signo *representado* en un producto semiótico como lo es un texto, una obra literaria. Los sistemas de objetos no son sonidos o palabras para Roland Barthes, por ejemplo, mismo tratamiento que reciben de Baudrillard; es decir, sólo son expresados en materia, en un sistema material-real de significación. No obstante, poseen una representación lingüística, un concepto, un referente fuera y dentro del texto, una etimología y su propia *escritura*.

La obra literaria, de esta manera, verbaliza los objetos, los reproduce, y es capaz de relatar sentimientos y el hacer cotidiano del hombre, además de verbalizar el tiempo y los acontecimientos, por tanto ese lenguaje de signos también es capaz de dar voz y pensamiento a los personajes que intervienen en la obra

literaria. Si bien es una *imitación* del habla, a los estudiosos de la literatura se les abre un camino fundamentado para replantear preguntas que relacionen el significado de los elementos de la composición de la obra literaria con todos los otros elementos que también intervienen en dicha obra, como los objetos que son representados en la literatura y por tanto son *imitación* de lo real, de lo perceptible por los sentidos. En primera instancia los objetos que percibe el autor de una obra son verbalizados por ese *medium* escrito; pero, en un segundo nivel, esos objetos cobran un nuevo significado ante la percepción del actor, quien finalmente los clasifica, los ordena, los evoca, los crea, los trabaja, los formula, los relaciona con otros objetos y los dota de un significado dentro de la narración, que es el cosmos de interés.

Los objetos, hasta aquí citados ya como signos pertenecientes a una cultura, ya inmersos en una narrativa, no sólo han estado rodeando al hombre en su «presencia material»; también ha sido motivo y eje del texto literario. En la literatura, tales objetos verbales han estado detrás de una cortina, han sido arma, han portado veneno –el filtro de *Tristán e Isolda*–, han sido perseguidos y reinventado sagas ancestrales como el Grial en la búsqueda artúrica; se han personificado y han tenido nombre como las espadas de los guerreros medievales –Durandot, de Roldán; Colada y Tizona, del Cid–, han sido objeto de deseo (y realizadores de deseos) como en *La piel de zapa* de Balzac; en la poesía han sido merecedores de odas como en «Oda a una urna griega» de Keats. Estos objetos verbalizados mediante el *medium* del lenguaje, a partir del objeto material, son finalmente el eje del presente estudio. El objeto de estudio es el objeto verbal y, en estricto, el literario.

En el texto literario los objetos verbales *significan* y en algunos casos son símbolos; fueron «colocados» allí por una razón y alguna circunstancia por los autores, o incluso por los personajes (un *¿metaobjeto verbal?*, ¿el objeto colocado, creado o inventado por un personaje dentro del texto?). Detrás del objeto, y considerando ya que éste es un signo y por tanto un síntoma y un índice que obliga a tomar contacto cognoscitivo con la realidad (Pierce citado por Segre, 1989: 657), existe un referente que lo dota de un significado, y dentro del texto, no obstante, podrá adquirir otro dado por el autor o incluso por el actor o personaje.

De esta manera, el objeto-signo verbalizado conlleva una función específica que es la de funcionar como un código capaz de decodificarse, lo que da paso a la connotación.

[Los] objetos, imágenes, gestos, etcétera, en la medida en que son significantes, remiten a algo que no es decible sino mediante ellos, salvo la circunstancia de que el significado semiológico puede ser tomado a su cargo por los signos de la lengua; se dirá, por ejemplo, que tal jersey significa *las largas caminatas de otoño*

por los bosques; en este caso el significado no es mediatizado solamente por su significante indumentario (el jersey) sino también por un fragmento del habla (lo que constituyen una gran ventaja para manejarlo) (Barthes, 1990: 42).

El objeto literario o el objeto escrito en el arte

El objeto literario va de la mano de la palabra. En las obras literarias es posible buscar tanto el objeto que se toma por parte del escritor como su elección de palabras para designarlo. Para el escritor Francis Ponge, por ejemplo, el equilibrio es una base de creación, y los textos deben contener una igualdad entre las cosas y las palabras: «Si les choses sont des mots, les mots son aussi des choses [...] Parti Pris des Choses égale Compte Tenu des Mots» (Veck, 1994: 32)⁵.

Los objetos literarios son los que tienen mayores posibilidades de oponerse «(objetarse, planearse objetivamente) con constancia al espíritu de las generaciones, que siempre les interesen [...] que estén a su disposición, a la disposición de su deseo y su gusto por lo concreto, por la evidencia (muda), oponible, o por lo representativo (o presentativo)» (Ponge, 1971: 26). Así mismo,

se trata de objetos de origen humano, hechos y dispuestos especialmente para el hombre (y por el hombre), pero que aspiran a la exterioridad y a la complejidad, al mismo tiempo que a la presencia y a la evidencia de los objetos naturales. Aunque en tanto que humanos deberían ser más conmocionantes, en lo posible, que los objetos naturales; más decisivos, más capaces de suscitar la aprobación (*idem*).

Citando de nuevo a Ponge, los objetos antes que un ente utilitario son un conductor de beneplácito, de gozo, de admiración: «Su presencia, su evidencia concretas, su espesor, sus tres dimensiones, su lado palpable, indudable, su existencia de la que estoy más seguro que de la mía [...] todo eso es mi única razón de ser, mi *pretexto* propiamente dicho; y la *variedad de las cosas es en realidad lo que me construye*» (*ibid.*: 22. *Cursivas en el original*). El objeto se construye como un objeto funcional, atómico, pero que es visto desde la «otra mirada», lo cual lo convierte en un objeto verbal, un objeto literario que se encuentra presente en el método creativo donde la escritura de un texto es al tiempo la retórica de un objeto. Es ésta la vanagloria del objeto que, verbalizado, encuentra su estado literario.

El objeto literario está dotado, como el objeto material, de una maniobrabilidad: puede ser simbolizado, porque es un objeto-signo; puede estar inmerso en una cultura, porque conlleva un referente real en su significado; puede contener por

⁵ «Si las cosas son palabras, las palabras son también cosas [...] Tomar partido por las cosas es igual a tener en cuenta las palabras».

tanto toda una carga sígnica y simbólica dada por cualquier otro elemento de la narración: personaje, narrador, otros objetos, otras palabras, otras construcciones semánticas, referentes intertextuales; y, lo más importante, puede ser creado, manipulado y alterado por el hombre desde su razón de significante.

Así mismo, este objeto se encuentra siempre inmerso dentro del texto literario, por tanto no son considerados como reales, sino una representación de la realidad desde su perspectiva simbólica; esto significa que un objeto literario puede utilizar en algunos casos figuras literarias y tropos para representarse. Esto sucede cuando crea relaciones por ejemplo metafóricas para nombrarse, o para evocar o generar otro objeto dentro de la obra literaria.

Para esclarecer lo anterior, se invita a imaginar por ejemplo un objeto como una caja; escribamos este objeto imaginado: «caja». Esta caja es un objeto simplemente verbal, está representado por un signo que es la palabra «caja». Sin embargo, esta caja puede ser un objeto verbal-literario si se relaciona con otro signo y enaltece las cualidades y características de la «caja» verbal; así diremos: «la caja es como un ataúd». La carga simbólica y sígnica se encuentra en que la caja y el ataúd son similares en su forma, y ambos se comparan en la figura del símil. La caja entonces ya no es sólo un objeto verbal, sino un objeto literario que se relaciona con otro para crear una cadena semántica distinta: «la caja es como un ataúd». Roman Ingarden ejemplifica lo antes dicho de la siguiente manera:

Si por ejemplo tomamos la palabra «lindante», su sentido, por sí mismo, no indica ningún objeto con respecto a sus propiedades calificativas; el sentido no adscribe ningún significado a la palabra, debido a que no proyecta ningún objeto. Sin embargo, tan pronto como un «objeto» es proyectado por un sentido verbal que est  ligado con una palabra funcional dada, como en la expresión «la silla lindante a [al lado de] la mesa», la palabra lindante (o la expresión «al lado de») caracteriza el objeto del nombre correspondiente con respecto a su posición en el espacio en relación con otro objeto (1998: 93).

De tal forma, «ataúd» es un objeto (y una palabra) funcional, que caracteriza y construye un nuevo significado y sentido para el objeto nombrado como «caja».

Así, el objeto literario crea otro tipo de relaciones en el texto: objeto-personaje, objeto-narrador y objeto-objeto (como «caja-ataúd»), logrando con ello impactar en el significado total de la narración. Retomando el ejemplo anterior, un objeto literario «caja como ataúd» puede relacionarse con el personaje en el sentido de que el objeto «ataúd» es evocado por este último para designar literariamente a «caja». El análisis estriba en el significado que pueda tener para el personaje el ataúd y el por qué lo relaciona con la caja.

Finalmente, el objeto literario cumple con las características de un objeto siempre a través del *medium* del lenguaje: es perceptible por medio de los sentidos (vista), posee una forma determinada (palabra), tiene una función utilitaria (comunicar), y remite a un mundo real, material (referente).

La delimitación del concepto objeto

A lo largo del capítulo se han enunciado distintas definiciones de la palabra objeto y diferentes características que lo nombran en la realidad. En seguida se enumeran las especificidades respecto de lo que es un objeto que se consideran en el análisis y en sí en todo el entramado de este trabajo, para finalmente conceptualizar el término donde se conjugan el objeto material, el objeto verbal y el objeto literario.

1. Objeto material como referente para el objeto representado en la literatura:

- Posee una forma determinada o forma definida, la cual puede ser alterada por el hombre (forma: parte externa del objeto, color, material).
- Compuesto por materia (material), por tanto es tangible (real en tanto su percepción concreta), corpóreo (forma) y se puede percibir con los sentidos.
- Carece de vida (inanimado).
- Posee una función primera o utilidad específica que puede ser alterada por el hombre.
- Tiene una dimensión y extensión que permiten la manipulación por parte del hombre. Tamaño pequeño o forma parte de los enseres (de zapato a cama o librero, por ejemplo).
- Es de fabricación humana; se trata de objetos de origen humano, hechos y dispuestos especialmente para el hombre.
- No es un alimento (manzana, carne) ni un elemento de la naturaleza (piedra, flor) ni conforma un paisaje (montaña, río), ya que esto no es de creación humana, en el sentido de la fabricación.
- Pertenecen al universo doméstico (hogar, trabajo, enseres, efectos personales).
- Son cotidianos, en tanto que pertenecen al universo doméstico y son reconocidos como tales.

2. Objeto como signo tomado como referente para el objeto literario:

- Son signos y su *medium* de expresión es el lenguaje.
- Comunica informaciones y supone un sentido.
- Posee dos connotaciones: existenciales (estéticas, descriptivas, apariencia) y tecnológicas (elemento de consumo, fabricado, social).

- Posee dos coordenadas: simbólica (profunda) y clasificación (extensa o taxonómica).
- Posee «funcionalidad», o función segunda, la cual lo integra a un sistema mayor de signos.
- Posee dos características: lo esencial (objetivo, denotado, tecnológico) y lo inesencial (subjetivo, connotado, cultural).
- Es un vaso o continente de lo imaginario.

[III]

EL SIGNO DEVELADO: LA PERSPECTIVA SEMIÓTICA EN LA NARRACIÓN

La organización del texto

El texto ha sido dividido en secuencias¹ para su análisis. El *corpus* resultante ha sido de cinco secuencias elegidas por diversos criterios como son las oposiciones² espacio-temporales, la oposición actancial y sus acciones, la oposición vida *versus* muerte, la aparición de otros objetos y su significación y valores, así como la evolución de la isotopía³ del objeto-zapato. Estas secuencias, a su vez, han sido segmentadas en núcleos frásicos que ayudan a esclarecer y delimitar los elementos de unión y organización interna de la secuencia respecto del proceso relatado.

Las secuencias, al formar parte de un signo complejo como lo es el texto en sus totalidad, se analizan conforme los elementos que se ofrecen en una lectura inmanente. Cada secuencia se engarza de una forma distinta a la siguiente o a la que la antecede, por esta razón se puede encontrar tanto una secuencia con un análisis detallado de la temporalidad como otra que carezca de este tópico pero que presente, por ejemplo, el de espacialidad. El análisis semiótico de Greimas no permite que

¹ El concepto de secuencia (un segmento delimitado) considerado en este análisis se basa en que ésta «permite advertir la orientación lógica del proceso relatado, que puede ser de mejoramiento o degradación» (Beristáin, 2008: 449). El proceso relatado de «Zapatos para toda la vida», como se observará en el análisis, es de degradación o de disforia. Por otra parte, consideramos lo que cita Greimas respecto de que «la secuencia, en su conjunto, aparece dividida en párrafos sólidamente articulados» (Greimas, 1983: 61).

² La idea de la oposición «es un importante principio necesario para el análisis estructural. Conforme a él, sólo deben atribuirse a cada signo características que permiten distinguirlo al menos de otro signo» como es, en el caso presentado, el de la vida que se opone a la muerte (Beristáin, 2008: 371).

³ Este término se explica más adelante.

estas secuencias queden aisladas; éstas tienen un embrague contextual como una urdimbre de tópicos o elementos que al entretorse unen las partes por medio del sentido y la significación. Por lo anterior, las secuencias presentan nutrimentos entre sí, y el análisis de la primera secuencia puede comprobarse o adquirirse contexto o significación en el estudio de la secuencia tercera.

Los segmentos secuenciales del texto han sido titulados de acuerdo con la acción eje que prevalece en ellos. El índice de la organización textual es el siguiente:

- Secuencia I (SCI): «La quiebra: zapatos para la eternidad».
- Secuencia II (SCII): «El descubrimiento: cajas y zapatos».
- Secuencia III (SCIII): «La incertidumbre: entre la disforia y el consuelo».
- Secuencia IV (SCIV): «La solución: destruir los zapatos».
- Secuencia V (SCV): «La plaga de zapatos y la muerte consecuente».

La quiebra: zapatos para la eternidad. Primera secuencia

Esta secuencia establece sus límites por su espacialidad –que se expresa en un ámbito social, de jerarquía– y la importancia de su temporalidad, la cual se demarca por la idea de la eternidad y la primera construcción de la oposición vida *versus* muerte. Así mismo, la secuencia marca sus fronteras por el papel que desempeña en el relato, es decir, la introducción a la historia y el contenedor del motivo o eje que desencadenarán las acciones posteriores, así como la disforia y degradación de la narración. La SCI es la siguiente:

La VERDADERA tragedia de mi vida comienza cuando mi padre quiebra en su industria de calzado.

Esto hubiera podido soportarse si no discurre en separar los zapatos por número y calcular exactamente la cantidad de pares que todos los de la casa deberíamos usar mientras viviéramos. Así, que, por ejemplo, si yo a los doce años calzaba del 19, a los veinte calzaría del 23 y, por lo tanto, tendría zapatos para la eternidad.

Encuadre de la secuencia

La SCI se conforma de dos párrafos, un dispositivo gráfico⁴ que no sería justificable si en la secuencia no se presentara una disforia temporal⁵ entre ellos, lo cual

⁴ Elección de caracteres de imprenta, fragmentación frásica o en párrafos que son marca directa (intervención directa) del narrador al organizar su discurso. Sólo es de carácter indicativo y no-necesario (Greimas, 1983: 35).

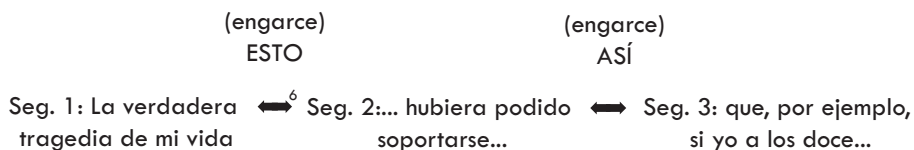
⁵ La disforia es el «ambiente o estado de ánimo negativo, de pesimismo, descontento, desdichado, desesperado, que se configura en los personajes de una obra literaria»

será motivo del desarrollo, respecto de la temporalidad, del texto. Así mismo, la separación en dos párrafos indica el énfasis de cada uno: el primer párrafo es, por ejemplo, contundente, además de que enuncia el marco de acción de toda la secuencia; el segundo, por citar alguno de sus elementos, es hiperbólico. En el primer párrafo también es evidente la disforia inicial de toda la secuencia: comienza una tragedia. Esta tragedia se extenderá, marcado en el segundo párrafo, con los sintagmas «mientras viviéramos» y «para la eternidad» (el sentido hiperbólico citado con anterioridad).

La SCI es la introducción de la historia o el proceso que se relatará. Este proceso se desarrollará de forma ascendente en un ámbito de degradación: hay un punto bajo de tensión (el inicio de la tragedia) y un punto alto (la atemporalidad en la eternidad).

Segmentación para el análisis

Los dos párrafos de la secuencia pueden segmentarse, en primera instancia, de acuerdo con los demarcadores actanciales que contienen. La segmentación de la secuencia permitirá esclarecer los niveles de la disforia temporal y la unión de ésta con los actores, así como con el espacio y las acciones de estos últimos, esto a lo largo del análisis de la SCI. Los segmentos (seg.) y su articulación se expresan de la siguiente manera:



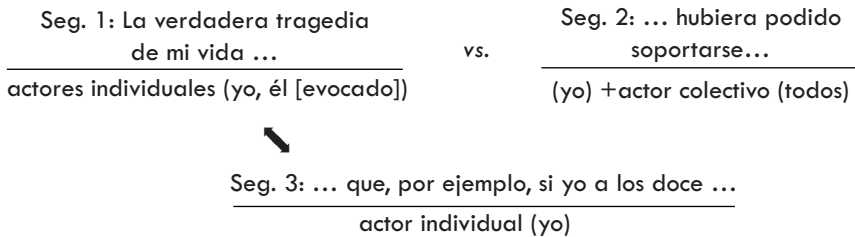
Los tres segmentos se consideran de enlace continuo por los engarces que los unen («esto», «así»). Cada uno de estos engarces remite a su segmento anterior. También se encuentran en conjunción por el campo semántico disfórico: tragedia, quiebra, soportar, deber, eternidad. Esto los convierte en segmentos iterativos; es decir, repiten la idea inicial de la tragedia al tiempo que la reafirman.

La segmentación de la secuencia se realizó con el mismo mecanismo que la división en secuencias del texto completo. Se ha considerado que los segmentos citen ideas completas, que en esta secuencia coinciden con el dispositivo gráfico del punto y el punto y aparte. Así mismo, se ha tomado en cuenta que aunque

(Beristáin, 2008). Se nombra como disforia temporal, entonces, aquel ambiente negativo que pesa sobre el tiempo. Se considera que esta disforia en el tiempo puede ser descendente o ascendente en sus niveles disfóricos.

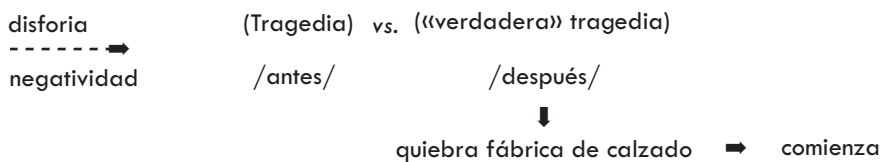
⁶ La flecha ↔ indica que los segmentos o las partes unidas son continuas o mantienen una relación entre sí.

los segmentos en su articulación se encuentran enlazados o son continuos, en sus elementos internos contienen diferencias notables. Por ejemplo, respecto de los demarcadores actanciales el seg. 1 se encuentra en oposición con el seg. 2 y el seg. 3 en conjunción con el seg. 1, en cuanto que se retorna a uno de los actores de dicho seg. 1. El primero enuncia con firmeza un actor individual que evoca o nombra a su vez otro actor individual; el segundo contiene ambos actores, pero además uno colectivo que incluye los dos actores individuales del seg. 1; el tercer segmento sólo contiene un actor individual.⁷



Temporalidad. La disforia en el tiempo

Existe un dispositivo gráfico de interés en el seg. 1: la palabra «verdadera» aparece en versalitas en el texto que se estudia de Guadalupe Dueñas (edición de 1985). Este énfasis de imprenta argumenta la catálisis⁸ que marcará el tiempo en un antes y un después; es decir, la disforia está presente de forma implícita antes de iniciarse la narración: existe una tragedia (una «falsa» o simplemente «otra» tragedia), la cual sólo será real y «verdadera» al quebrar la fábrica de calzado. Esto implica, entonces, que desde antes de los hechos narrados se estaba en tragedia o en un estado disfórico. Así:

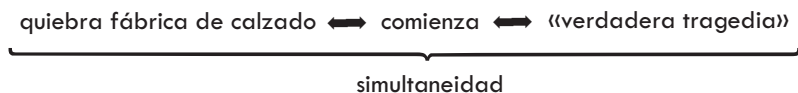


El seg. 1 se articula por la categoría verbal «cuando», que funciona como conjunción al relacionar dos acciones simultáneas. El verbo «comienza» (presente) es

⁷ Este es sólo el trabajo de distinción elemental entre segmentos. El tratado actancial se realiza más adelante en el apartado «Los sujetos de la tragedia».

⁸ Se entiende catálisis en términos de Greimas: «la explicitación de los elementos frásicos implícitos» (1983: 44).

una acción durativa que se desarrolla al mismo tiempo que la acción instantánea «quiebra». De esta manera se reconoce que la «verdadera tragedia» da inicio al quebrar la fábrica de calzado. Ambas acciones por tanto parten de un mismo punto temporal, pero mantienen la formulación de una sucesión continua de los hechos.

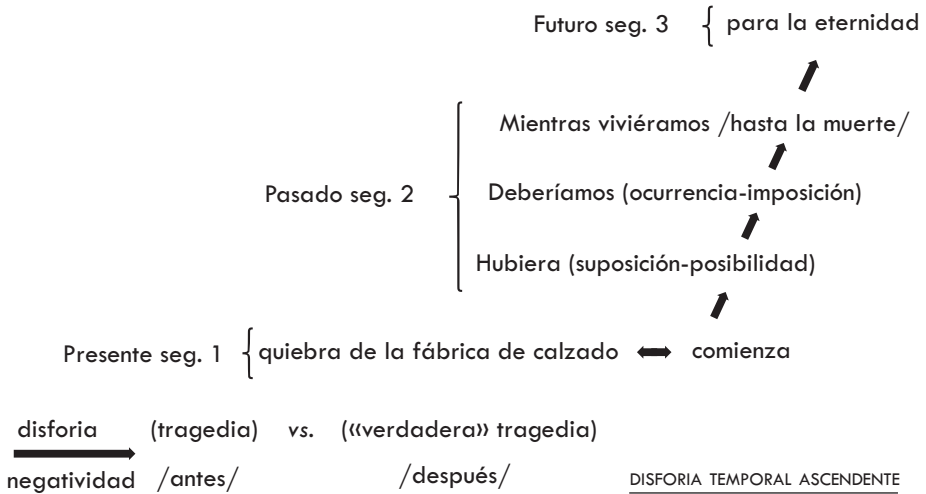


Como se ha citado con anterioridad, los segmentos 2 y 3 están engarzados al primero por el deíctico «esto», el cual señala el hecho total de la tragedia a la vez que su continuación. Estos segmentos marcan el siguiente nivel de la disforia temporal que se articula con la categoría verbal «hubiera» (pretérito imperfecto), situando la acción en un pasado pero en el sentido de la posibilidad o la suposición. Esta posibilidad se construye en el hecho de que la tragedia «hubiera podido soportarse» (situación de un pasado posible), lo cual si en la narración hubiera sucedido se eliminaría la línea ascendente de la disforia (se soportó= fin de la disforia). Es el condicional «si» el que demarca, por tanto, la acción que continúa y que desatará dicha disforia en el tiempo y mantendrá el sentido de la tragedia: la ocurrencia de separar zapatos para usarse «mientras viviéramos».

El sintagma «mientras viviéramos» señala una acción continua y simultánea en el tiempo: «mientras se vive se usan los zapatos», lo que implica que si no se vive no se usarán dichos zapatos; es decir, la muerte, el fin de la vida, es lo que permitirá solamente el no usarlos. Así mismo, dicho sintagma se articula con la categoría verbal «debiéramos» (pretérito imperfecto), enunciando una temática de sometimiento o una idea de castigo o pena. Por otra parte, este sintagma («mientras viviéramos») continúa la ascendencia de la disforia temporal, ya que no sólo implica que la acción de la «ocurrencia» se llevará a cabo «mientras se tenga vida», sino que se expandirá «para la eternidad».

La eternidad es el «tiempo considerado como extensión sin principio ni fin» (Moliner, 1988: 1291). En una segunda acepción es «el tiempo que sigue de la muerte» (*idem*). De esta manera, la tragedia, definida por la acción de «ocurrir» no sólo se desarrollará en vida, sino después de la muerte; no tendrá fin. El sentido de la eternidad, finalmente, será un rasgo distintivo o *leitmotiv* respecto de la temporalidad de la narración. Los elementos totales del texto estarán en una conceptualización de lo eterno, que si se atiende que es lo que no tiene principio ni fin, se trata de una atemporalidad.

La disforia temporal de la secuencia parte por tanto de una tragedia en vida que se extenderá hasta la muerte (tiempo delimitado) y de aquí a la eternidad (atemporalidad). Esta disforia en el tiempo se esquematiza de la siguiente manera:



El esquema anterior ilustra la disforia *in crescendo*; es decir, el estado negativo del tiempo se dirige de una tragedia que no puede soportarse en el presente hacia una atemporalidad en el futuro, hacia un sufrimiento eterno: la narración previene la construcción de un futuro penoso, oscuro.

Finalmente, los segmentos se encuentran muy bien delimitados. En el presente sucede la quiebra de la fábrica de calzado, un hecho que repercutirá en el futuro, planteando en el intermedio temporal una posibilidad de cambio y la afirmación, a su vez, de lo que pudo haber sido frente a lo que debe ser, un pasado hipotético. El hecho de que no-sucedalo-que-pudo-haber-sido es lo que genera las acciones que desencadenarán el proceso del relato.

Espacialidad. El ámbito familiar interno

El seg. 2, como se ha citado, se opone al primero por sus elementos diferenciados: uno de éstos es la espacialidad. El seg. 2 defiende su autonomía del primero porque enuncia el espacio el cual está determinado, en una primera instancia interpretativa, por el nombre «casa». Sin embargo, «casa» en el contexto de la secuencia no implica un espacio en sí, sino un ámbito; es decir, el significado de «casa» se desplaza a un entorno más general al ser parte del sintagma «todos los de la casa», una expresión que refiere, por el cuantificador «todos», a los habitantes de una vivienda que, por lo regular, conforman lazos de parentesco o de amistad. El aná-

lisis secuencial se centra en los lazos de parentesco por el actor evocado del seg. 1: «padre», por tanto es más seguro que se hable de una familia al citar el sintagma «todos los de la casa». Si se considera esto, el espacio está determinado por el significado de hogar o domesticidad.

Por lo anterior, el hecho de la tragedia enunciada en el seg. 1 se desarrolla en un espacio tópico,⁹ es decir, la transformación de los actores por medio de la tragedia ocurrida se manifiesta en el sitio «casa», considerada ésta como una expresión de un ámbito mayor e interno que es el espacio-entorno familiar.

El paso de la vida (temporalidad) a más allá de la muerte (atemporalidad) es por tanto el tiempo que afecta el ámbito familiar y por ende a cada uno de sus miembros. El espacio-entorno se encuentra trastocado por la disforia temporal, lo cual significa que dicho espacio es también disfórico.

Los sujetos de la tragedia

La secuencia contiene tres actores, como se ha expresado en el apartado de segmentación. Dos de estos actores son individuales [yo, él= padre] y uno más es colectivo [todos los de la casa], en el que finalmente se incluyen, conforme avanza la tragedia en su disforia temporal, los dos individuales. El primer actor individual [yo], identificado como la voz narradora que enuncia la tragedia y que además recibe los vertimientos de ésta, se expresa por la iteración del posesivo de primera persona «mi». El segundo actor individual [él= padre] es enunciado por la primera instancia actancial [yo] como el que realiza la acción medular que desata la tragedia, lo cual expresa el énfasis de la culpabilidad, es decir, la fábrica no es la que quiebra, sino el padre en «su industria de calzado». La acción «quiebra» no califica a «industria», sino directamente al actor «padre», que hasta el momento es evocado por [yo].

mi padre quiebra ≠ la industria de mi padre quiebra

El seg. 2 contiene los tres actores, pero el [yo] se incluye en el actor colectivo, aislando la figura de [él], actor que continúa siendo el que acciona los hechos de la tragedia, ahora al «discurrir» o «inventar» por sobre las propias decisiones de «todos los de la casa».

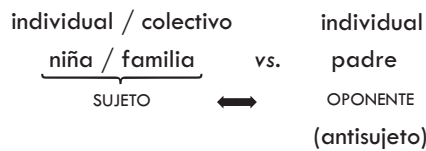
si [él] no discurre

⁹ «Lugar en que aparece manifestada sintácticamente la transformación de que se trata» (Greimas, 1983: 112), así mismo, es el «lugar fundamental donde el hacer del hombre puede triunfar sobre la permanencia del ser» (*idem*).

Si se considera que la espacialidad ha sido identificada como un ámbito familiar, el cual contiene tradicionalmente la figura del padre, se puede enunciar que el actor [yo], que evoca al padre como «suyo» [mi padre], es la hija,¹⁰ y que «todos los de la casa» fungen como «todos los miembros de la familia».

Esta colectividad se pierde en el seg. 3 que regresa al [yo] y al pensamiento y sentir de la hija respecto de la tragedia. Esta enunciación en primera persona será iterativa en todo el texto. Así mismo, esta enunciación se desarrollará desde la perspectiva de una niña, ya que en el seg. 3 se cita la edad, quizás aproximada, del actor-hija: «si yo a los doce años ...», situándose esta edad aproximada en el presente de la historia.

Por otra parte, el hecho de que la hija se integre a la colectividad y el padre se encuentre alejado de ésta por ser el único que discurre e impone, y porque además acciona la tragedia («quiebra» y «discurre»), pone énfasis en el sentido del acuse de culpabilidad hacia la figura paterna. También, ante el alejamiento y la culpabilidad, se pueden delimitar los actores en distintas categorías actanciales:



Esta oposición se encuentra en la modalidad de *poder*, lo que indica que la fuerza opositora del padre obstaculiza el hacer o la realización del programa narrativo¹¹ (PN) de la niña y la familia. El PN del texto en su inicio en la SCI se encuentra, por tanto, en una fase de manipulación, es decir, en un hacer-hacer donde el oponente-padre ejerce una acción, en este caso discurrir, sobre el sujeto-niña-familia; un «hacer que otro haga».

La manipulación del padre retrata el modelo tradicional del patriarca donde la manutención, el esparcimiento y por ende las decisiones recaen en el padre como una figura de autoridad.¹² Esto lo demuestra el hecho de que el padre calculara la

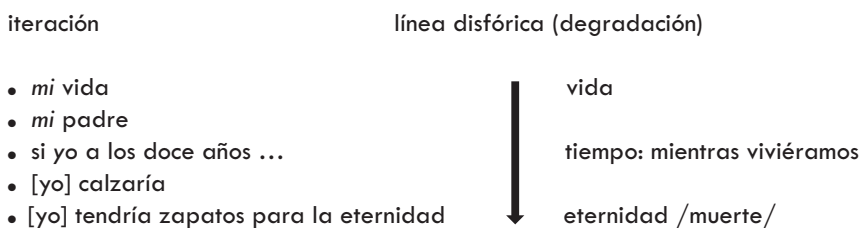
¹⁰ Véase en el análisis de la SCIII la confirmación del género femenino del actor que además reitera la figura del padre.

