LUND UNIVERSITY

Un cuarto de siglo en la búsqueda de la felicidad en tres novelas de Mario Vargas Llosa

La ciudad y los perros (1963), La tía Julia y el escribidor (1977) y Las travesuras de la niña mala (2006)

de Felipe Jimenez, Pedro

Published in:
Contexto

2012

Link to publication

Citation for published version (APA):
de Felipe Jimenez, P. (2012). Un cuarto de siglo en la búsqueda de la felicidad en tres novelas de Mario Vargas Llosa: La ciudad y los perros (1963), La tía Julia y el escribidor (1977) y Las travesuras de la niña mala (2006). *Contexto*, *16*(18), 85-101.

Total number of authors:
1

General rights
Unless other specific re-use rights are stated the following general rights apply:
Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.
• Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
• You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
• You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal

Read more about Creative commons licenses: https://creativecommons.org/licenses/

Take down policy
If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

LUND UNIVERSITY

PO Box 117
221 00 Lund
+46 46-222 00 00

Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios
Directora-Editora: Bettina Pacheco

Universidad de Los Andes, Táchira
Maestría en Literatura Latinoamericana y del Caribe
San Cristóbal, Venezuela

Contexto
Revista Anual de Estudios Literarios

SUMARIO

Presentación 7

ARTÍCULOS 11

Juan José Barreto González
De la incipiencia a la plaza contaminada: la esfera política en *Ídolos rotos* ..... 13 - 24

DOSSIER 25

Azucena Castro
Grafías de la foto: el collage ekphrástico en *Santa Evita* de Tomás Eloy Martínez ..... 27 - 43

Christian Claesson
Hacia una poética del cigarrillo ..... 45 - 63

Inger Enkvist
***El sueño del celta* de Mario Vargas Llosa y su trasfondo biográfico** ..... 65 - 83

Pedro de Felipe
Un cuarto de siglo en la búsqueda de la felicidad en tres novelas de Mario Vargas Llosa ..... 85 - 101

Ingela Johansson
La nostalgia del pasado en la novela indigenista. Un estudio de los personajes femeninos indígenas de Raza de bronce, Huasipungo y El mundo es ancho y ajeno ..... 103 - 122

Märta Sonesson
¿Puede encontrarse un buen ejemplo del realismo mágico femenino?..... 123 - 138

Anna Topczewska
La pantalla del libro abierto. Sobre el papel de la televisión en "La parte de Fate" ..... 139 - 154

RESEÑAS 155

Argelia Ferrer
***Hacer el mundo con palabras*, by Gregory Zambrano**..... 157 - 160

Bettina Pacheco
***Como el hilo sin perlas . Viaje al universo poético de Enriqueta Arvelo Larriva*, by Alicia Jiménez de Sánchez** ..... 161 - 164

Índice Acumulado ..... 165 - 167

Instrucciones a los autores ..... 169 - 170

Criterios de arbitraje 171

Contexto
Revista Anual de Estudios Literarios

SUMARY

Presentation 7

ARTICLES 11

Juan José Barreto González
From the incipiency to the contaminated square: The political sphere in *Ídolos rotos* ..... 13 - 24

DOSSIER 25

Azucena Castro
Photo's graphy: The ekphrastic collage in *Santa Evita*, by Tomás Eloy Martínez ..... 27 - 43

Christian Claesson
Toward an Poetic Of The Cigarette ..... 45 - 63

Inger Enkvist
***El sueño del celta*, by Mario Vargas Llosa and his and biographical background** ..... 65 - 83

Pedro de Felipe
A quarter century in the pursuit of happiness in three novels by Mario Vargas Llosa ..... 85 - 101

Ingela Johansson
The nostalgia of the past in the *indigenista* novel. A study of indigenous female characters of *Raza de bronce*, *Huasipungo* y *El mundo es ancho y ajeno* ..... 103 - 122

Märta Sonesson
Can found a good example of feminine Magical Realism? ..... 123 - 138

Anna Topczewska
The screen of the open book. About the role of television in "La parte de Fate" ..... 139 - 154

RESEÑAS 155

Argelia Ferrer
***Hacer el mundo con palabras*, by Gregory Zambrano**..... 157 - 160

Bettina Pacheco
***Como el hilo sin perlas . Viaje al universo poético de Enriqueta Arvelo Larriva*, by Alicia Jiménez de Sánchez** ..... 161 - 164

Comulative Index ..... 165 - 167

Instructions of authors ..... 169 - 170

Criteria for arbitration 171

PRESENTACIÓN

La investigación en el campo de la literatura hispanoamericana en la Universidad de Lund

Lund es una ciudad universitaria situada en el sur de Suecia, cerca de Dinamarca. La ciudad tiene unos 110 000 habitantes durante el año lectivo pero sólo unos 30 000 en verano, cuando los estudiantes están de vacaciones, trabajando o viajando. La Universidad de Lund es la segunda más antigua en Suecia, fundada en 1666. La otra universidad tradicional es la de Uppsala al norte de la capital Estocolmo en la costa del este, frente a Finlandia.

El español cada vez atrae más interés entre los jóvenes suecos, y ahora es la lengua extranjera más estudiada después del inglés, tanto en el bachillerato como en la universidad. Esto quiere decir que ha desplazado al alemán y al francés, lenguas que solían ser obligatorias en el bachillerato sueco.

En Lund, el español está integrado administrativamente en el Centro de lenguas y literatura en el que colaboran unas treinta lenguas diferentes. Entre estas lenguas, el español es importante y sólo tienen más estudiantes y profesores las secciones de literatura comparada, lenguas nórdicas e inglés. El español ha crecido mucho desde el comienzo de los años 90 cuando el departamento consistía en un aula-biblioteca y dos despachos para los dos docentes. Ahora hay cuatro puestos permanentes, cuatro doctorandos de literatura hispánica y cinco doctorandos de didáctica española.

La sección española ofrece una serie de maestrías: una maestría de literatura hispanoamericana, una de lingüística española, una de traducción del español al sueco, una de docencia del español y una de conocimiento de Europa. En la maestría de literatura hispánica de dos años suele haber entre cinco y ocho estudiantes.

Los estudios de licenciatura o de grado combinan por lo menos dos asignaturas y cómo máximo se puede estudiar una asignatura durante tres semestres. El programa es de tres años y termina con un trabajo individual de investigación. Los estudiantes de español entran con unos conocimientos básicos adquiridos en el bachillerato y deben estar en condiciones de escribir su trabajo individual en español en los tres semestres que tienen a su disposición.En el nivel de licenciatura, hay alrededor de cien estudiantes de los que, cada semestre, entre cinco y quince eligen escribir su trabajo de examen o de grado dentro del área del español.

En cuanto a la investigación hay tres enfoques. Un profesor de lingüística trabaja sobre los tiempos del pasado en el español rioplatense. Los cinco doctorandos de didáctica tienen cada uno su proyecto. En lo siguiente, sin embargo, sólo se va a hablar del enfoque literario. En literatura tenemos a un puesto de catedrático, dos puestos de profesor titular y cuatro doctorandos. Para concentrar nuestros esfuerzos, el enfoque general está en la literatura hispanoamericana del siglo XX. Para este número de Contexto, hemos reunido a colaboradores de todos los diferentes niveles de investigación.

Inger Enkvist es catedrática y es quien ha reunido los artículos para Contexto. Escribió su tesis sobre Las técnicas narrativas de Vargas Llosa en 1986 y desde entonces ha trabajado sobre temas de literatura latinoamericana y española y también sobre didáctica. Durante las últimas dos décadas, ha realizado proyectos sobre la traducción literaria, el escritor español Juan Goytisolo, la relación entre filosofía y literatura en la literatura española del siglo XX y uno sobre diferentes ”iconos” latinoamericanos, también del siglo XX, estudiando en particular la retórica. En estos momentos está terminando un libro sobre la última novela de Vargas Llosa, El sueño del celta. Aquí colabora con un texto que corresponde a un capítulo de este libro.

Christian Claesson, profesor titular, trabaja sobre la literatura

latinoamericana del siglo XX y en particular la del Río de la Plata. En su tesis de 2009 estudió entre otros a Saer y a Onetti. Se interesa también por el cine español y latinoamericano y, de manera general, por las teorías culturales. Aquí colabora con un artículo sobre la presencia del cigarrillo en la obra de Onetti.

Ingela Johansson, profesora titular, se doctoró en 2008 con la tesis El personaje femenino de la novela indigenista que trata de los personajes femeninos en algunas obras centrales de la corriente indigenista. En su investigación actual sigue trabajando sobre la representación de la mujer en la literatura. Parte de la observación de que, desde el boom en adelante, el burdel parece jugar un papel central así que ha decidido investigar cómo está representada la prostitución y qué significa, sobre todo en las obras escritas por mujeres pertenecientes a la corriente del post-boom. Aquí colabora con un resumen de los resultados más importantes de su tesis.

Petronella Zetterlund, doctoranda, está en la última fase de su trabajo de tesis. Ha estudiado cincuenta y cinco años (1965-2010) de crítica e investigación alrededor de Octavio Paz como poeta y ensayista, centrándose en cómo se reflejan en la crítica las teorías literarias y culturales que se discuten en las universidades occidentales desde los años 60. Su hipótesis es que este debate ha influido menos en la crítica que las ideas y los textos del propio autor. No colabora en el presente número de Contexto porque se está concentrando en la tesis.

Anna Topczewska, doctoranda, se centra en el autor chileno-mexicano-español Roberto Bolaño desde una perspectiva intermediática. Estudia cómo la televisión, el cine, la radio y el teléfono influye en la obra de Bolaño y qué sucede en los encuentros entre diferentes discursos y qué tipo de posibilidad de interpretación se abre. Ha decidido limitar su material de investigación a la novela 2666. Colabora aquí con un texto que forma parte de su trabajo de tesis.

Pedro de Felipe, doctorando, estudia cómo se ha desarrollado el campo de investigación alrededor de Vargas Llosa en los Estados Unidos durante cuarenta años. Ha elegido a un autor importante y a un país importante para la investigación sobre la literatura latinoamericana en cuanto al número de investigadores y de publicaciones de investigación. La esperanza es que el resultado no sólo refleje el campo específico estudiado sino que diga también algo general sobre la situación de la investigación. Colabora aquí con un artículo sobre la búsqueda de la felicidad de algunos personajes de Vargas Llosa.

Victor Wahlström, doctorando, acaba de entrar en el programa de doctorado y su propósito es estudiar el barroco como concepto y como estilo en Alejo Carpentier.

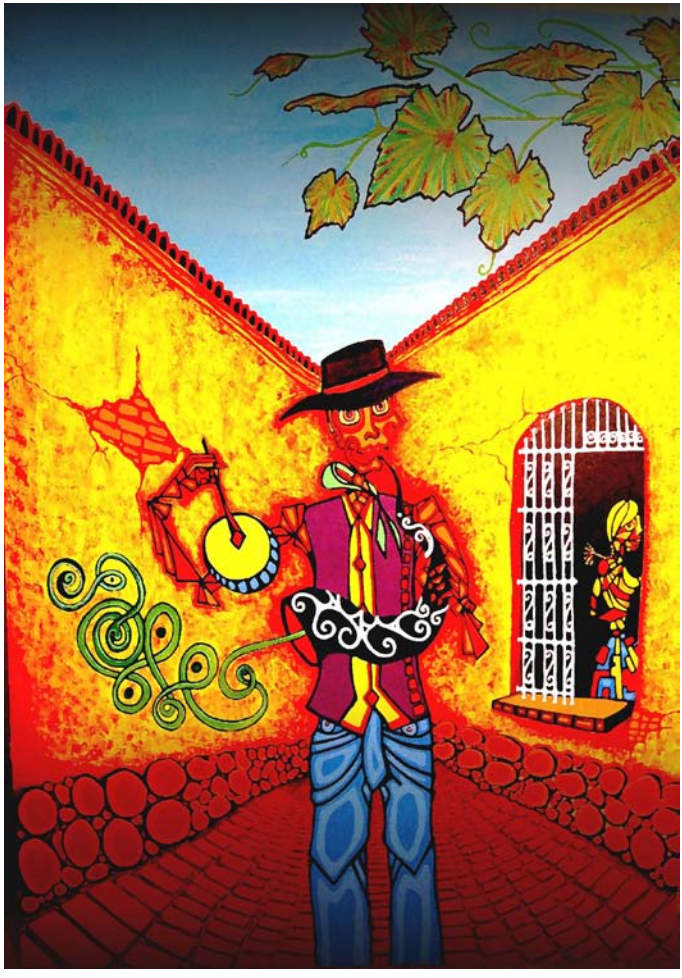
Märta Sonesson, nivel de maestría, es profesora de bachillerato de español y ha terminado el programa de maestría de literatura hispanoamericana. En sus trabajos anteriores ha realizado, entre otras cosas, una comparación entre Rulfo y Fuentes. Aquí colabora con un resumen de su trabajo de maestría sobre su búsqueda de una novela escrita por una mujer y caracterizada por el realismo mágico.

Azucena Castro, nivel de grado, ha terminado la licenciatura y se ha inscrito en el nivel de maestría. Su trabajo de examen o de grado es un estudio sobre la representación textual de la fotografía en Santa Evita de Tomás Eloy Martínez. Colabora aquí con un resumen de su trabajo.

Para ver más sobre las publicaciones de los investigadores de la sección española de la Universidad de Lund, se puede entrar en la página http://www.sol.lu.se/en/spanska. Los trabajos de maestría y de grado de la universidad de Lund se pueden consultar buscando en LUP, Lund University Publications, Studentsessays.

Inger Enkvist
Universidad de Lund

Artículos



Claudio Orosco Jensen. *Sin título*

DE LA INCIPIENCIA A LA PLAZA CONTAMINADA: LA ESFERA POLÍTICA EN *ÍDOLOS ROTOS*

Juan José Barreto González
Universidad de los Andes
Núcleo Rafael Rangel- Trujillo
jujoba@ula.ve

RESUMEN

En la novela se configura un mundo narrado, habitado y en lenguajes polisémicos. Presentamos una lectura de esa configuración en la esfera política en la novela venezolana *Ídolos Rotos* (1901) de Manuel Díaz Rodríguez, en la que se tensan sus leyes semióticas que hemos llamado del acoplamiento y del pesimismo. Así la plaza pública se convierte en metáfora de un país "incipiente" que muestra cómo se mueven sus habitantes alrededor o no de los lares del poder. Desde la hermenéutica y la semiótica, como actividades de interpretación, comprensión de lo humano a partir del estudio de la producción del sentido en el texto artístico en general, consideramos el oriente textual en diálogo conflictivo en su trascendencia interna y su proyección al mundo del lector. Leer la esfera de la política en esta novela nos conduce a la interpretación de las leyes que sustentan su sistema relacional, dando como resultado un modelo de descripción de este sistema en *Ídolos Rotos.*

Palabras clave: Leyes semióticas, mundo del texto, identidad, plaza pública.

ABSTRACT

In the novel sets up a narrative world, inhabited and polysemic languages. We present a reading of that configuration in

the political sphere in the Venezuelan novel Broken Idols (1901) of Manuel Diaz Rodriguez, in which semiotic tighten their laws we have called the coupling and pessimism. So the public square becomes a metaphor of a country "emerging" showing how they move around or not inhabitants of the Lares of power. Since hermeneutics and semiotics, and interpretation activities, understanding of the human from the study of the production of meaning in the artistic text in general, we consider the east textual dialogue internally conflicted in its transcendence and its projection into the world of the reader . Read the sphere of politics in this novel takes us to the interpretation of laws that support their relational system, resulting in a model description of this system in Broken Idols.

Keywords: Laws semiotics, of the text world, identity, public square.

RÉSUMÉ

Un monde raconté, habité et parlé en langages polysémiques est configuré dans les romans. Nous présentons une lecture de cette configuration dans la sphère politique à l'intérieur du roman vénézuélien Ídolos Rotos (1901), par Manuel Díaz Rodríguez, dans lequel ses lois sémiotiques, que nous avons appelées «de l'accouplement» et «du pessimisme», sont tendues. Ainsi, la place publique devient une métaphore d'un pays «en herbe» qui montre comment ses habitants se déplacent, ou ne se déplacent pas, autour du pouvoir. D'après l'herméneutique et la sémiotique comme activités d'interprétation, de compréhension de l'humain, à partir de l'étude de la production du sens dans le texte artistique en général, nous considérons l'orient textuel dans un dialogue de conflit, dans sa transcendance intérieure et sa projection au monde du lecteur. Le fait de lire la sphère de la politique dans ce roman nous conduit à l'interprétation des lois qui soutiennent un tel système de relations, en produisant par conséquent un modèle de description de ce système

dans Ídolos Rotos.

Mots-clés: Lois sémiotiques, monde du texte, identité, place publique.

La novela: signos del contar

En la novela la narración es signo textual del poder contar el actuar de los personajes, en correspondencia con su capacidad o incapacidad para la acción más allá de los desafíos de sus identidades personales. En *Ídolos Rotos*[1] el poder-hacer está marcado por una incapacidad previa como causalidad eficiente: la in-capacidad de hacerse de la gloria como artista en el caso de Alberto, o de una mujer de París o Venus Europea, en el caso de Teresa Farías, o de Sandoval, "objeto de extraviada benevolencia del gobierno", terminando desencantado y mustio.

El hacer de Pedro se conduce hacia la necesidad de tener figuración en el gobierno, por él y por su hermano. La curiosidad inicial por su hermano artista, se traduce en la posibilidad de usar tal ascenso de estatuario como su propio ascenso. Y, de acuerdo a esta necesidad, Pedro se muestra partidario entusiasta de aquellos "lares" (Foucault, 1997) que se mueven alrededor del hombre de mayor poder. Por su parte, los artistas, los intelectuales están condenados al pesimismo, seres dedicados, a pesar de sus debilidades o faltos de voluntad como señala Emazábel, derrotados o expulsados van a "dar en el desaliento". Los seres dedicados o con pretensión de ser útiles a través de las ideas o el arte son desplazados por "toda una clase de hombres inútiles" (*IR*:83). Esta apreciación divide la novela en dos espacios semióticos en cuanto a la proyección en el mundo narrado.

1 Vamos a utilizar aquí la edición de Biblioteca Ayacucho (Caracas, 1982). En lo sucesivo la novela se citará como *IR* seguido de dos puntos y el número de página cuando se trate de referencia textual.

Se configura la tensión entre hombres útiles e inútiles en la ciudad nativa:

Romero. Hombre útil	Amorós. Hombre Inútil
Bolívar . Heroica aventura	Galindo. Baja aventura

Veamos la novela:

> "Nada tan natural y típico, según Emazábel, como el caso de Romero. Este representaba al hombre de méritos, inaccesible al vulgo de los más, vencido a fuerza de oprobio y vejámenes en una democracia organizada para los peores. ¡Ay, de aquél que revelase de algún modo poseer una facultad sobresaliente!: la democracia lo excluía, sometiéndole a cuarentena como a un apestado, o aislándole para siempre como a un leproso". Expresar ideas propias, tener un ideal de justicia, aptitudes, orgullo del propio valer, sobrepujar siquiera en unas pocas líneas el nivel de los otros, eso bastaba a ser inmediatamente sospechado por lo menos de oligarca. Había llegado a entenderse por verdadero demócrata un hombre desnudo de méritos, desprovisto de luces, un semibárbaro atado a groseros vínculos zoológicos, falto de pulimento, recién venido de la hez para honra y glorificación de la canalla. Así Romero, más bien socialista, sobre todo al ventilar problemas de educación, no podía ser un buen demócrata, en tanto que Amorós, en sus famosos "Rasgos biográficos", proclamaba al general Nicómedes Galindo gran demócrata unas veces, y otras veces demócrata ilustre (*IR*:84).