¹¹ Se considera aquí programa narrativo a «la cadena en que alternan sucesivos estados de la relación (junción) sujeto / objeto, con sucesivas transformaciones de la misma relación. Los estados y las transformaciones se organizan lógicamente dentro del programa» (Beristáin, 2008: 406-407).

¹² Brígida García cita que «a pesar de los cambios en las prácticas de hombres y mujeres, persiste la valoración del papel masculino de proveedor económico

cantidad de zapatos a usar por «todos los de la casa», y que a su vez esto conllevara a un sometimiento expresado no en el «querer» sino en el «deber» [debiéramos], expandiéndose esta imposición, además, a toda la vida [mientras viviéramos]. Por otra parte, el hecho de que el padre haya sido el que «quiebra» directamente y que por lo tanto ya no sea la figura proveedora de la casa habla de una perversión al cliché de dicho modelo tradicional. Se puede inferir que al romperse el modelo se aspira a mantenerlo por la fuerza, a sobrevalorar las acciones de la figura paterna para mantener la masculinidad y el poder.

Lo anterior afecta el ámbito familiar, pero en particular la vida de la niña, lo cual se confirma a lo largo de la secuencia con la iteración de la primera persona; en el seg. 3 las acciones y la enunciación se enmarcan sólo en el [yo]. La disforia temporal y una primitiva tensión entre la vida y la eternidad se observan en esta iteración:



El hecho de que la mayor afectación la reciba la niña se reafirmará en la SCII, donde el sujeto familia y el sujeto padre se incluyen en un único actor colectivo que se accionará como antisujeto u opositor del PN o transformación del sujeto-niña.

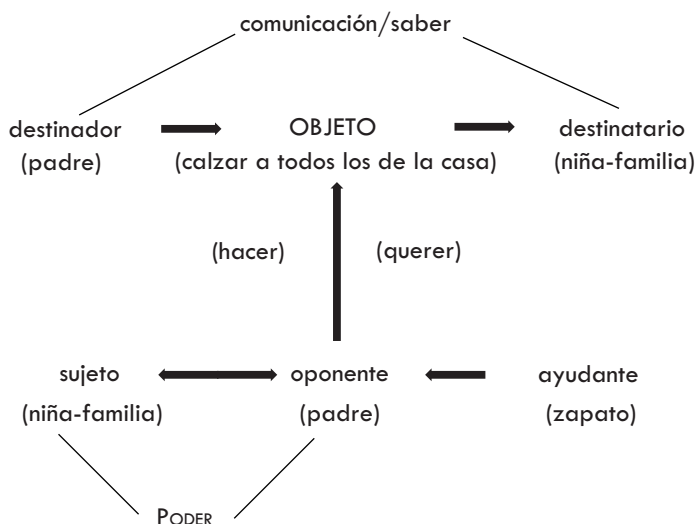
Por lo anterior, se considera que el sujeto-niña cumple el papel de actor discursivo, es decir, el que impera y es permanente en toda la secuencia en su aspecto textual. No obstante, el padre, como opositor, es quien logra en esta secuencia el objeto de su propio recorrido narrativo: logra calzar a todos los de la casa mientras vivan.¹³ De esta manera, desde el punto de vista de la acción y no de los papeles

asociado a la idea de protección, soporte moral autoridad y representación de la familia» (2006: 111). Por otra parte, «ser proveedor sigue teniendo una connotación simbólica muy importante: se asocia a la idea del poder masculino, a la noción de apoyo, protección, representación de la familia, responsabilidad y defensa del honor. Además, el hecho de ser proveedor es valorado como un indicador de masculinidad» (*ibid.*: 158).

¹³ Se considera que «el antisujeto también busca su propio objeto y, en esa búsqueda, entra en oposición con el sujeto principal o héroe» (Martínez, 2006: 7).

actanciales [sujeto-oponente], el padre funge como un destinador y la niña y la familia como destinatario. Desde esta perspectiva, la figura actancial de la SCI se reconstruye con base en el oponente, quien es el que ejecuta las acciones clave que afectan al sujeto: el padre quiebra, el padre discurre, el padre calcula, el padre calza. Así, es el hacer del padre el que rige la secuencia.

Figura actancial de la SCI¹⁴



El objeto del padre en la SCI es en realidad el punto eje que mantendrá la disforia en el texto. El hecho de que la quiebra de la fábrica de calzado hubiera podido soportarse en un tiempo hipotético desplaza a esta acción como el origen de dicha negatividad. La acción de «calzar» a todos los de la casa mientras vivan es la *verdadera* causal de la tragedia.

¹⁴ En el cuadro actancial las partes se leen de la siguiente manera: el sujeto es quien realiza las acciones o desarrolla un programa narrativo en busca del objeto, que es la posición actancial capaz de recibir distintos vertimientos de valor. El destinador es quien motiva al sujeto en su búsqueda del objeto, en tanto que el destinatario recibe la meta de las acciones del sujeto. El ayudante ayudará al sujeto en su programa narrativo, en tanto que el oponente obstaculizará dicho programa narrativo. La relación destinador-objeto-destinatario implica la comunicación, el saber, en tanto que el poder es la base para la tensión o relación entre el ayudante, el sujeto y el oponente.

La causal de la tragedia: la isotopía del objeto-zapato

La isotopía¹⁵ de la SCI se conforma en el nivel semántico, es decir, en la equivalencia de definiciones y en la iteratividad del sema¹⁶ (rasgo) «zapato». Esta isotopía se construye en los segmentos 1 y 2 de objetos verbales, y es hasta el final de la secuencia que aparece el zapato connotado, es decir un objeto literario, que podríamos citar como «zapatos eternos».¹⁷ Toda la línea de significación de la secuencia se configura, por tanto, por medio del objeto-zapato, sema contextual de toda la narración.

A partir del título del texto de Guadalupe Dueñas, «Zapatos para toda la vida», podemos determinar la isotopía, pero se justificará por la iteración de los distintos signos que conforman el campo semántico del objeto-zapato:

- *Seg. 1: /industria de calzado/*. Este sintagma es colectivo, ya que la industria implica la fabricación del objeto-zapato en serie. El *objeto serie* es múltiple, es decir, de ese objeto habrá una serie de otros objetos idénticos. Respecto del modelo, «[...] el objeto de serie no es más que una yuxtaposición, combinación fortuita, discurso inarticulado. Destotalizado, no es sino una suma de detalles que corres-

¹⁵ Se considera isotopía como «cada línea temática o línea de significación que se desenvuelve dentro del mismo desarrollo del discurso; resulta de la redundancia o iteración de los semas radicados en distintos sememas del enunciado, y produce la continuidad temática o la homogeneidad semántica de éste, su coherencia» (Beristáin, 2008: 288). Para Greimas es el «conjunto redundante de categorías semánticas que hace posible la lectura uniforme del relato, tal como ella resulta de las lecturas parciales (es decir, por segmentos sumativos, por subconjuntos) de los enunciados, después de la resolución de sus ambigüedades, siendo orientada tal resolución por la búsqueda de la lectura única» (citado por Beristáin, 2008: 289). También se está de acuerdo con Rastier, quien expresa que isotopía es «toda iteración de una unidad lingüística cualquiera. Una isotopía puede establecerse en una secuencia lingüística de dimensión inferior, igual o superior a la de la oración. Puede aparecer en cualquier nivel de un texto. En el nivel fonológico hay: asonancia, aliteración y rima; en el sintáctico: concordancia por redundancia de rasgos o funciones; en el nivel semántico: equivalencia de definición, triplicación narrativa... De ahí la posibilidad de una estilística de las isotopías» (Rastier citado por Óscar Castro García, página electrónica).

¹⁶ «Es el rasgo semántico pertinente, es decir, la unidad mínima de significación» (Beristáin, 2008: 450). Por su parte, es pertinente aclarar lo que es un semema, el cual «es el conjunto de los semas, o sea los rasgos semánticos pertinentes que generalmente se realizan en un lexema» (*idem*).

¹⁷ Véase más adelante la argumentación de este sema aspectual.

ponde mecánicamente a series paralelas» (Baudrillard, 1999: 167). El hecho de que el objeto-zapato de la narración sea articulado como un objeto-serie implica para el sujeto-niña la repetición y la aspiración al modelo, la cual es negada ante la imposición del padre y ante la nula opción de la elección, ambos elementos necesarios para la construcción disfórica o de degradación de la narración.

La elección de los objetos hace pertenecer al hombre. Es a través de la elección que los objetos serie se ofrecen como objetos modelo:

Lo que se le puede negar a uno es la posibilidad material de comprarlo [al objeto modelo]. Pero lo que se le da a uno *a priori*, en nuestra sociedad industrial, como gracia colectiva y como signo de libertad formal, es la elección. En esta disponibilidad descansa la personalización [...] Elegir un coche en vez de otro lo personaliza a uno quizá, pero el hecho de elegir, sobre todo, lo asigna a uno al conjunto del orden económico. «El simple hecho de elegir tal o cual objeto para distinguirse de los demás es en sí mismo un servicio social» (*ibid.*: 160).

- *Seg. 2: /zapatos/, /pares/*. Ambos objetos son verbales. El primer objeto es el objeto denotado, el segundo se apoya en el primero para ejercer su significación. Los zapatos, si se han de usar para cumplir su función primera de utilidad siempre se utilizan en «pares». En la cadena sintagmática, «pares» reitera a «zapatos» en su aspecto semántico o de equivalencia, y «pares» no podría obtener su contextualización si con anterioridad no se explicitara el objeto verbal como tal. De esta manera, «pares» es un objeto evocado por el objeto verbal «zapatos».
- *Seg. 3: /calzaba/, /calzaría/, /zapatos/*. «Calzaba» y «calzaría» son categorías verbales formadas por derivación desde la raíz *calza-*, raíz que proviene del latín *cálceus*= zapato (RAE, página electrónica). Ambas conjugaciones implican la acción de calzar (ponerse zapatos); «calzaba» en una línea temporal del pasado (pretérito imperfecto, primera persona del singular) y «calzaría» en una línea temporal del futuro (condicional o pospretérito, primera persona del singular). Estas acciones reiteran en sí mismas la isotopía del objeto-zapato: si se calza en el pasado y en el futuro, se calzará siempre.

En la cadena sintagmática esta configuración verbal enuncia el último objeto de la secuencia, que en primera instancia es denotativa (objeto verbal): zapatos, pero que en su contextualización en el sintagma «zapatos para la eternidad» se connotan como un objeto literario. Este sintagma redonda el significado de las acciones anteriores y será marco isotópico de toda la narración, como se verificará en el análisis de las siguientes secuencias.

El sintagma «zapatos para la eternidad» es de sumo interés, ya que en él radica la fuente del rol temático del zapato (inmortal) desde su sema aspectual de *eterno*. La preposición «para» se puede entender desde distintas perspectivas: destinación, límite temporal, finalidad o utilidad, así como duración de la acción (Moliner, 1988: 2178). Como destinación, el sintagma, por medio de una catálisis, podría enunciarse como sigue:

[Estos] zapatos [son /están destinados] *para* la eternidad

Esta cadena de significados denota que la función primera del zapato se destina a un tiempo (atemporalidad) en específico: la eternidad, el infinito. Por otra parte, en el sentido del límite temporal, la preposición indica que los zapatos no son *para* el mes, sino que serán utilizados *para* la eternidad, en este caso no existe una demarcación de un límite, ya que se considera que el final de la vida da comienzo a la eternidad y ésta es atemporal.

María Moliner cita de la preposición que el significado fundamental de ésta es de finalidad, destino o *utilidad* (*idem*). Esta significación de lo útil es en realidad el sentido que se desprende del sintagma «zapatos para la eternidad»; es decir, los zapatos funcionarán en su utilidad, en su uso primero de calzar los pies, eternamente. Esto se puede traducir de la siguiente manera:

[Estos] zapatos [serán útiles o funcionarán] *para* la eternidad

Por lo tanto, si su función es, como se ha dicho, la de calzar, el sujeto-niña calzará para siempre.

[Estos] zapatos [son] *para* [que los use] eternamente
El zapato es útil *para* siempre

Por otra parte, el nexos «para» también puede expresar la duración de la acción, así,

[Estos] zapatos [se usarán] *para* la eternidad

Es esta la duración, por tanto, de la situación en la función primera del zapato: eternos. De qué se propone que el sema aspectual del zapato en la narración, y por tanto su cualidad, siempre desde la perspectiva de su función en el tiempo, sea el de «eterno». Así, el zapato para la eternidad es aquel que en su primera función será usado en una atemporalidad: eternamente; si el zapato en su duración puede alcanzar la eternidad, en su cualidad como objeto, en general, se sucede *lo eterno*.

De esta manera, el sintagma «zapatos para la eternidad» no sólo implica la temporalidad del objeto sino una cualidad o su sema aspectual:¹⁸ los zapatos son eternos, donde eternos es el epíteto que califica al objeto-zapato. El hecho de que los zapatos sean eternos implica que el objeto no se acabe, por lo tanto es un objeto cuya función útil (calzar los pies) es redundante en el tiempo. Esto se reitera por el motivo de la colectividad, marcado, también, por los plurales en que se nombran los objetos: se tienen muchos zapatos, tantos que nunca se terminarán, y tampoco morirán en su condición de eternos; ésta es su cualidad.

Así, la elección de la palabra (que en este caso es «eterno») que designe al objeto o inscriba sus cualidades origina una «búsqueda de la expresión y del lenguaje semejante a la expresión de los objetos [...] de la opacidad temporal de la palabra partiendo de su origen y de su etimología latina» (Ponge, 1971: 13).

Así mismo,

[...] la sensibilidad hacia el mundo de los objetos va acompañada de otra sensibilidad que se deriva de la anterior y que igualmente es concreta, se refiere a la lengua y a la expresión. Los sonidos y el significado semántico de las palabras es aquello a lo que concede [Francis Ponge] más importancia y lo que confiere superioridad a la poesía con respecto a las otras artes. Su recreación poética se inscribe en la constitución de una retórica a través de la mediación de la lengua, de la palabra y de los sonidos significativos (Alfaro, 1992: 18).

La oposición vida vs. muerte: el zapato eterno

A lo largo del análisis de la SCI se ha atendido la valoración de la eternidad como una recurrencia tanto en función del punto más alto de la disforia temporal como en la afectación de los sujetos y más directamente en la isotopía del objeto-zapato. Así mismo, se ha tratado que la eternidad es el tiempo que sigue de la muerte en un sentido ontológico, y que la muerte, por tanto, es el fin de la vida. Si se considera esto, la connotación de los zapatos que son eternos conlleva en sí a un sema o rasgo definitorio de atemporalidad, un apunte hiperbólico dado por el sujeto-niña para insistir que los zapatos no tienen fin.

El objeto-zapato, de esta manera, se describe desde una de sus más importantes cualidades: la cualidad diferencial de ser eterno. Debemos considerar que para Francis Ponge los objetos son singulares y poseen una cualidad que siempre los diferencia de otros, por tanto las analogías, la adjetivación y la prosopopeya (en este caso que el zapato no puede morir, considerando un sema de «vida») resultan de interés en el texto literario, ya que el objeto se enaltece al igualar con otros sentidos esta diferencia.

¹⁸ Unidad mínima de significación que enuncia un aspecto o rasgo del sujeto u objeto.

Se debe atender, entonces, que el análisis se basa en el objeto literario y en específico en el sintagma final de la secuencia. Así, el objeto-zapato es percibido por el sujeto-niña como algo eterno, que no puede acabarse, que no puede morir, que es atemporal. Este zapato «inmortal» es el trasgresor de la vida de la niña, es el causal de la tragedia y el que finalmente llevará a la agonía y a la muerte¹⁹ en un primer planteamiento o nivel interpretativo de su transformación.

Los roles temáticos, por ende, pueden expresarse de la siguiente forma:

niña = mortal /mientras viva/
zapato = inmortal /para la eternidad/

Estos roles dirigirán el recorrido narrativo del sujeto-niña siempre respecto de la evolución del objeto-zapato. Así, la oposición se conforma de la siguiente manera:

objeto	vs	sujeto
zapato	vs.	niña
inmortal	vs.	mortal
eternidad	vs.	fin/efímero

La categoría sémica general de la SCI es la siguiente:

/vida/
objeto inmortal vs. /muerte/
niña mortal

Recapitulación de la primera secuencia

La disforia o el estado negativo de los elementos de la narración se encuentran identificados en los tópicos del tiempo y el espacio, los cuales afectan el ámbito familiar donde se desarrollan los actores de la historia. Esta disforia se construye por medio de la identificación de sintagmas que connotan conceptos como la eternidad, la atemporalidad, la muerte y la vida, elementos que a lo largo de la secuencia se ilustran de forma ascendente, desde una temporalidad-vida hasta una atemporalidad-muerte. La visión disfórica de la secuencia se procura desde el actor por una identificada «tragedia», que ocurre antes de que dé inicio la historia y continúa como «verdadera» después de que comiencen los hechos del relato.

La tragedia que se sucede en la historia alcanza al ámbito familiar. Este entorno se encuentra, por tanto, distorsionado, también en un nivel negativo desde la perspectiva de los actores, los cuales se expresan como figuras de autoridad (padre) y

¹⁹ Véase el análisis de la scv. La SCI es tan sólo un planteamiento de la oposición vida-muerte.

de sumisión (hija-familia). Estos actores son señalizados en categorías actanciales: la niña funciona como sujeto y el padre como oponente, una oposición de poder que se identifica con mayor claridad en el cuadro actancial de la secuencia. En este cuadro se comprueba que hasta este momento de la historia es el padre y sus acciones las que rigen y construyen el inicio del relato.

Respecto del objeto, es importante señalar cómo es el zapato el conductor y guía de la tragedia. En su aún incipiente isotopía, este objeto comprueba su sema aspectual de «eterno», el cual se desprende del sintagma «zapatos para la eternidad». Por otro lado, la isotopía crea un marco de importancia para el objeto-zapato en particular, ya que los objetos verbales y literarios que se listan como un campo semántico del zapato, influyen en la conclusión de que es este objeto la parte medular de la narración, por lo menos hasta el análisis de esta secuencia.

El zapato, en otro aspecto, se aúna en su isotopía con la temporalidad y la espacialidad. El sema aspectual de «eterno» crea una cadena de significación con el tránsito de la temporalidad a la atemporalidad del objeto, así mismo, el zapato se demarca como un objeto disfórico, es decir, negativo, alejado del cliché del objeto amado y necesario y cercano a aquello que cansa, obstaculiza; aquello que se usa con pena.

Finalmente, el zapato visto como eterno recrea una oposición fundamental en el eje temático de la historia: la oposición entre la vida y la muerte. También delimita al propio objeto con el rol temático que sostendrá en toda la narración: su ser inmortal. Contrario al zapato, el actor principal, la niña, será en su rol temático mortal. La oposición, además, demarca una evolución y una involución en esta primera secuencia: el objeto está aunado a la eternidad, a lo inmortal, en tanto que el sujeto está ligado a lo efímero y lo mortal.

El descubrimiento: cajas y zapatos. Segunda secuencia

La SCII ha sido delimitada desde la perspectiva del objeto en la temática del descubrimiento. Las acciones, los roles actanciales y el espacio, que se opone directamente al espacio de la SCI son los que varían respecto de la anterior, por lo cual es notoria la división de esta secuencia –valiosa en sus campos semánticos– como el inicio del desarrollo del relato, donde comienzan a vertirse los valores sobre el objeto zapato desde el sujeto. Así mismo, la secuencia demarca la metaforización de dos objetos esenciales en la narración: la caja y el zapato. La SCII es la siguiente:

Colocaron los pares destinados a mi existencia en los ángulos de mi cuarto y aquellos ataúdes levantaron su escala hasta el cielo. Yo tenía tiempo, durante la noche, de contemplar la torre de grilletes que aprisionarían durante mi vida mis pies sentenciados.

Al abrir alguna caja, al azar, procurando que no se derrumbara la Babel, mi desconsuelo no tenía límite al descubrir unos choclos híbridos, de consistencia de hierro, que invariable-

mente en hombre, parecerían de mujer y, en mujer, se hubiera jurado que eran de hombre. Su color tornasol los acababa de hacer abominables. En otra caja descubriría unas botas que soñaron ser de cabritilla y eran de lona, casi calicot, con hileras de muelas a los lados, en partes blancas y en partes con las caries de metal negro al descubierto, en donde se atoraban unas cintas kilométricas. No existía ni un solo par halagüeño; eran zapatos de tropa, para pies de forajido, con cascos de hierro como criptas.

Encuadre de la secuencia

La SCII se divide en dos párrafos: el primero genera la acción de lo que ocurre en el segundo, que es descriptivo en sus elementos (lo que se descubre en las cajas) y amplía la isotopía del zapato. La secuencia continúa con la disforia temporal que se manifestará en el plano de la existencia y en el destino del sujeto-niña. El hecho de existir será un sufrimiento en el tiempo y «durante la vida», un demarcador temporal que se conjunta con «mientras viviéramos» de la SCI, lo que afirma el valor de la muerte como libertadora de la pena o el castigo. Así mismo, la degradación se enuncia por el campo semántico disfórico que hace evidente la tragedia citada en la SCI; no obstante, esta degradación no se intensifica en los actores o sujetos, sino en el objeto-zapato que recibe los vertimientos o significados desde la visión del personaje principal.

A partir de esta secuencia –que aún conserva un actor colectivo– el sujeto-niña imperará en la narración como un actor discursivo e individual, lo que se reafirmará en el tratamiento de la espacialidad que se opone al ámbito familiar de la SCI, desde el ámbito personal.

Segmentación para el análisis

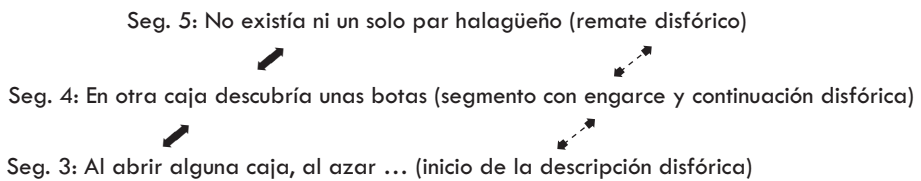
El primer párrafo se divide en dos segmentos demarcados por el enfrentamiento de su temporalidad y la oposición actancial: el seg. 1 narra una acción en pretérito y contiene un actor colectivo; el seg. 2 narra en pretérito imperfecto el estado (contemplativo, sufriente) del sujeto de acuerdo con la acción generada en el seg. 1; así mismo el actor es individual y es demarcado por el sujeto-niña, el cual fue enunciado en el análisis de la primera secuencia como la voz narradora.

El pretérito del seg. 1 expresa una acción acabada, en este caso una sentencia que no puede dar marcha atrás: «colocaron los pares destinados a mi existencia ...» y «levantaron su escala hasta el cielo»; el pretérito imperfecto del segundo segmento enuncia una acción que continúa en el tiempo del pasado, es decir, una acción inacabada que marca la disforia temporal: «Yo tenía tiempo, durante la noche ...» y «que aprisionarían durante mi vida». La categoría de tiempo «durante» es un demarcador de simultaneidad, mismo significado que tiene la categoría temporal «mientras»; el hecho de que sea iterativo en dos sintagmas y en dos secuencias demuestra la «duratividad» extensa en las acciones de la niña respecto de la tragedia: toda la noche, toda la vida.

Por otra parte, ambos segmentos se contraponen en su modalidad. El primer segmento marca el hacer, la acción, y el segundo el ser, el estado consecuente del hacer que, en este caso, se vierte en el objeto-zapato. Su expresión es la siguiente:

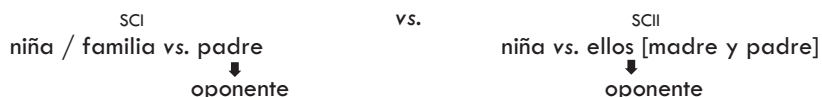
<p>Seg. 1: Colocaron los pares destinados...</p> <hr style="width: 100%; border: 0.5px solid black;"/> <p>actor colectivo y actor individual acción finita o acabada modalidad del hacer</p>	vs.	<p>Seg 2: Yo tenía tiempo, durante la noche ...</p> <hr style="width: 100%; border: 0.5px solid black;"/> <p>actor individual acción inacabada, durativa modalidad del ser</p>
--	-----	--

El segundo párrafo contine tres segmentos continuos entre sí, los cuales demarcarán una descripción disfórica ascendente. El seg. 3 abrirá la descripción con la acción del «descubrimiento», el seg. 4 la continuará describiendo lo que hay o se descubre en «otra caja», sintagma que funciona como engarce; finalmente se presentará un remate en el seg. 5, el cual termina la descripción coartando toda posibilidad de eliminar el estado disfórico: «No existía ni un solo par halagüeño ...», terminanado con la disforia de la secuencia. Se expresan de la siguiente manera:



Oposición actancial

El primer segmento de la secuencia, como se ha citado, contiene un actor colectivo no expresado, sino evocado por el actor individual niña: [ellos]. La acción ejecutada por [ellos] es la acción [colocaron los pares] que genera tanto el estado disfórico posterior de la niña como el estado o descripción de los zapatos. El interés sustancial de este actor explicitado por la catálisis radica en reconocer que [ellos] son los sujetos que se enuncian en la SCI: el padre y la familia, la cual ahora no recibe la acción sino que la ejecuta, uniéndose a la figura patriarcal. Este cambio produce el aislamiento total del sujeto-niña, separándose del núcleo familiar del que formaba parte y alejándose aún más del padre. En un nivel interpretativo se puede inferir que las figuras de autoridad de la familia respecto de la hija son el padre y la madre, la cual, como se ha dicho, se ha unido al padre. De esta manera, se encuentra una oposición actancial entre la SCI y la SCII:



Esta oposición entre secuencias delimita al sujeto único de la narración: la niña, quien será desde este momento la que recibirá y vertirá los valores de todos los demás elementos narrativos, como son los objetos.

La estructura de colocación y el ambiente. La acción de «colocar» es explícita. En el sintagma «[ellos] colocaron los pares [...] en los ángulos de mi cuarto» se encuentra la construcción de un ambiente²⁰ y de una estructura de colocación que regirá posteriormente la espacialidad. La acción de «colocar» los pares es realizada por los padres de la niña, es decir, por figuras de autoridad, de esta forma, el objeto «pares», que es invasivo y a la vez se acumula en los ángulos del cuarto de la niña, será el constructor de un entorno de jerarquía.

La estructura de colocación es el orden en que se sostiene un conjunto de objetos, en este caso los zapatos («pares»), para crear un sentido (como lo es el sometimiento); esta estructura resume la organización del entorno. La colocación implica un significado colectivo, una red de signos estructurados, es decir, de objetos que cumplen con su significación.

El objeto «pares» depende de su colocación por parte de las figuras paternas, y dentro de ésta se «[...] compone un organismo cuya estructura es la relación patriarcal de tradición y de autoridad y cuyo corazón es la relación afectiva» (Baudrillard, 1999: 13-14). Para este entorno el objeto «pares» puede convivir aún con las funciones de otros objetos (los pares están dentro de cajas, por ejemplo), que en su conjunto, en su estructura de colocación, darán un sentido o crearán un orden, que en este caso tiende «a la acumulación y a la ocupación del espacio, a su cierre. Infuncionalidad, inamovilidad, presencia imponente y etiqueta jerárquica» (*ibid.*: 13), aspectos que se confirmarán al tratar el espacio (el cuarto de la niña) de esta secuencia.

Oposición espacial

Aunado a la oposición actancial, la espacialidad también remite al aspecto del aislamiento del sujeto-niña. En la SCI el espacio se refiere al ámbito familiar donde se encuentra incluida, aunque alejada, la niña. En esta SCII el espacio tópico será un espacio físico, expresado en el seg. 1: «mi cuarto». El posesivo de primera persona, junto con la voz de la niña, reducen el ámbito a lo personal,

²⁰ Véase en capítulo II el tratamiento de *ambiente*, desde la perspectiva de Jean Baudrillard.

confirmándose que la afectación total de la tragedia se vierte en la figura de la niña y en su entorno.

El cuarto es una parte de la vivienda donde prevalece la intimidad. El hecho de que los «pares» [de zapatos] se hayan colocado con estrategia «en los ángulos» del cuarto implican una invasión a la intimidad de la niña; es una trasgresión de la espacialidad.

Cada habitación tiene un destino estricto, que corresponde a las diversas funciones de la célula familiar, y nos remite, más allá, a una concepción de la persona en la que se la ve como un conjunto equilibrado de distintas facultades [...] no es tanto [una colocación] espacial como de orden moral (*idem*).

Por otra parte, el cuarto, al tener ángulos, se imagina como una construcción convencional de cuatro paredes, el hecho de que cada una de estas esquinas haya sido cubierta por los «pares», por los «ataúdes», otorga una visión de acumulación, que junto con el sintagma hiperbólico «levantaron su escala hasta el cielo», confirma la enorme cantidad de zapatos calificados como «eternos». La acumulación, en específico, se refiere a la serialidad de objetos idénticos, lo que implica la ausencia de identidad tanto en los zapatos como en las cajas que los guardan.

Finalmente, la oposición espacial entre las secuencias I y II se expresa así:

SCI	vs.	SCII
ámbito familiar		ámbito personal
(«todos los de la casa»)		(«mi cuarto»)

El campo semántico disfórico

La disforia, que en la SCI se encontraba en el tópico de la temporalidad, en la SCII se ubica en el nivel semántico. Los significados y el sentido de distintos conjuntos sígnicos en el lenguaje de la narración se aúnan para tejer una red de valores negativos cuya afectación se vierte sobre el sujeto-niña, a la vez que ésta construye su perspectiva de la tragedia sobre el objeto zapato y los objetos verbales y literarios que rodean a este último, como lo son el ataúd, los grilletes, la escala, las cintas y la caja.

El encierro. El encierro es la «situación de la persona apartada voluntaria o involuntariamente del trato con otras y retirada en su casa o en cierto sitio» (Moliner, 1988: 1150-1151). Esta conceptualización, desde la visión de la niña, tiene un carácter hiperbólico en la secuencia; por ejemplo, los objetos verbales «ataúdes» y «grilletes» son connotaciones versadas en la exageración desde sus referentes materiales «existentes» en la historia de la narración: respectivamente las cajas y los zapatos.

El campo semántico del encierro se construye con los siguientes sintagmas:

ataúdes
torre de grilletes
aprisionarían durante mi vida
pies sentenciados
para pies de forajido
criptas

Los ataúdes, como objeto material, son cajas «generalmente de madera, donde se pone el cadáver para enterrarlo» (*idem*); su etimología proviene del árabe *at-tābūt*, arca, cofre, tumba; relacionado con *thaptô*, enterrar, y con el copto *thek*, profundo (Monlau, 1881: 330). Lo que está dentro del ataúd se entierra y queda oculto bajo la tierra, encerrado en ella; queda también, en el caso del ataúd que cumple su función primera de guardar los cuerpos de los muertos, en lo profundo. El ataúd, como todas las cajas u objetos que sirven para guardar alguna cosa, son «símbolo de lo femenino» (Cirlot, 1997: 122). J. C. Cooper menciona que adquiere el mismo simbolismo del sepulcro, el cual representa, como la tumba, «el útero de la tierra; el cuerpo como prisión del alma» (2000: 180).

Por su parte, en el sintagma «torre de grilletes» también se formula una serialidad y la acumulación. Los grilletes, en su materialidad, son una «pieza de hierro, generalmente de forma de anilla con los extremos unidos por un perno asegurado con una chaveta; se emplea para sujetar una cadena a cualquier sitio. Específicamente, ese objeto empleado para sujetar a los presos» (Moliner, 1988: 1486). Lo que se sujeta con una cadena no puede moverse con libertad, si es al preso a quien se sujeta, éste, que se encuentra en prisión, no puede salir de ella: está encerrado. Los grilletes a su vez encierran el tobillo, aprisionan el pie, que es lo que expresa el sintagma «[los grilletes] aprisionarían durante mi vida mis pies sentenciados». Lo que se sentencia está condenado o cumplirá una condena. Los que cumplen condenas como un castigo cuando son atrapados son los «forajidos» («para pies de forajido»).

La cripta, en otro punto del campo semántico, es una «cueva o lugar subterráneo en el que se enterraba a los muertos» (*idem*). Los lugares subterráneos no se ven, se ocultan de la vista, están debajo de la tierra, lo que los convierte en un espacio de encierro. Como los ataúdes, la cripta guarda a los muertos. Los zapatos que tienen cascotes «como criptas» mantienen encerrados a los pies, lo que se aúna al simbolismo del zapato, ya que éste es ambivalente como autoridad y libertad: «el zapato denota libertad dado que los esclavos iban descalzos; también control, ya que el control del zapato proporciona control sobre la persona» (Cooper, 2000: 190).

Este campo semántico del encierro manifiesta el ser de la niña ante los objetos «caja» y «zapatos». Los pies de la niña están sentenciados a sufrir el castigo, como forajidos, de ponerse zapatos que parecen grilletes, con cascos como criptas, y que vienen en cajas como ataúdes.²¹ Estos «pares» fueron colocados en el cuarto de la niña por sus padres, lo que implica que el encierro que los zapatos expresan ante la visión de la niña no es voluntario, sino impuesto. Así mismo, si los zapatos son como grilletes, la niña es considerada, al usarlos, como el reo: los zapatos funcionan, así, como un dispositivo de control.

El límite extenso. El límite es «la línea, punto o momento que señala la separación entre dos cosas, en sentido físico o inmaterial» (Moliner, 1988: 1781-1782). El límite extenso demarca una hipérbole en esa línea o punto, es decir, el límite se encuentra lejos, retirado del objeto o sujeto, y conlleva casi su inexistencia, enlazándose con la eternidad. Este campo semántico se construye con los siguientes sintagmas:

destinados a mi existencia
levantaron su escala hasta el cielo
la Babel
mi desconsuelo no tenía límite
unas cintas kilométricas

El primer sintagma «destinados a mi existencia», puede descomponerse en dos elementos: el destino y la existencia. En un nivel ontológico, ambos conceptos denotan la vida de un ser; sin embargo, el destino es visto como un punto lejano en el recorrido de esa vida, es en sí a donde se dirige la vida. En el sintagma aparece también, el participio «destinado», es decir, aquello que se destina está «fijado por la suerte, ciertos antecedentes, o la fatalidad» (*idem*). El carácter disfórico de las secuencias I y II, y la acción de la tragedia, dirigen lo destinado hacia la fatalidad.

Lo que ha sido destinado a la existencia de la niña son «pares» de zapatos, los cuales se han considerado antes como un dispositivo de control, es decir, una limitante en la vida de la niña. La existencia es el tiempo total en que se vive, es decir, en que se existe como ser material: el límite por tanto de la tragedia termina hasta que la niña muera.

El segundo sintagma «levantaron su escala hasta el cielo», califica directamente a «ataúdes», que implica de nuevo a los zapatos. El límite de estas cajas de zapatos es el cielo, es decir, existe un límite aunque lejano, casi inalcanzable,

²¹ El proceso de metaforización de la caja y los zapatos se presenta en «Los objetos literarios ‘caja’ y ‘zapatos’ y su metaforización».

extenso. La escala o escalera que forman las cajas llegan hasta el cielo, que es la hipérbole del techo del cuarto de la niña, lo cual confirma la acumulación y la invasión de los objetos caja y zapatos. Por otra parte, la escalera que se dirige al cielo es un cliché del camino hacia la eternidad. Aunque esta última en el sintagma fijo es considerada el paraíso, el descanso después de la muerte, conlleva irremediamente al sema isotópico y aspectual de los zapatos: son eternos. La escalera es aquí un objeto evocado por el sujeto-niña; refiere la forma que toman las cajas de zapatos. En la narración no se precisa la forma de la escalera como espacio de transición entre un nivel y otro, sino que se nombra como «escala», la cual en su significado estricto obedece a la «escalera de mano» (*idem*). Las cajas de zapatos, los «ataúdes», han sido dispuestos como una escala por los padres, como si se tratara de un aparador.

El siguiente sintagma «la Babel», denota directamente el mito de la torre bíblica construida por los hombres para alcanzar el cielo y superar el poder divino. El límite de las torres de cajas con zapatos es, de nuevo, en una hipérbole y un símil, el cielo, y además, con ellas se busca sobrepasar a Dios: llegar más allá de la eternidad. La escalera, la torre, y la referencia a la Torre de Babel son a su vez la metáfora del límite extenso de las hileras de cajas que invaden el espacio personal de la niña, cuyo desconuelo ante esta situación trágica «no tenía límite», sintagma que rompe el límite extenso señalándolo como inexistente. El desconuelo es eterno.

Finalmente, el objeto «cintas» es calificado con el epíteto «kilométricas». Lo kilométrico es un sintagma hiperbólico que señala que las cintas son muy largas. Como objeto material, las cintas pueden considerarse un parasinónimo²² de agujetas, una parte tradicional de diversos zapatos. Al ser calificadas por un epíteto, las cintas se convierten en un objeto literario. La palabra «cintas» proviene del latín *cinctum*, de *cignere*, ceñir (Monlau, 1881: 458). Así, en este caso, las cintas kilométricas también podrían situarse en el campo semántico del encierro en tanto que atan, que ciñen. Las cintas son un objeto estructural en su materialidad, es decir, forman parte de una estructura mayor: el zapato.

El cliché del género femenino y el pensamiento infantil. Los campos semánticos del encierro y el límite extenso se conjuntan para recrear el pensamiento infantil y femenino (casi principesco) que posee el sujeto-niña. Ambos campos expresan el carácter hiperbólico del discurso de este actor, carácter que se ha citado a lo largo de

²² La parasinonimia es «la relación léxica de semejanza significativa entre unidades que mantienen una oposición equipolente no contralizable y cuyas marcas diferenciales, de naturaleza paradigmática y sintagmática, resaltan su proximidad semántica» (Rodríguez-Piñero, 2004: 4).

este análisis. La hipérbole es una figura retórica que se basa en la exageración y que «trasciende lo verosímil» (Beristáin, 2008:257). Esta exageración es una característica del lenguaje en la infancia, etapa a la que pertenece el sujeto de la narración.²³

El campo semántico del cliché del género se construye desde un nivel interpretativo, y servirá como punto argumental de la descripción disfórica e hiperbólica de los objeto-zapato en los segmentos 3, 4 y 5. Los sintagmas y sus elementos implícitos y su interpretación son los siguientes:

Cuadro 1
El cliché femenino del relato

Sintagma	Elementos implícitos	Construcción del modelo o cliché femenino*
«Yo tenía tiempo, durante la noche, de contemplar la torre de grilletes que aprisionarían durante mi vida mis pies sentenciados»	/encierro/ torre /sufrimiento/ aprisionarían /conmiseración/ mis pies sentenciados/ contemplar/	la niña (princesa) solitaria que sufre en su encierro. ↓ sometimiento de los padres
«... unos choclos híbridos, de consistencia de hierro, que invariablemente en hombre, parecerían de mujer y, en mujer, se hubiera jurado que eran de hombre»	/zapatos andróginos/ /lo indefinido/ /vanidad/	la niña no tiene hermosas zapatillas ↓ No hay elección
«... zapatos de tropa, para pies de forajido»	/zapatos para hombre/ /masculinidad/ /zapatos para delincuentes/	no son zapatos para niña o princesa ↓ género

*En el análisis de la SCIII se confirma el modelo de lo femenino.

Los conceptos resultantes del sometimiento, la imposibilidad de elegir y el conflicto del género son los elementos que confirman el estado negativo de la niña y su posición de infante frente a la autoridad. Los vertimientos de valor hacia los zapatos califican a éstos como informes, impuestos, lejanos de ser bellos, lo cual produce el rechazo total hacia el objeto-zapato;²⁴ esto redonda el campo semántico disfórico aquí presentado.

²³ Rudolph Schaffer cita como una característica del habla infantil la exageración.

²⁴ Con esto puede hablarse de la trasgresión del objeto zapato, el cual en lugar de ser amado por la mujer, es odiado.

Los objetos literarios «caja» y «zapatos» y su metaforización

En el seg. 1 el objeto «caja» es un objeto literario evocado por el objeto verbal «ataúdes». Por su parte, en el seg. 2 el objeto literario «zapatos» es evocado por el objeto verbal «grilletes». Los dos objetos verbales no existen en la historia ocurrida en la narración, es decir, en la vida de la niña no hay grilletes ni ataúdes, sino zapatos y cajas, los cuales son los objetos «reales» de la historia. La «caja», por ejemplo, no existe como objeto verbal sino hasta los segmentos 3 y 4, cuya función es confirmar que lo anteriormente evocado es precisamente el objeto «caja» desde las palabras expresadas por el sujeto-niña. El hecho de que la «caja» se invoque en el seg. 1 por medio de otro objeto que guarda relación o semejanza en su significado, como es el caso del ataúd, convierten a «caja» no sólo en un objeto literario, sino en un objeto metafórico.

La metaforización de la «caja» inicia desde el objeto verbal «ataúdes». El ataúd es en sí mismo, como objeto material, una caja, como se citó con anterioridad. La forma entre el ataúd y la caja, que en este caso guarda zapatos –el segundo objeto metafórico de la secuencia–, es la misma;²⁵ la variante es la función primera respecto de lo que guardan. Esta comparación ocurre desde la perspectiva del sujeto-niña, es decir, es este actor el que vierte los valores de ambos objetos.

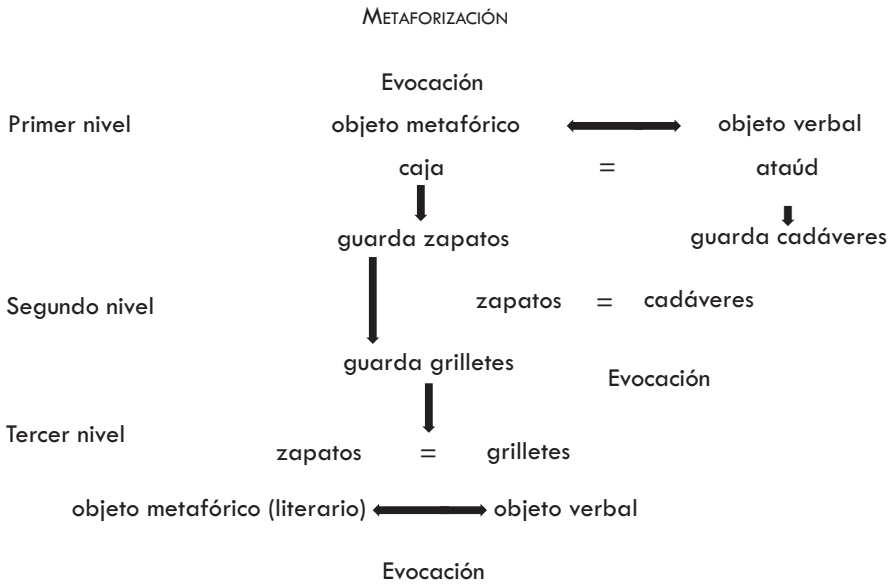
El siguiente nivel del proceso metafórico es el desplazamiento del significado de los zapatos: si éstos se guardan en cajas como ataúdes, son cadáveres, un rasgo o sema definitorio de la oposición vida-muerte citada en el análisis de la SCI. Los cadáveres convencionalmente son pálidos, son cuerpos sin vida, amoratados, no se unen a la belleza sino a la fealdad del cuerpo rígido y en estado de descomposición. Esta imagen, sin embargo, no se contrapone a la inmortalidad del zapato expresado en la SCI; la inmortalidad es un sema isotópico del zapato, es decir, coherente en toda la narración, en tanto que lo cadavérico es un sema aspectual que califica en esta secuencia la fealdad y dureza o rigidez del zapato.

El tercer nivel de la metaforización y la anterior adjetivación del zapato se confirma con el sintagma «torre de grilletes». La torre está conformada por las cajas que guardan los zapatos, los cuales adquieren el significado de los grilletes: los zapatos son de hierro, pesados; encadenan, sujetan, no permiten la libertad, son para los reos («para pies de forajido»). La semejanza también ocurre en que los grilletes y los zapatos son objetos gestuales, los cuales cobran sentido de su forma en los pies. El objeto gestual es aquel que se fabrica de manera antropomórfica para imitar la gestual del ser humano (Baudrillard, 1999); es decir, en los objetos se encuentra siempre un trozo de la naturaleza, como lo es el cuerpo humano, éste «no delega más que los signos de su presencia en los objetos cuyo funcionamiento, por

²⁵ «Poliedro de seis caras, todas paralelogramos, siendo las caras opuestas iguales y paralelas dos a dos» (*Pequeño Larousse...*, 2006: 182).

lo demás es autónomo. Delega sus 'extremidades'. Y los objetos se 'perfilan', por su parte, en función de esta significación morfológica abstracta» (*ibid.*: 58).

Todo lo anterior se expresa de la siguiente manera:



Finalmente, los vertimientos axiológicos que la niña otorga a los objetos conjuntan el castigo o la pena (como sufrimiento) con la muerte, lo que confirma los campos semánticos del encierro y del límite extenso, respectivamente. Por su parte, el sentido hiperbólico de la visión de la niña ante los objetos «caja» y «zapato» confirma la exageración del pensamiento infantil.

La isotopía del zapato. Descripción: prosopopeya y fealdad

En los segmentos 3, 4 y 5 ocurre el descubrimiento de los zapatos. Éstos continúan la isotopía de este objeto con la variante de una descripción que juega con la prosopopeya para señalar su fealdad. Se indica en primera instancia el campo isotópico y posteriormente su calificación.

- *Seg. 3: /choclo/.* El choclo es un tipo de zapato. En estricto es «de madera, con la punta levantada y unos pivotes en la suela, que se emplea en algunas regiones para andar en el barro» (Moliner, 1988: 647). En una segunda acepción se cita como «un zapato de caucho que se pone sobre el calzado ordinario para preservarlo de la lluvia» (*idem*). El choclo es calificado como híbrido, lo

que puede especificar el tipo de zapato que ordinariamente se conoce como zueco o en su segunda acepción las botas de caucho que se utilizan para salir cuando se llueve, los cuales, en efecto, funcionan tanto para hombre como para mujer sin ningún distintivo de género salvo alguna pintura decorativa, uso de color, etc. Lo híbrido es aquello que resulta de dos elementos de distinta naturaleza.

El complemento del sintagma: «con consistencia de hierro», confirma la referencia del choclo cuyo material es la madera –o en su caso de caucho– que en este caso es comparada con el hierro por la semejanza de la dureza y su rigidez.

El remate del seg. 3 nombra al choclo como «abominable» por su color tornasol. Lo abominable implica un desagrado o rechazo profundo.

- *Seg. 4: /botas/*. La bota es un tipo de calzado «generalmente de cuero, que cubre el pie y parte de la pierna o toda ella» (*ibid.*: 424). Su descripción es interesante porque la niña vierte sobre este objeto rasgos humanos, o de un ser animado, convirtiendo el sintagma en una prosopopeya.

En primera instancia, las botas «soñaron con ser». La ironía es demarcada aquí porque la niña baja de nivel a las botas, acorrientándolas en el sintagma implícito de «ellas hubieran querido ser mejores de lo que son». Las botas tienen el rasgo humano de soñar, y sueñan con ser de cabritilla. La cabritilla es la piel curtida de un animal pequeño como el cabrito. Por la continuación del sintagma, se infiere que las botas de piel tienen un costo más elevado o simplemente son de mejor calidad que aquellas que están hechas de lona o calicot.

La lona y el calicot son telas. La primera tiene una consistencia fuerte y es empleada para velas de navíos por ejemplo (RAE, página electrónica), lo cual anula cualquier signo de delicadeza en las botas. Por su parte, el calicot es una tela muy delgada de algodón (*idem*), lo que implica la poca durabilidad de tales botas.

La prosopopeya continúa cuando la niña describe que las botas tienen «muelas a los lados», las cuales, además tienen «caries de metal negro». Las muelas son blancas y las caries, que ensucian y enferman los dientes, son negras; las botas por tanto guardan un aspecto monocromático, quizá más animalesco que humano. Así mismo, las piezas dentales son duras, y las caries toman también este rasgo al citarse como de «metal». La descripción negativa de las botas termina con la enunciación de las «cintas kilométricas», las cuales no sólo son enormes, sino que se «atoran», señalando aún más la deformidad o malhechura de las botas.

- *Seg. 5: /par/, /zapatos/*. El primer término es un parasinónimo que señala los zapatos, los cuales se nombran en el sintagma que continúa. La primera frase es

explícita en la descripción: «no existía ningún par halagüeño», lo que implica que ningún par era agradable, halagador. La frase es determinante.

El segundo término está calificado por un sustantivo: «de tropa». La tropa comúnmente se refiere a un grupo de militares. Los zapatos utilizados por los soldados son generalmente botas con suela gruesa, esto implica, como se ha dicho anteriormente, que no son femeninos.

Estos zapatos terminan de calificarse con el sintagma «con cascos de hierro como criptas». El casco convencionalmente es una armadura que protege la cabeza de una persona. En este caso es la armadura que cubre el zapato, o en una inferencia sólo la punta de éste, lo que en el habla cotidiana se conoce como «casquillo» (las botas de los soldados tienen esta parte en la punta), el cual es de metal. Finalmente, los zapatos tienen cascos como criptas, es decir, oscuros, que guardan –como se ha visto– a los muertos: los pies condenados.

El color y el material de los zapatos. El color es tradición y se encuentra cargado de «alusiones psicológicas y morales» (Baudrillard, 1999: 31). La tradición marca el color y puede estar dividido en gusto o en algo que se nos impone. El color es un atributo de lo material y se encuentra «circunscrito por la forma [...], no tiene un valor libre» (*idem*). Así, el color tornasol de los choclos es un atributo impuesto por la serialidad que se aleja del modelo.

El tornasol no es un color tradicional ni es un color definido; es una combinación de azul con violeta que a la luz puede tornar a verde. En este caso, la hibridación se une a la indefinición del color, citando a los choclos como una creación «andrógina».

Por otra parte, la incidencia de los metales en el material de los zapatos implica una valorización. El hierro, por ejemplo, aunque maleable al fundirse, es duro, frío. Los zapatos adquieren estas cualidades; así mismo, el metal también adquiere el color negro, que corresponde a los colores fríos, a la «tierra entercolada» (Cirlot, 1997: 140). De la misma manera los zapatos no se citan como de oro, bronce o plata, sino como de hierro, un metal considerado como común.

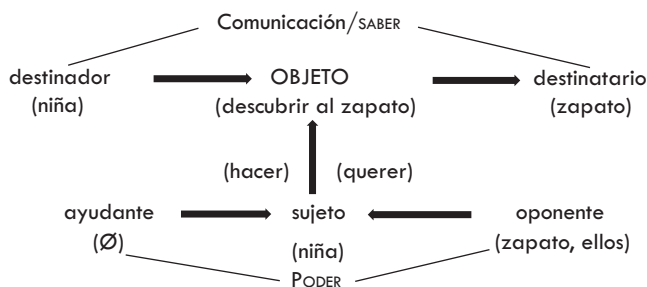
En el caso de las telas, éstas se contraponen a la dureza del metal, enlazándose hacia la fragilidad.

Los valores generales y el cuadro actancial

La recurrencia de la SCII es que los objetos se presentan exagerados por la visión disfórica e infantil del sujeto-niña. El zapato se expresa como un cadáver, un grillette, y con una descripción monstruosa, andrógina y de fealdad. Así mismo, presenta rasgos humanos manifestados como capacidades (soñar), o semas aspectuales (tienen dientes y caries). Cita Greimas: «[...] ciertos valores figurativos [...] pueden ser aprehendidos gracias a su recurrencia en el texto cerrado o gracias al reconocimiento de oposiciones instaladas por el sujeto enunciador» (1983: 70).

En oposición a la SCI, donde el zapato es considerado inmortal, en la SCII este objeto cobra el valor de horrible: es un monstruo abominable. El zapato, así, adquiere una personalidad que se enfrenta a la niña; esto se muestra en la construcción de la figura actancial de la secuencia.

Figura actancial de la SCII



Finalmente, los valores vertidos en el objeto zapato en la SCI y la SCII comienzan a conformar cualidades fantásticas que se proyectarán en el ambiente de la narración. Los valores se expresan de la siguiente forma:



Recapitulación de la segunda secuencia

En esta secuencia se observan oposiciones entre los actores; a partir de esta segmentación de la narración, la niña se opondrá al padre y a la familia, que son las figuras de autoridad.

Respecto de los objetos, la secuencia demarca una estructura de colocación y un ambiente que derivan en el significado de la acumulación, la pérdida del espacio y la creación del sentido de sometimiento. Las cajas que se elevan en los ángulos del cuarto de la niña cumplen con la invasión y con la construcción de niveles jerárquicos. Esto separa a la niña de un nivel superior –que ocupan los padres– colocándola en un nivel inferior, lo cual podría expresarse como el estado de sumisión. El abajo y el arriba será una categoría sémica que denotará factores sociales y de género en el contenido analítico de la narración.

Por otra parte, el carácter semántico de la secuencia es elemental para entender la cosmovisión del sujeto-niña. El encierro, el límite extenso y el pensamiento infantil y de género, construyen al personaje situándolo en un espacio cerrado, de

muerte, una prisión; señalizando su pena a una temporalidad extensa, casi interminable, o más bien eterna y edificando una parte importante de su personalidad: la exageración, la desilusión, lo sumiso en vísperas de la rebeldía, la infancia como prenda o síntoma del sometimiento ante la figura patriarcal.

Finalmente, tres objetos personalizan la secuencia formulando un eje metafórico a través de sus cualidades y sus funciones únicas, su comparación y su funcionalidad. La caja, el zapato y los grilletos formulan ya la teoría de la función narrativa de los objetos, al trasladarse de objetos verbales a objetos literarios. Su metaforización es un proceso indispensable para comprender cómo los objetos literarios guían y construyen el trasfondo de la historia, generando una estructura profunda como la oposición de la vida y la muerte.

En otro punto, se puede observar que toda esta metaforización parte del sujeto de la narración, al comparar con su realidad (la de la narración) tales objetos. Así, el sujeto o los actores del relato son mediadores del significado de los objetos en el cuento.

Lo anterior se comprueba con la profunda isotopía del objeto zapato que aparece en esta secuencia. A lo largo de ésta, es el sujeto el que elabora el sistema descriptivo de los objetos desde la perspectiva de su universo. Aquí los objetos son calificados, humanizados, animalizados, valorizados por el sujeto-niña, creando una relación entre sujeto y objeto, los cuales comienzan a configurarse entre lo real y lo fantástico, respectivamente.

La incertidumbre: entre la disforia y el consuelo. Tercera secuencia

Esta secuencia se delimitó a partir de su función como embargo; es decir, es un engarce que tiende un puente entre las secuencias I, II y IV, V. La SCIII es la siguiente:

Envidié a los tarahumaras y a los niños descalzos y soñé absurdamente que un camión me triturara para que mi papá fuera la única víctima de sus fracasos. Mi consuelo era que los pies no me crecían y procuraba andar muy quedo para no destruir nunca mis mocasines rojos.

Encuadre de la secuencia

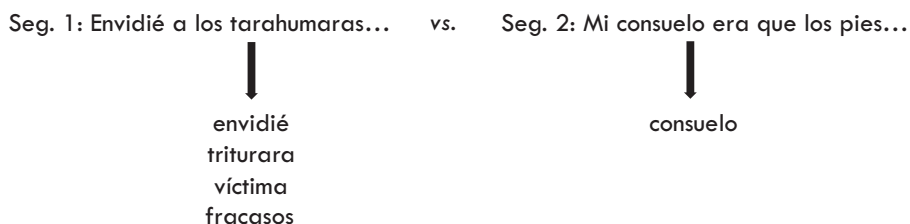
La SCIII es un párrafo conformado por dos segmentos, cuyo contenido se encuentra entre la disforia y el consuelo (rasgo de lo positivo). Es una secuencia que funciona como un engarce entre las secuencias I, II y IV, V, como se ha mencionado, ya que las dos primeras inician el recorrido disfórico en el tiempo y en el nivel semántico, y las segundas lo concluyen. Este engarce secuencial trata la interiorización del sujeto-niña y su proyección hacia el oponente-padre. Así mismo, se confirma el

género femenino del sujeto por medio del objeto-zapato,²⁶ el cual ahora se enuncia como un objeto poseído, amado.

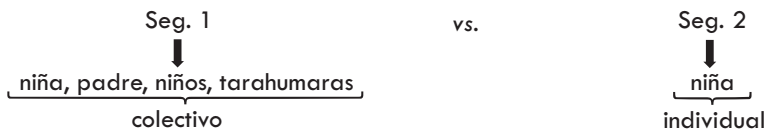
La secuencia no contiene signos de espacialidad y no continúa la disforia temporal, así que se considera un desembrague²⁷ pero en el nivel actancial, es decir, el sujeto se proyecta individualmente fuera de la línea del tiempo y el espacio del relato para expresar, como una pausa o descanso, los sentimientos hacia la tragedia. Por este motivo no hay conjunción o oposición con otras secuencias.

Segmentación para el análisis

El primer segmento es negativo en sus elementos semánticos; el segundo es positivo. Así se crea una oposición entre ambos:



El seg. 1 contiene cuatro actores, la niña y tres evocados por ésta: «padre», «tarahumaras» y «niños»; los dos últimos son colectivos. El seg. 2 expresa sólo un actor: la niña, lo cual enuncia una segunda oposición entre segmentos respecto del nivel actancial:

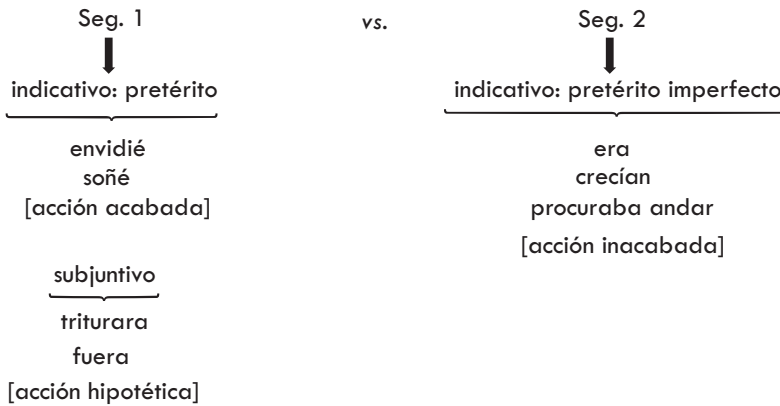


Respecto del tiempo de la enunciación también hay una oposición. El seg. 1 se encuentra en pretérito, indicando que la acción está acabada, con excepción de la acción de «triturar» y «ser», expresadas en el modo subjuntivo, indicando una

²⁶ «mocasines rojos». El mocasín es un tipo de zapato «de una sola pieza en cuero muy flexible y con la pala cerrada» (thefreedictionary, página electrónica). La «pala» es la «parte superior del calzado que cubre por encima la parte delantera del pie» (Moliner, 1988: 2149).

²⁷ «Procedimiento de expulsión fuera de la instancia de la enunciación, de los términos categóricos que sirven de soporte del enunciado» (Beristáin, 2008:168).

acción hipotética. El seg. 2 se expresa en pretérito imperfecto, una acción que se encuentra sin terminar, aunque en el pasado:



El hacer de la víctima

La primera acción de la secuencia es «envidié», una acción realizada por la niña y construida sobre una oposición que se descubrirá por medio de la catálisis. La envidia implica el deseo de lo que no se posee, y que sin embargo tiene el otro. En el seg. 1 los otros son los actores evocados: «tarahumaras» y «niños descalzos». Los tarahumaras o *rarámuri* son un grupo indígena que «ocupa la cuarta parte del suroeste del estado de Chihuahua» (Tarahumara.com) en México. Su nombre significa, etimológicamente, «planta corredora», pero en un sentido mayor quiere decir «los de los pies ligeros», que hace alusión a su tradición de correr. Utilizan para calzar sus pies el huarache llamado *akaka*, «aunque es muy común ver a mujeres y niños descalzos» (*idem*). Esta última referencia se enlaza al sintagma «niños descalzos», que implica que los niños llevan desnudos los pies, es decir, sin calzas, sin zapatos. Así, la envidia que la niña siente hacia estos actores no es por lo que éstos poseen, sino por lo que no tienen: zapatos, lo que pervierte uno de los rasgos de la envidia. Esta oposición se expresa como sigue:

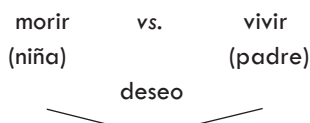
[yo] envidié a los tarahumaras y a los niños descalzos [porque no tienen zapatos]

yo tengo demasiados zapatos vs. ellos no tienen ninguno

deseo

La siguiente acción realizada por la niña es «soñar». El cambio de modo (al subjuntivo) en la conjugación del sintagma siguiente («que un camión me triturara...») indica que lo que se sueña es hipotético, y en este caso «absurdo». Dicha acción no

se genera en el significado literal de «soñar»,²⁸ sino en la significación del deseo.²⁹ La niña no sueña, sino que «desea absurdamente», y lo que desea conduce a los siguientes sintagmas: «que un camión me triturara...» y «que mi papá fuera la única víctima...». El primer sintagma implica el deseo de morir, el segundo el de «no ser»; ambos se engarzan o conjuntan con la preposición «para», que denota «el fin o término a que se encamina una acción» (RAE, página electrónica), es decir, la niña desea morir para no ser, determinadamente, una víctima de los fracasos del padre, quien es en sí la víctima directa de la tragedia: «la única víctima». Así se construye la siguiente oposición.



Hacia el seg. 2 el hacer ocurre en una acción que continúa en el pasado, una posible solución del morir y vivir como víctima, sucede lo que consuela. El consuelo es que a la niña no le crecían sus pies, lo que podría convertirse en un sema aspectual. Al no crecerle los pies podía seguir utilizando los únicos zapatos que eran de su agrado: sus «mocasines rojos», los cuales son el único objeto-pasión de la narración.