Los habitantes de la ciudad nativa, actúan en un espacio amenazado por la inexistencia de arbitraje entre los distintos

espacios que la conforman, viven a razón de un conflicto que es interpretado por Romero y Emazábel, denunciantes de los lares del poder[2], además de la constante mirada del narrador. En el marco de una ipseidad política se plantea la oposición binaria entre la "democracia para los peores" que vence al "hombre de méritos" y una posible democracia de los mejores (así podríamos llamarla aquí, para oponerla a la anterior).

El primer estrato de esta esfera, estructurada como dominante en la novela, comporta un sinnúmero de características que forman esa sociedad incapaz de producir arbitraje entre los hombres. De ella se ha escapado el espíritu de justicia que impulsa al grupo de intelectuales que conforman Romero, Soria, Emazábel, Alfonzo y otros, a querer enfrentarla y paradójicamente son incapaces de avanzar hacia la democracia de los mejores, incapacidad simbolizada por la enfermedad de Emazábel y el auto exilio de Alberto Soria ya al final de la novela.

Persiste una sociedad mediocre incapaz para crecer, donde no existe la capacidad teleológica de la ética (Ricoeur, 1996) en las relaciones entre los seres que la integran apuntando simbólicamente la existencia de un Estado rapaz, cuyas razones están sustentadas por el asalto y el acomodamiento combinados, anulando el estallido o aparición de hechos inéditos, perímetro semiótico conformado por la identidad de los Galindo-Rosado y los Perdomo:

> A ellos ¿qué les importaba la guerra? … cuando la vida de ellos estaba en seguro y su capital político, según decía muy satisfecho Perdomo, en vez de padecer y disminuir con la guerra, más bien se acrecentaba? (*IR*:139).

2 En la novela *IR* se denuncian ciertos lugares del poder. Tal denuncia, como expresa Foucault, "es una primera inversión del poder, es un primer paso para otras luchas contra el poder" (1997:16) pero la ley semiótica del pesimismo produce una incapacidad para que esa lucha continúe en el mundo novelado. La incipiencia también invade a los que pretenden enfrentarla.

Adquiere aquí la novela un discurso ético traducido en el deseo de la vida buena[3] contra "el deshonor de las guerras civiles", postulando un cuestionamiento "al pudridero de conciencias de aquella plaza pública" (*IR*:138), plaza a la cual Alberto baja "aquella tarde" al despedirse de Teresa, plaza metaforizada desde el comienzo como el lugar donde crece la belleza y la fealdad. Ricoeur nos habla de "perspectiva ética" y la define como una aspiración: "*aspirar a la verdadera vida con y para el otro en instituciones justas*" (1996:186).

Taller, guetto de intelectuales y la plaza pública

El Taller en *Ídolos Rotos* es el lugar "alto" donde Alberto se ha convertido digno de estima por sus "capacidades". Allí ama a Teresa en cuerpo y arte, allí se reúne su guetto que le reconoce "su obra", lugar que al final va a ser asediado por María. Alberto baja de su refugio que sólo comparte con Teresa Farías y sus amigos, baja al lugar donde dominan mayormente los hombres injustos:

> Ahí se reunían después de representar su diario entremés en las Cámaras, a departir sobre la guerra, sobre los negocios del Estado, sobre los grandes problemas políticos, formando en toda la plaza muchos corros, a menudo pintorescos por las diferencias de color, de vestidos, actitudes y pelajes. Cada corro de politicastros poseía su político eminente, su prohombre, y a ése los demás lo rodeaban y temían (*IR*:138).

Vemos en la "plaza pública" habitada por politicastros,

3 Ricoeur conjuga la ética con la moral, siendo la primera "la referencia última al bien" y la segunda, "el paso a través de la obligación". Lo optativo y lo imperativo. Véase "La persona: desarrollo moral y político", en: *Revista de Occidente*, Nro 167- 1995. Madrid.

prohombres y arbustos sin madurar un alto nivel de identidad. Los hombres injustos son seres parecidos, coincidentes, su mundo, parafraseando a Lotman, es un mundo sin memoria, "entonces, la comprensión entre ellos será perfecta" (Lotman, 1999:16). La plaza pública es el mundo político en *Ídolos Rotos*, aunque no es plenamente coincidente entre sus estratos comunicados, el valor de la comunicación se concreta en la mínima información: posesionarse en el nuevo gobierno o emigrar, cuestión que también termina por enfrentar a Pedro y Alberto Soria. La otra parte que no se intercepta completamente en la coincidencia, es el grupo de intelectuales (iniciado en el taller de Alberto) cuya tensión entre sí los conduce a la incapacidad de desplazar a los hombres injustos o inútiles para la "patria", éstos últimos conforman un "poderoso ejército de adversarios" (*IR*:97). La dominancia de ese grupo sin memoria pretende ser enfrentada por los intelectuales. Es Emazábel, "el único sano del guetto" (*IR*:96) quien maneja la tesis del mayor daño que recae sobre los intelectuales y los hombres honestos a quien París ha devuelto monstruosos (*IR*: 95-96).

La plaza pública reúne a los corros de politicastros, a los prohombres que ven a sus oyentes "con miradas de superioridad" y a los políticos "en agraz", "a la manera de Diéguez Torres", quienes "iban de corro en corro", "repitiendo en un corro como propia la palabra que en el corro anterior acababan de oír en boca más autorizada, o sembrando cizañas y tejiendo intrigas de grupo en grupo" (*IR*:139). La creación de nuevos ideales está ausente y los partidos caen "de hinojos ante un hombre trasformado en fetiche" (*IR*:97). Esta es la posibilidad que se ejecuta en la esfera política del mundo novelado y por lo tanto, ningún estallido se percibe como introducción de acontecimientos que alteren la gradualidad de la vida vacía. En este aspecto, el discurso de Emazábel es ilusorio, quien afirma: "De ningún modo sigamos como hasta ahora" (*IR*:97). La gradualidad de la historia vacía, historia de Césares, politicastros,

intelectuales "apóstoles" sin voluntad o en "individualismo salvaje", de promesas incumplidas o familias fragmentadas, de amores oscuros o de imposibilidad de "la patria nueva", que sea "digna del evocador de esa gran sombra, de aquél héroe que fue pasmo de las cumbres y maravilla de volcanes" (*IR*:100) es una constante que no se altera.

El estallido en la esfera de la historia, simbolizado por los fundadores de la República, ha sido sustituido por la gradualidad de un poder corrompido. "Aquél héroe" permanece distante en la memoria del mundo novelado e ingresa a los distintos lenguajes de una forma débil. No se vive en el mundo de *IR* las hazañas fundacionales de un mundo o de un modelo político: el "escalofrío sagrado de los entusiasmos" resulta una sustancia fría apenas movilizada por un grupo que no asiste indiferente "al triunfo de los Diéguez Torres y los Galindo" pero, cuya acción aparece imposibilitada por sus incapacidades signadas por una voluntad "descalabrada y enferma" (*IR*:92) que pretende ser movida por Emazábel para sobreponerse a la energía cultural del medio vacío.

Se logra en el relato un símil de la plaza-país. Los árboles enfermos están cubiertos por florescencias y sobre ellas "cada cigarra era un chirrido estridente". Así se relaciona la turba de politicastros y las cigarras como árboles enfermos cubiertos por florescencias lujuriantes que son los prohombres: "cada corro de politicastros poseía su político eminente, su prohombre, a ese los demás le rodeaban y temían" (*IR*:138). Es el comportamiento de los "histriones de la política" dominantes en esta esfera, hombres calculadores revestidos "con la Gloria del César o con algún retazo de la influencia de un ministro" (*IR*:138), influencia que no logra cristalizar Pedro Soria en relación al ascenso de su hermano como "estatuario oficial". Estos hombres del cálculo político son reconocidos narrativamente como politicastros débiles y fuertes, y los más exigentes de este estrato son los prohombres. Este estrato se contrapone y al mismo tiempo se asocia con los intelectuales del guetto.

Estas condiciones del lado dominante de la plaza pública influyen enormemente en el lenguaje simbólico y el comportamiento de la revolución eliminando completamente su carácter impredecible. Se produce lo que vamos a llamar una *semiótica del acoplamiento*, como ley esencial de esta esfera a cualquier movimiento, disminuyendo en ella lo que Iuri Lotman llamó "las disonancias imprevisibles" (1999:183) convirtiéndose en unos catalizadores negativos, reduciendo y atrofiando la dinámica del estallido, reduciendo, al mismo tiempo, sus posibles nuevos lenguajes, mermando su "haz de imprevisibilidad" (Lotman, 1999:184) "para que la turba de los traficantes en el bazar de la política se repartiesen, quienquiera quien triunfase, los trofeos y el botín de la victoria" (*IR*:140). Entonces, esta semiótica del acoplamiento de los hombres calculadores carece de relaciones dialógicas y se empareja con aquellos otros que, como Pedro Soria y Dieguéz Torres, andan "camino de la revolución que viene de triunfo en triunfo" (*IR*:147). De esta manera, el mundo de los nombres propios no se altera, sigue su rumbo gradual. No puede cumplirse lo que Lotman destaca como uno de los aspectos explosivos de los nombres en la historia de las transformaciones:

> El espacio de los nombres propios es el espacio de la explosión. *No es casual que históricamente las épocas explosivas hagan surgir "grandes hombres", actualizando así el mundo de los nombres propios*" (Lotman, 1999:185. Las cursivas son mías).

Este círculo, el de hombres inútiles para la explosión en la esfera política, lo es porque, indisolublemente, son parte de una individualidad singular que en la novela se configura como identidad efectiva: "los ilotas de aquella nueva Esparta" simbolizan el mundo precario de las influencias, de la "arrimada de canoa" (*IR*:144) del cual, en relación a Alberto Soria, para convertirlo en estatuario oficial, son

portadores principalmente su hermano Pedro y el "insigne diputado Perdomo" (con su flamante amigo, senador y general Luís Rengel). Le hablaba Perdomo «que por la "arrimada de canoa" él y su amigo no exigían sino un par de mil pesos» (*IR*:144). Alberto rechaza el mercado "del mejor modo posible", rechazo que ratifica la condición de veleidad de Alberto en la esfera de las influencias, oscilando entre dos sentidos, uno que correspondería a la plena identificación frente a los favores, y el otro, el de asumir una divergencia absoluta frente a tal posibilidad, cuestión última que encubre otra posibilidad: la capacidad de formar parte de un proceso de explosión. "Apenas exigiré del gobierno lo materialmente necesario para la obra…" aconsejándole Perdomo que, si no cobraba, "seguro de que no lo encargarán de la estatua. ¡Si el mismo Presidente querrá sacar su tajadita de la estatua! (*IR*:144). Se mueven los lados de Perdomo en tiempo de guerra desde esta opereta, tiempo en que el "arte" es un artificio para el negocio y las apariencias. Resulta ser "un tal Guanipe" quien se encargará de la creación de la estatua: Alberto no entrará como estatuario oficial por la vía de las influencias. Regresa a su grupo y da la noticia de Perdomo. Entonces, Alfonzo insiste en que todo se conjura contra los ideales artísticos: "Quien como Soria tiene un ideal artístico, debe salvarlo y salvarse, huyendo" (*IR*:145).

Pedro, por vía de las influencias en la esfera política considera válida la promesa del Ministro Suárez de permitir el nombramiento de Alberto como estatuario nacional. Esta posibilidad es cancelada por el nombramiento de Guanipe. Es el segundo desplazamiento que sufre Alberto Soria, pero este sería en el espacio del "arte oficial". El primero *ocurre* en el ámbito de la fiesta, cuando la atención se centra mayormente alrededor de Mario Burgos. Detrás de esta posibilidad subyace la ambición de Pedro puesto que, el ascenso de su hermano lleva consigo la fama de sí mismo, ser el hermano del gran artista. Este fracaso de la promesa y el imposible ascenso de su hermano, conduce a Pedro Soria a la revolución porque sin duda lleva "el alma

vacilando entre la fidelidad y la traición", como politicastro "débil y bisoño", según la primera de las tres categorías de la semiótica del acoplamiento que hemos encontrado en la esfera de los hombres inútiles. Recordemos que "Alberto por complacer a su hermano … visitó a Suárez … y le ofreció un día … a presentarle al Presidente de la República, el cual, según él decía, "deseaba conocer al doctorcito liberal que hacía estatuas" (*IR*:145-6). Alberto en su ir y venir sólo obtuvo "esperanzas vagas y evasivas".

Aquí se mueven tres elementos importantes en la generación del sentido narrado: 1.- La cancelación de la promesa en la esfera política, 2.- El levantamiento oportunista de "don Pedrito" la noche anterior cuando ya está garantizado el triunfo y 3.- La apertura de una nueva promesa a la peonada "al irse con el blanco" quien lidera la aspiración de los otros "aunque el blanco los llevara hasta el fin del infierno" (*IR*:47). En esta esfera se conectan los reductores de la explosión con su marcada expresividad en lo que hemos llamado semiótica del acoplamiento, y los que se van "con el blanco", aquellos que terminan violando las estatuas en el improvisado cuartel donde funcionaba "la escuela de arte", agotándose las reservas de dinamismo en este lado de la esfera política.

La ausencia de la capacidad para la explosión como cambio de dirección se traduce en el *no poder* deshacer la red semiótica del acoplamiento, red que envuelve a los otros, a los que están al otro lado de tal "salón difícil de hallarse en otra plaza pública" (*IR*:81), los compañeros de existencia de Alberto Soria que los convierte en seres dedicados en estado de pesimismo, derrotados o expulsados por esa red de la vida vacía, que tiene su expresión política en la inexistencia de instituciones justas y de hombres con ideas.

Los textos que circulan en esta esfera (dentro de la dinámica que podemos llamar del texto en el texto de la novela) se estratifican en dos especies de subtextos de acuerdo a las características de los grupos que hemos llamado de acoplamiento y estado de pesimismo.

La "ciudad de los textos", parafraseando a Ángel Rama con su "ciudad letrada" (1986) se va a mover en este eje semántico, asociado tal movimiento a la identidad de sus miembros como hombres útiles o desclasados, unos movidos a la crítica del poder y otros movidos a su uso parasitario "en un teatro de por sí muy exiguo" (*IR*:84).

Trujillo, 2012

REFERENCIAS

Díaz Rodríguez, Manuel. 1982. *Ídolos Rotos*. Biblioteca Ayacucho. Caracas.

Foucault, Michel. 1997. *Un diálogo sobre el poder.* Alianza Editorial, S.A. España.

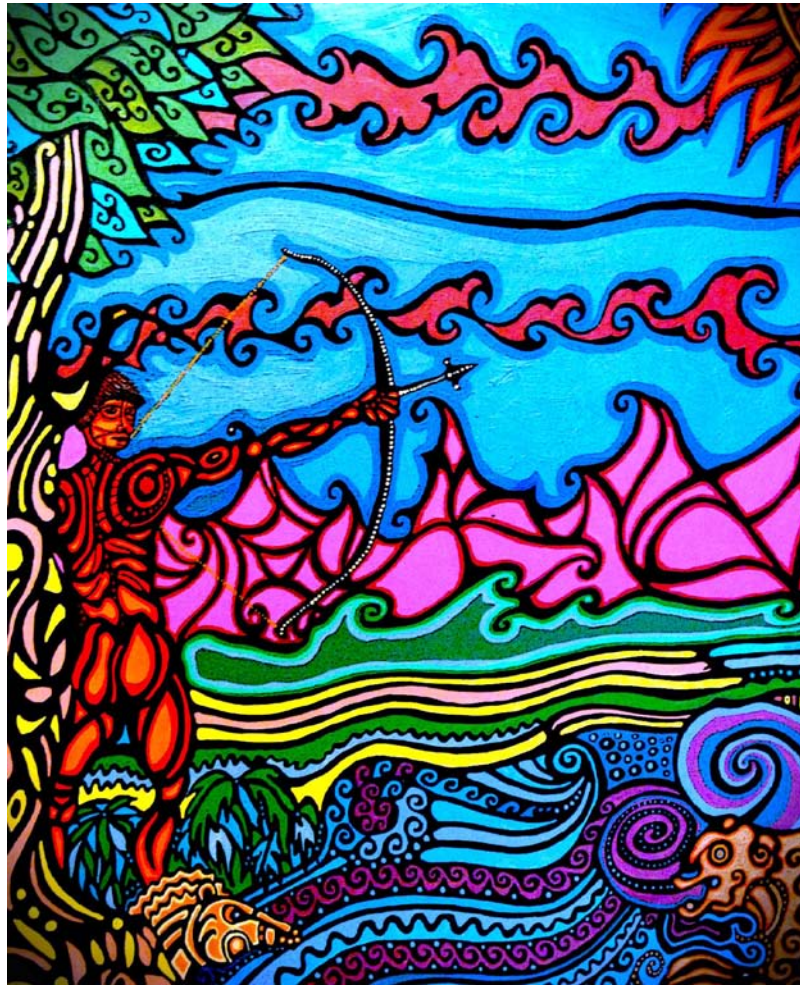
Lotman, Iuri. 1999. Cultura y explosión- Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social. Editorial Gedisa, Barcelona.

Rama, Ángel. 1984. *La Ciudad Letrada*. Ediciones del Norte. Hanover.

Ricoeur, Paul. 1996b. *Sí mismo como otro.* Siglo XXI Editores. Madrid.

_____. "La persona: desarrollo moral y político". *Revista de Occidente*, Nº. 167 -abril 1995-, 129-142.

DOSSIER



Claudio Orosco Jensen. *Sin título*

GRAFÍAS DE LA FOTO: EL COLLAGE EKPHRÁSTICO EN *SANTA EVITA* DE TOMÁS ELOY MARTÍNEZ

Azucena Castro
Universidad de Lund
azugreen33@gmail.com

RESUMEN

El presente artículo analiza la profusión de secuencias ekphrásticas en *Santa Evita* (1995) de Tomás Eloy Martínez, donde las representaciones fotográficas son un motivo reiterado en esta novela. Este despliegue visual en la narración da forma a un collage ekphrástico. La inclusión de tal material fotográfico codificado en el mensaje lingüístico no sólo refleja los variados significados y mensajes que tiene la fotografía en una sociedad saturada de imágenes, sino que también manifiesta la apropiación de las herramientas fotográficas para la práctica literaria. Más aún, los momentos ekphrásticos revelan puntos de convergencia y enfrentamiento entre dos "otros", es decir, dos polos o sistemas diferentes que se generan en ese punto donde imagen y escritura convergen en la ékphrasis.

Palabras clave: fotografía, visión, ékphrasis, narración, collage.

ABSTRACT

This article analyses the profusion of ekphrastic sequences in Tomás Eloy Martínez's *Santa Evita* (1995), in which the photographic representations are a recurring theme. This visual display in the narration amounts to an ekphrastic collage. The

inclusion of such photographic material codified in the linguistic message does not only reflect the various meanings and messages that the photography has in a society saturated by images, but it also manifests the appropriation of the photographic tools by the literary practice. Moreover, the ekphrastic moments reveal points of convergence and confrontation between two "others", two diferent systems which are generated at that point where image and writing converge in ekphrasis.

Key words: photography, vision, ekphrasis, narration, collage.

RÉSUMÉ

Cet article analyse la profusion de séquences ekphrastiques dans le roman *Santa Evita* de Tomás Eloy Martínez (1995), dans lequel les représentations photographiques sont un thème récurrent. La présense d'éléments visuels dans la narration donne forme à un collage ekphrastique. L'insertion de ce matériel photographique codifié dans le message linguistique reflète non seulement les diverses significations et les messages que véhicule la photographie dans une société saturée d'images, mais il met aussi en évidence l'appropriation des outils photographiques par la pratique littéraire. En outre, les moments ekphrastiques révèlent des points de convergence et de confrontation entre deux «autres», deux systèmes qui sont également générés à ce point où l'image et l'écriture convergent dans l'ekphrasis.

Mots-clés: photographie, vision, ekphrasis, narration, collage.

La fotografía es una de las hebras frecuentemente escogidas para trenzar la urdimbre ficcional postmoderna. El giro hacia lo

visual en la postmodernidad conlleva a que el escritor renueve sus fuentes y materiales y coloque a la fotografía en función de numen de la creación literaria, integrando, explotando e interpretando este medio visual dentro del campo de la literatura. Sin embargo, el arte fotográfico no es un mero festón en el traje literario, sino que, reflejando la ubicuidad de este medio visual en la sociedad, la fotografía es explotada como estrategia representativa y mimética. Familiarizado con estos nuevos estilos y materiales de representación estética, el escritor y periodista del postboom, Tomás Eloy Martínez, hace uso del arte fotográfico en una de sus novelas más destacadas, *Santa Evita* (1995). Dicha obra está confeccionada con un lienzo híbrido cuyos filamentos literarios están constituidos de materiales diversos entrelazados en figuras de patrones oblicuos que atraviesan al signo Eva Perón: realidad y ficción, historia y novela, imagen/fotografía y escritura/literatura. En este último entrecruce es donde nos posicionamos en este artículo.

En *Santa Evita* no se utiliza material visual físico como parte de la trama, por lo tanto la reproducción e invocación de la fotografía se lleva a cabo en y por la narración, lo que resulta en momentos ekphrásticos. El concepto "ékphrasis" se utiliza aquí con su significado general de representaciones verbales de representaciones visuales (Heffernan, 1993:3; Mitchell 1994:152), es decir, el uso del medio lingüístico para representar el medio visual. En la novela en cuestión, la inclusión de un vasto repertorio de descripciones de material visual en forma de fotos y retratos fotográficos se extiende a lo largo de la narración formando secuencias ekphrásticas. De este modo, el acercamiento a dicha obra es como un recorrido en una exhibición fotográfica.

Como punto de partida el lector es recibido a la entrada de la obra por dos epígrafes generales, uno de los cuales es un extracto del poema "Lady Lazarus" de la poeta norteamericana Sylvia Plath: "*Morir Es un arte como cualquier otro. Yo lo hago extremadamente*

bien". Dicho poema trata sobre la resucitación indeseada de Lady Lazarus por un Herr Doktor y otros hombres, quienes continúan reviviéndola para contemplarla. Entonces, ella vuelve de las cenizas como el ave fénix a cobrar venganza sobre estos hombres. Así, la trama del poema condensa toda la historia en la novela. El otro epígrafe es una cita atribuida a Evita: "*Quiero asomarme al mundo como quien se asoma a una colección de tarjetas postales*" (Martínez, 1995:10). De esta manera, la recepción de la obra está ornamentada con referencias al casamiento o entrecruce entre lo visual y lo textual, pues se presenta a la efigie "Lady Lazarus" resucitada en el poema, y a la momia "Evita" revivida en la novela. Desde estos epígrafes se resalta el papel del arte literario y del arte visual en la comprensión del pasado, la realidad y el mundo, lo que se plasma en imágenes y relatos. Tal interacción entre estos dos medios se refleja en la novela en la representación de la imagen fotográfica en la obra literaria, lo que convierte al receptor de la obra en un lector-espectador.

Representación de la fotografía en sus variados significados y mensajes

En primera instancia, la fotografía se representa como sustituta del referente, pues un narrador impersonal cuenta que en el edificio funerario donde se estaba velando el cuerpo de Evita "la difunta estaba representada por fotografías de tres metros de altura", y más abajo continúa: "Perón ordenó embalsamar el cuerpo [...] Aunque nadie podía ver el cadáver, la gente lo imaginaba yaciendo allí" (Martínez, 1995:21). El referente aquí ha muerto, pero su fotografía ampliada lo resucita reemplazando lo referencial con un nuevo significado que cubre el hecho que detrás de este signo no hay nada. Esto es lo que Baudrillard llama simulacro, "signs that **dissimulate** that there is nothing" (1984:6) porque no pueden ser intercambiados por lo real. La nostalgia lleva a reinyectar la imagen de la muerte con lo real; la fotografía es, así, muerte y resurrección a

la vez. Más aún, en este caso el cuerpo embalsamado puede ser leído como una fotografía, pues ambos son actos de preservación de un cuerpo inmóvil en el tiempo. Además, la superficie llana de una foto es evocada en la novela en la descripción del cuerpo: "Bajo el haz de luz, Evita era puro perfil, una imagen plana, partida en dos, como la luna" (Martínez, 1995:181). En otros pasajes, la fotografía se exhibe de acuerdo con otra reflexión de Baudrillard: como la asesina de su modelo (1984:6), tal como se observa en el siguiente relato del narrador:

> Cada casa humilde tenía un altar donde las fotos de Evita, arrancadas de las revistas, estaban iluminadas por velas y flores del campo. Por la noche, las fotos eran llevadas en procesión de un lado a otro para que tomaran el aire de la luna. Ningún recurso se descuidaba con tal de devolver*le* la salud (Martínez, 1995:37; cursiva nuestra).

Aquí se aprecia el trato casi humano a la fotografía, pero en este reemplazo se encuentra contenida, también, la sentencia de muerte a su referente, porque en aquel momento Eva la persona todavía estaba viva. Se rescata también la ambigüedad irónica en el uso del enclítico "le", pues aunque la enfermedad afecta al referente, es a la fotografía a la que se le dan las ofrendas y la que es llevada de paseo, como si fuera la imagen la que sufre la enfermedad. Con esto, la opacidad del pronombre sugiere una presencia fantasmal en la fotografía, es decir, el desplazamiento del referente y su reemplazo espectral por la fotografía.

Además, aunque siendo un objeto inanimado, la imagen fotográfica activa el sistema de la memoria y los recuerdos e incita al pensamiento. La experiencia y los sentimientos se filtran a través de imágenes ya vistas que permanecen amarradas a la memoria, como cuando el narrador revela que aquella "imagen de medalla, que

nació por obra de la casualidad y del apuro" es la que "persiste en la memoria de la gente como si todas la demás Evitas fueran falsas" (Martínez, 1995:79). La seducción de esta imagen memorable se vuelve colectiva con la reproducción fotográfica masiva de la cara de Eva, así todos "copiaban los emblemas de su hermosura" y mientras "el pelo teñido de rubio sedujo a las clases altas", "los campesinos solían ver su cara dibujada en los cielos" (1995:67). La multiplicación de las fotografías de esta mujer hace que su imagen se instale en la memoria y pase a formar un modelo, un deseo inconsciente.

En otros momentos ekphrásticos se desmitifica o vulgariza ciertas fotografías con el fin de mostrar otra cara de Evita, como se observa en el relato de la entrevista al peluquero:

> El retrato de la portada [...] la mostraba frente a un espejo, con bombachas mínimas y los brazos hacia atrás, insinuando que está a punto de quitarse el corpiño. Las fotos prometían ser provocativas pero estaban desvirtuadas por el candor de la modelo: en una, quebraba las caderas hacia el lado izquierdo y trataba de subrayar la redondez de la nalga con tal mirada de susto que el buscado erotismo de la posición se deshacía en astillas [...] Si Alcaraz no hubiera visto las postales, tal vez nunca habría aceptado remedar el peinado de Evita (1995:82-83).

La descripción minuciosa de la posición y gestos de Evita en la fotografía desmitifica la relación de esta mujer con la sexualidad-sensualidad, pues se deconstruye el efecto de esta foto cuya intención era evidentemente erótica. Ante la cámara no había una mujer sensual, sino una asustada o ingenua. Es importante rescatar también el hecho de que el peluquero toma la decisión de ayudarla con el peinado por la imagen que ve en las fotos, y lo hace para las futuras imágenes en las fotos; por lo que las imágenes parecen moverse en

su propio mundo hiperreal, donde, como expresa Baudrillard, los hechos se conciben en la intersección de los modelos que son aún mas reales que lo real (1984:13).

La fotografía también se representa en su capacidad de despertar sentimientos, lo que se percibe, por ejemplo, en las palabras de doña Juana a Evita:

> En *Democracia* publicaron la foto de una familia que [...] esperó frente a las vidrieras de Casa América hasta que apareciste por la televisión. Se largaron a llorar emocionados y en eso estaban cuando los agarró el fotógrafo. Lo peor es que la foto me ha hecho llorar también a mí (Martínez, 1995:41).

Esta fotografía despierta la sensibilidad de la madre hasta el llanto. En *Camera Lucida*, Barthes define este *pathos* o sentimentalidad que provoca la fotografía como una "herida": "I see, I feel, hence I notice, I observe, and I think" (2000:21). Esta herida emocional que ocasiona la mirada a la fotografía condiciona el pensamiento, y el sentimiento se convierte en la base para concebir la realidad. En esta cadena de re-presentaciones la emoción en la madre y la familia no es provocada por el referente sino por el modelo televisado y fotografiado.

Finalmente, la fotografía es también fuente de fascinación. Entre la cadena de ofuscados por la imagen inmóvil está Ara, el embalsamador, quien es subyugado a la fuerza inanimada de la imagen del cuerpo embalsamado en eterno reposo, que se asemeja a la fotografía:

> examinaba las fotos y radiografías que registraban las ínfimas mudanzas cotidianas del cadáver. En una de sus notas de trabajo se lee: «[...] He pasado la tarde velando a la Señora y hablándole. Fue como asomarme a un balcón donde ya no hay nada. Y

> sin embargo, no puede ser. Hay algo allí, hay algo. Tengo que descubrir la manera de verlo» (Martínez, 1995:27).

Nuevamente se observa la cadena de imágenes inertes que conforma la realidad de esta persona: la imagen radiográfica, fotográfica y la del cuerpo embalsamado. La fascinación por estas imágenes conlleva la necesidad de fijar la vista en el objeto en reposo para oír lo que este calla, pero, como reflexiona Barthes, la fotografía no puede decir lo que deja ver (2000:100). Entonces, a lo que Ara asiste con la mirada es a la mudez de estas imágenes fijas. La imagen es el fin de las palabras, como si hubiera un abismo luego de la imagen donde las palabras fracasan o resbalan en favor del objeto visible en el espacio, y luego, el silencio.

Apropiación de las herramientas fotográficas como técnica literaria

Al representar a la fotografía en la novela, el autor también se apropia de la técnica fotográfica y la emplea como técnica literaria. Ciertos componentes del proceso fotográfico son utilizados como estrategias representativas en la novela. Esta apropiación emula los efectos de la fotografía sobre el ojo del lector-espectador, otorgando una sensación de realidad.

En primer lugar, se presenta una constante incitación a buscar el negativo de la imagen fotográfica de Evita, es decir, esa otra imagen latente invisible que yace detrás de la imagen visible. Esta búsqueda se manifiesta con acciones que también provienen del campo de la fotografía, como el zoom-in en detalles minúsculos que puedan revelar esa primera imagen invertida que la fotografía esplendorosa opaca. Por ejemplo, en la narración de Alcaraz para el narrador –o la del narrador para el lector– se estimula a razonar:

> *¿Usted la vio en la foto que le tomaron cuando salía*

> *de la catedral el 4 de junio de 1946, agarrando del brazo a la mujer del vicepresidente Jazmín Hortensio Quijano? Fíjese en esos labios crispados por el miedo, en la mirada fría y desconfiada, en la pose canyengue de todo el cuerpo*" (Martínez, 1995:88; cursiva en original).

El primer plano y la aproximación a los labios, la mirada y la postura translucen lo que la imponencia de la catedral y la compañía de alcurnia eclipsan en esta fotografía, a saber, el origen arrabalero de Eva, su no pertenencia y recelo a la alta sociedad. El negativo desmitifica, así, la imagen positiva y grandilocuente de esta postal.

Por otra parte, en el proceso fotográfico se emplean ciertos elementos químicos o metales que permiten la formación de la imagen sobre una superficie o placa. Paralelamente, esta acción de los compuestos químicos también se manifiesta en *Santa Evita*, puesto que son los metales los que fijan al cuerpo en el embalsamamiento, y al mismo tiempo son los que permiten la formación de la imagen fotográfica: "El Coronel no pudo apartar los ojos de las fotos que retrataban a una criatura etérea y marfilina, con una belleza que hacía olvidar todas las otras felicidades del universo" (Martínez, 1995:25). Así, la sensación de belleza de esta imagen inmóvil se genera, por un lado, por los compuestos como el éter y el marfil que mantienen al cuerpo inalterable y, por otro lado, por los elementos como el mercurio o bromuro que son los que han permitido la formación de la imagen en la placa fotográfica de estas fotos que ahora enlazan la mirada del Coronel.

Además, del campo de la fotografía se toma prestada la figura del espectador fascinado, del objeto fotografiado y del ojo espectador. Tal figura del espectador fascinado se propaga en la novela aún hasta los autores de la elite opositora; y el relato se configura de manera que la mirada de los personajes y del personaje-narrador hacia su objeto

de deseo se hace cada vez más intensa. Dicha intensidad rebalsa del mundo intradiegético en un intento de ser trasmitida al ojo del lector. Para ilustrar, la noche en que el Coronel y los tres oficiales huyen con el cadáver y las copias, el narrador relata que, repentinamente, Moori piensa en una frase: "«Vendrá la muerte y tendrá *tus* ojos», había leído el Coronel en alguna parte. ¿Los ojos de *quién*?" (209; cursiva nuestra). La referencia a la muerte y a los ojos nos devuelve a "Lady Lazarus" con el castigo por mirar a la muerta. Más aún, el posesivo de segunda persona "tus" envía una referencia indefinida, y con la pregunta, "quién" se acentúa esta indefinición. Por esta razón, este pasaje puede interpretarse como una sutil insinuación hacia el lector, quien también está participando de la exposición visual que se está llevando a cabo en las páginas de la novela. La muerta le arrebata los ojos y la cordura a todos los personajes que la miran o ven sus fotografías; de la misma manera, a través de las descripciones de este material visual, el lector se convierte en un espectador más de esta imagen estática, por lo que la influencia se transmite del embalsamador, al Coronel, a los descamisados, a la elite intelectual, al narrador, y finalmente, al lector en el mundo extratextual.

En otro plano, es necesario referirse a la utilización de la luz en la novela. En el arte fotográfico, la obtención de imágenes duraderas se produce debido a la acción de la luz que fija la imagen formada sobre ciertas sustancias. En *Santa Evita,* los rayos luminosos y la luz que emanan del cuerpo en reposo atraen la mirada de los personajes espectadores animándolos. En la novela en cuestión la descripción de colores, luminosidades e irradiaciones es sugestiva de la fotografía, y se toma prestado del lenguaje fotográfico para transmitir la idea de que lo que atrae la mirada son los rayos luminosos. En el proceso fotográfico se enfatiza la acción de la luz del sol en la reproducción de la naturaleza, lo que se evidencia en las designaciones dadas al proceso fotográfico antiguamente: "heliograph", "photogenic drawing", "nature's light writing" (Adams, 2008:176). Así, en la

novela hay también varias referencias al sol e implícitamente a la luz: “sol líquido”, “sol viscoso”, “sol oscuro”, “soles malignos”.

Una referencia a la luz se presenta en el relato del narrador, cuando el Coronel le pide a Ara ver el cuerpo embalsamado:

> Quiero ver por mí mismo si es esa maravilla de la que hablan sus apuntes. Déjeme ver qué dicen. –Sacó una tarjeta del bolsillo y leyó:– «Es un sol líquido». ¿No *le* parece una exageración? Imagíne*se*, un sol líquido (Martínez, 1995:35; cursiva nuestra).

En este pasaje se vislumbra una coerción de la narración hacia el lector a compartir la imagen a las que aluden las palabras, puesto que se vuelven a utilizar los pronombres deícticos de segunda persona que apuntan la referencia hacia el otro dialogante en la intradiégesis, pero también hacia el lector. Por lo tanto, las descripciones en la narrativa fuerzan al lector a ver, a reproducir mentalmente este objeto luminoso, para así encandilarlo y obligarlo a reflexionar sobre lo absurdo de la asociación sol líquido/mujer embalsamada.

La luz y los colores afectan a los personajes hasta la locura. Estando el Coronel en su retiro forzoso en el sur, lejos de Persona, el narrador cuenta que Moori Koenig se queda

> inmóvil, contemplando la lenta declinación de la luz, que persistió en un pálido tono de naranja [...] que viró sin apuro hacia el violeta hasta más allá de las siete: un crepúsculo majestuoso, desolador, que nadie podía ver de frente y que quizá no estaba hecho para los seres humanos (1995:290).

Esta irradiación de luz descompuesta en colores sugiere la luz que desprende el cadáver por los químicos, pero también lo luminoso de las fotografías que Moori Koenig había contemplado

durante horas y en las que queda atrapado. En conexión a la fotografía, Barthes llama a la luz "cordón umbilical" (2000:81), puesto que la luz emitida desde el objeto fotografiado se percibe como una extensión de este, y enlaza y magnetiza la mirada del observador hacia el objeto fotografiado. Es esta conexión carnal con la luz lo que atrapa a los personajes de la novela, pues cuando Arancibia enloquece después de haber contemplado por horas tanto las fotografías de Eva como la imagen inmóvil del cadáver, aquel se queja de tener llamas en la cabeza: "«¡Me duelen las llamas!»" (Martínez, 1995:274).

De este modo, la luminosidad de la imagen en la quietud espacial y temporal, la conexión con los metales y la reproducción mecánica de las imágenes de Eva hacen que el ojo espectador, tanto de los personajes como del lector, quede enfermizamente fijo en las fotografías e imágenes descritas. Sin embargo, un zoom-in en los detalles de la imagen positiva desvela esa otra película negativa que es invisible a la visión, pero evidente a la luz de la reflexión.

Ékphrasis fotográfica: puntos de convergencia y enfrentamiento

En *Santa Evita* los momentos ekphrásticos constituyen un punto de convergencia entre fotografía y literatura. Estos dos "otros", el sistema visual y el sistema lingüístico, confluyen allí donde las palabras esbozan imágenes. En la transcodificación de la imagen a palabras se transmite el deseo por el objeto fotografiado —generalmente Evita— , pues se aspira a que el receptor de la ékphrasis vea, es decir, que reproduzca la imagen descripta en el ojo mental. No obstante, en *Santa Evita* la ékphrasis transmite este deseo por la imagen fotográfica, pero con la intención última de comunicar un repudio o crítica hacia esta.