El objeto cobra aquí, por completo, el sentido del objeto amado: «la pasión del objeto nos lleva a considerarlo como una cosa creada por Dios [...]» (Baudrillard, 1999: 100). El objeto poseído funciona como un espejo que nos refracta imágenes deseadas y de pasión (*idem*), y esta pasión por los objetos «culmina en los celos puros. La posesión se satisface entonces, más profundamente con el valor que podría tener el objeto para los demás y frustrarlos» (*ibid.*: 112).

Esta pasión por el objeto-zapato se expresa en el deseo de la niña de que no se acaben, lo cual proyecta como su íntima responsabilidad: «[yo] procuraba andar muy quedo para no destruir nunca mis mocasines rojos». En este sintagma hay ciertos elementos que reiteran la pasión, como la doble negación: «no destruir nunca», y el posesivo «mis», lo cual convierte a este objeto en un objeto personalizado, indicado sobre todo en la mención del color.³⁰ Por otra parte, la segunda acción que se utiliza en este sintagma no es «acabar» o «terminar» sino «destruir», acción que señala un campo semántico de catástrofe, disfórico: «re-

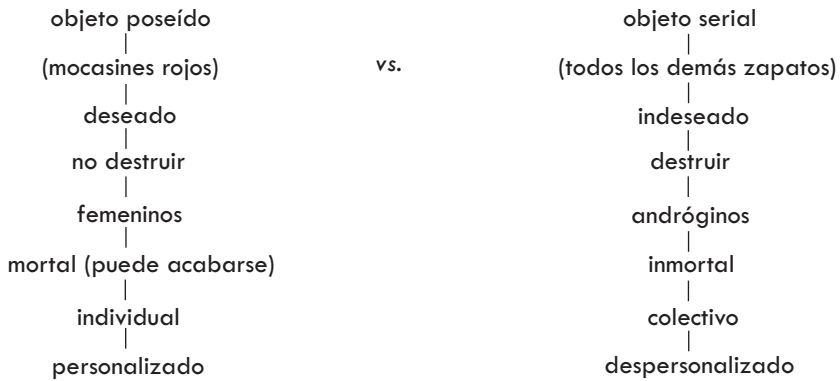
²⁸ «Representarse una fantasía, imágenes o sucesos mientras se duerme» (RAE, página electrónica).

²⁹ «Anhelar persistentemente algo» (RAE, página electrónica).

³⁰ Véase en el capítulo II el sentido de la personalización.

ducir a pedazos o cenizas algo material u ocasionarle grave daño» (RAE, página electrónica).

Finalmente, el objeto poseído se opone al objeto serial, además de que ambos reciben distintos vertimientos de valor por parte de la niña. Esta es la oposición:



El ser del padre

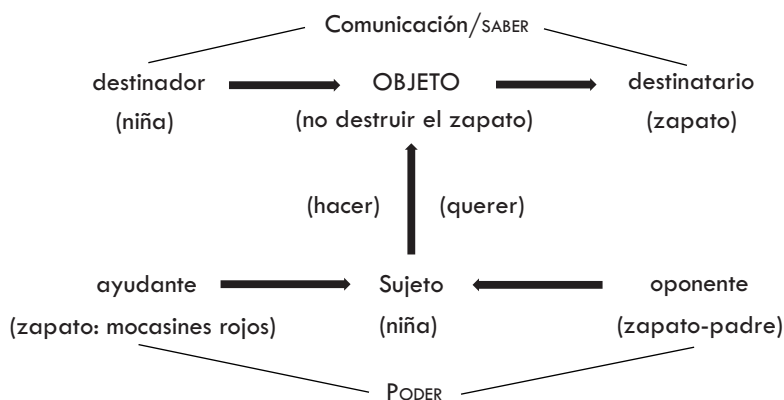
En esta secuencia, la visión del padre como culpable de la tragedia, desde la perspectiva de la niña, se confirma. El padre es «víctima», pero de sus fracasos, lo que le asigna un rol temático de «fracasado» que, a su vez, se aúna al adjetivo de «quebrado» («[el] padre quiebra», SCI). Así, el padre, frente a la visión del sujeto-niña, se percibe como un actor fragilizado en su personalidad. A pesar de esto, el padre aún es la clásica figura de autoridad, aunque se debe recordar que se fortalece al unirse a la madre.

El padre es una figura ambivalente: ha fracasado en su individualidad, pero en el colectivo familia defiende su añeja y tradicional posición. La niña percibe lo primero, lo reconoce, pero en su papel de niña, de hija de familia, no puede rebelarse sino contra aquello que representa su odio: el zapato impuesto por la figura de autoridad, que es el padre. De esta manera, al no poder enfrentar al padre directamente, enfrenta al objeto que es signo y símbolo de dicho patriarca, es decir, se crea una relación.

Los objetos son poseedores de información, y cada uno de estos objetos contempla o supone el conocimiento de los héroes de estrategias para hacerlos hablar; entonces Sherlock Holmes hace hablar a los objetos ante el doctor Watson, y le explica, y le comunica y construye narraciones, a partir de lo que llamamos indicios, y esos indicios no es más que poner un objeto en relación con una acción, o una situación en relación con un objeto (*Entrevista con el Dr. Cid Jurado*).

Lo anterior puede observarse en el papel del oponente en la figura actancial de esta secuencia.

Figura actancial de la SCIII



Recapitulación de la tercera secuencia

La oposición de esta secuencia es regida por el deseo (acciones del hacer como envidiar y soñar con ser). Vivir *versus* morir señala el rechazo de la niña hacia los fracasos del padre, los cuales la arrastran hasta convertirla en una víctima, y en una estructura profunda el hacer de la niña denota cómo desea alejarse de la autoridad, que comienza a quebrarse frente a la familia y, por ende, frente a la sociedad.

Respecto del objeto, es interesante observar que la niña crea una defensa ante la tragedia en los mocasines rojos, que como se ha citado se convierten en un objeto amado, poseído. Los mocasines crean una red de significados frente al objeto serial, que se ilustra en todos los demás zapatos de la narración. La personalización del objeto con el color (rojo) acercan a la niña a dicho objeto en una relación simbiótica: si el mocasín se destruye la niña puede convertirse en un elemento de la serialidad, es decir, sin poder de elección.

En otro punto, es importante citar el ser del padre, que comprende toda una caracterización de este actor. El padre se encuentra fragilizado, sin autoridad, lo cual sostiene la verosimilitud y razón de la búsqueda de libertad de la niña. Así, los papeles femenino y masculino crean un marco de trasgresión en esta secuencia: la figura del padre se encuentra como desvalorizada en el fracaso desde la visión de la figura de la niña. Sin embargo, la autoridad patriarcal suple su falta de presencia con un objeto, que funcionará como un dispositivo de control para aprisionar el poder de elección del papel femenino.

Finalmente, el cuadro actancial de la secuencia ilustra cómo el oponente ya no sólo es el padre, sino el zapato, y cómo otro objeto, los mocasines, es a la vez el ayudante que equilibra esta relación sujeto-objeto.

La solución: destruir los zapatos. Cuarta secuencia

La SCIV en su temática se construye con base en el objeto. Es una descripción amplia del «aniquilamiento» proferido por el sujeto niña a los zapatos. Se delimita porque demarca el universo contextual de la narración y conforma el inicio del final del relato. La SCIV se enuncia enseguida:

Acabar con el calzado de puntas amarillas, con todos los huaraches, con aquellos botines que tienen chiquiadores en los tobillos, arrancar de las sandalias los moños de seda y quitarles lo sinuoso con baños de agua sucia, mutilar tentáculos de chanquetas y escaarpines y a todo trance no dejar zapatos, ni siquiera un cacle en donde enjaularan mis pies fue la idea fija, perturbadora, alucinante, que dominó mis días.

Para conseguirlo discurrí pertrecharme de herramientas: tijeras, navajas, una lija, piedra pómez y buenas alcaiyatas.

Evité dormir para caminar calzada a cuatro patas por los pasillos y el corralón empedrado. Empecé a estrenar dos veces por semana. Mis amigas tuvieron regalo el santo y el cumpleaños. Calcé a los limosneros del barrio. Con frecuencia dejaba algún zapato en las visitas, pero esto no dio ningún resultado; las familias devolvían el huerfanito y me ocasionaba regaños y castigos. Fue mejor olvidar pares flamantes, escogido el número, adecuados a los niños de la casa.

A las zapatillas respunteadas les tomé tal saña que muchas fallecieron bajo las ruedas del tranvía. Fue también un buen sistema recolectar bolas de chicle de todos los pupitres: son infalibles contra el raso y el glasé.

Encuadre de la secuencia

La SCIV en que se divide el relato es el embrague³¹ de la SCIII, es decir, de la interiorización en el pensamiento y sentir del sujeto-niña hacia la tragedia, se vuelve a intercalar el relato en su isotopía principal para enlazar así el continuo discursivo. Es también,

³¹ Es una secuencia intercalar que enlaza de nuevo con el continuo discursivo. En pocas palabras enlaza la secuencia al relato. «Greimas describe el embrague como un procedimiento y como un efecto de retorno a la enunciación y de identificación entre el sujeto del enunciado y el sujeto de la enunciación, y hace que el embrague es subsecuente del desembrague [...], de modo que todo embrague presupone un desembrague anterior. Ambos se dan, separada o sincréticamente, en los aspectos actancial, temporal y espacial» (Beristáin, 2008: 168).

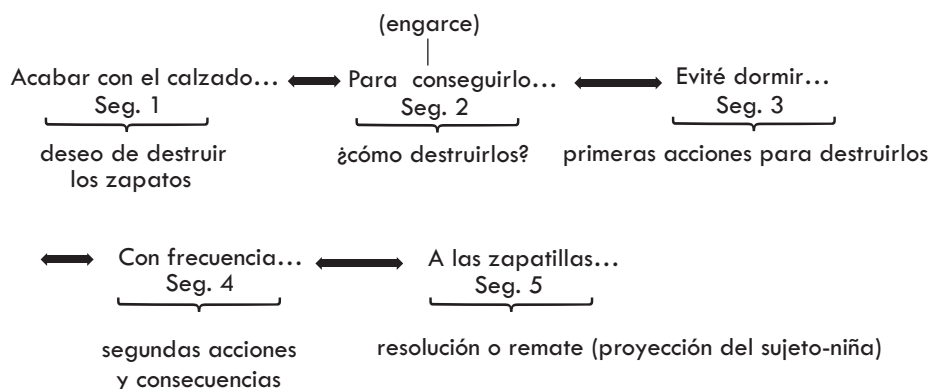
una secuencia que se basa en el hacer del sujeto, el cual se expresa en el deseo de destruir el objeto-zapato y en la serie de acciones para conseguirlo.

Dividida en cuatro párrafos, la SCIV es reiterativa en la disforia temporal y en general en el estado negativo del sujeto, quien finalmente enfrenta al objeto con el fin de acabar con él, perfilando la frustración y la agonía de la secuencia SCV.

Segmentación para el análisis

La secuencia contiene cinco segmentos temáticos que son continuos entre sí. El hecho de que sean temáticos refiere a que existe entre ellos una unión discursiva y coherente basada en un tema particular: la destrucción de los zapatos. La estructura de los párrafos de esta secuencia se esquematiza de la siguiente manera:

Embrage con SCIII

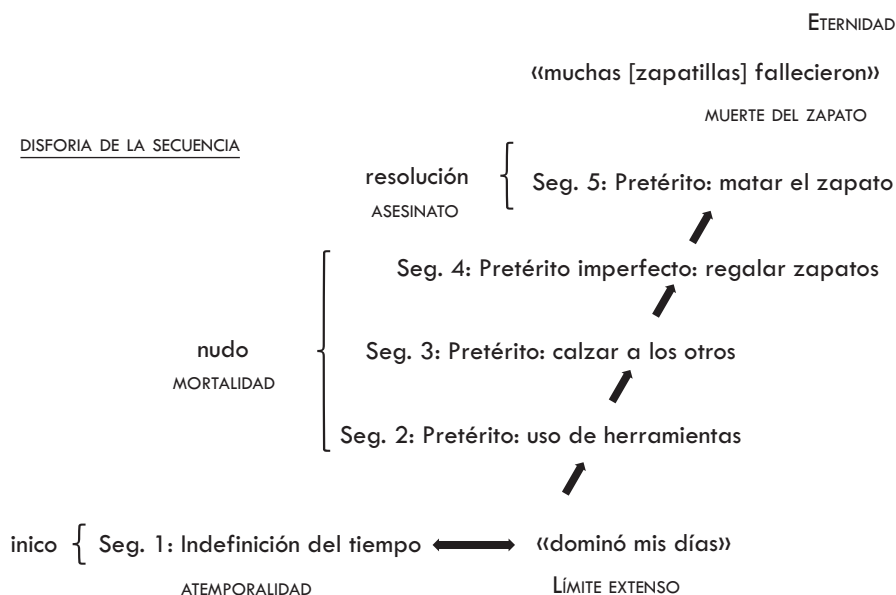


El seg. 1 se desarrolla con acciones marcadas por el modo infinitivo: acabar, arrancar, mutilar, no dejar. Estas acciones expresan una idea general del deseo, sin ejecución de tiempo o persona, o sin la especificación de cómo se logrará o quién lo hará respecto de la destrucción del zapato. Es hacia el final del segmento que aparece la conjugación y por ende el sujeto que ejecuta las acciones. Es aquí donde también aparece la disforia temporal expresada por medio del sintagma «dominé mis días». Por su parte, la disforia o degradación general de la secuencia también se realiza *in crescendo*, pero no basándose en las acciones o el tiempo, sino en la temática de los segmentos: atemporalidad, mortalidad y asesinato (véase esquema al final de este apartado).

El seg. 2, engarzado al primero por la preposición «para», tiene un verbo medular en pretérito: «discurrí». Esta acción se enalza con todas las acciones del seg. 1 y, a la vez, con las que se desarrollarán en el seg. 3, cuyos verbos se encuentran en un pretérito determinante, es decir, en una acción perfectamente acabada.

Las acciones del seg. 4 se encuentran en pretérito imperfecto: «dejaba», «devolvían» y «ocasionaba», señalando la descripción de los hechos ante la destrucción del zapato. También contiene la acción determinante de «olvidar», de nuevo en modo infinitivo. Así mismo, este segmento en su temática contiene las consecuencias que se derivan de las acciones de la niña: «regaños y castigos».

Por su parte, el seg. 5 es un remate de la situación. Narra una proyección del sujeto-niña que, por medio de la prosopopeya y su pensamiento infantil resuelve la acción de cómo terminar con los zapatos. Así, el esquema de la segmentación ilustra cómo esta secuencia continúa con la disforia temporal desde la atemporalidad del modo infinitivo hasta la conceptualización de la eternidad y, además, cómo se conforma como una micronarración intercalada en un relato mayor.



La isotopía del zapato. El intento de su destrucción

Para comprender el hacer del sujeto-niña se debe conocer lo que éste busca destruir. La isotopía confirma –al aunarse con la isotopía de la SCI y la SCII– la coherencia del texto y presenta, además, una descripción de la destrucción; una galería del horror de zapatos indeseados. El objeto-zapato adquiere también ciertas cualidades que lo describen como un ser animado, lo que refuerza sus elementos fantásticos o su ser fantástico.

- *Seg. 1:* /calzado/, /huaraches/, /botines/, /sandalias/, /chancletas/, /escarpines/, /zapatos/, /cacle/. Como se ha citado, el primer término, «calzado», remite directamente al zapato, como un sinónimo. Aquí el calzado es calificado por medio de una de

sus partes y mediante un color: «puntas amarillas». De nueva cuenta se observa la cercanía con el objeto por parte de la niña al tomar como una personalización el color de dicho zapato. La personalización es negativa, ya que la niña desea «acabar» en particular con estos zapatos. El color delimita un detalle que la niña no soporta, por esto es señalado en la narración, es una reiteración en el mismo objeto. Por otra parte, se debe considerar que con anterioridad los zapatos no tenían personalidad alguna, un rasgo que adquieren a partir de esta secuencia mostrando una apropiación hacia la niña por parte del zapato: éste invade, se hace notar, se acumula, se personaliza, adquiere la cualidad de ser.

El segundo término, «huarache», es un mexicanismo que remite a «una especie de sandalia tosca de cuero» (RAE, página electrónica). Así mismo, es «una especie de zapato indígena mexicano, hecho con tiras de cuero trenzadas y una suela del mismo material o, modernamente, de hule de llanta, que usa la mayor parte de los campesinos» (Lara, 1996: 491). Los «huaraches» no son calificados en la narración, son sólo un objeto verbal, cuyo plural demarca su cantidad. En un nivel interpretativo –y si se guarda el sentido de la acepción del mexicanismo– estos huaraches son odiados porque no corresponden a la feminidad de la niña e incluso a su nivel social, correspondiente al hecho de ser hija de un comerciante, aunque venido a menos; los huaraches son usados por los campesinos, no por «niñas-princesa»:

La gente de campo [...] recurría más bien al huarache que se elaboraba en cada localidad o a aquel especial, por lo regular tejido, que solía encontrarse en las grandes ferias regionales. El mercado [de calzado] entonces estaba limitado a la población urbana de recursos medios (Arias, 1992: 42).

Por su parte, el término «botines» se refiere a la «media bota, que por lo regular no pasa de la media pierna, y está asida o unida con el zapato ordinario» (RAE, página electrónica); así mismo, «es un calzado de cuero, paño o lienzo, que cubre la parte superior del pie y parte de la pierna, a la cual se ajusta con botones, hebillas o correas» (*idem*). El «botín» tiene la cualidad, o más bien el defecto, de tener «chiquiadores³² en los tobillos», lo cual lo hace candidato a ser destruido. Como sucede con el «calzado de puntas amarillas», los botines también son se-

³² En el texto de 1958 aparece de esta forma, pero tal vez se refiera a los «chiqueadores», como un adorno del botín. «Chiqueador: Cada una de las rodajas de papel o de hule, como de una pulgada de diámetro, que untadas de sebo o de otra sustancia se pegan, a manera de parche, en las sienes, como remedio casero para el dolor de cabeza. *Se usaron antiguamente de carey, como mero adorno mujeril*» (García Icazbalceta, 1889. *Cursivas propias*).

ñalizados por uno de sus detalles y, por tanto, es personalizado. En otro aspecto, el «chiqueador» es un objeto estructural de un engranaje mayor que es el botín.

El cuarto término se refiere a las «sandalias», un calzado «compuesto de una suela que se asegura con correas o cintas» (*idem*). En una segunda acepción, se cita como un «zapato ligero, muy abierto, usado en tiempo de calor» (*idem*). En este seg. 1, en comparación con los otros zapatos, las sandalias son las que ofrecen mayores vertimientos de valor por parte de la niña, quien nombra los moños de seda –objeto estructural de la articulación mayor «sandalia»– con el deseo de arracarlos, además de que cita una acción más: «quitarles lo sinuoso con baños de agua sucia», que es una acción más personal, ya que será la misma niña la que procurará dar estos baños. El agua sucia conlleva su propio valor que se contrapone con el agua limpia, que en sí lavarían los zapatos para su lucimiento. Las sandalias no sólo sufren de «mutilación», sino una trasgresión de su estado, de limpias a sucias, al no lucimiento; se lavan, además, para quitarles lo sinuoso, es decir, las curvas «irregulares, ondulaciones retorcidas y escabrosas [...]» (Lara, 1996: 827).

El siguiente elemento de la isotopía son las chancletas, un objeto que es animalizado por parte de la niña: tienen tentáculos, lo que conforma una característica más de el zapato fantástico de la narración. La chancleta es «una chinela sin talón o chinela o zapato con talón doblado, que suele usarse dentro de casa» (RAE, página electrónica). Este tipo de calzado consolida la diversidad y cantidad de zapatos que se hacían en la fábrica del padre, además de que conforman en su mayoría un universo femenino en sus elementos estructurales: cintas, moños, chiquiadores, puntas amarillas, pespunte, etc. Por su parte, los tentáculos son apéndices móviles de algunos animales los cuales se utilizan para la prensión. En este caso las chancletas animalizadas «aprisionan el pie», «enjaulan los pies» de la niña, quien se encuentra, por ende, aprisionada, sujeta.

Al estar unidos por la conjunción de suma «y», «chancletas y escarpines» reciben la misma calificación. El escarpín es un «zapato de una sola suela y de una sola costura» (*idem*), y en una segunda acepción es un «calzado interior de estambre u otro material para abrigo del pie, y que se coloca encima de la media o el calcetín» (*idem*). El escarpín también es animalizado, y su fin no es ser destruido en su totalidad, sino ser «mutilado» en sus tentáculos, lo cual liberaría a la niña de la prisión tanto de las chancletas como de los escarpines.

Finalmente, los dos últimos términos isotópicos se aunan por ser parasinónimos. «Zapato» es explícito y además redundante todos los anteriores tipos de calzado. «Cacle», por el sintagma «no dejar zapatos, ni siquiera un cacle», confirma ser, a su vez, el término zapato. Sin embargo, el cacle es en sí mismo un tipo de calzado: es una «sandalia de cuero usado en México» (*idem*). El mismo término es un mexicanismo.

- *Seg. 5: /zapatillas pespunteadas/*. Las zapatillas en este caso presentan la cualidad de ser pespunteadas, lo cual significa que son personalizadas. El zapato pespunteado es un calzado con costuras sobresalientes, el pespunte es en sí una labor de costura. También cobran una valoración por medio del rasgo o sema de animación «fallecer», una prosopopeya que se une a la categoría sémica de oposición vida *vs.* muerte. El zapato, inmortal hasta este momento, puede morir por el afán y deseo de destrucción de la niña.

Observaciones generales de la isotopía: tiempo y espacio de la narración. En el conjunto de objetos de esta galería descriptiva de la isotopía, se encuentran tanto objetos verbales como literarios. Los /huaraches/ y los /zapatos/ son los objetos que en el seg. 1 no reciben vertimientos de valor, por lo tanto son considerados verbales. Los demás tipos de zapatos, así como las zapatillas del seg. 5, se consideran objetos literarios porque son calificados por la niña, es decir, les atribuye un rasgo. Como objetos literarios algunos son animalizados y animados por medio de la prosopopeya.

Por otra parte, no se han tomado en cuenta las acciones relacionadas con la isotopía del zapato de los segmentos 3 y 4, ya que éstas se tratarán en el apartado sobre el hacer de la niña.

Finalmente, en esta isotopía se ha encontrado un conjunto figurativo que enmarca a la narración en un espacio específico: México. Los términos como «huaraches» y «cacle» utilizados en el discurso de la niña, son mexicanismos, lo cual se aúna a una temporalidad representada por el término «tranvía», los cuales pervivieron en diversas capitales mexicanas de 1900 a 1982. Se reconoce además que el tranvía de la narración ya no es de tracción animal, sino eléctrico, ya que las zapatillas «fallecieron bajo las ruedas del tranvía».

El 19 de abril de 1947 se decreta la creación del Servicio de Transportes Eléctricos y una importante innovación: el trolebús.

Lo demás ya es conocido. El tranvía operó a la baja hasta 1982, cuando las autoridades decidieron impulsar los transportes de motor.

En 1979, la construcción de los ejes viales definió el triunfo del trolebús y los camiones. El tranvía quedó confinado a la vieja ruta de Tasqueña a Xochimilco, que todavía ocupa como el actual Tren Ligero (Flores, 2005).

El trolebús aparece a finales de los años cuarenta. En el paradigma de los medios de transporte la autora eligió el tranvía eléctrico, lo cual podría situar la historia de la narración en esta fecha de finales de los cuarenta y principios de los cincuenta. Si se considera que Guadalupe Dueñas publicó *Tiene la noche un árbol* en junio de 1958 (Zúñiga, 1958), y que el cuento «Zapatos para toda la vida» pudo haberse

escrito antes de ese año, la historia ficticia y la real de al escritura del cuento coinciden, señalando así un espacio: México, y un tiempo posible: 1947-1958.

El campo semántico de las herramientas. La tortura al zapato

En el seg. 2 del relato aparecen cuatro objetos³³ verbales del campo semántico de las herramientas: /tijeras/, /navajas/, /lija/ y /alcayatas/. Estas herramientas funcionan como los instrumentos que utiliza la niña para acabar y mutilar los zapatos, además de arrancar con ellas los elementos estructurales de dichos zapatos. Cada uno de estos objetos cumple una función primera en su materialidad, la cual será exacta en el hacer de la narración, es decir, las tijeras y las navajas cortarán, la lija lijará y las alcayatas, como un clavo, agujerarán, todas acciones de destrucción que aunque no son citadas en el texto se infieren bajo el sintagma «para conseguirlo discurrí pertrecharme de herramientas». La preposición «para», se recuerda, es el engarce de los segmentos 1 y 2, lo cual implica que «para» acabar, mutilar y arrancar la niña utilizará estas herramientas directamente en su función primera.

Las tijeras como objeto material son un «instrumento para cortar formado por dos piezas que tienen filo y punta en uno de los extremos y un ojo para meter los dedos en el otro, los cuales se articulan entre sí por un clavillo que pasa por un punto situado entre ambas partes» (Moliner, 1988: 2875). La navaja es un «utensilio cortante, semejante a un cuchillo, con la hoja movible, de modo que se puede doblar sobre el mango y quedar con el filo escondido en una ranura de éste o entre las dos piezas o cachas que lo forman» (*idem*). La lija en su aspecto común es «un papel con polvos o arenillas de vidrio o esmeril adheridos que sirve para pulir maderas o metales» (RAE, página electrónica). Por otra parte, nos dice María Moliner, que este objeto proviene de un origen natural: «Pez selacio que tiene la piel sin escamas y muy granujenta; una vez seca, se utiliza para frotar con ella las cosas que se quieren suavizar» (1988: 1780). Finalmente, las alcayatas son un clavo «doblado en ángulo recto por el extremo opuesto a la punta, de modo que las cosas colgadas no pueden salirse» (*idem*).

Este campo semántico de las herramientas rompe de nuevo con el cliché de lo femenino. La niña, por deshacerse de los zapatos, por maltratarlos y acabar con ellos, se hace de herramientas de uso común en una casa, pero que se connotan en el campo masculino, sobre todo si nos situamos en el tiempo de la historia que nos ha brindado el conjunto figurativo: la década de los cincuenta. Así mismo, si el zapato ha sido animalizado, la niña estaría torturando hasta la muerte al zapato, uno de los aspectos macabros o del horror que se complementan con lo fantástico del cuento. El hecho, también, de que la niña sea capaz de mutilar y de manejar este

³³ No se ha tomado en cuenta la piedra pómez por ser éste un elemento de la naturaleza (véase capítulo II).

tipo de herramientas para cumplir su deseo, nos indica el capricho, la terquedad y lo terrible que puede ser el sujeto.

Las herramientas utilizadas generan acciones peligrosas, como cortar, suavizar hasta la nulidad o agujerar; son acciones manuales que implican un trabajo gestual: las herramientas son objetos gestuales. Estos objetos funcionan dentro de un sistema, un campo, y no se sitúan en la narración en una individualidad, se crean, como cita Roland Barthes «pluralidades organizadas de objetos» (1990: 252), y en estos casos el sentido no nace de un solo objeto, sino de un grupo de objetos particulares que forman un grupo a manera de colección: «el sentido aparece de alguna manera extendido» (*idem*).

El hacer de la niña y el cuadro actancial: la lucha entre sujeto y objeto

La primera acción de la secuencia es determinante e implica una generalización marcada por el infinitivo: «acabar». Esta acción se aúna después, en el primer segmento, con «arrancar», «mutilar» y «no dejar», todas parte del hacer determinante de la niña dirigido hacia el objeto-zapato. Al final del seg. 1 la acción de enjaular recae por medio de la catálisis en un [ellos], que a su vez refieren a los zapatos: «[que los zapatos] enjaularan mis pies». El final del segmento es una sentencia marcada por un pretérito perfecto «fue», una acción acabada que enuncia una única idea en la cabeza del sujeto-niña, la cual «dominó» sus días. Los epítetos de esta idea, «perturbadora» y «alucinante», son marcadores hiperbólicos, que refuerzan la idea de la edad pero también de cierta locura, indicada en la obsesión sufrida, provocada por el objeto-zapato.

La siguiente acción ocurre en el seg. 2, cuando discurre disponer de ciertas herramientas para ejecutar la «aniquilación» de los zapatos. Esta acción se enlaza con las otras ocurrencias de la niña para terminar con estos objetos: evita dormir para caminar calzada y así gastar los zapatos de sus suelas, por ejemplo. La acción se hiperboliza al señalar que se calza «a cuatro patas», es decir de manos y pies para andar a gatas. Posteriormente, otra acción en pretérito perfecto es la de «empecé», que se conjunta con «calcé». En este cuadro de acciones aparecen diversos actores beneficiados por los zapatos que la niña regala. En el seg. 3 son las amigas –a quienes obsequiaba zapatos en su santo y cumpleaños– y los limosneros del barrio; ésta última una indicación de su posición social, que hace una señalización de los que no son como ella: los limosneros, los otros.

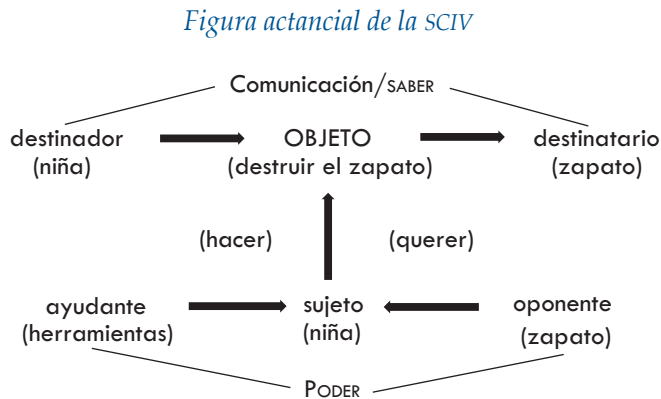
Hacia el seg. 4 ocurre la siguiente acción que se dirige a deshacerse de los zapatos: la niña «dejaba» zapatos en distintas casas, pero éstas devolvían el par único, «el huerfanito», lo que le procuró «regaños y castigos». Finalmente la niña resuelve «olvidar» el par completo con el número adecuado de los niños de la casa, un actor que confirma también la edad del sujeto de nuestra narración: si deja zapatos para los niños, quiere decir que su número de calzado es de una niña.

En el seg. 5 aparece una valoración junto con el hacer del sujeto-niña: les «toma saña» a las zapatillas. El rasgo de animación ya se ha considerado, pero no el hacer de la niña, que implica un acercamiento total al objeto al personalizarlo al grado de enojarse con ellas, de tener hacia tales zapatillas una intención «rencorosa y cruel» (RAE, página electrónica), lo cual lleva a la niña a «asesinarlas» arrojándolas debajo de las ruedas del tranvía.

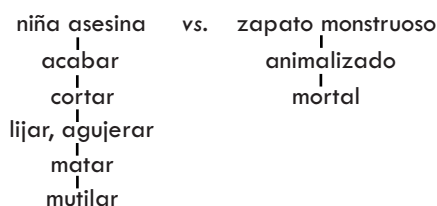
Al final de la secuencia, la última acción de la niña es recolectar bolas de chicle, una acción netamente infantil, sobre todo al referirse a los pupitres, un mueble por definición escolar. La niña recolecta chicles para pegarlos a las telas de los zapatos, como «el raso y el glasé», dañando así el material del objeto.

Este hacer del sujeto propone un rol temático para la niña, quien hasta el momento había sido una víctima del objeto-zapato. En esta secuencia la niña es una «asesina» de zapatos, una «destructora», retomando las características de lo macabro y lo absurdo, así como el espacio fantástico en el que se construye la narración. Así mismo, este hacer denota el enojo y frustración de la niña en contra del objeto, que representa, como se citó con anterioridad, la autoridad patriarcal. La niña por fin se rebela e intenta su liberación deshaciéndose de «los grilletes», de las jaulas de sus pies, fragmento de su cuerpo, representación de un espíritu que no puede correr en libertad.

La secuencia enuncia así una lucha entre sujeto y objeto, expresada en la figura actancial de la SCIV, que se contrapone a la SCIII, cuyo objeto era no destruir el zapato. En esta secuencia los objetos son parte primordial en el nivel actancial, ya que son ellos en oposición y en conjunción con la niña los que formulan en su totalidad el hacer.



La oposici3n y conjunci3n de los objetos y el sujeto se expresa de la siguiente manera:



Recapitulación de la cuarta secuencia

La SCIV es un microrrelato disfórico-temporal. El inicio parte de la atemporalidad, dirigiéndose a un nudo narrativo donde la temática gira en torno de la mortalidad. La resolución es finalmente la búsqueda del asesinato del objeto-zapato. La indefinición primero de la atemporalidad trasciende a las acciones en pretérito y al uso, de nuevo, de sintagmas que ilustran el límite extenso.

Respecto de la isotopía del zapato, el interés radica en la animación del objeto, y su confirmación como un ente con cualidades fantásticas como la animalización monstruosa.

Por otra parte, esta secuencia es medular en la narración porque delimita un tiempo y un espacio en la historia. La temporalidad va de 1947 a 1958, lo cual resulta de un conjunto figurativo formado por el paradigma del transporte en la autora, es decir, la elección del tranvía. En el aspecto del espacio, otro conjunto figurativo en el aspecto lingüístico delimita el país de México; términos como el *huarache* y el *cacle* conforman además un discurso propio en el actor, en este caso la niña.

En otro punto, también respecto de los objetos, aparecen en esta secuencia las herramientas, elementos masculinos que cumplen su función primera pero en manos femeninas. En su conjunto, es decir, su funcionalidad, las herramientas cumplen un fin: destruir al zapato; sin embargo, desde la visión de la niña, una acción macabra se sucede en el uso de estos objetos: el asesinato. Acabar, mutilar y arrancar son vocablos que enuncian un campo semántico de desesperación, aspectos que se insertan en la transformación del sujeto.

Finalmente, esta secuencia presenta una completa oposición entre el sujeto y el objeto. La lucha entre estos dos elementos se hace patente en el deseo de la supervivencia para lograr la libertad; esto en una línea entre la vida y la muerte.

La plaga de zapatos y la muerte consecuente. Quinta secuencia

La última secuencia se delimita porque es la resolución de cada acción, es decir, es el final del relato donde la transformación del sujeto puede o no suceder de acuerdo con la junción o disjunción en la persecución de su objeto. La SCV es la siguiente:

Pero el afán es agotante. A veces camino diez y más kilómetros persiguiendo con mi tierra la dureza de esos cueros embrujados que no sufren ni se alteran, y que soportan inmutables mis ampollas y mis pataleos. He inventado pasos que doblan en desgaste, pero estoy muriendo. Sus lengüetas asesinas me atormentan y sus suelas se incendian con mi calentura. No hay manera de acabar con esta plaga. Inauguro seis grilletos cada día y apenas unas cuantas filas desaparecen. El blanco cajerío se aprieta malicioso mientras agonizo.

Es muy duro rasparlos con lija; muy difícil que se rompan dando saltos. Las uñas se quiebran y me sangran los diez dedos en esta lucha infortunada. A una legua de distancia el olor de la vaqueta me denuncia; no es que sude, lo que pasa es que metida en estos cepos cualquiera se deshidrata. Los modelos cada instante son más viejos, me avergüenzan. Hacen falta siete vidas para usarlos. No se acaban...

Encuadre de la secuencia

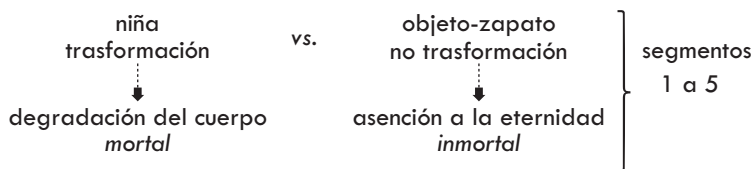
La SCV es la última del relato y está conformada por dos párrafos; plantea, así mismo, el final de la historia, un final abierto demarcado por el dispositivo gráfico de los puntos suspensivos, que indican, junto con el sintagma final, «no se acaban...», la eternidad de los objetos-zapato y la posible continuidad de la tragedia extendida más allá de un límite. La SCV concentra todos los elementos explicitados a lo largo del análisis: la disforia y degradación, tanto en el tiempo como en el nivel actancial; la animalización y el ser fantástico del zapato en su isotopía; el hacer de sobrevivencia, frente a la muerte y enfermedad, de la niña, y la confirmación de la oposición planteada en la SCI: la vida contra la muerte. El carácter hiperbólico del discurso también se encuentra presente en esta secuencia, además de aspectos sociológicos como la posición del objeto serie frente al objeto modelo.

La SCV se encuentra engarzada a la SCIV con el sintagma «pero el afán», donde la conjunción adversativa «pero» contrapone ambas secuencias; es decir, el contenido de la SCIV, como las acciones para destruir los zapatos, son negadas en la SCV: los zapatos no se pueden destruir: «no se acaban...».

Segmentación para el análisis

La SCV tiene cinco segmentos continuos entre sí que al igual que en la SCIV, son temáticos. El tema que los dirige es de la eternidad del zapato contra la muerte de la niña. El seg.1 trata de la inmutabilidad del zapato, la no transformación, la no alteración. El seg. 2 representa la agonía de la niña por culpa de la «plaga» de zapatos, en tanto que el seg. 3 habla de la última lucha y las consecuencias en el cuerpo sufriente del sujeto-niña. Los segmentos 4 y 5 tratan la enfermedad y la eternidad del zapato, respectivamente.

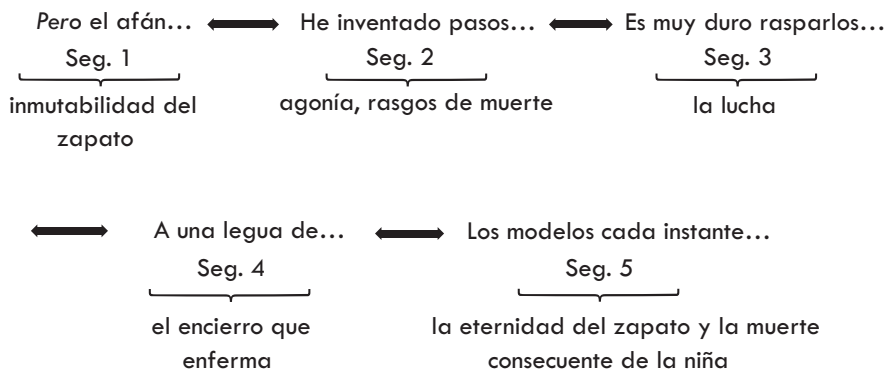
Esta segmentación permite observar la disforia, pero en un nivel actancial: lo que ahora se degrada es el cuerpo de la niña, es decir, el sujeto es el que recibe la acción del objeto, que permanece inalterable.



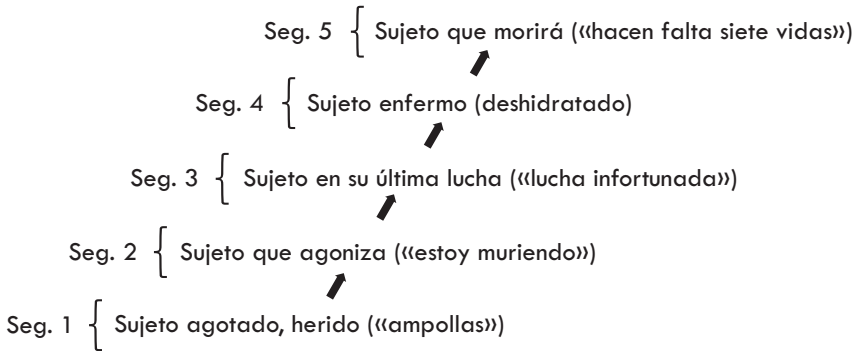
El seg. 1 también expresa el enojo de la niña contra el objeto-zapato, se encuentra entre el hacer y el ser del sujeto. Los tiempos se exponen en presente, lo que otorga un acercamiento tanto a la acción como a la comprensión de lo que vive el actor en la historia. La tragedia que inició en la SCI ahora llega a su fin, a sus últimas consecuencias, y el plano espacio-tiempo es vivido en un relato que «ocurre ahora». Los siguientes segmentos, 2, 3, 4 y 5, presentan la misma temporalidad; el presente indica la afirmación de las acciones, su certeza y verosimilitud. No hay actos pasados o acabados, sino que están sucediendo en busca, incluso, del suspenso: el hecho de que ocurran las acciones en presente indica que no hay un conocimiento de un futuro; no se sabe lo que pasará. Esta situación se acrecienta en el último sintagma: «no se acaban».

Finalmente, aunque en la secuencia no sucede la muerte final de la niña, la agonía y la afirmación de que está muriendo se expresa en el seg. 2: «pero estoy muriendo», «mientras agonizo». La enfermedad que la está matando se enuncia en los segmentos 2 y 4. Estos niveles disfóricos son los que encuadran la secuencia y su segmentación, la cual puede expresarse de la siguiente manera:

(engarce con sciv)



Nivel disfórico actancial in cressendo



Isotopía del zapato. La animalización, la re-cosificación y lo fantástico

El zapato en esta secuencia parece cobrar vida ante los ojos de la niña, se animaliza en su totalidad pero en un ámbito fantástico, como un animal mitológico o un monstruo. Sus elementos estructurales como las lengüetas y las suelas ejercen acciones malévolas: enferman, destruyen, asesinan. También se re-cosifican, es decir, son objetos que en el proceso de la metaforización se convierten determinantemente en otros objetos, una cualidad fantástica que se puede citar como la transformación mágica en otros estados o elementos. El ser fantástico del zapato se ilustra en esta isotopía que, segmento a segmento, conforma un conjunto figurativo de lo macabro, del horror.

- *Seg. 1: /cueros embrujados/.* El término «cueros» es un parasinónimo del término «zapato», y hace referencia a la piel de la que generalmente están hechos. El primer adjetivo que reciben los cueros son su dureza, para posteriormente citar que están embrujados; tienen un extraño hechizo que hace que «no sufran ni se alteren». Este último sintagma también otorga un rasgo de animación a los zapatos, los cuales en la negación de no sufrir, tienen la posibilidad de hacerlo como un ente vivo. Esto se confirma con la siguiente calificación que el sujeto-niña vierte sobre el zapato: «soportan inmutables». Los cueros, que están embrujados, pueden soportar el hacer de la niña sin tener un cambio en su ser fantástico. La inmutabilidad implica que no hay cambio ni en la forma ni en el estado, por ejemplo, de ánimo: la niña está enojada con el objeto-zapato y éstos, a pesar de dicha «tirria», se mantienen firmes ante el daño causado. Todos estos elementos conforman el ser fantástico del zapato, que a su inmortalidad se aúna la inmutabilidad, la fuerza para soportar y la dureza.

Por otra parte, la niña tiene ampollas a causa de los zapatos, la niña patalea ante la idea de usarlos, lo cual forma parte de la degradación tanto de su ser como de su cuerpo, lo que se cotrapone al no sufrimiento y a la inmutabilidad del zapato, es decir, el zapato no sufre ninguna degradación. Esto implica que entre más sobrevive el zapato, más se pervierte el ser y el cuerpo, en enfermedad, de la niña.

- *Seg. 2: /lengüetas asesinas/, /suelas/, /plaga/, /grilletes/, /cajerío/.* El primer sintagma, «lengüetas asesinas», mantiene un sema o rasgo de humanización, ya que el que asesina invariablemente tiene que ser un humano. El humano se mezcla con el animal y el monstruo. La lengüeta es una «pieza de cualquier cosa, flexible y que se aproxima por su forma estrecha y larga a la de una lengua. Pieza de badana que se pone en la abertura de las botas o zapatos por la parte de adentro para proteger el pie o la media o calcetín del roce con los ojetes» (Moliner, 1988: 1760). La lengüeta es, así mismo, un objeto estructural y antropomórfico, que semeja la lengua de animales y humanos, lo que implica que los zapatos tienen una lengua asesina, mordaz, que mata al pie; además, «atormentan» a la niña («sus lengüetas asesinas me atormentan»), la hacen sufrir, como si se tratara de un rasgo infernal.

Por su parte, las «suelas» también son un objeto estructural; es la «parte del calzado que queda debajo del pie y es la que toca el suelo» (*idem*). Estas suelas se «incendian con la calentura» de la niña, lo que cita otro rasgo infernal que implica el fuego. La calentura de la niña puede interpretarse con la hipérbole del enojo, de la «tirria», lo que demarcaría el estado de ánimo o el ser del sujeto-niña frente al objeto-zapato.

Respecto del término de «plaga», éste funciona como una hipérbole que engloba a los zapatos con el rasgo de animal. Una plaga es la «aparición masiva y repentina de seres vivos de la misma especie que causan graves daños a poblaciones animales o vegetales [...]» (RAE, página electrónica). Este término es una clara referencia al estado negativo del relato o disforia. La niña percibe al zapato, en su serialidad y acumulación, como una plaga que la enferma, que le causa daño, que la está matando.

El término «grilletes», por ejemplo, es una reiteración en el relato. Se encuentra por primera vez en la SCII. Se ha trabajado su metaforización mediante su semejanza con el zapato, el cual funciona como un dispositivo para enjaular el pie, para atraparlo. En esta secuencia se puede hablar de una re-cosificación, es decir, una cosa que está en lugar, por sus características, diferencias o semejanzas, de otro objeto. El grillete, por su reiteración en el cuento, ha tomado el lugar del zapato para significar a éste desde la perspectiva de la niña. El sujeto ya no ve más un zapato, sino totalmente un grillete.

Finalmente, el término «cajerío» podría citarse como una hipérbole coloquial o como una palabra que se forma por medio de un sustantivo a partir de la cantidad o número. De las cajas, como una exageración por su acumulación, nace el «cajerío». La caja es también un objeto reiterativo en la narración, y en esta secuencia se personaliza por su color, el blanco; así mismo se humaniza por el rasgo o sema humano de la malicia: «se aprieta malicioso». La malicia está ligada a la maldad, a lo siniestro, una implicación macabra y fantástica que valoraliza al objeto-caja.

- *Seg. 4: /cepos/*. Los cepos son un «artefacto de distintas formas y sistemas que sirve para cazar animales mediante un dispositivo que se cierra aprisionando al animal cuando éste lo toca. Utensilio empleado antiguamente para dar tormento, formado por dos trozos gruesos de madera que, al unirse, dejan un agujero entre ellos, en el cual se aprisionaba el cuello o un miembro del condenado» (Moliner, 1988: 610). En esta definición encontramos la reiteración del campo semántico del encierro, y por ende del castigo. Los «cepos», como objetos, ocupan el lugar de los zapatos, tal como sucede con el objeto «grilletes». Su metafórica es congruente con la tortura, la cual en la SCIV es propiciada por la niña hacia los zapatos, cuando en esta secuencia ocurre lo contrario: los zapatos son los que torturan, enferman y asesinan a la niña.
- *Seg. 5: /modelos/*. Este término es en el contexto de la narración un parasinónimo de los zapatos. Su interés radica en que se encuentra en un sintagma donde la niña expresa que estos modelos la avergüenzan; esto contrapone al objeto modelo con el objeto serie. Ya se ha visto lo que implica el objeto en la serialidad, y se ha tratado cómo el sujeto-niña ha personalizado y citado con detalle algunos de los elementos estructurales del zapato, así como su material y el color; esto, para Jean Baudrillard, es precisamente una compensación frente al objeto modelo. Se realza el color, el contraste, las líneas del objeto serie como características secundarias en cuanto a la pérdida de las cualidades fundamentales en el objeto modelo. El sujeto-niña señala estas características como una conmiseración al no poseer el objeto modelo, al no poder elegirlo.

Al final de la SCV y por ende del relato, la niña cita que los modelos la avergüenzan, porque «cada instante son más viejos». Esta expresión no se contrapone a la inmortalidad del zapato como una cualidad de dicho objeto, sino a su inmortalidad en un sistema de valores dentro de lo social: el zapato pasa de moda conforme avanza el tiempo. Finalmente, se cumple la radiografía del consumismo, de la mercadotecnia del objeto. Según Baudrillard, esto nos indica que una verdadera teoría sociológica de los objetos no debe centrarse en la necesidad o satisfacción que los objetos pro-

fieren, sino sobre una teoría de lo social, de la significación y el valor de intercambio simbólico (2007: 3). La función social de los objetos está ligada por tanto al consumo, y no a la satisfacción de las necesidades. Por tanto, «hay que afirmar claramente que no son los objetos y los productos materiales los que constituyen el objeto de consumo: solamente son el objeto de la necesidad y la satisfacción [...]» (1999: 223).

Para comprender esto, hay que citar que

el consumo no es ni una práctica material, ni un fenomenología, de la «abundancia», no se define ni por alimento que se digiere, ni por la ropa que se viste, ni por el automóvil de que uno se vale, ni por la sustancia oral y visual de las imágenes y de los mensajes, sino por la organización de todo esto en una sustancia significante; es *la totalidad virtual de todos los objetos y mensajes constituidos desde ahora en un discurso más o menos coherente*. En cuanto que tiene un sentido, el consumo es *una actividad de manipulación sistemática de los signos* (*ibid.*: 224. Cursivas en el original).

De esta manera, la «sustancia significante» del sentido de los objetos percibidos por la niña es la no elección y la imposición del objeto-zapato en su propio sistema de valores, que es manipulado por el padre, por la autoridad, por una entidad que es un «grupo de decisión, que elabora voluntariamente el código» (1990: 31), como cita Roland Barthes.

El hacer y el ser de la niña. La lucha, la enfermedad y la muerte

El sintagma «el afán es agotante» es determinante y rige toda la secuencia respecto del hacer. La primera acción que agota a la niña es el hecho de caminar «diez y más kilómetros» con los duros zapatos embrujados para intentar alterarlos o acabarlos. Esto es parte de la lucha frustrada del sujeto-niña, quien sufre de ampollas, tirria y pataleos por ese «afán»: el zapato se vuelve contra ella. La niña también «inventa pasos que doblan en desgaste», pero de nuevo el zapato es inmutable, lo cual provoca que la niña comience a morir. Así, el rol temático del ser de la niña es el de «muriente», en contraposición del rol del zapato que es el de «viviente». Este zapato tiene suelas que señalan el siguiente rasgo de estado de la niña: su calentura, un rasgo de enfermedad, de locura o de un gran enojo. De inmediato la niña se lamenta al no poder terminar con la «plaga» de zapatos; a pesar de ponerse seis pares («grilletes») cada día, sólo pocos desaparecen, lo que se aúna al crecimiento de las cajas, que se «aprietan maliciosas» mientras la niña agoniza, lo que confirma su rol temático en esta secuencia.

Otras de las acciones que la agotan es la de raspar los zapatos con la lija y saltar para que se rompan, acciones que de nuevo se devuelven por parte del zapato, que provoca que las uñas se le quiebren y le sangren los dedos de los pies. La lucha, como la niña la califica, es «infortunada», un signo de rendimiento, de cansancio, de resignación ante la muerte.

Por otra parte, el olor de los zapatos la denuncia por donde pasa. Los zapatos, que son como cepos, la deshidratan, otro rasgo de enfermedad y debilitamiento frente al objeto-zapato, que en estos momentos es el triunfador frente el ser y hacer de la niña. La niña está avergonzada de usarlos, puesto que son viejos, como se citó anteriormente. Finalmente, la niña expresa su rendición: «hacen falta siete vidas para usarlos», vidas que no posee, porque la única que tiene está a punto de llegar a su final con la muerte, en tanto que los zapatos se multiplican, crecen, se acumulan, «no se acaban...»: son eternos.

Los elementos del ser y hacer del sujeto se contraponen con el ser fantástico del objeto, incluso con el hacer del zapato: asesinar, atormentar, incendiar, deshidratar. De esta manera, se muestra el camino recorrido del objeto desde su aparición en la vida de la niña: el zapato eterno, inmortal, monstruoso, animalizado, antropomorfizado, finalmente adquiere rasgos de vida, consumiendo la que, debilmente, conserva la infortunada niña de la historia.

Cuadro 2 *Ser y hacer de la niña y el zapato*

Ser de la niña	Hacer de la niña contra el zapato	<i>versus</i>	Ser del zapato	Hacer del zapato contra la niña
agotada	caminar		duros	asesinar
muriente/ agonizante	perseguir		inalterables	cansar
atormentada	patalear		inmutables	atormentar
enferma	raspar		viviente/ inmortal	incendiar
infortunada	saltar		irrompible	apresar/grilletes
avergonzada			eternos	castigar/cepos

La oposición vida vs. muerte y el cuadro actancial

El hacer y el ser de la niña contra el hacer y el ser del zapato formulan o confirman la categoría sémica de oposición de la SCI vida vs. muerte, la cual se planteaba de la siguiente manera:

/vida/ vs. */muerte/*
objeto inmortal *niña mortal*

Los roles temáticos de la SCV, por su parte, consideran a la niña en un estado «muriente», mientras que el zapato se encuentra en la categoría de «viviente», lo que confirma la mortalidad y la inmortalidad de sujeto y objeto, respectivamente. Todos los aspectos de un ser negativo los recibe la niña desde el hacer que provoca

el zapato en ella, lo que implica la degradación total de la niña que termina en la muerte. Esto es un acercamiento a la estructura profunda de la narración, que subyace en la simbolización del padre (figura masculina) *versus* la hija (figura femenina), o de la autoridad frente a lo sometido.

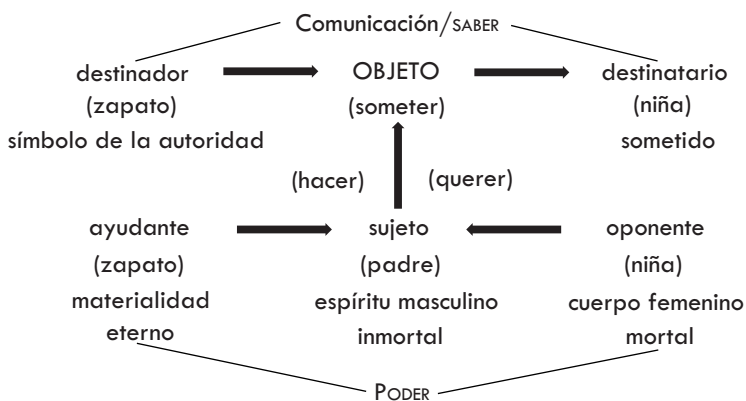
Lo masculino que somete a lo femenino es también una representación de la realidad en que se verifica la narración. Lo femenino en este caso se rebela, lucha, pero finalmente muere ante lo masculino que pervive como inmortal. Al respecto, Mario González Suárez cita que «la obra de Guadalupe Dueñas flota en la aceitosa niebla del horror a la muerte» (2001: 155), y que «[...] sugiere que lo femenino de las criaturas lo constituye el cuerpo, el cual ve con dolor cómo se eleva el espíritu –lo masculino–, que planea por heladas alturas creyéndose ajeno a la pasajera realidad de su materia» (*ibid.*: 156).

La niña es cuerpo, es mortal, se degrada en la tierra, en lo real, y percibe cómo la figura masculina, que es espíritu, se eleva, representado en un zapato inacabable e incorruptible, a la eternidad.

/vida/	vs.	/muerte/
<i>objeto inmortal</i>		<i>niña mortal</i>
<i>masculino</i>		<i>femenino</i>
<i>autoridad</i>		<i>sometimiento</i>
<i>espíritu</i>		<i>cuerpo</i>
<i>eternidad</i>		<i>efímero</i>

Finalmente, se presenta la figura actancial de la secuencia, que se formula desde la anterior categoría sémica:

Figura actancial de la scv



Recapitulación de la quinta secuencia

La SCV es la resolución de la historia, donde finalmente termina la transformación del sujeto y el objeto: la niña se degrada a cuerpo, en el abajo, en lo mortal; en tanto que el objeto asciende a la espiritualidad, al arriba, a lo inmortal.

La disforia se construye en la agonía del sujeto, creando además una caracterización desde la enfermedad y la mortandad.

Respecto del objeto, la isotopía del zapato presenta lo fantástico en los procesos de animalización y recosificación. El factor social desde el objeto y la visión de la niña se entienden en el consumismo y la moda, como ejes del zapato que «avergüenza con el tiempo». La no satisfacción del objeto es su uso primero y en su funcionalidad es un elemento que se debe considerar como rompimiento del cliché femenino del zapato fetiche.

Por otra parte, la secuencia gira en torno del ser y el hacer de la niña, quien se dirige a la muerte mediante el «afán agotante» de la destrucción del zapato que, inmutable, se convierte en un ente inmortal. Lo anterior comprueba la oposición central entre el objeto y el sujeto: inmortal-mortal, respectivamente, además de corresponderse con el eje de la vida y de la muerte.

En esta secuencia se perfila una estructura profunda del relato donde lo masculino es la autoridad, el espítitu y la eternidad (objeto), y lo femenino es la sumisión, el cuerpo y lo efímero (sujeto).

Armar el signo: contextualización de las secuencias

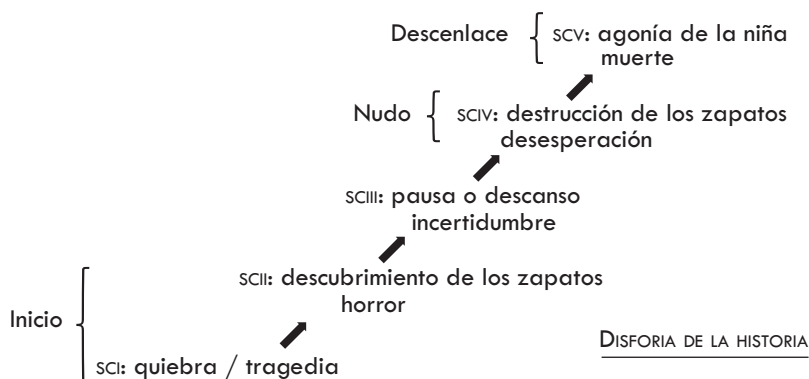
Las cinco secuencias en su conjunto conforman un signo complejo que es el texto de «Zapatos para toda la vida» de Guadalupe Dueñas. A lo largo del análisis, cada una de estas secuencias ha materializado distintos vertimientos axiológicos que, al unirse, buscan demostrar la coherencia y la cohesión del relato. El verdadero punto de engarce entre todas las secuencias es la evolución de la isotopía del objeto-zapato, la cual confirmará la significación del texto en su estructura profunda con la oposición vida *versus* muerte, la que por su parte vertirá su propia lógica en el cuadrado semiótico.

La contextualización de las secuencias es la última parte del análisis. Sus resultados buscan hacer comprender en su totalidad la narración desde su espacialidad y temporalidad general –desde el conjunto figurativo–, así como desde el carácter social del texto partiendo de la isotopía, la red actancial y, en este caso, la disforia y la degradación.

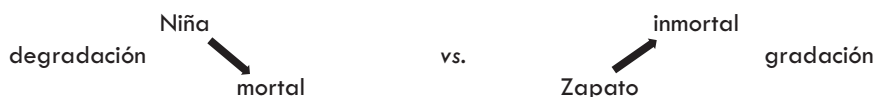
Encuadre de las secuencias

Las secuencias contextualizadas enuncian la degradación o disforia de la historia. Aunque en diferentes niveles las secuencias mantienen una oposición o

una conjunción, en la línea histórica del relato las secuencias son continuas y temáticas, engarzadas con una secuencia de descanso o pausa respecto de la degradación. El esquema de las secuencias que conforman el relato de «Zapatos para toda la vida» es el siguiente:



En el esquema anterior se observa la disforia *in crescendo*, que se dirige de una tragedia al horror, a la incertidumbre, a la desesperación y, finalmente, a la agonía, aspectos que se vierten sobre el sujeto del relato. En este sujeto es que ocurre la degradación, tanto de cuerpo como de mente, en contra de la gradación a una condición sempiterna del objeto-zapato. Así, en tanto que el zapato se anima, la niña se cosifica en cuerpo, es ésta su transformación:



«Son los objetos los que le regalan al protagonista las acciones que le van a permitir demostrar su capacidad para cumplir esa transformación que va a suceder a lo largo del relato» (*Entrevista con el Dr. Cid Jurado*), lo cual en este caso sucede bajo la propia conversión del zapato a inmortal. Esto implica que ambos elementos, actor y objeto, se alteran en la misma línea del relato, guardando una simultaneidad.

Por otra parte, la disforia temporal, ilustrada en la SCI se confirma a la par de la disforia semántica de la SCII. El tiempo siempre se nombra como extenso, interminable, y se lleva a cabo en un ámbito de encierro, de alejamiento, de soledad. Como un cuento de hadas, tiempo y espacio se encuentran enrarecidos,

trasgredidos; no se suceden en la realidad, sino en un plano fantástico donde el límite extenso y la cárcel se hiperbolizan y se conjugan para expresar la disforia: en la prisión que se ocurre en vida se pasa un largo periodo de castigo, de pena y sufrimiento.