Esto se observa hacia el desenlace de la novela cuando el narrador —al igual que Ara, Moori, Arancibia y el Herr Doktor del poema de Plath— está a punto de recibir su maldición y relata:

> *La veía* en mis sueños: Santa Evita, con un halo de luz tras el rodete y una espada en las manos. [...] Si no la escribo voy a asfixiarme. Si no trato de *conocerla escribiéndola*, jamás voy a conocerme yo. [...] he remado con las palabras, llevando a Santa Evita en mi barco, de una playa a la otra del *ciego mundo*. No sé en qué punto del relato estoy. Creo que en el medio. Sigo, desde hace mucho en el medio. Ahora tengo que escribir otra vez (Martínez, 1995:39; cursiva nuestra)

La imagen ya ha calado en la mente del narrador, pues este la ve encandilado por el aura luminosa. Sin embargo, el narrador se salva de la maldición al escribir la imagen, al explicarla se exorciza de ese poder que intenta poseerlo, como lo ha hecho con los otros personajes. Aquí, lo visual y lo textual confluyen pero también se enfrentan, en tanto la explicación de lo visual en palabras constituye el momento liberador que vence la quietud teatral de la imagen y permite que el narrador se movilice, "reme con las palabras". Al describir la imagen de Eva, el narrador transfiere el deseo por esta imagen pero también expone la nocividad de ella, pues pese a que en la novela todos han "visto", estos aún están "ciegos" o cegados por la misma visión. Se profesa, así, el valor de la escritura para el conocimiento, para "ver" con el ojo de la reflexión el objeto que se posa en el campo de la visión.

De este modo, el extenso tapizado de fotos de Evita en la novela puede leerse como una parodia de la realidad argentina y los sucesos ocurridos en las postrimerías de la vida de Eva, pues como Alcaraz —o el narrador— relata: "*Entre abril y mayo de 1951, Buenos Aires fue empapelado de arriba a abajo con su cara*" (1995:91-92; cursiva en original). Tales descripciones de aglomeraciones de fotografías abundan, como vemos cuando Walsh le relata al narrador

que la casa de Moori estaba repleta de fotos de Evita: "Algunas eran impresionantes. Se la veía suspendida en el aire, sobre una sábana de seda, o en una urna de cristal, entre un marco de flores" (306-307). Esta representación de la realidad en el espacio nacional, público y privado es análoga a la estructura interna del texto con el cuantioso arsenal de fotografías que se presentan descriptas o aludidas. La repetición resulta abrumadora, por lo que se vislumbra el propósito desde la autoría de querer causar una sensación de asco y empalago hacia la saturación de imágenes de Evita. Se presenta, entonces, un giro en favor de la escritura y lo inteligible, como opuesto a la imagen y lo visible. Esto se puede corroborar también con la macro organización de los capítulos, pues el penúltimo capítulo se llama "Una colección de Tarjetas Postales" y trata sobre la maldición que ya se ha apoderado de los ojos del Coronel y le obliga a buscar desesperadamente a la mujer y su luz para contemplarla. En contraste, en el último capítulo, "Tengo que escribir otra vez", el narrador está quedando atrapado en la visión de las fotografías de Evita, pero se sugiere que la escritura de estas imágenes que lo sofocan es lo que lo salvará de la maldición. La escritura como explicación de la visión es el antídoto para descongestionarse de la omnipresencia de la imagen.

Asimismo, considerando el tiempo en la obra, se observa que los momentos ekphrásticos constituyen un punto donde otras dos rectas convergen. Conviene, en principio, hacer una distinción entre el tiempo de la narración en la historia y el de la descripción en los pasajes ekphrásticos. Con respecto al tiempo de la narración, este es analéptico porque las versiones de los testigos regresan al pasado de Evita, y proléptico por las constantes anticipaciones de lo que sucederá. Así, la narración está en una constante búsqueda, moviéndose para atrás y para adelante. Paralelamente, este movimiento también se plasma en la fotografía, pues esta refleja un pasado que a la vez se archiva para un futuro, es "prophesy in

reverse" (Barthes, 2000:85). Así, el tiempo de la narración está siempre en movimiento, regresando o avanzando. Por otra parte, el tiempo en las descripciones de fotos en los momentos ekphrásticos se detiene y el lenguaje es moldeado en lo que Krieger llama un "still moment" (en Mitchell, 1994:153); de esta forma, se trae el objeto a la contemplación del ojo mental del lector en un plano espacial. La detención transitoria para observar el objeto descripto es sugestiva de un tiempo estático de duración eterna, que, en fin, es el vivido por el objeto mismo, fijo dentro del marco de papel en la fotografía.

De tal manera, las descripciones de fotografías en los pasajes ekphrásticos hacen que el tiempo se estanque en un momento y paralice el movimiento hacia atrás y hacia adelante que sigue la narración. Las palabras describen una fotografía, dibujan una imagen y obligan al lector a detenerse y contemplarla mentalmente. En las descripciones de fotografías, y análogamente del cuerpo embalsamado, el tiempo desaparece para dar lugar a lo espacial, lo que tiene extensión. Así, lo textual trabaja moviéndose como un escáner hacia adelante y hacia atrás sobre el espacio de la imagen inmóvil para explicarla y desvelar su funcionamiento. De este modo, confluyen el movimiento en la narración y la estasis en la descripción en los momentos ekphrásticos. Hay, empero, en esta confluencia también un enfrentamiento entre estos dos "otros", es decir, el movimiento y la estasis; y en la referencia última del narrador a "remar con las palabras" se expresa una preferencia por el movimiento, lo que avanza.

Las imágenes fascinan e inmovilizan en el espacio de la figura expuesta, en cambio la narración, y su captación a través de la lectura, neutraliza esta fijación espacial y explica avanzando en el tiempo. En la novela se exhibe este antagonismo en la representación ekphrástica de lo visual en lo textual. Estos sistemas interactúan en tanto el lenguaje evoca las imágenes, y al hacerlo, invoca sus significados y mensajes, sus herramientas de producción

y sus poderes para fijar, fascinar, ratificar y emocionar al espectador, al mismo tiempo que el lenguaje trata de controlar estos mismos poderes que evoca en una especie de lo que Heffernan llama fusión de iconofilia e iconofobia (1993:7). Entonces, el narrador Tomás Eloy Martínez se describe a sí mismo viendo y deseando las postales de la exposición de fotos que lleva a cabo en su novela. De este modo, pone al lector a ver la relación amorosa entre el espectador y la fotografía, y al hacerlo, lo hace partícipe de esta pasión por la imagen, pero con el objeto de que la cuestione.

De tal modo, en *Santa Evita* la fotografía es traída bajo la mirada del lector- espectador con el fin que describe Hutcheon: ser usada en contra de sí misma para refutar su autoridad y poder con el fin de deconstruir su estrategia representativa (2002:43). El mensaje fotográfico en dicha novela está anclado en el mensaje lingüístico, el cual funciona como mando de control: la ficción y el narrador guían al lector entre los significados de la imagen, proveyendo lo que Sontag llama "visual legibility" (1977:5). Este collage de grafías de la imagen fotográfica pone en evidencia los numerosos mecanismos simbólicos que se mueven en las fotografías y que generan tantos significados y mensajes diferentes. En *Santa Evita,* este poderoso medio visual es sometido a los poderes domesticadores de la literatura, y así, su esencia es expuesta y neutralizada en los dominios de la ficción.

Lund, 2012

REFERENCIAS

Adams, Timothy (2008) "Photographs on the Walls of the House of Fiction", *Poetics Today,* vol. 29, no. 1, pp. 175-195.

Barthes, Roland (2000) *Camera Lucida. Reflections on photography.*

London: Vintage.

Baudrillard, Jean (1984) *Simulacra and simulations*. En: http://www9.georgetown.edu/faculty/irvinem/theory/Baudrillard-Simulacra_and_Simulation.pdf

Heffernan, James (1993) *Museum of words.* Chicago: The University of Chicago press.

Hutcheon, Linda (2002) *The politics of postmodernism*. New York: Routledge.

Martínez, Tomás Eloy (1995) *Santa Evita*. New York: Vintage Books.

Mitchel, W.J.Thomas (1994) *Picture theory: essays on verbal and visual representation*. Chicago: The University of Chicago press.

Sontag, Susan (1977) *On Photography*. London: Penguin.

[Este artículo se basa en la tesis de grado de la autora: Azucena Castro, 2012. *El collage ekphrástico en Santa Evita de Tomás Eloy Martínez*, Lund: Lunds universitet, Språk- och litteraturcentrum]

HACIA UNA POÉTICA DEL CIGARRILLO

Christian Claesson
Universidad de Lund
Christian.Claesson@rom.lu.se

RESUMEN

Este artículo, el primero en un proyecto de investigación recién iniciado sobre el uso de tabaco en la literatura latinoamericana, tiene dos partes. En la primera se discute el papel del cigarrillo en la producción cultural, y se afirma que el cigarrillo es algo como un significante vacío que tiene que llenarse con historias – desde ese sentido, un producto ideal para la publicidad y la ficción. El cigarrillo está casi siempre en el segundo plano en la producción cultural, pero, al mismo tiempo, hay autores que afirman que el tabaco condiciona toda su visión del mundo.

En la segunda parte del artículo se lleva a cabo un análisis literario a partir del uso de tabaco de la novela corta *El pozo* (1939), de Juan Carlos Onetti. Se concluye que el fumar es como la respiración del texto, presente desde la primera página, donde se lamenta la falta de tabaco, hasta el último cigarrillo en las líneas finales de la obra. No se fuma todo el tiempo, pero el tabaco subyace toda la confesión del narrador-protagonista, lo cual tanto aumenta la angustia vital como subraya el carácter poético del texto.

Palabras clave: el tabaco en la literatura, Richard Klein, Cristina Peri Rossi, Juan Carlos Onetti, *El pozo*

ABSTRACT

This article, the first in a recently initiated research project on smoking in Latin American literature, is divided into two parts.

The first one discusses the role of smoking in cultural production, and concludes that the cigarette is something like an empty signifier that needs to be filled with stories—in that sense it becomes and ideal product for storytellers both in advertising and fiction. The cigarette is almost always in the background in cultural production, but, at the same time, it often conditions the smoker's very way to understand the world.

The second part of the article studies Juan Carlos Onetti's novella *El pozo* (1939) from a smoking perspective. The conclusion is that smoking is like the breathing of the text, present from the first page, which focuses on the lack of tobacco, to the last cigarette in the very end of the book. The protagonist does not smoke all the time, but smoking underlies his whole confession, which, in turn, both augments the existential angst and underlines the novella's poetic qualities.

Key words: smoking in literature, Richard Klein, Cristina Peri Rossi, Juan Carlos Onetti, *El pozo*

RÉSUMÉ

Cet article, le premier d'un projet de recherche récemment initié sur l'occupation de fumer, est divisé en deux parties. La première discute le rôle de l'acte de fumer dans la production culturelle et conclut que la cigarette est comme un signifiant vide de sens qui a besoin d'être rempli de narration—en ce sens elle devient un produit idéal pour des narrateurs dans la publicité aussi bien que dans la fiction. La cigarette se trouve presque toujours à l'arrière-plan dans la production culturelle mais, en même temps, elle conditionne souvent la manière même de comprendre le monde.

La deuxième partie de l'article étudie la nouvelle *El pozo* (1939) de Juan Carlos Onetti du point de vue de la fumée. La conclusion est que l'acte de fumer est comme la respiration du texte, présente dès la prémière page, focalisant sur le manque de tabac, à

la dernière cigarette à la fin du livre. Le protagoniste ne fume pas tout le temps, mais l'occupation de fumer est au fond de toute sa confession et elle à son tour fait augmenter l'angoisse existentielle et souligne les qualités poétiques de la nouvelle.

Mots-clés: le fumer dans la littérature, la narration, Richard Klein, Cristina Peri Rossi, Juan Carlos Onetti, *El pozo.*

El cigarrillo es una parte integral e imborrable del siglo XX occidental. A partir de la introducción de la producción mecanizada de cigarrillos a finales del siglo XIX, el cigarrillo penetra todas las esferas sociales y todos los espacios de la sociedad, convirtiéndose pronto en uno de los emblemas, si no el más prominente, de la modernidad. Pero pocas veces es el protagonista del desarrollo histórico, como, digamos, el teléfono, el coche, la bomba atómica o el ordenador; el cigarrillo opera más bien en un segundo plano, siempre presente pero raramente en el centro del escenario. La producción cultural —memoria histórica y depósito de imágenes— atestigua esa presencia discreta: es difícil pensar en un Humphrey Bogart o una Lauren Bacall, íconos de la era cinematográfica, sin ese cigarrillo humeando entre los dedos. Los clásicos *film noir* de los años 50, los claroscuros del celuloide, integran, como pocos, el cigarrillo en su lenguaje cinematográfico.

También pluma y cigarrillo van de la mano. El cigarrillo ha sido un placer democrático, penetrando poco a poco todas las esferas sociales y todos los espacios de la sociedad, pero pocas actividades se prestan tanto para el hábito de fumar como la escritura. El acto de escribir es solitario, reflexivo, inmóvil, teñido de cierta angustia y presión, y en tales condiciones, el cigarrillo ofrece la compañía idónea. Ya en 1922 Italo Svevo publicó una de las novelas más hilarantes sobre el hábito de fumar y los intentos de dejarlo, *La conciencia de Zeno*. El primer consejo que el médico

da al protagonista, tirado entre el placer y la angustia del tabaco, es justamente que escriba sobre su lucha contra el vicio. Así no solo se escribe la novela que tenemos entre manos, sino también se pone de manifiesto el enlace entre escribir y fumar. Los escritores fumadores son abundantes: entre otros Henry Miller, Albert Camus, Ernest Hemingway, Guillermo Cabrera Infante, Julio Cortázar, Juan Rulfo, Juan Carlos Onetti, Osvaldo Soriano, Jean-Paul Sartre —aunque a este último le quitaron, póstumamente, el cigarrillo de la mano.[1] Muchos de sus personajes ficticios también fuman, y a primera vista parece haber una relación causal entre autor y personaje; si el autor fuma, es natural que fume también el personaje, y lo mismo si el autor en cuestión no es fumador.[2]

Al mismo tiempo, lo que también demuestra esa insistencia en la recurrente *ultima sigarretta* de Zeno es que el fumar no es el asunto principal del escritor hasta que alguien, autor o protagonista, decide dejar el vicio. Casi siempre es solo debido a su posible ausencia que el cigarrillo pasa de accesorio a tema, como afirma la cantidad de libros y artículos sobre autores que dejan, o por lo menos intentan, dejar de fumar[3] —por no decir nada de la inmensa

1 Como un signo de los nuevos tiempos, en un insólito caso de censura, la Biblioteca nacional francesa retocó digitalmente una foto de 1946 donde el filósofo tenía un cigarrillo entre los dedos, para evitar ser llevados a juicio bajo la ley anti-tabaco. Los periodistas no pudieron resistir la tentación de relacionar lo ocurrido con la filosofía sartreana: ver por ejemplo "Hell is other people removing your cigarette" (*Daily Telegraph*, 10/03/05), y "L'enfer c'est la clope" (*Libération*, 15/03/05). Sin embargo, el caso pronto fue remediado, como atesta AFP: "French politicians gave Sartre back his cigarette" (19/01/11).

2 La escritora uruguaya Fernanda Trías, por ejemplo, pone el dedo en esta relación, igualándola con otra diferencia marcada entre personas: "Es que a los hombres no los entiendo. No puedo ver el mundo –mucho menos vivirlo— desde la cabeza de un hombre, y se me hace difícil mantener la verosimilitud. Mis personajes tampoco fuman. Una sola vez hice que un personaje fumara y al final sólo prendió un cigarrillo en toda la novela. Me olvidaba de hacerla fumar." http://www.koult.es/2010/05/fernanda-trias/

3 Véanse por ejemplo Vargas Llosa, Cercas, Peri Rossi y Verdú.

literatura de auto-ayuda sobre cómo dejar el vicio. Los cigarrillos ocupan un segundo lugar en tanto en la vida como en la literatura, pero ¿eso es un indicio de su trivialidad? ¿Cómo entender todos esos cigarros literarios, que se fuman sin que ni personaje ni lector les den mucha importancia?

En las próximas páginas se bosquejará una respuesta a estas preguntas. En primer lugar revisaré parte de la literatura escrita sobre el cigarrillo en el contexto cultural y en la literatura, para luego, en segundo lugar, estudiar un caso concreto del fumar literario. Lo primero que llama la atención a la hora de acercarse a este tema es justamente la falta de estudios críticos sobre el cigarrillo en la literatura. En cambio, no faltan en absoluto los estudios desde una perspectiva socio-cultural. Uno de los mejores y más extensos es el aptamente titulado *The Cigarette Century*, de Allan Brandt, que rastrea la introducción, la popularización y el declive de "the product that defined America", desde la invención de la máquina Bonsak, que revolucionó la producción cigarrillera y por lo tanto también su uso, hasta las multas multibillonarias que las empresas tabacaleras tuvieron que pagar a ex-fumadores a principios del siglo XXI. A propósito de la producción cultural, que es lo que más interesa aquí, Brandt destaca que el advenimiento del cigarrillo coincide con el nacimiento de la publicidad moderna; es más, es imposible separar la popularidad inmensa del cigarrillo del poder de la máquina publicitaria. Desde el principio, el cigarrillo tenía, digamos, un problema de identidad (esa falta de identidad es, en realidad, su seña de identidad más característica, lo cual se comentará más adelante). Ya que había muy pocas diferencias entre distintas marcas, la publicidad, que en el siglo XIX más que nada proporcionaba información sobre el producto, tenía que acercarse al campo de la cultura: tenía que *narrar una historia* sobre el producto para llenarlo de significado. En una de esas coincidencias históricas, el crecimiento publicitario del cigarrillo ocurrió durante las primeras

décadas del cine, ese medio narrativo-visual por excelencia del siglo XX. Con todas esas estrellas cinematográficas que fumaban, otorgándole una larga serie de connotaciones y significados al cigarrillo, las agencias publicitarias ya tenían gran parte del trabajo hecho. No tenían que hacer más que proporcionarles cigarrillos gratuitos a los actores, para asegurarse de la presencia del humo en la pantalla. Aquí no hay que olvidar que estamos hablando de un conjunto de fenómenos estadounidenses: la industria y el ingenio del país inventan el cigarrillo, la publicidad le confiere una serie de mensajes y Hollywood populariza su uso por el país y por el mundo. (Que el producto sea estadounidense no deja de ser importante hasta hoy en día. Una de las razones de fumar, sostiene Brandt, es que todavía existe el deseo, sobre todo en los países en desarrollo, de *ser americano*.)

El fumar cigarrillos no es, pues, un hábito natural, pero tampoco uno artificial; es una costumbre manipulada.[4] Es imposible distinguir el deseo individual del fumador de la imagen que ese fumador quiere proyectar al mundo, imposible distinguir el *ser* del *parecer*.[5] En *Cigarettes are Sublime*, uno de los pocos estudios sobre el papel estético y narrativo del cigarrillo en el cine y en la literatura, Richard Klein establece una clara conexión entre cigarrillo y narración:

> A cigarette bespeaks the smoker, as the poem the poet. Reading it, one overhears the smoker engaged in a lyrical conversation with the cigarette, within

4 El tabaco no es necesario para nuestra supervivencia, pero, no obstante, parece atraer al ser humano en un plano general: "There is nowhere in the world where people do not smoke if they are allowed to." (1993: 4)

5 En una de esas "Confesiones de un ex fumador", Javier Cercas llega a una conclusión sorprendente: "comprendí con una claridad por completo exenta de dudas que nunca me había gustado fumar y que no era yo quien había estado fumando tabaco durante más de 30 años sino el tabaco quien me había estado fumando a mí".