El programa narrativo y el cuadro actancial del relato

El PN general y único del relato es el del sujeto niña, el cual se nombra como «PN niña». Este programa es de poder, una motivación que mueve todas las acciones del «PN niña» frente a la acción del padre de discurrir dar zapatos a todos los de la casa. El fin del sujeto es destruir el zapato, que como se ha citado es un objeto de sometimiento; así mismo, conforme la relación del objeto y el sujeto se transforma, el objeto termina por destruir al sujeto. Una relación actancial que se expresa con la siguiente fórmula:

$$F/\text{poder}/ (S \rightarrow O)^{34}$$

transformación:

$$F/\text{poder}/ (O \rightarrow S)$$

El programa se ejecuta con las siguientes acciones:

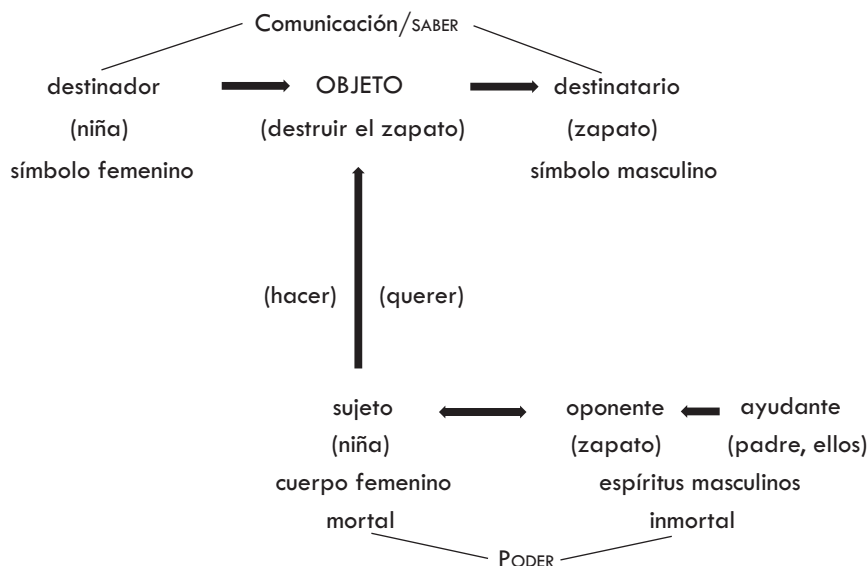
- El padre quiebra en su fábrica de calzado.
- El padre discurrir dar zapatos a todos los de la casa.
- Los padres colocan los pares en el cuarto de la niña.
- La niña busca destruir los zapatos.
- La niña no puede destruir los zapatos.
- La niña enferma y comienza a morir.

La relación de poder se lleva a cabo desde el objeto y desde el oponente padre, que ahora se formula como el ayudante del objeto-zapato, es decir, el padre es el que coacciona el papel actancial del zapato como, incluso, un sujeto. Así, ocurren dos transformaciones opositoras en el programa narrativo, donde el s1 es la niña, y el objeto es el zapato, y donde posteriormente el objeto-zapato, simbolizado como el padre es el s2, cuya acción principal es oprimir a la niña.

De esta manera, se puede formular la figura actancial general del relato, la cual, aunque gira entorno del sujeto niña, vierte sus acciones sobre el objeto-zapato, que funciona con diferentes roles actanciales en la narración:

³⁴ F= función, S= sujeto, O= objeto.

Figura actancial del relato de «Zapatos para toda la vida»



La isotopía, la disforia y la degradación en el relato: lo fantástico

La isotopía del objeto-zapato, a excepción de la SCIII que es un desembrague, se presenta en cada una de las secuencias indicando su iteratividad, lo cual construye la coherencia y cohesión del texto. Sin la isotopía del objeto-zapato no habría un cuadro temático narrativo, un eje, un PN a seguir por el sujeto. La cohesión demarca tanto la complementariedad de los signos en la isotopía como su autonomía, es decir, sin el paradigma de los otros objetos existentes en el mundo, el objeto-zapato no adquiere su valor en la narración, su valor autónomo.

La evolución de esta isotopía es clara en la conformación del entorno fantástico de la narración. El zapato, de un ente inanimado, crece hasta obtener ciertas cualidades fantásticas como la inmortalidad, la inmutabilidad y la re-cosificación; de un simple objeto, la perspectiva de la niña lo convierte en bestia.

Esta adquisición de personalidad en el zapato evoluciona en tanto que el cuerpo de la niña se degrada –ella pierde su ser-persona–, y en tanto la disforia temporal llega a su climax al final de la narración: la eternidad y la atemporalidad. La degradación de lo femenino frente a lo masculino por medio de un objeto que permanece inalterbale a cualquier ataque, también formula el territorio fantástico del texto: el zapato es un objeto mágico y conforma un sistema que, a su vez, se conforma de sintagmas que para su enunciación necesitan yuxtaponerse:

Cuadro 3

Isotopía	Sistema	Sintagma
Zapatos	Grupo de variedades «estilísticas» de un mismo zapato (un choclo).	Yuxtaposición simultánea de zapatos diferentes en un mismo espacio (chancleta, botín, escarpín, etc.).

Fuente: Realizado con base en Barthes (1990: 56).

De esta manera, los objetos pueden significar dentro de un sistema, y se indaga en éstos sólo

en relación al sentido que detentan, sin hacer intervenir [...] los otros determinantes (psicológicos, sociológicos, físicos) de esos objetos; no hay, ciertamente que negar estos otros determinantes, que surgen cada uno de ellos de otra pertinencia; pero hay que tratarlos también a ellos en términos semiológicos, es decir, situar su lugar y función en el sistema del sentido (Barthes, 1990: 79-80).

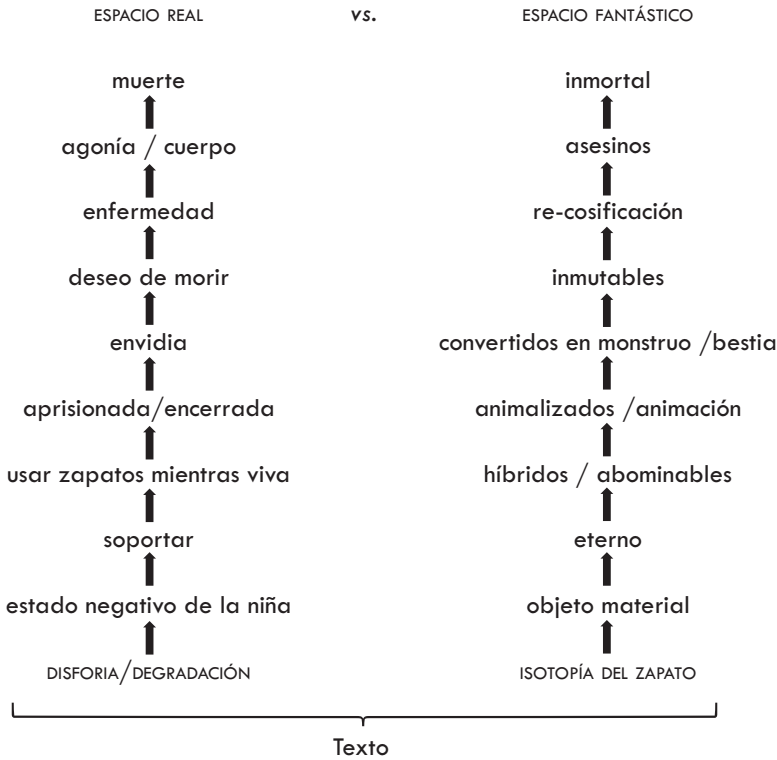
Las composiciones de objetos en una isotopía, en este caso, son sintagmas; es decir, «fragmentos extensos de signos» (*ibid.*: 252). Así, en la realidad los objetos están unidos «por una única forma de conexión, que es la parataxis, es decir, la yuxtaposición pura y simple de elementos» (*idem*). Por ejemplo, en referencia al zapato, en el texto encontramos un sentido final (un «estilo») por medio de esa yuxtaposición de diversos tipos de zapatos con distintas funciones, como una subordinación: la creación del espacio fantástico.

Esta serie de sintagmas que conforman el sistema fantástico, tanto a partir de la isotopía como a partir de la degradación y la disforia, pueden expresarse de la siguiente forma *in crescendo* hasta el final del texto. Cada una de las columnas puede leerse aparte, pero en su conjunto confirman que entre más se degrada la niña, más vive el zapato hasta alcanzar la inmortalidad, y que entre más se termina lo que es real, más se enaltece lo fantástico.

Aproximación a la estructura profunda de la narración: vida vs. muerte y lo femenino vs. lo masculino

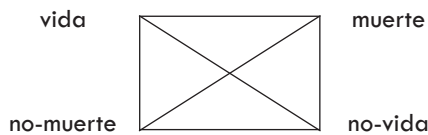
Se puede acceder con los elementos anteriores a una aproximación de la estructura profunda del texto o de las unidades mínimas de significado, así como a la confirmación de la categoría sémica vida *versus* muerte que sobrevive entre lo femenino contra los masculino.

Como cita el doctor Fernando Carlos Vevia Romero,



La escuela de Greimas ha llamado cuadrado semiótico a la representación formalizada de la estructura elemental de significación. Se trata de un conjunto organizado de relaciones que muestra cómo ha funcionado la mente del autor para disponer los elementos del texto. No implicamos aquí un sentido psicológico cuando hablamos del funcionamiento de la mente del autor, sino lógico (2007: 33).

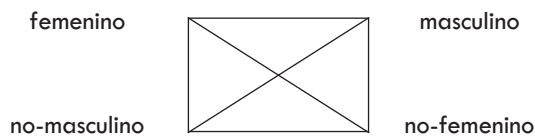
Así, el cuadrado semiótico de la categoría sémica vida *versus* muerte, implica que la vida del zapato engendra la muerte de la niña, y que uno no puede existir en la narración sin la existencia del otro:



Este cuadrado se lee como sigue:

- Vida y muerte se encuentran en el eje semántico de los contrarios.
- Muerte-no muerte son contradictorios, la negación de uno afirma al otro y vice-versa. Lo mismo sucede con el eje, vida-no vida.
- Vida implica no muerte, pero no muerte no implica necesariamente vida, ya que puede aquí situarse la agonía o la enfermedad, o en el caso del objeto-zapato, lo inanimado. Lo mismo sucede con la muerte, que implica la negación de vida, por no-vida no implica necesariamente la muerte.
- No-muerte y no-vida son subcontrarios, es decir, pueden articularse por un tercero, por ejemplo, la eternidad que se rige por la atemporalidad.
- Esto conforma dos deixis, una negativa: la niña mortal (eje muerte-no vida) que es afectada por la deixis positiva (vida-no muerte): el objeto inmortal; es decir, en tanto que el objeto sea inmortal, la niña será mortal.

De esta misma forma se lee el cuadrado semiótico de lo femenino *versus* lo masculino:



La lógica del lo femenino en contra de lo masculino funciona con base en el somentimiento. Lo femenino se enlaza además con la muerte, en tanto que lo masculino con la vida. Así, la relación femenino-no masculino es afectada por la relación masculino-no femenino: el objeto masculino ejerce su poder sobre la persona femenina.

Por otra parte, como se citó con anterioridad, lo femenino en la narración está representado por lo terrenal, el cuerpo, lo mortal; en tanto que lo masculino por el espíritu, lo elevado, lo inmortal, conformándose con esto un nivel inferior y un nivel superior, un arriba y un abajo, lo cual, «[...] en el caso del conocimiento vulgar o del condicionamiento ideológico sexista, se establecen bajo el supuesto de la existencia de una naturaleza o una esencia de la feminidad –inferior–, o de la masculinidad –superior–» (López, 1995: 13).

Universo contextual

El universo contextual construido por todos los elementos del análisis semiótico muestra la valoración del zapato que subyace en el terreno de lo social, donde el objeto cobra su significación de dispositivo controlador de lo femenino y donde éste es impuesto por la figura masculina. La construcción de la historia de una fábrica de calzado que quiebra rebela una época, una visión y una ideología.

El conjunto figurativo del entorno de México, por ejemplo, es un acercamiento al espacio y tiempo de la historia de la narración. Los vocablos utilizados en el discurso de la niña, la fecha de presentación del libro de *Tiene la noche un árbol*, y el hecho de la citación del tranvía eléctrico, permiten concretar la historia del relato, la cual es lineal y se divide en tres partes:

1. Una fábrica de calzado de un comerciante –que pertenece por ende a la burguesía mexicana³⁵ quiebra en México, entre 1947 y 1958, en alguna ciudad capital de este país. El hombre decide que los zapatos que quedaron sin venderse sean repartidos entre todos los miembros de su familia.
2. Su hija es quien sufre las consecuencias mayores de este acto, es apenas una niña de 12 años, quien firmemente decide deshacerse de todos los zapatos que le han reservado, aunque esto, en una exageración, la lleve a la muerte.
3. El problema es que los zapatos en realidad son demasiados, y la pequeña niña burguesa, ahora miembro de una familia venida a menos, sufre al no poder elegir ningún par de zapatos fuera de los feos, andróginos y duros zapatos de las bodegas de la industria fallida del padre.

La década de los años cincuenta en México, tiempo y espacio aproximados de la narración, son años de evolución, de modernización y de búsqueda social. Esta periodización coincide con dos mandatos presidenciales, el de Miguel Alemán Valdés (1947-1952) y el de Adolfo Ruiz Cortinez (1953-1958). Así mismo, 1950

[...] es una época de transición de la cultura mexicana y de gran desarrollo de los medios de comunicación. Se está conformando una industria cultural y específicamente de masas [...] Las relaciones sociales sufren una transformación, se hacen *modernas*, lo que implica ajustarlas a las necesidades de unas nuevas formas de producción y de aplicación del mercado de trabajo. En esta década los proyectos de industrialización se consolidan y, por lo mismo, también los de la modernización urbana (López, 1995: 29).

Este sucinto marco histórico permite leer signos diversos en la narración: la devaluación y la invasión del capital extranjero cerraron e hicieron quebrar a fábricas nacionales, como pudo suceder con la fábrica de calzado de la historia. Por otra parte, en esta década la liberación femenina se concretó después de una búsqueda

³⁵ «El burgués mexicano –banquero, industrial o comerciante– puede ser un antiguo revolucionario que hizo su capital en un puesto público como digna y natural recompensa por sus años de sacrificio en el campo de batalla o en la política peligrosa de los años de pistola y paliacate» (Fuentes, 1971: 76).

de identidad como ciudadanas que partió de 1930: en 1953 las mujeres pudieron votar en México (*La jornada*, 4/11/2002). La mujer, como cita Carlos Fuentes, «exige, no los derechos jacobinos del feminismo, sino la facultad plena de ser persona, ser considerada persona, conducirse como persona» (1971: 82). De la misma manera

[En 1950] La libertad y la autorrealización; la autonomía y la felicidad como objetivos posibles se consagran como valores. Ésta es la plataforma social y el nuevo universo simbólico que impulsa a las mujeres a romper con el rol «exclusivo» tradicional de esposa y de madre, y promueve sus aspiraciones individuales en cuanto sujetos capaces de decidir su propia vida, lo que implica también decidir sobre su propio cuerpo y su sexualidad (López, 1995: 31).

Lo anterior demarca la simbolización del zapato dentro de un universo contextual. El sometimiento de lo masculino sobre lo femenino en el relato no se muestra sino a través del dispositivo de control que se valoraliza en este objeto. El rompimiento del cliché de la mujer amante de los zapatos se manifiesta como un símil de la liberación por medio de los actores padre e hija. El primero se encuentra fragilizado, la segunda ha decidido iniciar una lucha incesante. La imagen del «sostén quemado» como manifestación y símbolo en contra de la opresión hacia la mujer, no está lejos de convertirse en la comparación del «zapato destruido» en el texto de Guadalupe Dueñas.

El objeto-zapato molesta a la niña, la oprime, la encierra, la ciñe con sus cintas y la atrapa con sus tentáculos. Le niega además en su acumulación el poder de la elección, y el hecho de poder elegir es la búsqueda de la mujer en los años cincuenta en México. La autoridad masculina es la que decide, la que discurre, la que genera la acción de entregar zapatos como «grilletes» a la niña. El machismo mexicano a través del objeto se relaciona como voz inmediata, el padre es un ente cosificador de la niña, y la cosificación, su degradación a cosa, ocurre conforme el zapato prolifera.

[...] El atroz machismo mexicano [...] es la principal barrera contra la personificación de la mujer mexicana; sin embargo, la comprensión de la naturaleza del machismo ayuda a la mujer, por contraste, a actuar como persona; el macho es una no-persona, presa de un profundo sentimiento de inexistencia, de debilidad y hasta de homosexualismo latente, que debe afirmarse en la violencia, la negación de la personalidad femenina y el estrecho abrazo de los demás cuates machos. Paso a paso, el ingreso a las profesiones y al trabajo, el contacto a través de la literatura y el cine con formas de vida más racionales y la insolencia misma del machismo cosificador, han llevado a la mujer a una nueva disposición espiritual, que no sólo consiste en negar los viejos tabués sexuales e intelectuales, sino en afirmar nuevos valores de libertad, conciencia y posesión de sí misma (Fuentes, 1971: 82).

El zapato, como un signo pervertido de la feminidad, se masculiniza y se convierte en animal, en bestia. En lugar de complacer a la dama con sus hermosos moños, el terrible monstruo la ata hasta terminar enfermándola con una muerte consecuyente como destino. La niña, consciente del padre fragilizado, del padre «inexistente», se rebela. Pero su lucha no logra concretarse, su búsqueda hacia la espiritualidad, lejos de lo que la compone como cuerpo, como objeto, se frustra porque la bestia dentada con «muelas de metal negro» no le permite la escapatoria: es inmortal. Así, la niña queda sola ante la rebelación de su propia búsqueda y ante el rompimiento de los esquemas.

El síntoma primigenio en esta vanguardia femenina, es la incomunicación y la ruptura con la familia de origen: la crisis generacional ante el repudio del padre, el desconcierto de la madre, el rechazo de la mayoría de los hermanos, la ruptura de los esquemas familiares y la soledad terrible de estas mujeres [modernas]; su propia ambigüedad y angustia, sus culpas [...] (López, 1995: 31).

Finalmente, el universo contextual de los valores vertidos sobre el objeto-zapato muestran el trasfondo idiológico de Guadalupe Dueñas como enunciador: es una «organización personal de su sistema de valores individuales» (Greimas, 1983: 151); quizá, su idiolecto.

[IV]

EL OBJETO TERRIBLE: CLASIFICACIÓN, TIPIFICACIÓN Y FUNCIÓN

Por qué clasificar los objetos

La pregunta rectora de la obra *El sistema de los objetos* de Jean Baudrillard es la que guía al mismo tiempo la resolución del presente capítulo: ¿es posible clasificar los objetos a manera de una fauna o flora doméstica? (1999: 1). Sí, es posible, ya que los objetos poseen, retomando a Roland Barthes, una coordenada de clasificación o coordenada taxonómica, como se ha citado en el capítulo II.¹ Así mismo, para construir esta taxonomía el hombre tiene en su tiempo cotidiano la constancia de ordenar, agrupar, clasificar, enumerar las cosas, como si de un reflejo se tratara, como si el azar o la acumulación sin lógica de los objetos fuera antinatural en el ser humano. Por su parte, en la literatura clásica, Georges Perec no nos permite olvidar «[...] las listas de Rabelais, la enumeración de los peces de Linneo, en *Veinte mil leguas de viaje submarino*, [y] la enumeración de los geógrafos que exploraron Australia en *Los hijos del capitán Grant...*» (2001: 20), algo que se ha perdido en la literatura contemporánea (*idem*).

De esta manera, y a partir de la interrogativa baudrillardiana y de la coordenada barthiana, se busca lograr establecer una clasificación de los objetos inmersos en «Zapatos para toda la vida» de Guadalupe Dueñas, con la finalidad de tener un orden de los elementos para percibir su tipología y funciones. En específico, la idea primordial de la clasificación es integrar un sistema de signos² donde los objetos en una primera formulación encuentren características comu-

¹ Véase acerca de las características del objeto en el capítulo II.

² Para Roland Barthes este plano es el sistemático, que también es llamado «plano asociativo», término de Saussure. Aquí, la actividad analítica es la de la clasificación, y es donde «las unidades que tienen entre sí algo en común se asocian en la memoria y forman de esta manera grupos en los que reinan las relaciones más diversas». Así, cada grupo «forma una serie mnémica virtual» (1990: 53).

nes, cualidades y especificidades que los hagan formar parte de un conjunto, un inventario en la realidad.

Clasificar, no obstante, refiere un primer problema, ya que, según Baudrillard,

[...] existen casi tantos criterios de clasificación como objetos mismos: según su talla, su funcionalidad (cuál es su relación con su propia función objetiva), el gestual a ellos vinculado (rico o pobre, tradicional o no), su forma, su duración, el momento en el día en que aparecen (presencia más o menos intermitente, y la conciencia que se tiene de la misma, la materia que transforman (en el caso del molino del café [...]) (1999: 20).

Por su parte, Georges Perec, en este mismo aspecto, cita que «[...] nada parece más simple que confeccionar una lista, pero es más complicado de lo que se cree: siempre olvidamos algo, estamos tentados de escribir ‘etcétera’, pero en un inventario no se escribe ‘etcétera’» (2001: 20). ¿Cómo entonces iniciar una clasificación?, ¿qué criterios se deben tomar en cuenta?, ¿cómo dar fin a un inventario o un listado de los objetos?, ¿cómo liberarnos de la elección personal para el motivo de la clasificación? El primer paso es hacer lo que Perec realizó en el primer capítulo de su libro *Pensar/Clasificar*: una clasificación, partiendo del orden de las pequeñas «notas sobre lo que busco» (*ibid.*: 11) o de ciertos criterios de clasificación.

Cómo clasificar los objetos

Para Perec, *ordenar* su mesa de trabajo «[...] consiste en poner todos los objetos en otra parte y en recolocarlos uno por uno [de nuevo en la mesa]» (*ibid.*: 17). En el caso que se presenta aquí, la mesa de trabajo es la narración de Guadalupe Dueñas, de la cual extraeremos, primero, todos los objetos verbales que se enuncian para colocarlos en un listado único. La recolocación de tales objetos, si seguimos con la comparación, es en la *mesa de trabajo* de los resultados del análisis semiótico.

A pesar de lo anterior, Perec considera un dilema que trata «entonces en decidir si tal objeto debe estar o no en la mesa» (*idem*), una problemática que no se presenta aquí puesto que se listarán los objetos que se encuentren dentro de la definición de objeto expresada en el capítulo II, sean materiales, verbales o literarios. Así, la clasificación se inicia reconociendo el objeto material en el cuento de «Zapatos para toda la vida» de Guadalupe Dueñas, ya que este referente real se necesita para analizar el objeto verbal y literario, tal como el significado del signo necesita de su significante y éstos de su referencia.

La primera parte de la clasificación contendrá los objetos que tengan una utilidad y referentes en la realidad, una funcionalidad respecto de otros objetos citados en la narración y que conlleven en sí cada punto de la definición del objeto mate-

rial. La segunda parte de la clasificación será la de los objetos verbales y literarios que cumplen una función narrativa en el relato.

Así, y respecto de los criterios de clasificación, el dilema inicial se presenta por el sinúmero de posibilidades que existen en la percepción de las cualidades del objeto. Un ejemplo de esto lo ilustra Georges Perec en «Consideraciones sobre las gafas» (*ibid.*: 96-107), donde nos indica cómo un solo objeto, como lo son las gafas, tienen dentro de sí una multiplicidad de ramificaciones para su clasificación. Perec hace un ordenamiento o un intento de clasificación de las gafas que «tiene en cuenta tres criterios: el número de cristales, la naturaleza de los cristales, la ausencia o presencia de patillas» (*ibid.*: 102).

Así mismo, este autor continúa con una especie de clasificación histórica con el apartado «Las gafas de hoy», dividiendo la lista con las siguientes consideraciones: «De las monturas», «De la vida con gafas», «Especificidad de empleo», «Lugar de las gafas», «Limpieza de las gafas», «Gestos con las gafas» y «Del lenguaje», «De la moda y De la publicidad». Si lo anterior se organiza según los criterios de clasificación que aborda Jean Baudrillard, el sentido de lo que se desea realizar en este capítulo quedará más claro:

Criterios para clasificar las gafas

1. Forma (esencia del objeto): «De las monturas»
2. Personalización: «De la vida con gafas»
3. Función: «Especificidad de empleo»
4. Espacio: «Lugar de las gafas»
5. Utilización: «Limpieza de las gafas»
6. Gestual: «Gestos con las gafas» y «Del lenguaje»
7. Consumo: «De la moda y De la publicidad»

Fuente: Elaborado con base en Baudrillard (1999) y Perec (2001).

De esta manera se conforman los siguientes criterios de la clasificación de los objetos de la narración.

- En la primera parte de la clasificación los objetos se agruparán por el *tipo de objeto*, la *función primera* (uso) y la *funcionalidad* (facultad de integrarse a un conjunto); esta funcionalidad se enunciará en los *campos semánticos* que se conformarán para la agrupación de los objetos.
- La segunda parte de la clasificación también ordenará los objetos por su tipificación pero desde sus vertimientos literarios: *tipo de objeto* y *función narrativa* respecto de sus relaciones con otros elementos de la narración «Zapatos para toda la vida».

Para efectos de la primera parte de la clasificación se considera el sistema de los objetos –respecto de la tipificación– de Jean Baudrillard; no obstante, este sistema descrito tanto en su obra *El sistema de los objetos* como en *Crítica y economía política del signo*, es amplio. Los conceptos enunciados en la clasificación primaria de tipos de objetos facilitará la tarea de organización. Los conceptos están basados en las descripciones de Baudrillard, además de que se añaden algunos ejemplos de objetos materiales que se adecuan, según el concepto, a esta descripción. Se verá también cómo muchos de los tipos de objetos citados se correlacionan o se complementan con otros.

Por otro lado, cita Georges Perec que

Los objetos expuestos en la gran Exposición Universal de 1900 estaban repartidos en 18 grupos y 121 clases. «Es preciso», escribía el señor Picard, administrador general de la exposición, «que los objetos se ofrezcan a los visitantes en un orden lógico, que la clasificación responda a un concepto simple, claro y preciso, que lleve en sí mismo su filosofía y su justificación, que la idea madre se deduzca del esfuerzo» (2001: 112).

De la cita anterior deviene el tercer criterio, así como la observación de que los objetos tendrán distintos grupos o clases de ordenamiento.

- La clasificación será precisa al nombrar y ordenar los objetos. Tendrá conceptos simples, así como orden lógico, claridad, y justificación en sí misma (de la clasificación). Se debe desechar por tanto la personalización, la preferencia y la elección subjetiva.

Clasificación

Para esta clasificación se han extraído todos los objetos verbales en la narración «Zapatos para toda la vida», sin distinción de que funcionen o no como objetos literarios. Los objetos se enuncian en singular, sin atender que en el texto aparezcan en plural o con demarcación de género; no obstante, se respeta el orden de aparición en el cuento aunque sin importar sus repeticiones.

Los objetos verbales extraídos de la narración son los siguientes:

1. Zapato (se consideran hipónimos y parasinónimos representados en el texto: choclo, bota, huarache, botín, sandalia, chanqueta, cacle, cuero, escarpín).
2. Ataúd.
3. Escala.
4. Grilletes.

5. Caja.
6. Cinta.
7. Moño.
8. Tijera.
9. Navaja.
10. Lija.
11. Alcayata.
12. Rueda.
13. Pupitre.
14. Lengüeta.
15. Suela.
16. Cepo.

El objeto material. Función primera y funcionalidad

Es ésta la primera parte de la clasificación de tipificación de los objetos respecto de su referente real desde la perspectiva de Jean Baudrillard,³ es decir, una noción social. Los 16 objetos de la narración «Zapatos para toda la vida» se ordenarán primero por tipo de objeto, para después formar un conjunto según la utilidad o función primera de cada uno de ellos y, finalmente, según su funcionalidad respecto de otros objetos inmersos en la narración.

Por otra parte, se debe aclarar que la clasificación también obedece al criterio de cotidianidad. Habrá algunos objetos que no entren en el listado de algún tipo porque no funcionan como tal en el cotidiano del hombre. Por ejemplo, una escala puede ser un objeto-artesanal si se hace de madera, es única y se fabrica a mano por el hombre; pero en el cotidiano la escala obedece a aquellas escaleras de tijera que comunmente son de metal y fabricadas en serie. Esta elección parte de un enfoque social como lo es el hacer diario del hombre o lo que es una convención.

Algunos objetos aparecen en distintos tipos al mismo tiempo, puesto que se ha considerado que en la cotidianidad tal objeto puede ser tipificado de dos formas, es el caso del zapato, que puede ser fabricado artesanalmente pero en mayor medida es un objeto en serie.

Tipo de objeto material. El siguiente cuadro ordena todos los objetos de la narración, los cuales en primera instancia son verbales. La primera columna agrupa los objetos materiales del espacio narratorio, cuya tipificación puede observarse en la segunda columna. En la tercer columna se desarrolla el concepto de dicha tipificación para comprender así al objeto en su actuación en la realidad.

³ Conceptos elaborados con base en Jean Baudrillard (1999, 2007).

Cuadro 4
Tipificación y materialidad de los objetos

Objetos verbales de la narración	Tipificación en su materialidad	Concepto en su materialidad
zapato, ataúd, pupitre, lengüeta, suela (respecto de la hechura del zapato)	objeto-artesanal	Se contraponen al objeto industrial porque éste maneja su característica inesencial, como el color, la forma, el material. Se realiza fuera de una estructura, por el hecho de hacerse con las manos. Su forma prolonga el gesto y el cuerpo del hombre. Por ejemplo, las artesanías como los jarros de barro, cuya asa es una extensión para poder ser tomada por la mano del hombre, y que además semeja una oreja
zapato, ataúd, caja, moño, cinta, tijeras, navaja, lija, alcayata, lengüeta, suela	objeto-serie	Es múltiple, obviamente es serial, es decir que de ese objeto habrá una serie de otros objetos idénticos. Tomando las sillas Luis XV, la serialidad radicará en las sillas «estilo» Luis XV
lengüeta	objeto antropomórfico	El objeto antropomórfico reproduce un trozo del cuerpo del hombre. En sí todos los objetos son antropomórficos porque guardan un trozo de la naturaleza en su forma. La lengüeta del zapato reproduce la lengua del ser humano
zapato, grillete, cepo, tijeras	objeto gestual	Aquel que se fabrica de manera antropomórfica para imitar la gestual del ser humano. Un ejemplo son las palancas de los automóviles, o las palancas de los objetos industriales que semejan las ondas de la forma en que encajarán los dedos para una mayor maniobrabilidad
zapato, moño, ataúd, caja	objeto personalizado	Aquel que es investido, poseído, exclusivo por parte del sujeto. Puede ser colocado, distribuido, manipulado. Siempre va con relación al sujeto. Un moño del cual se elige el color es un objeto que ha sido elegido y personalizado
ataúd, pupitre	objeto multifunción	Es un objeto capaz de desplazar su función primera para realizar una que no está tipificada en sus características. Un ataúd que no guarda cadáveres sino cosas varias desplaza su función a caja o cofre. Lo mismo sucede con el sofá-cama

Objetos verbales de la narración	Tipificación en su materialidad	Concepto en su materialidad
cinta, moño	<i>gadget</i>	Objeto accesorio, cuya funcionalidad puede ser demasiado específica hasta llegar a la inexactitud. Un ejemplo son las fundas para teléfonos celulares (que sólo sirven para este tipo de teléfonos) o los accesorios que adornan, como un llavero, los mismos
lengüeta, suela, (ambos respecto de zapato), rueda (respecto del tranvía)	objeto estructural	Un objeto que forma parte de una estructura mayor, como los faros o bujías de un automóvil o la lengüeta de un zapato

Función primera o utilidad/funcionalidad de los objetos materiales. El cuadro que enseguida se presenta retrata la función y la funcionalidad de los objetos inmersos en la narración aún desde la perspectiva del objeto material. Esta clasificación crea un sistema de signos que guardan semejanza en sus cualidades y que pueden construir una estructura de colocación o significar en su conjunto.