> the limits of the syntax and lexicon determined by a widely recognized cultural code of smoking. With a cigarette, the smoker enacts a subtle dance or enters a dialogue that accompanies every gesture and word. Extracted from its pack and smoked, the cigarette writes a poem, sings an aria, or choreographs a dance, narrating a story in signs that are written hieroglyphically in space and breath.(8: 8)

El cigarrillo viene a ser un fenómeno deíctico que —como *yo*, *hoy* o *aquí*— depende del contexto de enunciación para obtener un significado, donde el fumador manipula el cigarrillo para narrar historias sobre su yo, tanto a sí mismo como a otro. Pero al mismo tiempo, el cigarrillo es, por decirlo de alguna forma, también un agente. En muchos casos narra las historias deseadas, pero en otros casos llega a constituir una máscara o hasta traicionar al fumador, revelando cosas que él mismo prefiere mantener ocultas, convirtiéndose en un demonio con su propio poder agencial. Según Klein, las artes han capturado y explorado ese potencial narrativo del cigarrillo. En el cine, el fumar proporciona un lenguaje implícito de gestos y actos que el ser del siglo XX capta e interpreta más o menos subliminalmente, una parte de la densidad del medio que casi nunca está en primer plano. Es un signo de todo lo que registra la cámara, una miríada de detalles que componen ese entorno visual de la vida. En algunas situaciones, el tabaco tiene papeles más prominentes, pero en la gran mayoría de los casos pertenece al subtexto. La escritura no tiene distintos planos de profundidad tan marcados como el cine. A no ser que se utilicen alguno de los pocos medios disponibles, como el espacio en blanco o las mayúsculas, la escritura es un medio cuya superficie es plana. En su comparación de la estructura narrativa en el cine y la literatura, Seymour Chatman afirma que el número de objetos descritos en una imagen es prácticamente infinito, solo

limitado por el enmarque de la cámara, y tiene un carácter hipotáctico. Los objetos descritos verbalmente, en cambio, tardan más en ser captados por nuestra conciencia, ya que su presentación paratáctica subraya que están separados el uno del otro. Por lo tanto, el fumar en literatura nunca es inocente o arbitrario, como también subraya Klein: "Every cigarette in a novel —perhaps not always in life— is significant" (20). Cada vez que un personaje saca el cigarrillo del paquete, lo enciende, inhala el humo, lo exhala en el cuarto, lo apaga y tira la colilla, es una inclusión *activa* por parte del autor. Por lo tanto, el cigarrillo siempre requiere interpretación, siempre está su significado fuera del contexto donde aparece:

> Cigarettes are frequently signs, but especially ambiguous one, difficult to read. The difficulty is linked to the multiplicity of meanings and intentions that cigarettes bespeak and betray: they speak in volumes, rather than in brief emblematic legends (26).

Un cigarrillo, por consiguiente, nunca es solo un cigarrillo, sino un manojo de sentidos ambiguos y aparentemente contradictorios, entrelazados en el texto social y cultural, relacionados a los fumadores de manera física, nerviosa y psicológica, suspendidos entre subjetividad y objetividad.

Siendo un fenómeno deíctico, el cigarrillo de una obra de ficción guarda una relación curiosa con el espectador o el lector. El cigarrillo parece establecer un contrato entre personaje y receptor, donde la complejidad de su atracción solo puede entenderse subjetivamente. Para una persona que nunca ha fumado, ¿es posible entender la atracción del tabaco en la pantalla o en el libro? En cualquier caso, ¿o por qué le importaría? ¿No será el cigarrillo, lisa y llanamente, una cantidad de hebras de tabaco en un papel finito, lleno de sustancias tóxicas? Prácticamente todos los libros sobre el

cigarrillo consultados para este artículo, también los que adaptan una perspectiva sociológica y médica, empiezan con una referencia explícita a la primera persona, como si el cigarrillo, o por lo menos el interés por él, nunca se pudiera desligar de la instancia subjetiva.[6]

La escritora uruguaya Cristina Peri Rossi abre su estudio cultural *Cuando fumar era un placer* con una constatación corta pero cargada de sentido: "La primera vez que vi fumar a una mujer fue en 1951" (9). Para los chicos, anota Peri Rossi, fumar era una de las formas de hacerse hombres, y para las chicas también; en 1951, cuando el papel tradicional de la mujer se estaba poniendo en tela de juicio, el fumar era un modo de aspirar a estudiar, trabajar, viajar y ser libres e independiente, lo cual antes había sido el privilegio de los varones. Aquí también la liberación femenina iba a través de los hombres, y esta vez con el cigarrillo como arma para combatir los prejuicios del mundo. Además, si fumar es hacerse adulto, también es una forma de mantenerse joven. Como apunta la escritora, dejar de fumar es reconocer y aceptar la propia mortalidad.

Algunas de las ventajas del tabaco es que es un placer barato (y por lo tanto democrático), inmediato y accesible. Justamente por esas razones, el tabaco, como ninguna otra droga —y aquí reside su atracción fatal— para muchos tiende a penetrar todas las esferas y aparecer en todas las situaciones posibles de la vida cotidiana.

6 Algunos ejemplos serán suficientes, y todos constituyen *las primeras frases* de los textos: "Why smoke? I drifted into the habit in the year between my eighteenth and nineteenth birthdays." *Tobacco, a Cultural History*.
"It was 1970, and I was sixteen and a junior at Southwest High School in Kansas City." (Robert Proctor, *The Golden Holocaust*). "In 1961, when I was seven years old, my parents took me to New York City for the first time. In this, my introduction to the city's many sights and attractions, nothing elicited my attention and fascination more than the famous Camel billboard looming above Times Square" (Allan Brandt, *The Cigarette Century*). "My motives for writing this book are complex. They certainly had their origin in my urgent desire to stop smoking" (Richard Klein, *Cigarettes are Sublime*.)

Peri Rossi enumera muchas (pero no todas…) de las vivencias que solían estar acompañadas por el cigarrillo, desde la primera hora a la mañana hasta la última de la noche. En ninguna situación faltaba el humo, y siempre era un apoyo, en fortuna y adversidad, tener el cigarrillo en la mano. Al discutir el cigarrillo post-coito, la escritora llega a hacerse una pregunta difícil: "¿Es posible que haya hecho el amor toda la vida sólo por el placer de fumarme ese cigarrillo?" (92). Envuelta en esa pregunta hay otra más existencial: ¿podría ser posible que el fumador empedernido hasta viva para fumar? La pregunta no es tan descabellada como puede parecer. Sartre, fumador ávido hasta la muerte y en contra de todas las recomendaciones médicas, llega a pensar que nada de la experiencia vital sería lo mismo sin el cigarrillo. Ya que el cigarrillo le acompaña en cada encuentro con la realidad, es imposible restar el tabaco de su comprensión del mundo. El fumar es una forma de apropiar el mundo al reducirlo a humo y ceniza e inhalarlo en el cuerpo, como una destrucción simbólica y continua. La apropiación de los objetos alrededor también sirve como una fundación, garantizan nuestro lugar en el mundo y, por consiguiente, refuerzan nuestra identidad contra esa nada amenazante del existencialismo (Klein 38). Como resultado de esta importancia capital del tabaco, Peri Rossi llega a una conclusión fundamental:

> Fumar no es un vicio. Es una manera de vivir, de pensar y de sentir. Es una cosmovisión, una cosmogonía. No piensa igual la mujer que fuma que la que no fuma, no sienten de la misma manera, no tienen una escala de valores semejante (17).

Algo parecido se dice al dorso de *Días sin fumar*, de Vicente Verdú:

> Ser fumador no es desde luego cualquier cosa. Es haber configurado un universo y una manera de relacionarse con él. La adversidad, la ilusión o el

> amor, el espacio y el tiempo no son lo mismo con o sin tabaco. […] El tabaco es, para el adicto, como una patria; un sistema completo de saber y sentir.

Mi proyecto de investigación, del cual el presente artículo es el inicio, se basa en este tipo de planteamientos, no poco comunes en los ensayos y la narrativa sobre el tabaco. Si el tabaco es como una patria, una forma de vivir, pensar y sentir, ¿cómo afecta esto la literatura que se escribe bajo la omnipresencia del humo? ¿Cómo se relacionan los personajes al tabaco? ¿Qué dice el uso del tabaco del lugar, tiempo y contexto social en cuestión? ¿Cómo configura el mundo, y qué se pierde en su ausencia? Naturalmente, hay una gran cantidad de encuentros entre literatura y tabaco. Como ya hemos visto, el cigarrillo pasa de ser un significante vacío que tiene que llenarse de sentido a una obsesión total para el que quiere dejar de fumar. En este proyecto no pretendo componer una lista exhaustiva de instancias tabacaleras ni hacer un estudio socio-literario del tema, sino analizar una serie de ejemplos donde el tabaco, de una forma u otra, afecta marcadamente el texto literario. Si la afirmación de Klein ("Every cigarette in a novel —perhaps not always in life— is significant") es acertada, no deja de ser sumamente original, ya que apenas hay estudios literarios sobre el tema. Esta ausencia de estudios críticos forma parte del acercamiento general hacia el tabaco literario y también será objeto de estudio.

El pozo

Para ver cómo llevar a cabo un análisis literario a partir del consumo de cigarrillos, se podría empezar con uno de los grandes fumadores de la literatura latinoamericana, Juan Carlos Onetti. Pocas son las fotos en que no se le ve con un cigarrillo en la mano. Carlos Maggi lo describe con una sordidez que parece sacado de una novela onettiana: "Come su comida fría, fuma minuciosamente, bebe largo

vino tinto sin buscar a nadie, como llorando al revés, hacia adentro, por lo que se escapa y se pierde mientras el humo se disuelve entre las cuatro paredes de su pozo de aire" (Maggi 96). De hecho, la obra y vida de Onetti se entremezclan constantemente, como atestigua Djelal Kadir[7], y el autor biográfico muchas veces parece ser un reflejo de los personajes ficticios. Quizá no sea sorprendente, por lo tanto, una fuerte presencia de tabaco también en sus novelas y cuentos. El único que realmente ha contado las veces que se fuma en la narrativa onettiana, según Juan Villoro en la introducción a las obras completas de Onetti, es Gary Haldeman: nos informa que hay 45 instancias en *Tierra de nadie*, 36 en *Para esta noche* y 39 en *La vida breve*, las primeras tres novelas de Onetti. Pero ahí termina la información y el silencio es significativo del desinterés en estudiar más detalladamente la presencia del tabaco en la literatura. El texto original de Haldeman se publicó en 1970 y no se encuentra disponible, y en la mención de Villoro no hay información adicional para contextualizar los números. 45 veces parece mucho, sin duda, pero ¿cuál sería el número medio de veces que se fuma en una novela? Y, si es un número alto, ¿qué conocimientos nos proporciona esta información, además de decirnos, siguiendo un razonamiento circular, que se fuma mucho?

Es suficiente con leer la primera novela corta de Onetti, *El pozo* (1939), para ver que su escritura está impregnada de tabaco. En cierto sentido, el tabaco forma parte de la génesis misma de la novela, según el conocido mito fundacional de *El pozo*. En 1933, la dictadura militar en Argentina había decidido prohibir la venta de tabaco los sábados y domingos. Juan Carlos Onetti, que vivía en Buenos Aires en aquella época, como todo ávido fumador, normalmente se aseguraba de tener suficiente tabaco como para sobrevivir el fin de semana, pero un viernes, sin saber exactamente por qué, se le olvidó comprar el abastecimiento necesario. El sábado

7 "Juan Carlos Onetti has a tremendous affinity with the men and women that populate his imaginary cosmos just as they do to each other." (Kadir 1977: 25)

se despertó sin tabaco y un fastidio que le daba ganas de suicidarse, y lo único que podía hacer para aliviar el sufrimiento era escribir. Durante ese día y la noche Onetti escribió la primera versión de *El pozo*, su primera novela, en una sesión obsesionada, "de un tirón" (Gilio and Domínguez 278). Hay razones para cuestionar algunos de los detalles de esta anécdota, como he comentado en otros textos[8], pero, no obstante, esta es la historia que el autor elige contar sobre cómo empezó a escribir narrativa. La falta de tabaco también se hace presente en la novela misma. Después de describir brevemente el pequeño cuarto donde tiene lugar toda la narración, el protagonista, Eladio Linacero, expone sus razones para escribir:

> Ni siquiera tengo tabaco. No tengo tabaco, no tengo tabaco. Esto que escribo son mis memorias. Porque un hombre debe escribir la historia de su vida al llegar a los cuarenta años, sobre todo si le sucedieron cosas interesantes. Lo leí no sé dónde" (Onetti 4).

La falta de tabaco, subrayada varias veces, parece ser el impulso principal para sentarse a escribir, sobre todo porque las demás razones son más que vagas: ¿por qué un hombre debe escribir sus memorias al llegar a cuarenta? ¿Qué cosas se califican como "interesantes"? Y ¿dónde lo leyó Eladio, exactamente? Aunque no se dice claramente, aquí se establece la relación entre tabaco, vida y escritura que va a ser constante en el texto de *El pozo*. A diferencia de Onetti, sin embargo, Eladio consigue tabaco en el restaurante en la primera planta del edificio ("Conseguí que Lorenzo me fiara un paquete de tabaco" [11]) y desde entonces no para de fumar, hasta llegar a hacerlo tan intensamente que tiene que esconder el paquete para parar. Desde ese momento, el fumar llega a ser una de las formas que Eladio tiene para relacionarse al tiempo y al lugar. Junto con algunas otras cosas —los cambios de temperatura y luz, las pitadas de

8 Claesson 2009a, 2009b.

los vigilantes, el chorro del grifo mal cerrado y los ruidos urbanos— el fumar funciona como un reloj que marca el paso del tiempo que dura el relato. Estas pulsaciones recurrentes, siempre en el fondo de la narración, se convierten en una respiración, dividiendo el tiempo en unidades manejables e implicando el cuerpo como una parte del circuito de inhalación y exhalación, de interioridad y exterioridad. Eladio pasa gran parte de su tiempo imaginándose largas historias de vidas alternativas, como leñador en Alaska o aventurero en Klondike, pero esta respiración, como en la tradición zen, es lo que devuelve a Eladio al lugar y el tiempo donde se encuentra.

En una lectura muy sugerente, Sabine Giersberg relaciona la narrativa onettiana con el Eclesiastés, libro bíblico al que Onetti varias veces hace referencia en las entrevistas. No es difícil encontrar una afinidad entre la cosmovisión pesimista y desilusionada de Onetti, expuesta de *El pozo* en adelante, y las primeras palabras del Predicador: "Vanidad de vanidades, dijo el Predicador; vanidad de vanidades, todo es vanidad." Con sus repetidas afirmaciones de que no hay nada nuevo bajo el sol, el Eclesiastés es quizá la parte más nihilista y resignada del Antiguo Testamento. Como apunta Giersberg, la voz del texto intenta comprender el sentido de la vida humana, cuestionando valores tradicionales como la posición social o el conocimiento convencional, que, junto con las prácticas religiosas, tienden a disimular la amenaza de la muerte. El papel central de esta interrogación lo tiene la palabra hebrea *hebel*, que aparece repetidamente y viene a ser el *leitmotif* del texto. La palabra es de difícil traducción, pero, dependiendo del contexto, el término se podría traducir como *respiración*, *transitoriedad*, *nada*, *falta de sustancia* o *vanidad*.[9] Ya que *hebel* se repite con insistencia poética, la palabra casi viene a *ser* la respiración que también se

9 Michael V. Fox (409) incluye algunos más: *vapor*, *fútil*, *vacío*, *ridículo*, *incongruente*, *ilusorio*, *insignificante* o incluso *absurdo* en el sentido que Albert Camus otorga la palabra.

aprecia en un nivel semántico. Ahora bien, la traducción vernácula, contemporánea, onettiana de *hebel* bien podría encontrarse en el tabaco: todas las definiciones previamente presentadas también se pueden aplicar al humo del cigarrillo, y su inhalación se repite como la respiración del texto. La transitoriedad del momento y la vida impregna el Eclesiastés tanto como *El pozo*, y su carácter poético —Giersberg lo llama su discurso no conceptual— capta lo que las palabras no consiguen expresar. Tal como el humo visibiliza las exhalaciones constantes, el cigarrillo que se quema en el cenicero se convierte en un reloj de arena moderno.

"Each puff is a human breath. Each puff is a thought. Each puff is a reminder that to live is also to die" medita Bob en *Blue in the Face* (1995), de Paul Auster, y del mismo modo, el humo devuelve a Eladio Linacero a su piso mugriento en Montevideo, en la víspera de sus cuarenta cumpleaños. El contraste entre el hombre activo y fuerte de su imaginación y el ser más bien pasivo y desilusionado de la vida real, sin embargo, no podría ser mayor. Desde el principio se establece una relación incómoda a la propia corporalidad: "Caminaba con las manos atrás, oyendo golpear las zapatillas en las baldosas, oliéndome alternativamente cada una de las axilas. Movía la cabeza de un lado a otro, aspirando, y esto me hacía crecer, yo lo sentía, una mueca de asco en la cara" (3). En todo el texto, este contrapunteo entre, por una parte, las imaginaciones y los recuerdos, y por otra los recordatorios del aquí y ahora, es el motor de la narración, del deseo de narrar. Eladio, que no puede esconder su desilusión con la vida, dedica gran parte de sus "memorias" a narrar fantasías que parecen sacados de libros de aventuras, o a recomponer recuerdos reales, pero una y otra vez la realidad material y corporal se hace notar.

Hacia el final de la narración, marcado por el cansancio y el hastío, Eladio se resigna a su tiempo y lugar. Ha luchado para escapar en las imaginaciones, la ficción y la memoria, pero al final tiene que aceptar que es vencido por el aquí y ahora:

> Esta es la noche. Yo soy un hombre solitario que fuma en un sitio cualquiera de la ciudad; la noche me rodea, se cumple como un rito, gradualmente, y yo nada tengo que ver con ella. Hay momentos, apenas, en que los golpes de mi sangre en las sienes se acompasan con el latido de la noche. He fumado mi cigarrillo hasta el fin, sin moverme (30).

Cuando ya no le quedan fuerzas de evasión le sobreviene la noche y tiene que aceptar que es un hombre cualquiera en un sitio cualquiera. Significativamente, la única actividad del narrador-protagonista, mientras se deja rodear por la noche y la realidad, es fumar. Además hay un sentido intemporal del verbo, donde Eladio no está fumando un solo cigarrillo, sino se dedica más bien a un fumar continuo, duradero. De hecho, hasta se podría decir que eso es característico de este personaje en general: la única actividad que le queda antes del reposo total es el fumar. En la segunda mención se subraya la quietud general al decir que se termina el acto de fumar en inmovilidad completa. Aunque por un momento parece volver la temporalidad, con el pretérito perfecto, acto seguido la frase asume un sentido abstracto que viene a denotar que el personaje, en efecto, ha llegado al final del día, completamente envuelto entero por la noche. Después de terminar el último cigarrillo, de abandonar ese compás que ha marcado la narración, el narrador hace un balance de su día:

> Las extraordinarias confesiones de Eladio Linacero. Sonrío en paz, abro la boca, hago chocar los dientes y muerdo suavemente la noche. Todo es inútil y hay que tener por lo menos el valor de no usar pretextos (30).

Es una conclusión resignada a la que llega Eladio después de todo un día de escritura, sin duda, y una que se suele citar

para describir la mirada sombría la filosofía onettiana en general. Las memorias de Eladio Linacero se convierten en el manifiesto pesimista según el que se interpreta la narrativa de Onetti,[10] pero no hay que olvidar, para ser justos, que se trata de un personaje exhausto, hambriento y, vale decirlo, que ha fumado un cigarrillo tras otro después de esconder el paquete por el asco que le producía fumar tanto. A estas horas altas de la noche se trata de un personaje completamente vencido por la realidad, lo cual encomienda, quizá, cierta comprensión. Lo que embellece todos esos fracasos onettianos y que nos hace revisitarlos una y otra vez es el tono, el estilo y el lenguaje con el que se transmiten. En *El pozo*, uno de los factores que contribuyen a la calidad poética del texto es el tabaco: es la presencia de los cigarrillos que marca el ritmo del texto, con su constante respiración, y, si hay que creer a Onetti, la ausencia de cigarrillos que subyace en la narración y le otorga su carácter angustioso. En esta novela corta de Onetti se aprecia como el fumar puede ser una forma de vivir, pensar y sentir; pocas veces está en la superficie, pero late como los golpes de sangre en las sienes.

Lund, 2012

REFERENCIAS

Auster, Paul. *Smoke & Blue in the Face: Two Films* London: Faber & Faber, 1995.

10 Zum Felde, por ejemplo, afirma que "*El pozo* no sólo es el más original, el más recio, el más prieto, el más auténtico, el más terriblemente él mismo, sino también – y por ello – que en él están virtualmente todos sus libros sucesivos, si algo ha ganado o algo ha perdido. Por lo demás es siempre el mismo Onetti a través de toda su obra" (1964: 347-48). Emir Rodríguez Monegal, por su parte, sostiene que la novela "es cifra de toda su obra posterior" (Rodríguez Monegal in Onetti 1969: 19).

Brandt, Allan M. *The Cigarette Century*. New York: Basic Books, 2007.
Cercas, Javier. "Confesiones de un ex fumador." *El país* 17/10/10 2010.

Chatman, Seymour. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press, 1978.

Claesson, Christian. "*El pozo*: Escribiendo el autor." *Actas del II Congreso de Hispanistas y Lusitanistas Nórdicos*. Ed. Stockholmiensis, Acta Universitatis, 2009a.

---. "The Role of the Author in Juan Carlos Onetti and Juan José Saer." Harvard University, 2009b.

Fox, Michael V. "The Meaning of *Hebel* for Qohelet." *Journal of Biblical Literature* 105.3 (1986): 409-27..

Giersberg, Sabine. "'I have seen all the things that are done under the sun; all of them are meaningless, a chasing after the wind': Onetti and Ecclesiastes." Trans. Stewart, Iain A. D. *Onetti and Others: Comparative Essays on a Mayor Figure in Latin American Literature.* Ed. San Román, Gustavo. Albany: State University of New York, 1999. 163-75.

Gilio, María Esther, and Carlos María Domínguez. *Construcción de la noche: la vida de Juan Carlos Onetti*. Biografías del sur. Buenos Aires: Planeta, 1993.

Kadir, Djelal. *Juan Carlos Onetti*. Boston: Twayne Publishers, 1977.

Klein, Richard. *Cigarettes Are Sublime*. London: Picador, 1993.

Maggi, Carlos. *Gardel, Onetti y algo más*. Montevideo: Editores Alfa, 1964.

Onetti, Juan Carlos. *Juan Carlos Onetti: Obras completas. Novelas (1939-1954)*. Introducción de Dolly Onetti. Prólogo de Juan Villoro. Ed. Campanella, Hortensia. Vol. I. Barcelona: Círculo de lectores/ Galaxia Gutenberg, 2005.

Peri Rossi, Cristina. *Cuando fumar era un placer*. Barcelona: Lumen, 2003..

Rodríguez Monegal, Emir. *Narradores de esta América. Ensayos*. Montevideo: Alfa, 1969.

Vargas Llosa, Mario. "Confesiones de un ex fumador." *La nación* 26/07/00 2000.

Verdú, Vicente. *Días sin fumar*. Barcelona: Anagrama, 1989.

Villoro, Juan. "La fisonomía del desorden: el primer Onetti." *Obras completas: Novelas I (1939-1954)*. Ed. Campanella, Hortensia. Vol. I. Barcelona: Círculo de lectores/Galaxia Gutenberg, 2005.

Zum Felde, Alberto. *La narrativa en Hispanoamérica*. Madrid, 1964.

EL SUEÑO DEL CELTA DE MARIO VARGAS LLOSA Y SU TRASFONDO BIOGRÁFICO

Inger Enkvist
Universidad de Lund
Inger.Enkvist@rom.lu.se

RESUMEN

El sueño del celta (2010) supone por lo menos dos retos para el que quiera interpretar la novela. El primero es definir qué cambios ha introducido el autor para crear su protagonista "Roger Casement" en comparación con el personaje histórico en el que se basa. El segundo es definir las posiciones ideológicas del autor, diferentes de las que ha profesado en ocasiones anteriores. En particular, es llamativo el epílogo en el que el autor expresa su admiración por el personaje histórico en el que basa su relato, dejando así menos espacio para que los lectores se formen su propia idea sobre lo que pasa en el mundo narrado.

Palabras clave: Vargas Llosa, *El sueño del celta*, fuentes, epílogo.

ABSTRACT

The Dream of the Celt (2010) puts the critic in front of two challenges. The first one is to decide to what degree the historical person Roger Casement has been changed by the author in order to create his "Roger Casement". The second one is to define the ideological positionadopted by the author that is very different from the ideas that he has espoused on earlier occasions. It is particularly striking that there is an epilogue in which the author expresses his admiration for the historical Roger Casement, thereby leaving less

space for the readers to form their own opinion on what happens in the novel.

Keywords: Vargas Llosa, *The Dream of the Celt*, sources, epilogue.

RÉSUMÉ

Le rêve du Celte(2010)constitue un double défi pour la critique. D'abord, il est intéressant de déterminer jusqu'à quel point le personnage principal Roger Casement a été changé en comparaison avec le personnage historique du même nom. Aussi,la position idéologique adoptée par l'auteur est surprenante et très différente de celle qu'il a formuléeen d'autres occasions. En particulier, l'épilogue nous intrigue, un épilogue dans lequel l'auteur exprime son admiration pour le personnage historique Roger Casement, ce qui prive les lecteurs d'une partie de leur liberté quand ils se forment leur propre opinion sur les événements du roman.

Mots-clés: Vargas Llosa, *Le rêve du Celte*, sources, épilogue.

El sueño del celta (2010) ha desconcertado a muchos lectores habituales de Vargas Llosa. El contenido se basa en la historia de Roger Casement (1864–1916), cónsul británico en África y en Brasil que investigó los abusos cometidos contra los indígenas tanto en el Congo como en el Perú al comienzo del siglo XX en conexión con la extracción del caucho. Casement más tarde se convirtió en nacionalista irlandés y terminó acercándose al catolicismo. Además, era homosexual y, en particular, se sentía atraído por los chicos jóvenes del tercer mundo. Durante la primera guerra mundial entró en contacto con los alemanes a fin de obtener su ayuda para desligar Irlanda de Gran Bretaña, fue descubierto y terminó ahorcado en una prisión británica. La novela se basa en los informes y diarios del Casement histórico y en una serie de biografías.

En la vida de Casement, se puede hablar de tres épocas diferentes ─el Congo, el Perú e Irlanda─, de las que el Congo representa el periodo más largo con más de veinte años. Además, en la vida de Casement, hay aspectos admirables como las denuncias de los abusos en el Congo y en el Perú y otros más cuestionables como el nacionalismo. En la novela, es desconcertante la mezcla de aspectos combinada con la admiración global de Vargas Llosa por su protagonista, expresada en el epílogo. Este epílogo supone un problema para la interpretación porque convierte en menos autónoma la ficción que lo precede y nos deja con la duda de si el epílogo se debe leer como parte de la novela.

Biografías

Hay biografías generales sobre Casement y otras enfocadas en cierto aspecto de su vida. Reid (1976) intenta entender la complicada personalidad de Casement. Goodman (2009) se interesa por la conexión de Casement con el Perú. Inglis (1973) ve la vida de Casement desde una perspectiva irlandesa. Singleton-Gates y Girodias (1959) se interesan por el aspecto irlandés y por el juicio en 1916. Weale (2001) combina la cuestión del nacionalismo con el concepto de traición.

Reid (1976) declara que su propósito principal es entender la personalidad del personaje extraño y complejo que era Casement. No era católico sino protestante, un dato importante dentro del nacionalismo irlandés. No era de origen celta sino noruego. Viajaba a menudo entre países y continentes pero terminó convertido en nacionalista regional. Era funcionario británico pero vivía una secreta vida sexual promiscua. Confiaba en la justicia de Gran Bretaña, en contraste con la del Perú, pero hacia el final de su vida concibió un violento odio anti-británico. Era hombre de acción pero escribía una poesía romántica y muy mala.

Reid cree que la mejor descripción de la psicología de Casement es la del novelista Joseph Conrad. Éste conoció a Casement en África en 1890 cuando eran relativamente jóvenes los dos. Para Conrad, Casement era buena persona pero ya entonces se veía que era alguien que se dejaba guiar por sus emociones y no por la reflexión. Conrad veía en Casement a una persona atractiva física y socialmente pero algo vanidosa y, por eso, no lo considera grande a pesar de su innegable valentía (Reid 15).

Reid subraya que Casement siempre estaba desplazándose y que no tenía realmente un hogar. En el extranjero, vivía en viviendas de paso; cuando estaba en Gran Bretaña o en Irlanda, vivía en pensiones baratas o con familiares. En ese sentido, el haber quedado huérfano muy joven se convirtió en algo que lo marcó para siempre. Posiblemente, encontrarse lejos de Europa le facilitaba vivir su homosexualidad. Carecer de casa puede haberle influido para que adoptara un nacionalismo a ultranza, buscando un hogar en la idea de lo nacional. Cuando se habla del nacionalismo de Casement quizá se pueda hablar de un nacionalismo doble, uno a favor de Irlanda y otro en contra de Gran Bretaña.

A su muerte, Casement dejó muchos papeles y parece que se vio como escritor a pesar de publicar fundamentalmentedos informes de tamaño reducido, algunos artículos periodísticos y una poesía, “El sueño del celta”. Iba a sacar una colección de poesía con el mismo nombre, pero no fue aceptada para la publicación. Reid y otros atribuyen la baja calidad de los textos de Casement a su falta de formación escolar y a sus pocas lecturas. Reid habla de textos verbosos y llenos de clichés; hasta cree que se puede hablar de un flujo de palabras que no siempre expresan un pensamiento. Casement no tenía intereses intelectuales o artísticos y nunca se interesó por la música y el arte. Tampoco le interesaban las lenguas, a pesar de vivir en el extranjero. Hablaba francés pero no español o portugués. Reid cree que lo noble en Casement no es tanto lo que escribió como

su actuación en el Congo y en el Putumayo. Ahí, con valentía e inteligencia, Casement realizó un trabajo difícil y peligroso. No era un intelectual sino alguien que se identificaba con las víctimas de manera instintiva. Resultó reforzada su indignación humanitaria por su percepción de la belleza de los indígenas tanto en el Congo como en el Perú. En los informes, Casement denuncia los actos criminales cometidos por los representantes tanto del rey Leopoldo en el Congo como del señor Arana, dueño de la Peruvian Amazon Company, en el Perú. Casement y otros lograron que Leopoldo tuviera que entregar la autoridad sobre el Congo al Estado belga, lo cual era una mejora. En el Perú, Casement constató que el gobierno peruano no estaba dispuesto a castigar a los responsables pero, en Londres, Casement contribuyó a cerrar la empresa y echarla de la bolsa.

Casement fue "convertido" al nacionalismo irlandés por dos historiadoras, Louise Farquharson y Alice Stopford Green. Cuando prendió una idea en él, desbordó de entusiasmo y parece que se vio en seguida en el papel del caballero medieval luchando contra el dragón que era para él Gran Breta

ña. No le interesaba combatir los problemas generales de Irlanda como la mala economía o el alcoholismo sino que le atraían los gestos grandiosos. Este entusiasmo llega al paroxismo durante los últimos años de su vida.

En cuanto a la religión, Reid opina que Casement nunca tuvo convicciones profundas. Era cristiano de manera convencional pero sin un compromiso personal. Por eso, no le suponía problemas dogmáticos dirigirse a sacerdotes católicos al final de su vida. Reid cree que a Casement le caracterizaban las poses sociales más que las convicciones y ve el mismo simplismo en su posicionamiento político. Casement decidió amar a Irlanda, detestar a Gran Bretaña y admirar a Alemania, a pesar de también ver cosas que criticar en Irlanda, respetar en Gran Bretaña y ver que el futuro de Irlanda no era la prioridad de los alemanes.

Reid subraya que pocas personas tenían motivo para confiar en Casement. Para un irlandés de Ulster, Casement se había comportado como un héroe durante su servicio a la Corona británica pero como un renegado y un traidor en su identificación con el activismo nacionalista en contra de Gran Bretaña. Para un irlandés católico del sur, Casement aparece como un irlandés del norte, alguien que había representado a la Corona británica durante toda su vida profesional y que, además, había vivido casi siempre fuera de Irlanda. A un británico, podría aparecer como un alguien del extrarradio que había rendido algunos servicios a la Corona pero también había sido recompensado a través de su salario y hasta había recibido una condecoración y había sido elevado a "sir" Roger Casement. No le gustaría que, a pesar de vivir de un salario público británico, Casement no se identificara con Gran Bretaña.

La tercera etapa de la vida de Casement empezó en 1912, cuando se convirtió en activista irlandés, dejando de lado su interés por el Perú. En sus cartas y artículos, se mostró virulentamente anti-británico. Publicó un artículo en el que animaba a los irlandeses a no enrolarse en el ejército británico. Viajó a los Estados Unidos para juntar dinero para el nacionalismo irlandés entre los emigrados. A varios observadores Casement les llamó la atención como exaltado y emocionalmente inestable. En los Estados Unidos, se juntó con un joven noruego, Christensen, un criminal de baja estofa del que otros desconfiaban. Cuando estalló la guerra, Casement viajó a Alemania como representante del nacionalismo irlandés, de Sinn Fein más tarde asociado con el IRA, junto con el joven noruego que probablemente era su amante. En Alemania, Casement intentó reclutar una "brigada" irlandesa entre los prisioneros de guerra, pero se dio cuenta de que los voluntarios no eran buenos soldados. Presa de una depresión, dudó de su proyecto. Los prisioneros de guerra irlandeses no lo conocían, una decepción para Casement quien se concebía como el líder del movimiento independentista. Aceptó que

los alemanes lo utilizaran para la propaganda, intentando convertirse en alguien importante en el escenario internacional a pesar de actuar como un diletante. Un británico que se entrevistó con él en Alemania lo consideró que era alguien inestable (Reid 290-291). Hasta otros nacionalistas desconfiaban de él. Cuando finalmente llegó a Irlanda, llevado en un submarino alemán, fue descubierto con papeles comprometedores en alemán en la ropa. No hay duda de que Casement realmente traicionó a Gran Bretaña una y otra vez y, exaltado como estaba, veía como la gloria morir por Irlanda. El mito nacionalista lo transformó en mártir.

Para Reid, los famosos diarios de Casement son aburridos; no son la obra de una mente excepcional sino recogen datos triviales entre los que llaman la atención las descripciones de sus encuentros sexuales con jóvenes en diferentes partes del mundo (451-452). Después de su muerte, los diarios han sido discutidos por dos razones diferentes. Entre los británicos, se ha cuestionado lo ético de hacer circular extractos de sus diarios durante el juicio. Los diarios no influyeron en la condena por traición, una traición además reivindicada por el propio Casement, pero quizá sí en la denegación de clemencia (380). Los amigos de Casement hicieron circular, por su cuenta, la idea de que los diarios serían una falsificación, supuestamente realizada por los servicios británicos de inteligencia. Hoy en día, se descarta la teoría de la falsificación.

Durante el juicio en 1916 se estaba desarrollando una de la más sangrientas batallas de la primera guerra mundial, la batalla del Somme, en la que perdieron la vida unos 60 000 soldados británicos entre los que había muchos originarios de Irlanda. Aun así, en el juicio, se permitió que Casement leyera durante cuarenta minutos una defensa de su actuación (405, 413). Se sabía que Casement había escrito un plan sobre cómo los alemanes ayudarían a Irlanda en el caso de que ganaran la guerra (443). Su acercamiento al catolicismo no encontró mucha simpatía en la Iglesia porque la jerarquía católica

no quería que se asociara a la Iglesia con alguien como Casement. Reid concluye que había algo de actor en Casement y cree que su manera de dejar el mundo fue su gesto más elegante (447).

Como es lógico, las diferentes biografías repiten los mismos datos aunque todas tienen un enfoque algo diferente. Goodman (2009) se interesa por la actuación de Casement en el Perú y deja de lado el nacionalismo, la homosexualidad y la traición. Se basa en la prensa de la época, en las transcripciones de los debates en el parlamento británico y en diferentes documentos peruanos. Incluye una descripción de la recolección del caucho y del porqué del auge del caucho precisamente en aquellos años. Subraya que la esclavitud había sido abolida en el Perú en 1854 pero que se permitía el peonaje de deudas. En 1907, el señor Arana era el único cauchero en la región del Putumayo, dueño de la Peruvian Amazon Company que controlaba un vasto territorio en la frontera entre Colombia y el Perú. Arana lanzó su compañía en la bolsa de Londres en diciembre de 1908. Ofreció 300 000 acciones al público y guardó 700 000 para su familia (25). Casement viajó al Putomayo por encargo oficial británico porque Arana tenía en su empleo como capataces a unos cuantos ciudadanos británicos de Barbados y las informaciones decían que estaban siendo maltratados. Durante sus dos viajes al Perú, Casement recogió información y reveló cómo los empleados de la empresa terrorizaban a los indígenas. Para Casement, la situación en el Perú era hasta peor que la del Congo y además veía que la empresa estaba protegida por las autoridades peruanas (105). Casement concluyó que se trataba de una actividad criminal, parecida a la extorsión armada (118). La empresa quedó expuesta como escandalosa y tuvo que cerrar. El informe de Casement contenía sus propias observaciones, extractos de los testimonios de los barbardianos y una lista de las personas criminales empleadas por la empresa.

Weale (2001) cree que, en su identificación con Irlanda

con lo gaélico, Casement y otros nacionalistas se basaban en un conocimiento superficial. Irlanda ha sido invadida por una serie de pueblos, de los que los celtas, provenientes del norte de España, sólo eran un grupo entre varios. El nacionalismo irlandés no era una causa muy popular en Irlanda al comienzo del siglo XX, así que no se debe ver a Casement como un mártir popular sino como el mártir de cierta ideología política, el nacionalismo (3-12). Weale también subraya que Casement vivió aislado durante gran parte de su vida adulta y que fundamentalmente era autodidacta. Esa falta de contacto con círculos intelectuales se nota en que lo que escribe es intelectualmente ingenuo, romántico y sentimental (36). Los diarios lo muestran como bastante vanidoso (45). Desarrolla un odio contra todo lo británico y una ceguera ante otros temas. No evalúa correctamente el carácter de Christensen ni tampoco el interés alemán por Irlanda. Para caracterizar a Casement en Alemania, Weale habla de paranoia y de megalomanía (78). Weale cree que se ha hablado demasiado del acercamiento al catolicismo de Casement porque considera que Casement fundamentalmente quiere ser "más irlandés". Hasta cree que Casement podría tener una comprensión limitada de Irlanda por haber vivido fuera de Irlanda casi toda su vida. Entre otras cosas, creyó ser el máximo líder nacionalista en Irlanda y no sabía que otros nacionalistas desconfiaran de él (86). Desde 1912, cada vez más enfermo, está exhausto y sufre de ataque de nervios. Muchos lo consideran fanático. En relación con su actuación política, Weale cree que la homosexualidad de Casement es trivial (255-256). No hay evidencia de otra cosa que de haber comprado Casement sexo a unos jóvenes que querían venderlo.