*Cuadro 5
Función y funcionalidad de los objetos*

Objetos de la narración	Función primera o utilidad	Funcionalidad
zapato (chocolo, bota, huarache, botín, sandalia, chanclita, cacle, cuero, escaupín)	Proteger el pie del suelo y de los elementos de la naturaleza	Conjunto de tipos de zapatos
ataúd	Guardar los cadáveres para su enterramiento o conservación	Conjunto de objetos para guardar
escala	Apoyar o sostener a una persona mientras desea subir hacia algún lado	Conjunto de muebles o mobiliario
grilletes	Aprisionar por los tobillos a un reo	Conjunto de objetos para aprisionar
caja	Guardar cualquier cosa	Conjunto de objetos para guardar
cinta	Adornar	Conjunto de adornos que se atan
moño	Adornar	Conjunto de adornos que se atan

Objetos de la narración	Función primera o utilidad	Funcionalidad
tijera	Cortar	Conjunto de herramientas
navaja	Cortar	Conjunto de herramientas
lija	Suavizar, lijar, cortar	Conjunto de herramientas
alcayata	Sostener los extremos de algo que se sujeta a la pared	Conjunto de herramientas
rueda*	Sostener y hacer mover con facilidad un medio de transporte	Objetos para trasladar con facilidad
pupitre	Sostener a quien se sienta y escribe al tiempo. Tiene un cajón para guardar cualquier cosa	Conjunto de muebles o mobiliario y Conjunto de objetos para guardar
lengüeta	Proteger el empeine	Conjunto de partes del zapato
suela	Proteger al pie del suelo de forma directa	Conjunto de partes del zapato
cepo	Aprisionar por los pies a un reo o atrapar a un animal por las patas	Conjunto de objetos para aprisionar

* La rueda es el único objeto de la narración que no conlleva una funcionalidad respecto de otros objetos del relato.

El objeto verbal y el objeto literario. Tipología y función narrativa

La segunda parte de la clasificación se organiza a partir de los resultados del análisis semiótico, en el cual se pueden observar los objetos que cumplen una función literaria y los objetos que son sólo considerados verbales. En sí, todos los objetos citados en la narración, por encontrarse representados en los escrito, son verbales, como ya se ha citado; sin embargo, algunos de éstos, al relacionarse con alguna figura literaria, se convirtieron en objetos capaces de ser receptores de lo imaginario. Los objetos que no sobresalen como literarios son los primeros que se enuncian en nuestra clasificación; no obstante, el caso de las herramientas es singular, ya que por sí solas no consiguen ocupar un lugar como objetos literarios, pero en su conjunto, en su funcionalidad, realizan una acción que son eje de la destrucción del zapato y espejo de un entorno masculino; así, se citan primero como objetos verbales, para después indicar su función narrativa como objetos literarios.

Objetos verbales: objetos de escenario participante. Estos objetos verbales a primera vista no ejecutan ninguna acción en el texto; tampoco reciben vertimientos de valor por parte del sujeto.

1. Tijera.
2. Navaja.
3. Lija.
4. Alcayata.
5. Rueda.
6. Pupitre.
7. Huarache.
8. Cacle.

Así mismo, no son calificados, personalizados, evocados o simbolizados; sin embargo, su función es ayudar a construir un contexto, a ser objetivos, aunque sin una relación personaje-objeto directa. Esta falta de relación es lo que conlleva a la no-connotación, por lo cual «el objeto es caracterizado, comercializado y personalizado hasta llegar al uso y entrar en un sistema cultural» (Baudrillard, 1999: 7). Estos objetos están aislados de la función literaria que cumplen los otros objetos en la narración, y son sólo referente de un objeto material sin una significación más allá de su significado en la realidad. Su acercamiento a la narración es su función como objeto-escenario, cuya significación es crear una estructura de colocación que ilustre el entorno del sujeto, por este motivo se consideran participantes.

En este caso tenemos el pupitre, que no recibe ningún vertimiento axiológico por parte del sujeto, pero que sí encuadra a éste en un marco espacial de «escuela», lo que hace que se infieran diversas connotaciones no sobre el objeto, sino sobre la vida del sujeto. Por su parte, la rueda del tranvía es sólo un objeto estructural que conlleva a imaginar la estructura mayor que es el tranvía. Lo anterior resume una estructura de colocación brindada no por el sujeto, sino por el enunciador o autor, quien ha conformado un espacio-tiempo para los actores de la historia narrativa. Los mismos casos se suceden con el huarache y el cacle.

El objeto-escenario participante mantiene su función práctica, su función útil, crea una sintaxis para significar en un orden contextual. Los objetos puramente verbales significan en tanto que son objetos-escenario, en tanto que el lector del objeto, sea personaje o lector real, lo edifique como un elemento necesario para la sintaxis y el habla de los objetos en la narración. Por tanto, no hay objetos sin sentido o que no lo proporcionen ni tampoco existen aquellos que no puedan «reintegrar ese gran código de los objetos en medio del cual vivimos» (Barthes, 1990: 254).

Se presenta al objeto desde la visión de su utilidad, de lo funcional, que es una mediación entre el hombre y su mundo. Respecto del sentido, en el objeto «hay

una lucha entre la actividad de su función y la inactividad de su significación» (*idem*), ya que el «sentido no tiene un valor transitivo; el sentido de alguna manera es inerte, inmóvil» (*idem*). Este sentido por tanto «desactiva el objeto, lo vuelve intransitivo, le asigna un lugar establecido en lo que se podría llamar un cuadro vivo del imaginario humano» (*idem*). El objeto por tanto siempre es funcional, «en el momento mismo en que lo leemos como un signo» (*ibid.*: 255).

Los objetos literarios y su función narrativa. La siguiente clasificación está basada en los resultados del análisis semiótico. El concepto de la tipificación de los objetos es de elaboración propia y está acorde con las funciones realizadas por cada uno de los objetos literarios en la narración de Guadalupe Dueñas.

Se considera en este trabajo que *función* es el «papel representado por un elemento, dada su relación con otros elementos, dentro de un todo» (Beristáin, 2008: 220). Es decir, el término *función* implica un hacer, un funcionamiento en particular de algo en determinadas circunstancias. La función narrativa de los objetos-signo sería por tanto el papel o el hacer que realizan estos objetos en una narración, lejanos de su función primera como objetos materiales pero cercanos a una función social.

Cuadro 6
Tipificación y función narrativa de los objetos

Objetos literarios en la narración	Tipificación	Función narrativa
zapato, cintas, zapatillas, cueros, choclos, botas, sandalias, moños	objeto calificado	Recibir vertimientos de valor, como un atributo, que, sin embargo, supere las propias cualidades de sí mismo como objeto. Utiliza figuras como la hipérbole o el epíteto
cajas, escala	objeto-entorno o colocado	Generar, desde una específica colocación, un entorno, un ambiente narrativo. Puede producir estructuras de escenario, pero este objeto debe ser significativo para los elementos del relato como espacio, tiempo y actores. Obedece al mundo descrito del relato
zapatos, cajas, herramientas	objeto colectivo	Adquirir un significado en colectividad. Generar estructuras de colección, acumulación o serialidad
escala, ataúd, grilletes	objeto evocado	El objeto evocado es inexistente en el tiempo y espacio del relato. Su función es remitir a un objeto que sí existe en el tiempo y espacio de la

Objetos literarios en la narración	Tipificación	Función narrativa
		narración. Busca construir una metáfora y siempre es evocado por el actor o narrador
zapato, caja	objeto metafórico	Recibir vertimientos axiológicos para componer en sí una metáfora o una analogía. Este objeto puede compararse, relacionarse por su forma o cualidades con otros elementos narrativos; puede humanizarse o animalizarse, pero siempre para generar un nuevo significado
grilletes, cepos	objeto re-cosificado	Desplazar al objeto metafórico o evocado para instalarse como objeto real en el espacio y tiempo de la narración. El objeto cobra verbalidad y materialidad en su referente para nombrarse como objeto en sí
chancletas, zapatillas, botas, cueros	objeto animado	Adquirir cualidades de animación
chancletas, escafpín	objeto animalizado	Adquirir cualidades o atributos de un animal
zapatillas, botas, lengüetas, cueros	objeto humanizado	Adquirir cualidades o atributos de un humano
mocasines	objeto poseído	Este es un objeto íntimo y personal, poseído por un actor en el tiempo y espacio de la narración. Su función es adquirir la cualidad de amado, recordado, añorado, coleccionado o de ser único
mocasines, botín, botas, zapatillas, choclos, caja	objeto personalizado	Aquirir, mediante el actor de la narración, una señalización personal, como un color específico o un atributo que guarde relación con el sujeto o lo vincule a él
zapatos, cueros, chancletas, escafpín, suelas	objeto maravilloso	Adquirir, mediante el actor de la narración, un rasgo maravilloso, es decir, que no sea verosímil respecto del espacio y tiempo de la narración
zapato	objeto simbólico	Mediar la relación real y una situación vivida por los actores de a narración. Este objeto está cargado de connotaciones que pueden trascender a lo social dentro y fuera del tiempo y espacio de la narración

Textualización de la función narrativa. Los cuadros siguientes funcionan como una guía donde se pueden observar textualmente los pasajes del texto respecto de la función narrativa de cada uno de los objetos. En esta textualidad se puede notar que los objetos con función narrativa prácticamente aparecen en todo el texto, sosteniendo así el relato.

Cuadro 7 Textualidad

Objeto zapato (parasinónimos e hipónimos)	
Tipificación	Función narrativa específica
calificado	<i>No existía ni un solo par halagüeño; zapatos de tropa; para pies de forajido; con cascos de hierro; calzado de puntas amarillas; pares flamantes; Los modelos cada instante son más viejos; choclos híbridos; de consistencia de hierro; Su color tornasol los acababa de hacer abominables; moños de seda</i>
colectivo	<i>zapatos para la eternidad; los pares destinados a mi existencia; empecé a estrenar dos veces por semana; No hay manera de acabar con esta plaga. Inauguro seis grilletos cada día y apenas unas cuantas filas desaparecen</i>
metafórico	<i>torre de grilletos; Inauguro seis grilletos cada día y apenas unas cuantas filas desaparecen; metida en estos cepos</i>
maravilloso	<i>cueros embrujados; mutilar tentáculos de chancletas y escaarpines</i>
animado	<i>mutilar tentáculos de chancletas y escaarpines; A veces camino diez y más kilómetros persiguiendo con mi tierra la dureza de esos cueros embrujados que no sufren ni se alteran y que soportan inmutables mis ampollas y mis pataleos; Sus lengüetas asesinas</i>
animalizado	<i>tentáculos de chancletas y escaarpines; No hay manera de acabar con esta plaga</i>
humanizado	<i>unas botas que soñaron ser de cabritilla; con hileras de muelas a los lados, en partes blancas y en partes con las caries; muchas fallecieron bajo las ruedas del tranvía; no sufren ni se alteran, y que soportan inmutables</i>
poseído	<i>mis mocasines rojos</i>
personalizado	<i>calzado de puntas amarillas; Su color tornasol; mocasines rojos; moños de seda</i>
simbólico	<i>zapatos para la eternidad</i>
re-cosificado	<i>Inauguro seis grilletos cada día; metida en estos cepos</i>

Objeto	Tipificación	Función narrativa específica
Ataúd	evocado	<i>y aquellos ataúdes levantaron su escala hasta el cielo</i>
Escala	evocado	<i>levantaron su escala hasta el cielo</i>
Grilletes	evocado	<i>Yo tenía tiempo, durante la noche, de contemplar la torre de grilletes</i>
Caja	entorno o colocado	<i>Colocaron los pares destinados a mi existencia en los ángulos de mi cuarto y aquellos ataúdes levantaron su escala hasta el cielo</i>
	colectivo	<i>Al abrir alguna caja, al azar, procurando que no se derrumbara la babel; el blanco cajero se aprieta malicioso mientras agonizo</i>
	metáforico	<i>aquellos ataúdes</i>
	calificado / personalizado humanizado	<i>blanco cajero</i> <i>El blanco cajero se aprieta malicioso</i>
Cinta	calificado	<i>cintas kilométricas</i>
Moños	calificado / personalizado	<i>moños de seda</i>
Tijera	objeto escenario	<i>Para conseguirlo discurrí pertrecharme de herramientas: tijeras, navajas, una lija, piedra pómez y buenas alcayatas</i>
Navaja	objeto escenario	<i>Para conseguirlo discurrí pertrecharme de herramientas: tijeras, navajas, una lija, piedra pómez y buenas alcayatas</i>
Lija	objeto escenario	<i>Para conseguirlo discurrí pertrecharme de herramientas: tijeras, navajas, una lija, piedra pómez y buenas alcayatas; Es muy duro rasparlos con lija</i>
Alcayata	objeto escenario	<i>Para conseguirlo discurrí pertrecharme de herramientas: tijeras, navajas, una lija, piedra pómez y buenas alcayatas</i>
Rueda	objeto escenario	<i>bajo las ruedas del tranvía</i>
Pupitre	objeto escenario	<i>Fue también un buen sistema recolectar bolas de chicle de todos los pupitres</i>
Lengüeta	objeto humanizado	<i>Sus lengüetas asesinas</i>
Suela	objeto maravilloso	<i>sus suelas se incendian con mi calentura</i>
Cepos	evocado para re-cosificar al objeto zapato	<i>lo que pasa es que metida en estos cepos cualquiera se deshidrata</i>

Observaciones generales de la clasificación

Por medio de esta clasificación se puede observar que ninguno de los objetos de la narración, excepto los objetos de escenario participante, cumplen su función primera con especificidad de acuerdo con su materialidad. Los objetos-escenario, como las herramientas, el pupitre o las ruedas verifican su existencia en tanto que cobran un sentido de estructuración de un entorno, así que se puede hablar de que éstos tienen una funcionalidad en conjunto (conformar un escenario), y no pueden enunciarse de manera aislada. Los demás objetos son ejes que estructuran la historia y que construyen las relaciones con los actores; así mismo, evocan y generan personalidades, sentimientos y acciones.

El zapato y la caja, también como una excepción, son los objetos que podrían cumplir una utilidad, ya que en efecto se calzan y se utilizan para guardar, respectivamente. Sin embargo, su función narrativa es más emblemática que su utilización: son connotados antes que usados; así, en la clasificación, se observa que es el objeto-zapato el de mayor función narrativa, siguiéndole la caja.

Como ejemplos de la nula utilidad o función primera en los objetos literarios, se puede citar al ataúd, que no se utiliza para guardar cadáveres, sino para evocar una caja asumiendo que su forma es similar; las chanquetas en realidad no tienen tentáculos y las botas no tienen muelas. Estas connotaciones en los objetos son lo que conforma un espacio o un escenario fantástico.

Los objetos literarios de la narración conforman un sistema de signos que, a su vez, genera un sentido. El encierro, la prisión, la eternidad, el castigo, el sometimiento, la vida y la muerte, son vertimientos de valor que sólo son posibles en la estructuración específica de estos objetos. Los actores existen en función de estos objetos, y pareciera que en lugar de que el personaje asigne un valor al objeto, el objeto asigna una valorización a éste: el cuento es creado a través de los objetos.

Respecto de su funcionalidad, los diversos conjuntos conformados también demarcan un sentido: los tipos de zapato, los objetos para guardar, los objetos que atan y adornan, los muebles, las herramientas y los objetos que aprisionan, enuncian una realidad, cierta verosimilitud en la narración. Son conjuntos de objetos que se conocen y tienen referentes reales, y las relaciones que hacemos de ellos en nuestra cosmovisión es lo que los hace entablar concordancias y disyunciones en la narración.

Por otra parte, en la narración es mayor la cantidad de objetos calificados, y los de menor número son el objeto poseído y el simbólico. Los objetos que sostienen una metáfora son sólo dos, los cuales existen en el espacio y tiempo de la narración: de nuevo la caja y el zapato. Los objetos que se utilizan en su materialidad para aprisionar, como los cepos y los grilletes, son los que desplazan el sentido del zapato, el cual se recosifica para que tanto cepos como grilletes adquieran un nivel de realidad en el espacio y tiempo de la narración. Los objetos

que cobran rasgos de animación se encuentran sólo en los hipónimos del zapato, alimentado aún más la simbología de este objeto.

El objeto poseído, en otro punto de la clasificación, en efecto es único, ya que sólo se tiene referencia de los mocasines rojos, enlazándose con esto a su conceptualización sociológica de un objeto codiciado y personalizado.

Finalmente, en la realidad, fuera de la ficción de la narración, los objetos mantienen siempre distintas funciones para adaptarse al mundo del hombre. En la literatura, los objetos también se adaptan desde una función narrativa, para conformar otras múltiples subfunciones como la de metaforizar, comparar o evocar, por ejemplo. En la literatura el objeto se libera de su función práctica para resignificarse a sí mismo.

CONCLUSIONES

La función narrativa de los objetos

En la conjunción de la palabra con el objeto y el universo contextual en el relato «Zapatos para toda la vida» de Guadalupe Dueñas, se encuentra parte importante de la resolución de la cuestión principal de este trabajo: los objetos no son sólo poseedores de una función utilitaria, sino, en el caso de esta narración, de una función narrativa o poética que, por medio de la palabra, es un apoyo para recrear el texto y sus elementos; para recrear un cosmos propio, interno, basado esencialmente en la percepción del objeto en relación íntima con quien hace, escribe, coloca, recrea o enuncia, e incluso provoca, tal objeto: los actores del relato. De esta manera, la palabra hace al objeto en la literatura, lo dota de cualidades, color, forma, hasta voz y movimiento; el objeto hace a la palabra literaria infiriéndole la propiedad objetual en sus descripciones y definiciones.

Los objetos literarios en la narración estudiada son un signo cuyo significado se recrea en los vertimientos de valor que reciben del sujeto o actor, quien es el segundo lector de tales objetos y quien está más cercano a éstos porque es un elemento narrativo propio del relato –el primer lector de los objetos sería el autor, quien los significa desde la perspectiva del objeto material aunado con la cultura–. En un tercer nivel de lectura, es el lector del cuento el que vierte el necesario cosmos social en los objetos que lee verbalizados desde sus referentes reales. De esta forma, el objeto literario no puede estar separado del objeto material en su convención social.

Para entender los objetos en la literatura es imprescindible entender al objeto desde su esencia: su capacidad de existir y funcionar en el mundo de la realidad; así, podría surgir una cuestión interesante, ¿los objetos en la literatura se perciben por el lector mediatizados por la significación del autor y del actor o personaje? Se podría afirmar que sí, que los objetos literarios no llegan en una condición pura al lector, que no se corresponden con la realidad material, sino que son una ilusión o una simulación. Sin embargo, es necesario un estudio más profundo al respecto

para comprender también la mediación del lenguaje entre un objeto material y el objeto verbal, así como entender la teoría de la recepción de los objetos.

Por otra parte, además de una coordenada simbólica y una taxonómica, de su función social y su función utilitaria, los objetos en «Zapatos para toda la vida» poseen una coordenada de literaturidad y una función que los hace ser eje narrativo. Lejos de ser un telón de fondo, de ser sólo un escenario no participante que promulga la descripción sin interceder por los actores, los objetos literarios conforman una estructura de colocación que genera un sentido: el encierro, la prisión; genera un espacio: México (el cacle y el huarache); e incluso un tiempo (ruedas del tranvía): 1947-1958. Los objetos dotan también al actor de un sentido, de una personalidad: los mocasines rojos, el pupitre; etc. Así, es el objeto o los objetos de la narración los que conforman los tres niveles citados por Greimas:

1. Generan o reciben las acciones de los actores, cubriendo el nivel actancial.
2. Reciben cada uno de los vertimientos de valor por parte de los actores, lo que forma el nivel axiológico.
3. Finalmente dotan de sentido y significación, en un universo contextual, al relato, lo que hace que se construya el nivel semántico.

Es claro que en la narración el objeto-zapato es el *leitmotiv*, cuya función narrativa hace inferir, además, los rasgos fantásticos del relato. También es clara la evolución de su isotopía que desentramas la disforia y la degradación, y que además cohesionas el texto en su temática y lógica. Por lo tanto, si se retira al objeto del relato, dicha historia perdería la coherencia y su razón: el objeto sostiene la narración.

La clasificación y tipificación de los objetos literarios consolidan un *corpus* sólido que demuestra la diversidad de las funciones narrativas de tales objetos. El hecho de que, por ejemplo, un objeto sea calificado en un texto literario implica ya una personalización por parte de un autor, una mirada nueva del objeto, una resignificación. Si este mismo objeto es metaforizado, la connotación se desplaza a un nuevo sentido, y si, finalmente, el objeto es animado contra la naturaleza de su materialidad, dicho objeto puede crearse incluso no como un objeto, sino como un personaje capaz de ejecutar acciones. Así, el objeto literario no sólo puede funcionar como continente, sino como eje de la acción.

En «Zapatos para toda la vida», el zapato no ejecuta las acciones directamente, no es un personaje, lo cual es de sumo interés. El mecanismo de Guadalupe Dueñas es dar vida al zapato sólo en un plano de lo fantástico y a través de la visión de una niña; así, objeto y sujeto se encuentran en íntima relación. Uno no puede funcionar ni ejercer su literaturidad sin el otro. ¿Es posible, por lo tanto, que el estudio de un objeto en la literatura pueda brindar inferencias acertadas respecto del género de una obra literaria, como en este caso lo fantástico? Esta es una cuestión para un estudio posterior.

Las dos oposiciones que resultaron del análisis semiótico, vida *versus* muerte y lo femenino *versus* lo masculino, encuentran su punto de engarce en los objetos. El zapato, por ejemplo, es un dispositivo de control que se simboliza como un instrumento de tortura; así mismo, su valoración social como un objeto femenino es invertido para significar lo masculino, lo cual se traduce en sometimiento. El universo contextual del relato, por lo tanto, también se construye a partir de los objetos.

Se concluye también que ningún objeto del cuento implica un sinsentido. Cada uno de estos objetos fue colocado en su sitio específico para significar alguna cosa, para cumplir con su existencia aun siendo sólo objetos verbales. Así, el desarrollo de una teoría de los objetos en la literatura partiría de la estructura de colocación que conforma el signo complejo que es el texto. Guadalupe Dueñas parte del objeto único, de un objeto material que considera como centro del universo contextual de su narración: el zapato. Posteriormente considera ya no al objeto en sí, sino a las posibles ideas que imperan en éste, así comienza la designación de la palabra que define al objeto desde la cualidad que reclama éste para sí. Finalmente, ella encuentra todas las singularidades, cualidades y diferencias de los objetos, esto con la única búsqueda de connotar una historia en una estructura profunda, como lo es el sometimiento de lo femenino por parte de lo masculino, como lo es la oposición de la vida y la muerte, el ser contra el no ser, categorías universales traídas a un texto literario por medio de la simbolización de algo tan cotidiano como lo es un objeto.

La clasificación de los objetos para la creación de una estructura con significado en el relato

Los objetos que presentan una funcionalidad no se encuentran aislados, sino en un conjunto que conforma una red de significados o una estructura de colocación que crea un ambiente. En la literatura este ambiente, condicionado a las leyes de la narración, es un escenario, el cual puede ser un *escenario participante* o un *escenario no participante*. El primero está formado por objetos que participan en la narración con un papel actancial: sujeto, oponente, ayudante, objeto mismo, destinador o destinatario, o aquellos que brindan significado y contexto a otro elemento de la narración; el segundo se conforma de objetos que sólo figuran como una escenografía, como un telón de fondo para determinar el sentido de la descripción en el relato. Los objetos literarios pertenecen al primer escenario, los objetos cuya única función es la verbal al segundo.

En la narración «Zapatos para toda la vida» los objetos en su funcionalidad son parte de un escenario participante que se construye con utensilios que connotan la prisión, lo infantil, lo femenino y lo masculino, la muerte y la vida. Los objetos literarios no sólo indican una función narrativa, sino que interactúan con los sujetos creando relaciones de oposición o de simbiosis o conjunción.

En su clasificación estrictamente dicha se encuentran utensilios masculinos enfrentados con los femeninos en su convención social: la herramienta y los zapatos. Así mismo, los objetos de prisión no existen como objetos en el espacio y tiempo de la narración, como son los grilletes y los cepos. En el espacio infantil o escolar, el pupitre es un ejemplo de un objeto que participa desde su creación de significado en la caracterización del sujeto. La clasificación de los objetos en la obra literaria puede, así, brindar dos enfoques:

1. Construye los objetos de escenario participante y sus relaciones con los otros elementos de la narración, como los actores, otros objetos, el espacio y el tiempo.
2. Construye una estructura de literaridad que indica cómo funciona cada objeto en esas relaciones, pero dentro de la escritura o discurso del texto, es decir, si un objeto es calificado, metafórico o simbólico.

Si se atiende a la clasificación de los objetos en la literatura, se descubrirá que los objetos son una red cuyo significado esconde la estructura profunda de la narración. Lo femenino *versus* lo masculino y la muerte *versus* la vida fueron descubiertos en el cuento de Guadalupe Dueñas por medio de la estructura de colocación de los objetos. Las cajas generaron un significado como el de la acumulación, pero su funcionalidad y relación con el zapato hicieron que esas cajas se convirtieran en ataúdes, y por ende el zapato en un cadáver, por citar un ejemplo.

Cuando se entra a una habitación, los objetos están dispuestos en un orden jerárquico: el comedor presenta las sillas alrededor, y no encima de la mesa. Esta misma situación sucede en la obra literaria, los objetos han sido dispuestos para crear un significado o para significar en sí mismos, contienen un orden, una posibilidad taxonómica, son un símbolo. La cuestión de interés es si el autor es quien coloca tales objetos en determinada estructura o si es el lector quien realiza esta acción clasificatoria. Tal es una cuestión para estudios posteriores.

La muerte vs. la vida: el objeto como eje temático del relato

El cuento de «Zapatos para toda la vida» no trata de zapatos, sino de la muerte y de la vida. A partir de tópicos tan elementales en la tradición literaria, simbolizados en algo más común como lo es un objeto, la narración de Guadalupe Dueñas cobra un sentido metafórico desde la relación entre los zapatos y una niña. La inmortalidad de los primeros y la mortalidad de la segunda, se ilustra en el texto conforme la historia avanza: la degradación, la gradación, la agonía, el cuerpo, el espíritu.

En esta temática, se puede observar la transformación tanto del objeto como del sujeto, así como de su íntima relación. En primera instancia, la niña guarda un vínculo de poderío frente al zapato, es decir, se encuentra en junción con el objeto.

Conforme la historia avanza, esta relación se convierte en una disjunción, es decir, el objeto se encuentra ahora con el poderío, y estos dos elementos, el zapato y la niña, terminan alejados uno de otro, como seres independientes, enmarcando dos tópicos tan opuestos como son la vida y la muerte.

Esta temática es disfórica, y se retrata en el tiempo de la historia. La parte medular de esta oposición es la eternidad, que sucede a la muerte, la cual para que cobre sentido necesita de la vida. Así, la recreación de lo eterno visualizado en el objeto-zapato, se construye a partir de este eje temático vida *versus* muerte.

Finalmente, los roles temáticos de ambos elementos, objeto y sujeto, son esencia del tema del relato, lo inmortal y lo mortal forman parte del campo semántico del eje central. El zapato en su sema aspectual, el de ser eterno, así como la iteración del límite extenso, son claves para construir parte de la estructura profunda de la narración. Se concluye que el eje temático también se deriva del objeto mismo, y de su relación con otros elementos de la narración, sobre todo con el actor y con el tiempo disfórico.

Lo femenino vs. lo masculino: el objeto como dispositivo de control social

El contexto social del texto se recrea desde los conjuntos figurativos de objetos determinados. Su construcción se realiza desde la ruptura de un cliché que muestra al zapato como un dispositivo de prisión (un cepo, un grillete) y no como un fetiche del amor femenino. Este zapato es impuesto por la figura patriarcal (lo masculino) a una niña (lo femenino), quien pierde en el momento del sometimiento su poder de elección. La serialidad de los zapatos, su número exponencial y su condición de eternos, expresan una pena y un sufrimiento continuos, sin una posibilidad de escape, además de que el hecho de elegir conduce a la construcción de personalidad del sujeto. Sin la elección, la niña queda despersonalizada.

Sin embargo, la figura paterna aún con su poder social, se encuentra fragilizada o quebrada en su papel familiar. Esta situación es percibida por la niña como una posibilidad de liberación que no llega a concretarse porque la herramienta de control del padre es la misma que condena su fracaso: el zapato. Este objeto, conforme la historia avanza, se convierte en un ente masculino que suplanta el poderío del padre.

En la narración, el zapato es eterno y es para la eternidad. El final es ilustrativo: «no se acaban...». La libertad es imposible, aunque se tenga cerca, se añore y se reconozca. La envidia del otro que es libre demuestra el deseo contundente del poder de la elección, de la búsqueda de un nombre, de una personalización.

Finalmente, los objetos siempre han sido para el hombre mecanismos de control. Su vida se rige por ellos y ellos necesitan del hombre para ejercer su existencia práctica y útil. En la narración, los objetos se presentan tan cercanos a los actores

como para conducir sus vidas y mantenerlas atadas a los factores sociales. El cuento de «Zapatos para toda la vida» de Guadalupe Dueñas se sostiene en una estructura profunda de contenido social, donde la lucha del feminismo en el México de los años cincuenta se paraliza ante el control masculino imperante en la sociedad desde una perspectiva cultural. Este contenido se construye desde un ente inanimado y a simple vista inocuo, cuya función, más allá de lo que pueda hacer por el hombre, se retrata en su propia esencia: el objeto.

ANEXO

ENTREVISTA AL DOCTOR ALFREDO TENOCH CID JURADO

ANGÉLICA MACIEL RODRÍGUEZ: *¿Podría hablarnos de su trayectoria dentro de la semiótica y de la semiótica de los objetos?*

ALFREDO TENOCH CID JURADO: Mi trayectoria en la semiótica se remonta más o menos al año 1987, en el que yo descubro la disciplina a través de los estudios realizados en la universidad y al comenzar a dar cursos sobre análisis del discurso y comprensión de textos. Conocí el aspecto de la semiótica que tenía que ver con la recepción del texto y cómo una estructura textual a través de sus lógicas internas preveé un lector; entonces previendo al lector nosotros sabemos qué funciones podían destacar como primordiales de acuerdo con una tipología del lector, y todo esto se implementaba para hacer cursos de enseñanza de comprensión de lectura en segundas lenguas. Yo trabajé en concreto con francés, con italiano, y apoyaba a colegas del área de portugués. Así conocí la semiótica. Después fui a Italia a hacer un curso de especialización a la Universidad de Perugia, y de allí me enviaron a la Universidad de Bolonia, ahí entré a lo que se conoce como DAMS (Istituto della Comunicazione. Discipline delle Arte, della Musica e dello Spettacolo), que fue creado por Umberto Eco y por una serie de personas importantes, D'Acosta, que han trabajado en el cine, la música, etc. Llevé una serie de materias, una serie de cursos que tenían que ver con la estética, con estructura de las formas, con formas de los estilos, que iban muy encaminados hacia el arte. Mi acercamiento entonces a la semiótica fue por esa línea, de origen cognitivista, donde se ve al texto como una serie de estrategias e implementaciones que un sujeto pueda llegar a empezar a necesitar para poder poner en marcha un mecanismo lógico al interior de un texto. En pocas palabras, para que un texto pueda funcionar un sujeto tiene que saber, tiene que tener competencias. Si bien es cierto que todos estos modelos –estoy hablando de Roland Barthes, de Baudrillard, Umberto Eco, que tendrían que ver con el texto literario de alguna manera– se han extendido, se han utilizado como referencias para estudiar otros sistemas de significado como pueden ser el espacio arquitectónico, el arte, el arte plástico, la escultura y en concreto los objetos.

Mi acercamiento a los objetos se da por el tipo de estudio que yo estaba realizando, un estudio de traducción intersemiótica, que significa que hay información en un sistema semiótico que está codificado de alguna manera –en un caso concreto era la página 12r, si no me equivoco, del Codex Mendoza–, que traslada sus significados a otro sistema semiótico, que en este caso era tridimensional, por lo menos en su estado actual acromático, y tallado en piedra, que era lo que se conoce como la Piedra de Tizoc. En ese sentido nosotros tuvimos un problema, porque nos dimos cuenta de que la historia no era la misma, tenían elementos comunes, había una serie de elementos mayores que poseía la piedra que no poseía la página del Códice, lo que nos llevaba primero a un callejón sin salida –pero un callejón en el cual todos los que han intentado dar una explicación a la piedra de Tizoc cayeron, como Alexander Humboldt, algunos alemanes, Manuel Orozco y Berra, etc.–, y la hipótesis que encontramos nosotros más cercana para responder algunas de estas interrogantes partían de un análisis semiótico, y la única cosa que podíamos hacer sobre una piedra de esta naturaleza, de estas dimensiones y materiales era hacer el análisis de la piedra como objeto. Entonces un objeto posee su propia función, y la idea era encontrar esa función. [...] Platicando con Umberto Eco, él nos pidió que hiciéramos un seminario de los objetos, el cual consistió prácticamente en implementar un recorrido investigativo. Teníamos que ver qué teóricos habían trabajado sobre usos y funciones de los objetos desde distintas perspectivas, que podrían ser la dimensión estética, no entendida como la belleza en los objetos sino como las normas y las reglas que permiten la construcción de un objeto; la dimensión sociológica, el valor de los objetos en el nivel social; la dimensión del diseño, las personas que hacen los objetos; y luego habría que ver los que entendían el objeto como un lenguaje, que era la semiótica. Entonces fue interesante el resultado, prácticamente encontramos dos tipos de participación: los expertos que se ocupaban en semiótica, que podrían haber sido sociólogos, fundamentalmente semiólogos, y los diseñadores que utilizaban a la semiótica como una herramienta de análisis.

[...]

Lo que se obtuvo como consecuencia de ese seminario quedó todo publicado en un artículo que la revista que edita la Escuela Nacional de Antropología e Historia me pidió alguna vez [...] A ese trabajo yo le agregué una serie de cuestiones. Luego más adelante, trabajando con el Departamento de Diseño Industrial de la UAM-Xochimilco, establecimos un ciclo de conferencias donde a mí me tocó hablar de la parte semiótica en el objeto, entonces regresé hacia las viejas teorías [...] de lo que la semiótica había hecho, cuáles eran las preguntas que la semiótica se había planteado respecto de los objetos. Esa es mi trayectoria y vemos el objeto en relación con qué para poderlo estudiar, esa sería la conclusión previa.

AMR: *Usted menciona ciertas dimensiones para el estudio del objeto, y una de las dimensiones es la del lenguaje dentro de la semiótica. ¿Cree que sea posible ese estudio dentro de la literatura por medio de la semiótica?*

ATCJ: Sí, claro que sí, porque, planteamos un ejemplo, a partir del nacimiento del estructuralismo y que va a ser una de las afluentes de la primera semiótica, la semiótica plenamente comprometida con el estructuralismo, que es la semiótica que deriva de Lévi-Strauss, de Algirdas Julien Greimas, la semiótica que deriva del primer Roland Barthes, porque sabemos que Roland Barthes va a ser el primero que rompe con el estructuralismo. Sabemos, por ejemplo, si tomamos la descripción canónica de «narración», vamos a observar que hay la presencia de los objetos en todas las narraciones. Simplemente, también remontándonos a Propp, sabemos que un héroe por medio de un objeto va a alcanzar la fuerza. Entonces nos vamos a Hércules, que tiene que desencadenar a Prometeo, y las cadenas son un objeto que me hablan en sí de una historia: ¿quién puso las cadenas?, ¿por qué no tiene la fuerza suficiente para quitárselas?, ¿qué significa que esta persona esté encadenada?, ¿por qué Hércules tiene la fuerza y es el único que tiene la fuerza para romper estas cadenas? Entonces hablan de una relación que me va a decir cuáles son las características del personaje que está siendo narrado.

Si de ahí me voy a la narración –a lo mejor la literatura no las considera tan serias en estos momentos, pero forman parte del imaginario de los jóvenes–, si yo tomo las distintas versiones de Superman, es un objeto, extraterrestre, que se llama *kriptonita*, es un material, puede asumir distintas formas, y es el único elemento que puede dañar la superfuerza de Superman. Pero, vuelvo a hacer estos paralelos, ya Umberto Eco los ha hecho con mucha frecuencia, ha trabajado con las obras de Fleming, del Agente 007 y luego encontrando las equivalencias de Sherlock Holmes. Los objetos son poseedores de información, y cada uno de estos objetos contempla o supone el conocimiento de los héroes de estrategias para hacerlos hablar; entonces Sherlock Holmes hace hablar a los objetos ante el doctor Watson, y le explica, y le comunica y construye narraciones, a partir de lo que llamamos indicios, y esos indicios no son más que poner un objeto en relación con una acción, o una situación en relación con un objeto. La combinatoria va a ser mucho más amplia. No se puede establecer, no podemos ver, no podemos explicar el escarabajo de Kafka sin esa manzana que se le incrusta en la espalda y que le va a provocar dolor; no podemos explicar a Harry Potter sin su varita, y la fuerza que le da la vara, la fuerza que él va adquiriendo; no podemos pensar en la «Cándida Eréndira» sin estas naranjas que al momento de partirlas tenían un diamante que iluminaba todo el valle; no podemos pensar en Tita, este personaje de Laura Esquivel de *Como agua para chocolate* si no tiene una serie de instrumentos que el saberlos usar la plantean a ella como un rol actancial, ella tiene la capacidad de ser una buena cocinera. Entonces,

son los objetos los que le regalan al protagonista las acciones que le van a permitir demostrar su capacidad para cumplir esa transformación que va a suceder a lo largo del relato. Estamos hablando de relatos canónicos, pero entonces pensemos en la búsqueda del santo Grial, pensemos en el Golem, pensemos en distintos tipos de objetos que se relacionan de distinta manera con los sujetos. Entonces hablar de que los objetos están relacionados en la literatura es prácticamente decir que cualquier sistema semiótico está relacionado con cualquier otro sistema semiótico en una cultura. Si los dividimos, y ésta es una perspectiva semiótica, pero incluso antropológica y sociológica también; si nosotros dividimos estos ambientes, estos espacios, [...] en el sistema del vestido, el sistema proxémico de la organización del espacio, el sistema de la lengua, el sistema de los gestos; todos estos elementos están relacionados entre sí y todos colaboran en construir un significado mucho más amplio que es lo que se denomina cultura. La suma de todos los textos es lo que nosotros conocemos como la cultura; ¿por qué?, porque el texto garantiza el contexto para que el signo pueda ser leído. Entonces el signo es un proceso de lectura cultural [...] y lo que hace la literatura es plantearnos una cantidad impresionante de textos, pero la literatura retoma todos los otros sistemas semióticos, y la diferencia que tiene respecto de los otros sistemas semióticos es que por medio de la lengua natural puede describir cualquier otro sistema. Antes se creía erróneamente que sólo la lengua natural lo podía hacer, y que su máxima manifestación se encontraba resguardada en la literatura. Ahora ya sabemos que eso no es cierto, que las nuevas necesidades del hombre lo van empujando de un logocentrismo al imagocentrismo. Entonces en ese sentido los objetos siguen siendo textos que no pasan por la lengua natural; cada vez es mayor la cantidad de información que nosotros recibimos por imágenes sin que esté mediado este proceso por la lengua natural. Entonces la relación allí está, sólo es cuestión de querer verla.

AMR: *Respecto del objeto como un signo, ¿cuál sería para usted la definición de objeto?*

ATCJ: El problema es que un objeto puede ser un signo pero también puede ser un texto, y también puede ser un contexto para una lectura. Un signo es algo que está en lugar de otra cosa para alguien bajo un cierto aspecto y circunstancia. Umberto Eco para explicar esta relación retomaba algunos escritos de Marx, esto se lee en la introducción al *Tratado de semiótica*, y ponía el ejemplo de un simio que se encuentra en una jaula y que quiere alcanzar un plátano; bueno, Marx daba este ejemplo para explicar el valor de uso y valor de cambio, pero Umberto Eco explicaba cómo el chango se da cuenta que la banana no está a su alcance y que no la puede tomar con el brazo, observa un palo que se encuentra cerca y por medio de ese palo logra jalar la banana hacia sí. Entonces dice que en ese momento el palo adquiere una función, que es solamente válida para el simio; ese palo está

en lugar de algo que me va a ayudar a alcanzar el objeto del deseo. Entonces aquí queda muy clara cuál es la relación objeto-literatura y objeto-sociedad. El objeto tiene una función porque nosotros se la damos, y entonces en ese momento que nosotros se la damos se transforma en signo de algo: alguien que posea un coche muy lujoso es signo de riqueza; alguien que posea algún tipo de vestido, algún tipo de ropa; alguien que utilice un objeto de alguna manera, cómo se coloca el reloj [...] Ese uso del objeto denota el carácter del sujeto, entonces los objetos se van cargando de funciones, que son reconocibles sólo de manera individual [...]. Todo depende de la función que socialmente se le esté asignando [al objeto]. Entonces hay dos tipos de lectura para los objetos: individual y social. Cuando un objeto es visto por una comunidad por su función, hablamos de una lectura social; claro que toda lectura social pasa por la lectura individual, lo que va pasando es que hay lecturas que nosotros hacemos que son de carácter personal y hay lecturas de carácter colectivo, todo depende de qué objeto se trate.

AMR: *¿Cuál sería el método semiótico más apropiado para tratar los objetos y cuáles son los autores imprescindibles para entender el estudio del objeto?*

ATCJ: No hay un método ni tampoco hay uno mejor. Lo que hace la semiótica es ofrecerse como una herramienta de análisis, y de acuerdo con el tipo de análisis es más oportuno un modelo que otro. Si habláramos de la literatura, cualquiera de los modelos podrían funcionar de acuerdo al tipo de análisis literario; pero es como decir cuál es el mejor modelo de análisis literario, sería el mismo problema. Puedo decir que hay semiólogos que han trabajado muchísimo la problemática de los objetos.

De los objetos se pueden analizar muchas cosas; por ejemplo, si nos vamos a los primeros, las primeras reflexiones, están en Baudrillard por ejemplo, en *El sistema de los objetos*, que habla que un objeto de acuerdo con la función social tiene distintas lecturas. Sistematiza un poco más Roland Barthes, quien también habla de los objetos diciendo que tienen una función denotada y una función connotada. Pero eso es muy vago para Umberto Eco, quien dice que las funciones denotadas y connotadas pueden establecerse de acuerdo con lecturas sociales, no es nada más para el sujeto: yo veo billete y ese billete significa riqueza, yo veo billete y significa suerte, yo veo billete y significa tengo que pagar algo, que sería más o menos la denotación-connotación. Billete es el objeto, dinero sería la lectura denotada para todos y luego la connotada sería la que cada sujeto diera. Esa es la primera fase, pero luego hay otras, entonces Eco dice [que] los objetos pueden tener una función primaria y una función secundaria, y pueden ir deslizándose estas lecturas y a veces lo que era una función primaria pasa a ser una secundaria, a veces la primaria desaparece y la secundaria toma el lugar de la primaria, etc. [...] Y luego más adelante, a raíz de lo que nosotros discutimos en el seminario, él toma varios elementos y en la última

parte de *Kant y el ornitorrinco* vuelve a hablar de los objetos, entonces habla de los objetos *fordan*, que es un término que dice cómo un objeto por sí solo me obliga, viene implícita su función y me obliga a que se hagan las cosas. Por ejemplo un cepillo de dientes me dice desde dónde lo tengo que tomar y cómo lo debo mover, implica un gesto; el lápiz implica un gesto; los anteojos implican gestos, etc. Y luego habla de que los objetos pueden ser vistos en su relación con el hombre, y esto es muy importante porque funciona muy bien para la literatura.

[...]

Hay otros modelos que hablan sobre las gramáticas de los objetos. Paolo Fabbri por ejemplo, aunque nunca escribió el artículo, habla de algo muy importante, dice, los objetos pueden ser vistos como una gramática, utiliza la metáfora de la gramática. Hay objetos que son sustantivos, otros que son adjetivos, hay objetos que son adverbios. Cuál es el sustantivo, cuáles son los objetos verbales que implican la acción, cuáles son los objetos sobre los cuales recae una acción; hay objetos que son transitivos, la acción pasa a través de ellos; y hay objetos que son reflexivos, que reflejan la acción hacia nosotros. Sobre esa tipología el anillo de Frodo tiene una misión; sobre esa visión, el espejo en Edgar Allan Poe, el mapa en Borges, en fin. Todo esto tiene una función que siendo medida a partir del sujeto estos objetos adquieren su función de acuerdo con la relación que van a establecer con el ser humano.

[...]

Más bien yo creo que hay modelos que derivan directamente de las corrientes semióticas, entonces se puede hacer un análisis del objeto como un texto que promueve una narración. [...]

Los objetos en acción pueden ser vistos también por la semiótica cognitiva, o sea el objeto qué proceso cognitivo desarrolla en el sujeto, o sea qué tiene que saber el sujeto para entender ese objeto y que sabiendo va a echar andar como acción a partir de que el sujeto tiene un objeto. Pensemos en un boleto de cine, que no tiene ningún valor sino hasta el momento de la entrada, acaba su función en el momento en que lo rompen [...], entonces esas son puertas para otra serie de acciones [...]. Entonces estos objetos le exigen al ser humano un comportamiento, una gestualidad. Entonces tenemos por un lado la lectura estructural del objeto y por el otro una lectura cognitiva, que serían las formas de aproximación. Ahora los modelos pues hay que ver cada autor cómo los realiza.

AMR: *¿Cuál es el futuro de la semiótica del objeto?, ¿podemos hablar de la semiótica del objeto en México?*

ATCJ: Bueno, yo creo que aquí se está en pañales. Yo sé porque a mí me tocó ser asistente de cátedra en la Escuela Superior de Industrias para el Arte, algo sí, que es donde se hace el diseño industrial. Son las grandes escuelas formadoras de los di-

señadores de objetos, y ellos ya llevan una materia de semiótica. Estamos hablando de hace 15 años. Los diseñadores tienden ahora en el proceso formativo a impartir semiótica porque la semiótica proporciona un metalenguaje para entender los objetos mismos. En el diseño la semiótica está presente, en México no lo sé. Sé que de repente en algunas universidades privadas donde hay flexibilidad en los programas de estudios los estudiantes pueden escoger materias optativas y algunos de ellos escogen semiótica o alguna materia relacionada con la semiótica. Sé que de alguna forma en algunas disciplinas [...] se incluye también la teoría semiótica como una herramienta más. Sé que en Venezuela, por ejemplo, en la Universidad de Los Andes en el Instituto de Investigación de Arte y Diseño tienen un fuerte departamento con cuatro o cinco investigadores que trabajan sobre semiótica del objeto, o sea que también depende de las comunidades académicas en cada país. Aquí en México tenemos muy pocos semiólogos, está bastante desprestigiada la semiótica en el ámbito académico porque desafortunadamente nuestra disciplina jala a muchos colegas que por su formación a lo mejor son más filósofos, y creen que la semiótica es nada más dar puntos de vista personales, y eso no es, es una ciencia que tiene sus modelos probados y que también tiene una gran característica: puede generar nuevos modelos de acuerdo con las nuevas formas textuales, pero hay ya acuerdos de base que son un proceso cognitivo de lectura, una forma estructurada de los procesos lógicos, sin eso no se puede hablar de un estudio semiótico. Entonces la ausencia de gente formada repercute en que no haya oferta de ese instrumento, no quiero decir que no exista, sí existe. Y en algún momento dado, si queremos competir con los diseñadores suecos, por ejemplo, daneses, que tienen departamentos de semiótica [...], la Universidad de Helsinki también tiene un fuerte departamento de semiótica que participan semiólogos en los concursos que hace Ikea, por ejemplo, para llegar a la síntesis del diseño de un objeto que permita su elaboración en masa de buena calidad y a bajo costo. Ahí hay siempre semiólogos trabajando. Es más o menos lo que ha pasado con la publicidad, durante 20 años se le ignora y de repente la semiótica es la única que puede hacer que se reflexione sobre el mismo proceso publicitario, y bueno, cada vez hay más agencias pidiendo semiólogos para trabajar con ellos. Entonces yo creo que es una cosa que le puede pasar a la semiótica en México, pero ya sucede en otros sitios, tranquilamente puedo citar el caso danés, en Escandinavia, en Italia, en Francia.

AMR: *¿Qué trabajo realiza actualmente usted respecto de los objetos?*

ATCJ: En este momento yo no estoy trabajando objetos porque mi práctica me está llevando a la narración en los nuevos medios [...], al mismo tiempo que estamos trabajando imagen política. El problema es que muchas veces es trasversal el estudio de los objetos. Recuerdo durante la campaña de 2006 que estábamos haciendo

análisis, iniciamos un análisis sobre los objetos de campaña, y cómo eran utilizados los objetos como mediadores para la obtención del voto, lo cual me llevó a mí a participar en un debate en televisión con alguno de los mercadólogos que trabajaba en el equipo de Madrazo. En ese trabajo yo les decía que los objetos eran la prueba viviente de que estábamos pasando por una transición de las viejas prácticas políticas a las modernas, y explicaba que todavía todos los partidos se sentían obligados a regalarle algo a la gente, y que reflejaba que alguna vez había habido un intercambio de objetos por votos. [...]

Lo que a mí se me antojaría estudiar de los objetos ya está previsto por la semiótica postestructuralista que es el nivel pasional, las pasiones que genera un objeto. Recordemos que los objetos tienen su parte material, generan significado a partir de tres niveles, lo que es el nivel estésico, generan sensaciones. Entonces, el que le hayan cambiado a los mangos del cepillo de dientes por una goma que semeja la textura de la piel da la sensación de calidez. Yo voy a introducir un objeto dentro de mi cuerpo, y ese objeto debe de reflejarme a mí la misma calidez y textura de la piel. Ahí hay un nivel estésico. [...] El siguiente nivel es el de las pasiones, los objetos generan pasión. Pensemos en una persona que está abriendo un regalo. Es lo que decía Omar Calabrese, el objeto funciona como una cebolla, y cada capa es un nivel de significado, distintos niveles, connotación uno, connotación dos, connotación tres, etc. Entonces, sacar la cosa de la bolsa, quitar el gran moño, abrir la caja, quitar el papel encerado, el papel de china, tomar el objeto con las manos, ya hizo todo un recorrido de pasiones, que va desde la sorpresa hasta la curiosidad, para ir llegando a la alegría y al éxtasis seguramente. El héroe encuentra su objeto deseado que es el regalo, entonces hay una pequeña estructura de un héroe que va al encuentro del regalo; entonces esa pasión genera felicidad, pero también puede generarme tristeza, ansiedad [...]. Y por último vendría el otro nivel, que es el nivel estético, el de las reglas de composición. Ese fue uno de los análisis que yo trabajé hace unos años sobre las tazas de café expresso. Esas tazas tenían sus lógicas, para que fuera una taza de café expresso tenía que tener la capacidad de transportar café muy caliente en mínima cantidad, lo cual determinaba el diseño, entonces era proporcional el calor del café al mango, su distancia del cuerpo: si el cuerpo era muy grueso la oreja podía estar pegada al cuerpo, si el material era muy delgado entonces la oreja tiende a estar lejana, alejar los dedos de la fuente de calor. Entonces eso me concentra sobre un espacio y me dice cuáles son las reglas de composición de una taza. Esto es una lectura semiótica, es una lectura que pasa por lo estésico que es el calor, lo pasional de «¡ah! me quemo» [...], y luego estético: qué bien está solucionado el problema de las temperaturas diferenciadas que están en un objeto tan pequeño que puede ser tomado por dos dedos.

Estas son las tres dimensiones del plano material. Luego está el plano conceptual, lo que los semiólogos llamamos plano de contenido, y el otro es el plano

de las expresiones. En el plano del contenido todo objeto posee un proceso cognitivo, de reconocimiento. Yo entiendo que eso es una taza, que puede contener líquidos; pero también puede ser que sea la primera vez que yo vea una taza de café, y voy a entender que contiene líquido porque tiene un receptáculo para el líquido, que se parece a otros receptáculos que yo ya he visto, y entonces yo he visto otras tazas, y reconozco en esa una taza más pequeña, entonces hago ese proceso de asociación. Si yo nunca he visto una taza voy a entender que eso es una taza, entonces tiene una doble función: reiterarme lo que ya sé u ofrecerme el conocimiento a partir de una forma que es canónica.

El siguiente nivel, el nivel de lo verosímil, es que un objeto me construye un mundo interno, de relaciones internas. [...] Y por último viene el ético, que es el de los valores trascendentales. Cada objeto me dice lo que es positivo y lo que es negativo al interior de una forma; es el sistema de los valores trascendentales. A nosotros esto puede causarnos sorpresa, pero a un arqueólogo no: con base en un objeto encontrado en una excavación ellos reestablecen todo este sistema de valores haciendo una lectura de los objetos.

Yo creo que una de las cosas que debe observar una perspectiva de lectura de los objetos que parte de la literatura es precisamente cómo ese sistema se inserta en ese mundo representado al interior de una obra literaria. Por ejemplo, habría que ver los objetos en Ray Bradbury, los objetos en la obra de *Naranja mecánica*, los objetos en George Orwell... Pensemos que la relación literatura-objeto imaginario es muy importante, tan importante que las formas que asumen las naves espaciales devienen de las formas con las que Julio Verne imaginó la nave espacial. Pero Julio Verne no pudo imaginar una nave espacial si no hubiera conocido la tecnología de la época. [...] Entonces la relación que se da es porque la literatura fue la principal organizadora y orquestadora de las imágenes que salieron. [...]

Los objetos, creo yo, siguen siendo una gran fuente potencial de riqueza de puntos de vista. [...] Narrar una historia a través de lo que ve un encendedor o de lo que ve un teclado de una computadora, cosificar a las personas, antropomorfizar a los objetos siempre han sido grandes recursos de información.

Tecnológico de Monterrey
campus Ciudad de México
5 de diciembre de 2008

BIBLIOGRAFÍA

- Alfaro Amieiro, Margarita (1992) «Poesía y objeto en Francis Ponge». En *Revista de Filología Francesa*, 2. Madrid: Editorial Complutense. Disponible en <http://www.ucm.es/BUCM/revistas/fll/11399368/articulos/THEL9292220011A.PDF> [Consulta 9/05/2008].
- Arias, Patricia (1992) *El calzado en la región jalisciense. La industria y la Cámara*. Guadalajara: Cámara de la Industria del Calzado de Jalisco.
- Barthes, Roland (1985) *El grano de la voz*. México: Siglo XXI.
- (1990) *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós.
- (1990a) «Semántica del objeto». En *La aventura semiológica*. Barcelona. Paidós.
- (1991) *Mitologías*. México: Siglo XXI.
- Baudrillard, Jean (1999) *El sistema de los objetos*. México: Siglo XXI.
- (2007) *Crítica de la economía política del signo*. México: Siglo XXI.
- Beristáin, Helena (2008) *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.
- Carroll, Lewis (1998) *Alicia en el país de las maravillas. Alicia a través del espejo*. Barcelona: Plaza y Janés.
- Castro García, Óscar (s/f) «La isotopía». Disponible en www.comunicaciones.udea.edu.co/personal/oscar_castro/ [Consulta 6/11/2008].
- Cid Jurado, Alfredo Tenoch (1972) *La teoría de los objetos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- (2002) «El estudio de los objetos y la semiótica». En *Revista Cuicuilco*. Vol. 9. México: ENAH.
- Cirlot, Juan Eduardo, (1997) *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Siruela.
- Cooper, J. C (2000) *Diccionario de símbolos*. México: Gustavo Gili.
- Dueñas, Guadalupe (1985) «Zapatos para toda la vida». En *Tiene la noche un árbol*. Col. de lecturas mexicanas. México: FCE.
- Flores, José Luis (2005) «Recorren tranvías 105 años». En *El Universal*. Sábado 15 de enero. México. Disponible en http://www2.eluniversal.com.mx/pls/impreso/noticia.html?id_notas=65270%tabla=cuidad [consulta 10/04/2009]

- Fahnestock, Lee (2000) *The nature of things*. Francis Ponge. Nueva York: Red Dust.
- Fuentes, Carlos (1971) *Tiempo mexicano*. México: Joaquín Mortiz.
- García Icazbalceta, Joaquín (1889) «Chiqueador». En *Vocabulario de mexicanismos. Comprobado con ejemplos y comparado con los de otros países hispanoamericanos*. Documento en línea disponible en www.cervantesvirtual.com/servlet/sirve-obras/ecm/34604164003572495211191/p0000004.htm [Consulta 10/04/2009]
- García Orlandina de Oliveira, Brígida (2006) *Las familias en el México metropolitano: visiones femeninas y masculinas*. México: El Colegio de México.
- Geertz, Clifford (1994) *Conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas*. Barcelona: Paidós.
- Gómez DE SILVA (2006) Guido, *Breve diccionario etimológico de la lengua española*. México: FCE/Colmex.
- González, Raúl Eduardo (2007) «Pañuelos y otros objetos en el cancionero mexicano». En *Estudios Jaliscienses*, 69. Agosto. Zapopan: El Colegio de Jalisco.
- González Suárez, Mario (2001) *Paisajes en el limbo*. México: Tusquets.
- Greimas, Algirdas Julien (1983) *La semiótica del texto: ejercicios prácticos. Análisis de un cuento de Maupassant*. Barcelona: Paidós.
- Ingarden, Roman (1998) *La obra de arte literaria*. Traducción por Gerald Nyenhuis. México: Taurus/UIA.
- La Jornada (2002) «9 Aniversario del sufragio femenino en México». Disponible en http://www.jornada.unam.mx/2002/11/04/articulos/51_sufragio49.htm [Consulta 12/04/2009]
- Lara, Luis Fernando (dir.) (1996) *Diccionario del español usual en México*. México: El Colegio de México.
- Litvak, Lily (1989) «Literatura y estética». En José María Díez Borque (coord.) *Métodos de estudio de la obra literaria*. Madrid: Taurus.
- López González, Aralia (1995) «Justificación teórica: fundamentos feministas para la crítica literaria». En *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos. Narradoras mexicanas del siglo XX*. México: El Colegio de México.
- Lucrecio Caro, Tito (1999) *De la naturaleza de las cosas: poemas en seis cantos*. Traducido por José Marchena. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. [Consulta 14/04/2008]
- Mattoni, Silvio (1971) «Prólogo». En Francis Ponge *Metodos. La practica de la literatura. El vaso de agua y otros poemas-ensayo*. Buenos Aires: Gallimard.
- Martínez Hernández, Laura (2006) «Análisis semiótico: un hombre muerto a punta-piés de Pablo Palacio». En *Tonos Digital. Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, 12. Diciembre. Disponible en www.tonosdigital.com/ojs/index.php/tonos/article/viewFile/56/54 [4/03/2009].
- Moliner, María (1988) *Diccionario de uso del español*. Madrid: Gredos.

- Monlau, Pedro Felipe (1881) *Diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Imprenta y estereotipia de Aribau y C.
- Olivares, Godofredo (2005) *Brujulario*. México: Universidad Veracruzana.
- (2007) *Objetos, ¿conocidos?* México: Ediciones Tecolote.
- Perec, Georges (1967) *Las cosas: una historia de los años sesenta*. La Habana: Instituto del libro.
- (1988) *La vida, instrucciones de uso*. Barcelona: Anagrama.
- (2001) *Pensar/Clasificar*. Barcelona: Gedisa.
- Pequeño Larousse ilustrado* (2006) XII edición. México: Larousse.
- Ponge, Francis (1971) *Métodos. La práctica de la literatura. El vaso de agua y otros poemas-ensayo*. Traducción, prólogo y notas de Silvio Mattoni. Buenos Aires: Gallimard.
- Rodríguez-Piñero Alcalá, Ana Isabel (2004) «La parasinonimia y su implicación en la enseñanza del léxico del E/LE». Universidad de Cadiz. Disponible en http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/asele/pdf/15/15_0752.pdf [Consulta 2/04/2009]
- Sardiñas, José Miguel (2002) *Los objetos fantásticos en la literatura*. Cuadernos de trabajo, 44. Puebla: BUAP.
- Saussure, Ferdinand de (1998) *Curso de lingüística general*. México: Fontamara.
- Schaffer, Rudolph (2000) *Desarrollo social*. México: Siglo XXI. Disponible en http://books.google.com.mx/books?id=xduCpqqPKBgC&dq=exageraci%C3%B3n+n+el+habla+de+los+ni%C3%B1os&source=gbs_summary_s&cad=0 [Consulta 2/04/2009]
- Segre, Cesare (1989) «A modo de conclusión: hacia una semiótica integradora». En José María Díez Borque (coord.) *Métodos de estudio de la obra literaria*. Madrid: Taurus.
- Veck, Bernard (1994) *Le parti pris des choses. Francis Ponge*. París: Bertrand-Lacoste.
- Vevia Romero, Fernando Carlos (2007) «Práctica del método de A.J. Greimas en la novela *Código génesis* de John Case». En *Estudios Sociales*, 1. Nueva Época. Junio. Guadalajara: UdeG.
- Zúñiga, Olivia (1958) «Nace una cuentista que viene a reforzar el poderoso equipo de las escritoras mexicanas». En *México en la cultura*. Junio 29. México.

Páginas electrónicas

- El poder de la Palabra-EPDLP. «Francis Ponge». Disponible en www.epdlp.com/escritor.php?id=2157 [Consulta 7/11/2008]
- Definición, org. «Objeto». Disponible en www.definicion.org/objeto [Consulta 15/07/2008]
- Diccionario de la Real Academia Española-RAE. XXII Edición. Disponible en: www.rae.es/raehtml

Tarahumara.com Disponible en www.tarahumara.com.mx [Consulta 3/04/2009]
The free dictionary. «Mocasín». Disponible en es.thefreedictionary.com/mocasín
[Consulta 3/04/2009]

Entrevista

Entrevista con el doctor Adolfo Tenoch Cid Jurado, el 5 de diciembre en la ciudad de México.

El objeto terrible y el signo develado
«Zapatos para toda la vida» de Guadalupe Dueñas
Núm. 6

Se terminó de editar en agosto de 2011
en Epígrafe. Diseño Editorial
Verónica Segovia González
Marsella Sur 510, interior M, Colonia Americana
Guadalajara, Jalisco, México
La edición consta de 1 ejemplar