Para Inglis (1973), Casement se caracteriza por la simpatía y la conmiseración pero no por la lógica y la deducción (40). Inglis lo describe como un personaje romántico y relata que varios conocidos habían comentado que los ojos de Casement llameaban, fanáticos, cuando hablaba sobre el Congo (119). Descarta también

que la conversión de Casement al catolicismo fuera profunda. También subraya que Casement era un humanitario pero no un multiculturalista en el sentido moderno porque no reivindicaba una igualdad entre diferentes culturas.

Inglis describe la actuación de Casement en Irlanda, mencionando su monomanía antibritánica y las emociones que lo embargaban. Daba la impresión de alguien inestable. Tampoco era un pacifista porque durante los últimos años de su vida, su preocupación era conseguir armas, soldados y oficiales para liberar Irlanda de Gran Bretaña. Parecía sincero e idealista y, por eso, al descubrirse sus diarios y su homosexualidad, los amigos y admiradores se sentían engañados; no había sido tan sincero como parecía. Otro estudio que enfoca los diarios y el nacionalismo irlandés es el de Singleton-Gates y Girodias (1959).

El sueño del celta

La versión elaborada por Vargas Llosa presenta a Casement a la vez como víctima y como héroe, mezclando su actuación en diferentes épocas de su vida. En el análisis literario, siempre se suele evitar hablar de la intención del autor pero, en este caso, hay un epílogo en el que el autor habla en su propio nombre sobre el protagonista. Vamos a mirar lo que contiene ese texto.

Primero, es llamativo que el epílogo esté lleno de referencias negativas a Gran Bretaña, como si el autor hubiera adoptado sin más la perspectiva de su protagonista. Empieza con la constatación de que, después de la ejecución de Casement, se pidió al médico de la prisión que averiguara si era cierto que Casement era homosexual. El médico lo afirmó después de una examinación del ano. En vez de decir que se trata de una medida de averiguar el dato sin perjuicio para Casement, el acto se presenta como una violación de su persona. Después se menciona, como otro agravio más, que Casement fue enterrado dentro de la cárcel sin lápida y al lado de un criminal.

¿Realmente es llamativo después de ser Casementel primer británico condenado por alta traición desde hacía varios centenares de años? A continuación, se constata que el lugar donde fue enterrado Casement se encontraba cerca del "Roman Way, la trocha por la cual al comenzar el primer milenio de nuestra era entraron los legionarios romanos a civilizar ese perdido rincón de Europa que sería más tarde Inglaterra". En otras palabras, el autor introduce datos que tienen poco que ver con la situación, según parece para poder añadir algo negativo sobre Gran Bretaña. Además, el autor utiliza un doble rasero porque, en este caso, es positivo invadir Gran Bretaña mientras que las invasiones a Irlanda son negativas, quizá menos la de los celtas.

El texto continúa diciendo que las autoridades denegaron la autorización para que la familia se llevara los restos de Casement a enterrar a Irlanda. Se añade que durante mucho tiempo nadie habló de Casement menos su verdugo que lo menciona en un libro de memorias escrito antes de suicidarse él. El verdugo afirma que de todas las personas a las que él ejecutó nadie murió con más dignidad que Casement. Así, lo británico queda asociado a los conceptos de verdugo y de suicidio y lo irlandés a la dignidad.

Después, se entrega la informaciónde que, en 1965, se obtuvo finalmente la autorización de llevar los restos de Casement a Dublín donde fueron enterrados en el "panteón de los héroes de la independencia de Irlanda". Hay pocas expresiones más nacionalistas que hablar de un panteón de héroes. Gran Bretaña da ese permiso a pesar de cómo se había comportado Casement. Continúa Vargas Llosa:

> La sinuosa campaña lanzada por la inteligencia británica para desprestigiarlo, utilizando fragmentos de sus diarios secretos, tuvo éxito. Ni siquiera ahora se disipa del todo: una aureola sombría de homosexualismo y pedofilia acompañó su imagen a lo largo de todo el siglo XX.

Como se ha constatado, Casement realizó tanto actos admirables como no tan admirables. El homosexualismo y la pedofilia no son rumores sino informaciones que vienen directamente de Casement, informaciones que él mismo introdujo en sus diarios. ¿Por qué llamar secretos los diarios? Todos los diarios privados son "secretos". En contraste con su actitud frente a lo británico, el autor adopta una posición comprensiva con las actitudes irlandesas frente a Casement:

> Su figura incomodaba en su país porque Irlanda, hasta no hace muchos años, mantenía oficialmente una severísima moral en la que la sola sospecha de "pervertido sexual" hundía en la ignominia a una persona y la expulsaba de la consideración pública.

Primero, se habla de Irlanda como un país y como "su" país, a pesar de constituir en esa época una región británica. En Irlanda, según el autor, el rechazo era sólo "oficial" y no se mencionan que las leyes irlandesas han sido menos liberales que las británicas en cuestiones sexuales. Termina el párrafo de la siguiente manera:

> En buena parte del siglo XX el nombre y las hazañas y penurias de Roger Casement quedaron confinados en ensayos políticos, artículos periodísticos y biografía de historiadores, muchos de ellos ingleses.

¿Por qué decir que "quedan confinados", si están publicadas ampliamente según el propio autor? Es llamativo que hable de "historiadores, muchos de ellos ingleses". ¿Por qué los historiadores no serían de fiar y peor si son ingleses? Entre los historiadores citados en el presente estudio, Reid y Goodman son estadounidenses, Inglis irlandés y sólo Weale británico. Los periodistas Singleton-Gates y Girodias son pro-irlandeses.

Después viene la afirmación más contundente y cuestionable

del epílogo:

> Con la revolución de las costumbres, principalmente en el dominio sexual, en Irlanda, poco a poco, aunque siempre con reticencias y remilgos, el nombre de Casement se fue abriendo camino hasta ser aceptado como lo que fue: uno de los grandes luchadores anticolonialistas y defensores de los derechos humanos y de las culturas indígenas de su tiempo y un sacrificado combatiente por la emancipación de Irlanda.

Aquí, el autor va más lejos que ninguno de los biógrafos consultados. Nadie lo llama "luchador anticolonialista" sino que destacan que denuncia unas violaciones de los derechos humanos. Casement es un luchador humanitario. Tampoco se dice en ningún lugar que fuera un defensor de las culturas indígenas sino que defiende a los indígenas contra los abusos de los que eran responsables el rey Leopoldo, el señor Arana y el Gobierno peruano, éste por su falta de medidas enérgicas para proteger a su población. Recogía informaciones por encargo del Gobierno británico y denunciaba a los occidentales responsables de los actos criminales que había descubierto.

El epílogo continúa con la controversia sobre los diarios de Casement y pretende que nunca han cesado las dudas sobre si habían sido falsificados. Vargas Llosa es uno de los pocos que mantienen dudas al respecto. Los biógrafos consideran terminada la controversia por los años 1950 cuando fue posible examinarlos diarios sin restricciones. El autor dice:

> Durante decenas de años el Gobierno inglés se negó a autorizar que historiadores y grafólogos independientes examinaran los diarios, declarándolos secreto de Estado, lo cual dio pábulo a sospechas y

argumentos a favor de la falsificación.

Hemos visto que el Gobierno británico consiguió una prueba inmediata y que el propio Vargas Llosa lo menciona. Si los diarios eran los documentos de un traidor que se jactaba de su traición, ¿por qué daría Gran Bretaña ese material al público? Nótese la elección de vocabulario: el Gobierno inglés "se negó a autorizar" que historiadores y grafólogos "independientes" examinaran los textos, declarándolos "secretos". Es decir que todo lo asociado a Gran Bretaña se presenta como sospechoso. Curiosamente, en este contexto, los historiadores parecen ser de fiar. Vargas Llosa afirma que la controversia no ha cesado y lanza una teoría no expresada por ningún biógrafo estudiado y es que las anotaciones serían de la mano de Casement pero que se trataría en parte de encuentros homosexuales sólo deseados o soñados. Es difícil compartir esa idea por el carácter escueto, concreto y uniforme de las anotaciones.

En el párrafo siguiente, el autor describe como una apoteosis la recepción de los restos de Casement en Dublín. La solemne ceremonia y la muchedumbre en las calles son signos de que Casement ha sido convertido en un mito. Vargas Llosa colabora con la mitificación entre otras cosas añadiendo una nota romántica al hablar de una "mañana lluviosa y gris", destacando también que Éamon de Valera, el primer presidente de Irlanda, se levantó del lecho en el que estaba agonizado para pronunciar un discurso.

En el último párrafo, Vargas Llosa habla de las pocas huellas físicas que quedan del paso de Casement por el Congo, el Perú e Irlanda como si debiera haber quedado más. El epílogo termina con unas palabras personales de Vargas Llosa, contemplando un obelisco erigido en la playa donde el submarino alemán dejó a Casement en 1916:

> La mañana en que fui a verlo estaba cubierto con la caca blanca de las gaviotas chillonas que revoloteaban

> alrededor y se veían por doquier las violetas salvajes que tanto lo emocionaron ese amanecer en que volvió a Irlanda para ser capturado, juzgado y ahorcado.

No hay duda de que el autor quiere presentar a su protagonista como un héroe romántico.

El epílogo funciona como una "clave" para la interpretación ya que el propio novelista dice cómo él ha interpretado la vida del protagonista. El que el autor haya escrito un epílogo sorprende por dos razones. Se supone que un texto novelístico contiene todo lo necesario para ser entendido. La interpretación es la tarea del lector y no del autor. Además, en este caso, el epílogo aumenta la confusión respecto hasta qué punto el personaje de Vargas Llosa es igual al Casement histórico.

Si miramos ahora el texto propiamente literario, se pueden observar unas cuantas técnicas que sirven para transmitir literariamente el mismo mensaje que el epílogo. Lo que reconocemos inmediatamente como típico de Vargas Llosa es el lenguaje, que es tan elaborado, rico y preciso como suele ser. A través de esta maestría lingüística, el autor asocia al personaje "Casement" con la idea de la excelencia, una excelencia que éste no logró como autor.

Entre las técnicas narrativas, la más sorprendente es el uso de los "vasos comunicantes", ya que la narración alterna entre las escenas de la cárcel durante el periodo final de la vida del protagonista y diferentes escenas de su vida anterior. La novela está dividida en tres grandes partes como la vida del protagonista: El Congo, Amazonía (no el Perú) e Irlanda (no hay apartado llamado Alemania). Al final, viene el epílogo. Se empieza con una escena en la celda y, a continuación, uno de cada dos capítulos se cuenta desde la celda, por lo cual el texto se tiñe de un fuerte patetismo. Al lector se le invita a sentir conmiseración con un hombre que pronto va a morir.

No habrá ningún lector que cuestione el humanitarismo del protagonista pero el autor introduce el nacionalismo como algo similar al humanitarismo. Además, "Casement" es nacionalista irlandés a pesar de no tener apenas rasgos de identidad considerados irlandeses. Un ejemplo es que el protagonista intenta aprender el gaélico pero lo encuentra difícil y abandona el proyecto. Se podría decir que Vargas Llosa adopta el doble nacionalismo de Casement: está a favor de Irlanda y en contra de Gran Bretaña, con el "elemento añadido" que suaviza la crítica de Casement contra el Perú. Lo notable es la virulencia antibritánica del libro. La solapa habla de "una Inglaterra a la que admiraba" Casement, pero la novela no transmite esa admiración sino el odio que desarrolló el personaje durante la última etapa de su vida: "Como irlandés que soy, odio al Imperio británico" (123). Las palabras en inglés que aparecen en el texto están conectadas a situaciones negativas.

El Casement histórico denuncia abusos cometidos por occidentales pero se dirige precisamente a un país occidental como el único capaz de poner fin a los abusos. El texto literario muestra a "Casement" más crítico con Europa de lo que era Casement. "Casement" resulta convertido de humanitario en anticolonialista. Según la solapa de la novela, "Casement fue uno de los primeros europeos en denunciar los horrores del colonialismo". Sería más exacto decir que denuncia unos casos de violación de los derechos humanos, violaciones que también han sucedido en situaciones que no tienen relación con el colonialismo.

El texto enfoca al protagonista durante las últimas semanas de su vida, de las que no hay diarios ni cartas pero sí documentos del juicio. Eligiendo ese marco temporal, el novelista tiene las manos libres. Además, inventa a un personaje útil que es el guardián de la prisión que, además, ha perdido a un hijo en la guerra. Si un británico llega a simpatizar con "Casement", eso funciona como un aval de que es ése es buena persona y digno de respeto.

Se refuerza la idea de un texto históricamente fidedigno a través del uso de un narrador omnisciente y un gran número de datos sobre lugares, momentos y personajes. Todo esto se combina con diálogos a través de los cuales el lector tiene la impresión de tener acceso directo a lo sucedido. Lo mismo pasa con el uso de los pensamientos y recuerdos del protagonista. El lector se queda con la idea de estar cerca de la fuente misma de los datos.

Otra técnica que contrarresta la posible voluntad de protestar del lector es dejar que otros personajes o el propio protagonista se pregunten si "Casement" se ha vuelto fanático. Un ejemplo es cuando un personaje dice de él:

> En fin, nada de eso me preocupa mucho, la verdad. Sí, en cambio, ver lo intolerante que te has vuelto. Antes, dabas razones, Roger. Ahora sólo vociferas con odio contra un país que es el tuyo también, el de tus padres y hermanos. Un país al que has servido con tanto mérito todos estos años. Y que te lo ha reconocido ¿no es verdad? (388).

Después de la conversación, el propio protagonista reflexiona: "¿Me estoy volviendo un fanático?" (388). Algo similar es cuando el propio protagonista se pregunta sobre su propio estado mental: "Sintió que perdía el equilibrio mental. Su cabeza parecía a ratos un volcán en plena erupción. ¿Iba a perder la razón?" (426). Así, las posibles preguntas del lector han sido formuladas dentro del texto, con lo cual podrían perder algo de su urgencia.

Otra técnica más es dejar que el texto diga que las personas son contradictorias y que nunca se puede saberlo todo sobre alguien:

> Una vez más se dijo que su vida había sido una contradicción permanente, una sucesión de confusiones y enredos truculentos, donde la verdad de sus intenciones y comportamientos quedaba siempre,

> por obra del azar o de su propia torpeza, oscurecida, distorsionada, trastrocada en mentira (265).

A pesar de insistir en las semejanzas entre la novela y la realidad histórica, se recuerda al lector que una novela no es un documento histórico sino "cosas contradictorias, hechos mezclados con fantasías, mitos, realidades y exageraciones e invenciones" (347). Así, el autor queda libre de cualquier responsabilidad por la verdad de los datos históricos y se crea una confusión entre si el autor quiere presentar a "Casement" de manera fiel al personaje histórico o si pretende crear un personaje literario.

¿Por qué el personaje de Casement habría atraído a Vargas Llosa? Quizá su perfil romántico. Quizá la idea de un Casement "escribidor". Quizá un material melodramático como el de las telenovelas que gustaban al autor en su juventud. "Casement" es el típico héroe romántico que mezcla el bien y el mal pero siempre posa como dolorido, como si sentir dolor fuera una marca de nobleza. Lo más notable para un estudioso de la literatura es que Vargas Llosa afirme su admiración por un nacionalista preparado a usar las armas para llegar a su meta política.

Lund, 2012

REFERENCIAS

Goodman, Jordan (2009). *The devil and mr Casement. One man's struggle for human rights in South America's Heart of Darkness*. London: Verso.

Inglis, Brian (1973). *Roger Casement*. London: Hodder & Stoughton.

Reid, B.L. (1976). *The lives of Roger Casement*. New Haven: Yale University Press.

Singleton-Gates, Peter – Girodias, Maurice (1959).*The black diaries. An account of Roger Casement's life and times with a collection of his diaries and public writings.*London: Sidgwick-Jackson.

Vargas Llosa, Mario (2010). *El sueño del celta*. Madrid: Alfaguara.

Weale, Adrian (2001). *Patriot Traitors. Roger Casement, John Amery and the Real Meaning of Treason*. London: Viking.

UN CUARTO DE SIGLO EN LA BÚSQUEDA DE LA FELICIDAD EN TRES NOVELAS DE MARIO VARGAS LLOSA. *LA CIUDAD Y LOS PERROS* (1963), *LA TÍA JULIA Y EL ESCRIBIDOR* (1977) Y *LAS TRAVESURAS DE LA NIÑA MALA* (2006)

Pedro de Felipe
Universidad de Lund
Pedro.deFelipe@rom.lu.se.

RESUMEN

Este artículo pretende hacer un análisis de la búsqueda de la felicidad en los personajes de tres novelas publicadas a veinte años de distancia desde 1963. El propósito es mostrar las verdaderas motivaciones de cada personaje en la búsqueda de la felicidad. Otro objetivo es mostrar que los personajes de Vargas Llosa se afanan en buscar la felicidad a pesar de las circunstancias más diversas y adversas en las que el autor les ha imbuido. Hay dos temas principales en la búsqueda de la felicidad: el sexo y el escribir.

Palabras clave: Mario Vargas Llosa, búsqueda felicidad, narrativa latinoamericana.

ABSTRACT

This article aims to analyze the pursuit of happiness in the characters of three novels published with twenty years in-between since 1963. The purpose is to show the real motivations of each character in the pursuit of happiness. Another objective is to show that Vargas Llosa's characters strive to find happiness despite the more diverse and adverse circumstances in which the author has

imbued them. There are two main subjects regarding the pursuit of happiness: sex and writing.

Key words: Mario Vargas Llosa, pursuit of happiness, Latin American narrative.

RÉSUMÉ

Cet article vise à analyser la poursuite du bonheur dans les personnages de trois romans publiés avec une distance de vingt ans depuis 1963. Le but est de montrer les réelles motivations de chaque personnage dans la poursuite du bonheur. Un autre objectif est de montrer que les caractères Vargas Llosa s'efforcent de trouver le bonheur en dépit des circonstances plus diverses et hostiles dans lequel l'auteur les a placés. Il existe deux sujets principaux concernant la poursuite du bonheur : le sexe et l'écriture.

Mots-clés: Mario Vargas Llosa ; poursuite du bonheur ; roman latino-américain

Consideraciones previas

Los primeros críticos de Vargas Llosa que escriben sobre las primeras cuatro novelas —críticos ilustres como Boldori, Harss, Luchting, Martín u Oviedo—, hablan en mayor o menor medida de un "determinismo[1] ambiental" o de una actitud del autor "pasiva y fatalista" en los personajes de *La ciudad y los perros* (Boldori 92-105), si bien Oviedo lo matiza como "un determinismo peculiar … en el que los instintos humanos desafían el carácter predecible de las fuerzas del medio" (Oviedo 1982: 111). El propio Oviedo propone que la presencia determinista no excluye

> la libertad y la responsabilidad individual… Aceptar el dominante conductismo[2] de Vargas Llosa —herencia evidentemente sartreana— no supone aceptar la predestinación de sus personajes, su anulación por

> las fuerzas naturales o sociales del medio (Oviedo 1982:113).

Esta posición intermedia tampoco satisface mi curiosidad por saber si los personajes están condenados desde el principio por un determinismo implacable o por el contrario, tienen derecho a soñar con la esperanza de ser dueños de su propia felicidad.

Sin negar cierto determinismo propongo que el concepto de la búsqueda de la felicidad nos permite desde un nuevo enfoque igualar a todos los personajes de las tres novelas para conocer en detalle la motivación específica de cada uno de ellos para intentar ser feliz. De esta manera podemos analizar las diferencias y similitudes en las verdaderas aspiraciones y actitudes de todos los personajes desde dentro de cada uno. O sea, ¿qué es exactamente lo que buscan para ser felices? ¿Fama, dinero, amor, sexo o reconocimiento?

Quizás la diferencia más obvia entre la idea del determinismo ambiental o fatalismo y el enfoque de la búsqueda de la felicidad sea la actitud pesimista frente a una actitud optimista. Los personajes optimistas luchan por su felicidad, independientemente de las circunstancias iniciales o del resultado final que el autor les ha asignado. En cierta manera estoy de acuerdo con Oviedo al decir: "Cuando las fuerzas exteriores los atrapan, estos hombres no se entregan mansamente, sino que se erizan como fieras" (Oviedo 1982:112).

En *La ciudad y los perros* (1963), la búsqueda de la felicidad de sus personajes tiene mucho que ver con las propias normas del Leoncio Prado. En ese colegio militar los personajes cohabitan y están sujetos a las normas de conducta militares y a los códigos morales no escritos. Escaparse los fines de semana a la ciudad en busca de amor o sexo es una aspiración colectiva o principal de todos los cadetes.

En *La tía Julia y el escribidor* (1977), tenemos en los capítulos

impares a un joven llamado Mario de 18 años y a su tía política Julia que buscan casarse y ser una pareja aceptada por su familia. Y en los capítulos pares tenemos la búsqueda de la felicidad de Pedro Camacho como escritor de radio novelas, una auto-realización por medio de la creación artística.

En *Las travesuras de la niña mala* (2006) tenemos la historia de dos personajes contrapuestos y complementarios al mismo tiempo. Y lo son porque uno es la "chilenita" Lily y el otro es Ricardo, el traductor peruano de la UNESCO, residente en Paris porque tienen una relación intermitente a lo largo de 40 años con sus altos y bajos, una relación que acaba de forma circular en Madrid cuando ella, moribunda, le busca para entregarle su fortuna y ofrecerle su amor. Para Lily, Ricardo representa un salvavidas durante toda su vida, alguien que la conoce desde su primera gran mentira de niña. Para Ricardo ella representa una especie de adicción malsana al sexo. Confunde el amor con el sexo y cambia su vida anodina pero sana por una vida amoral con consecuencias emocionales muy dañinas para su corazón y su alma.

***La ciudad y los perros* (1963)**

En la primera novela para poder desentrañar correctamente cuál es la brújula de la felicidad para sus personajes tenemos primero que entender que la gran mayoría son adolescentes. Menos el teniente Gamboa y los mandos a cargo del Leoncio Prado, el resto son adolescentes al inicio de su vida adulta. Por eso, la búsqueda de la felicidad se presenta más teórica o idealizada que realista o práctica.

Dentro del Colegio Militar Leoncio Prado tenemos a los cadetes que pertenecen al grupo clandestino, "el círculo", y estos son los cadetes Cava, el Boa, Rulos y el líder: el Jaguar. Este último es, junto con los cadetes Ricardo Arana (llamado el Esclavo)[3] y Alberto Fernández (llamado el Poeta)[4] el triángulo que forma la base de la

novela. Fuera del Colegio Militar, el personaje clave por excelencia es Teresa. En este trabajo voy a hablar de la búsqueda de la felicidad para estos cuatro personajes clave (por orden alfabético): el Esclavo, el Jaguar, el Poeta y Teresa. Este grupo de tres hombres y una mujer representa a la perfección el intramundo o microcosmos del Leoncio Prado. Para entender hacia dónde quiere ir cada personaje es importante analizar el origen socioeconómico de cada personaje para entender no sólo de dónde vienen sino qué o quién motiva a cada uno:

a) Ricardo Arana (el Esclavo) debe su apodo al Jaguar ya que el peor delito dentro del código interno de los cadetes es el ser un soplón y dejarse pisar por los demás. Su felicidad proviene de ver a Teresa. Delata a su compañero Cava (llamado el Serrano) para poder tener la gratificación inmediata de poder verla porque no soporta el confinamiento a que están sometidos. Por eso, la felicidad del Esclavo no proviene del colegio o de sus compañeros sino del amor como "válvula de escape en la vida romántica" (Kristal 547). Su muerte de un tiro en las maniobras militares después de haber delatado a Cava es la base de la intriga de la novela.

b) El Jaguar es el personaje más importante de la novela. Al principio de la novela entendemos que su felicidad en el Colegio Militar viene dada por ser el jefe del círculo, que todos le respeten o teman y que los cadetes siguen su peculiar código ético. Con gran atino, Javier Cercas dice que:

> el Jaguar, que en colegio es el líder del Círculo y como tal impone su autoridad indiscutida en sus compañeros, en la ciudad no se llama el Jaguar y no es más que un chaval pobre destinado a convertirse en carne de cañón, un pequeño maleante finalmente huérfano y siempre enamorado de Teresa (485).

Por eso, durante casi toda la novela no es posible adivinar qué le motiva o cuál es su búsqueda de la felicidad porque el autor nos esconde de forma muy vargasllosiana (el dato escondido) los elementos básicos o fundamentales para entender sus motivaciones. Tenemos que esperar al final para comprenderlas. Allí, justo al final, conoceremos el origen indigente o pobre del Jaguar. Ha rehecho su vida, ya no es un maleante y vive dentro de la ley. Tiene un trabajo estable y lo más importante: está casado con Teresa. Siempre estuvo enamorado de ella, la admiraba en secreto, y llegamos a entender que ese misterioso pretendiente de antes de que ella conociera a Ricardo no era otro que el Jaguar.

No es improbable pensar incluso que el Jaguar se alistó en el colegio militar Leoncio Prado para ser alguien en la vida y para trepar económicamente. Su paso por el Leoncio Prado es el peaje que tiene que pagar para que la sociedad le dé un voto de confianza en forma de un trabajo. Efectivamente, logra un trabajo en gran medida por haber pasado por el Colegio Militar.

La vida del Jaguar en el Leoncio Prado es en cierta forma una metáfora. Por un lado, tenemos la vida en la ciudad donde él no es nadie sino un desheredado y, por otro, tenemos la vida dentro del Leoncio Prado donde el más fuerte es el rey y no hay más rey que el Jaguar. Hay una cita esclarecedora dónde se dice:

> Y lo que importa en el Ejército es ser bien macho,
> tener unos huevos de acero, ¿comprendes? O comes,
> o te comen, no hay más remedio. A mí no me gustan
> que me coman[5] (32).

c) Alberto Fernández (el Poeta) es el reverso de la moneda. Tanto él como su familia son importantes en la vida miraflorina pero en el Colegio Militar no es nadie. El drama de la familia del poeta son las infidelidades de su padre. Curiosamente, aunque pertenece a una clase social superior al resto su padre le

internó como castigo por las malas notas y el fracaso amoroso con Helena, una chica de su misma posición social y económica. Parece evadirse de la realidad escribiendo ficción: escribe cartas de amor e historias pornográficas a cambio de dinero y privilegios (como los exámenes robados por el Círculo, tabaco y licores). El Esclavo le pide como favor que vaya a avisar a Teresa que no podrá verla, y el Poeta le traiciona saliendo con ella. Por eso, Teresa deja de contestar las cartas del Esclavo.

Por este motivo, todos los temas confluyen en el personaje del Poeta porque

> las frustraciones inevitables de un ambiente sofocante como es el internado castrense tienen una válvula de escape en la vida romántica, la sexualidad y las realidades alternativas de la ficción (Kristal 547).

El contacto con Teresa transforma negativamente al Poeta que no sólo traiciona a su amigo el Esclavo sino que luego se convierte en un "soplón" y le dice a Gamboa que fue el Jaguar quien mató al Esclavo. Los motivos de esta delación no están muy claros ya que cuando encara al Jaguar, éste afirma no saber nada y el Poeta dice: "Creí que sabías y que por eso lo habías matado —dijo Alberto—. Si de veras no sabías, me equivoqué. Discúlpame, Jaguar" (395).

d) El personaje de Teresa es el nexo de unión de los tres personajes cadetes: el Esclavo, el Poeta y el Jaguar. Ella acaba casándose con el cadete de menor condición social que es el Jaguar. La tía de Teresa ve en el Poeta una oportunidad de mejora social y económica. Por eso, le deja verla cuando va a dar el recado de su amigo. La tía de Teresa no acepta al principio al Jaguar. Cuando éste le dice que se han casado, le da un bofetón y sólo lo acepta resignada. Teresa es deseada por los tres cadetes y ella aun pudiendo haber elegido al más rico (el Poeta) acaba

con el más pobre (el Jaguar).

Como adolescentes, la búsqueda de los personajes de la felicidad pasa por amar pero sobre todo por ser amados. El Esclavo sufre de desamor cuando Teresa no contesta sus cartas porque está interesada en el Poeta, pero para el Poeta cortejar a Teresa es casi más un entrenamiento ya que piensa que es fea y, siendo una mujer de una condición social inferior a la suya, le resultará "fácil". Lo suyo es simplemente oportunismo y aprovechar la ocasión.

***La tía Julia y el escribidor* (1977)**

La segunda novela transcurre en Lima en los años cincuenta y tiene tres personajes principales. En los capítulos impares, tenemos al narrador "yo" (que es Mario o Varguitas) y la tía Julia, unidos por el amor y en los capítulos pares tenemos al gran Pedro Camacho; un boliviano "importado" a Lima para escribir trepidantes radio novelas y cuyo nexo de unión con los capítulos impares es la relación de amistad con Mario (Varguitas o el narrador "yo"). Como veremos más adelante esta relación de amistad es en realidad unilateral ya que a Pedro Camacho no parece interesarle los seres humanos sino su frenética actividad creadora. Vive encerrado en su propio mundo conflictivo (Gnutzmann 99).

En los capítulos impares, tenemos en un segundo nivel de personajes: el padre y la madre junto con los abuelos, tíos y tías. Además, el buen amigo Javier y la prima Nancy se afanan en ayudar a la pareja en lo que ellos les pidan. El tercer nivel de personajes son los "pintorescos" (Gnutzmann 99) como Josefina (la de los radio-teatros), el Batán, el gran Pablito, el pescador-alcalde Martín, los taxistas, el periodista Pascual, los alcaldes, los empresarios progresistas, etc.

Los personajes de los capítulos pares (las radio novelas ficticias de Pedro Camacho) son en su mayoría personajes cincuentones que

el autor describe con sospechosa y machacona reiteración como si se tratara de un estereotipo:

> El doctor Alberto de Quinteros-frente ancha, nariz aguileña, mirada penetrante, rectitud y bondad en el espíritu-. (33)
> El sargento Lituma -frente ancha, nariz aguileña, mirada penetrante, rectitud y bondad en el espíritu-. (85)
> El doctor don Pedro Barreda y Zaldívar (...). Era un hombre que había llegado a la flor de la edad, la cincuentena, y en su persona-frente ancha, nariz aguileña, mirada penetrante, rectitud y bondad en el espíritu-. (139)
> Don Federico Téllez Unzátequi (...). Estaba en la flor de la edad, la cincuentena, y sus señas particulares –frente ancha, nariz aguileña, mirada penetrante, rectitud en el espíritu. (183)

El resto de personajes son Lucho Abril Marroquín, un joven propagandista médico (Cap. X); la pensión Colonial y la familia Bergua que lo regenta: el padre Sebastián, la mujer Margarita, la hija Rosa y el inquilino Ezequiel Delfín (Cap. XII); el reverendo padre Seferino Huanca Leyva (Cap. XIV); el árbitro Joaquín Hinostroza (Cap. XVI) y el Bardo de Lima, Crisanto Maravillas (Cap. XVIII). Todos estos personajes de los capítulos pares tienen entre sí unas relaciones "perturbadoras, anárquicas y primitivas" que definen los personajes: el amor incestuoso, la lujuria y el hedonismo, el odio parricida, la "infantofobia", la locura homicida, relaciones contendientes y combativas, etc. (Gnutzmann 99).

La búsqueda de la felicidad del personaje Varguitas se centra en dos aspectos: casarse con su tía Julia y convertirse en escritor de renombre e irse a vivir a París. Su trabajo en la radio es meramente

circunstancial y le sirve para poder pagar su sustento. Esa búsqueda de la felicidad por medio del amor, un amor incestuoso, prohibido, romántico, es lo que emana de este personaje calificado por la mayoría de los críticos como autobiográfico. Asimismo, la mitad de lo que le haría feliz al personaje de Varguitas está perfectamente definido en el texto cuando se confiesa a su amada:

> Le conté toda mi ida, no la pasada sino la que tendría en un futuro, cuando viviera en Paris y fuera escritor. Le dije que quería escribir desde que había leído por primera vez a Alejandro Dumas, y que desde entonces soñaba con viajar a Francia y vivir en una buhardilla, en el barrio de los artistas, entregado totalmente a la literatura, la cosa más formidable del mundo (119).

Incluso esta confesión de intenciones provoca que la tía Julia se burle de sus sueños: Así que el hijo de Dorita resultó bohemio, vaya, vaya. Lo malo es que te vas a morir de hambre, hijito (119).

La búsqueda de la felicidad de la tía Julia pasa por convertirse en tía-esposa de Varguitas, una relación donde, aparte de enamorarse de su sobrino, lo convierte en su esposo y pareja. La crítica ya ha hablado de que la tía Julia "representa simbólicamente, el papel de la madre, la madre distante y difícil que busca el Vargas Llosa de esta historia" (Oviedo 213). Sin embargo, quizás no se ha puesto suficiente hincapié en que, para Julia, parece evidente que aparte de un esposo ella obtiene el hijo que por su infertilidad biológica jamás podrá tener. La diferencia de edad (Varguitas tenía 18 y ella 32 años) no es un obstáculo insalvable ni mucho menos.

Oviedo habla de que Varguitas será el padre de las obras literarias que él escribirá a su lado como dando a entender que los hijos biológicos serán sustituidos por la paternidad de las novelas que engendre en París. Incluso dice que Julia es una figura humana verosímil con la que se puede simpatizar y la tilda de "heroína

trágica", cosa que parece hasta excesivo (Oviedo 214). La búsqueda de la felicidad de la tía Julia se centrará en casarse con Varguitas y ser feliz en el París del futuro, apoyándole en su tarea como escritor.

En el epílogo del libro (Cap. XX), el narrador en primera persona habla ya desde el presente en retrospectiva diciendo que el matrimonio duró ocho años, muy por encima de las expectativas familiares más optimistas. Entonces, a los 26 años para Varguitas y 40 años para la tía Julia, el amor tocó a su fin. En ese sentido, debo concluir que el amor era el 50% para el personaje de Varguitas pero el 100% para la tía Julia como se intuye en la novela. El otro 50% para Varguitas (como poco) era el escribir y llegar a ser un escritor consagrado.

El tercer y último personaje principal de esta novela que voy a analizar es Pedro Camacho. Lo que me importa no es si su físico es absurdo o esperpéntico sino cómo se define y qué importa a Pedro Camacho en la búsqueda de la felicidad. Vargas Llosa crea el personaje de Pedro Camacho basándose en un personaje real (Raúl Salmón) que conoció cuando el autor trabajaba en Radio Panamericana. Le confiesa a José Miguel Oviedo en una entrevista en 1977 durante unas conferencias en la Universidad de Oklahoma que lo ve como "una especie de parodia o de caricatura, de versión pedestre, deformada, un poco patética, de lo que podía ser un escritor" (Oviedo 201).

Para Pedro Camacho, la felicidad consiste en escribir y, en la novela, vemos al personaje de Varguitas totalmente impresionado por Pedro Camacho. Mientras Varguitas lucha por escribir literatura, entre los boletines de noticias de la Radio, el propio Camacho escribe e interpreta como galán cada una de las radionovelas, productos de su creación. La admiración del personaje de Varguitas hacia Pedro Camacho viene dada no por su calidad literaria sino por su capacidad de producción literaria y de poder evadirse del mundo exterior. El propio Camacho desprecia su evidente éxito entre las radio oyentes,

lo cual desconcierta al propio Varguitas.

***Las travesuras de la niña mala* (2006)**

En la tercera y última novela tenemos a dos personajes principales: Otilia, también se hace llamar Lily, y Ricardo Somocurcio. Se trata de la historia de amor y desamor de estos dos personajes desde su encuentro en el Perú en los años 50 hasta el rencuentro en Madrid en los años 80.

En cuanto a Lily (alias la camarada Arlette, Madame Robert Arnoux, Mrs. Richardson y Kuriko), la búsqueda de la felicidad pasa exclusivamente por acumular la mayor cantidad de dinero posible. Un pasaje muy revelador es cuando en una discusión con Ricardo le echa en cara haberla dejado ir a Cuba en vez de haberle hecho quedarse con él en París. A lo que Ricardo contesta:

> -¿Y si el dinero no fuera la felicidad, niña mala?
> -Felicidad, no sé ni me importa lo que es, Ricardito
> … El dinero da seguridad, te defiende, te permite
> gozar a fondo de la vida sin preocuparte por el
> mañana. La única felicidad que se puede tocar (88).

Ella no trabaja y obtiene el dinero de sus parejas sentimentales en los diferentes países en los que se ambienta la novela. Su filosofía se va desentrañando desde el principio de la novela: "Para conseguir lo que se quiere, todo vale" (36).

Ya en su destino como guerrillera en Cuba había protagonizado "unos amores afiebrados con el comandante Chacón" y se había convertido "en una persona influyente, de cama y mesa con los comandantes" (53). Esto le cuenta a Ricardo su amigo Paul en Paris. Tres años más tarde, Ricardo encuentra casualmente a su "chilenita" en el hall de la entrada de la Unesco en París vestida de manera muy sofisticada, femenina y sensual, como esposa de un diplomático llamado Robert Arnoux. Su transformación de camarada Arlette a

madame Arnoux es camaleónica. Le acaba robando al marido, de una cuenta conjunta en el banco, todo el dinero de éste sin decirle nada a su amante Ricardo y, después, desaparece una vez más en Suiza. Cuatro años más tarde vuelve a reaparecer en el Londres burgués de Earls Court como Mrs. Richardson y, después de estar otros dos años de amantes, ella se divorcia de su marido "mejicano" con nombre inglés. Finalmente vuelve a reaparecer en Tokio junto a un hombre llamado Fukuda con aires de mafioso.

Resumiendo, la protagonista es una mentirosa y gran manipuladora que huye de sí misma y de todos y todo en una espiral decadente autodestructiva que sólo finalizará con la búsqueda y posterior encuentro con su leal amante Ricardo en Madrid. Ahí se produce un acto de redención final justo antes de su propia muerte.

En cuanto al personaje de Ricardo, que no es el alter ego de Vargas Llosa como Varguitas o el escritor de *Historia de Mayta,* tiene algunos rasgos biográficos incompletos de Vargas Llosa, pero, en el plano de la búsqueda de la felicidad, vive un decaimiento moral progresivo al estar sexualmente obsesionado. Después de casarse y vivir juntos en París durante un tiempo, Ricardo sufre un decaimiento físico que termina con un ataque cerebral cuando ella lo abandona. La vida aburrida de Ricardo, como se relata fielmente en el libro, sólo la altera la adrenalina de la camaleónica y polifacética niña mala con sus vaivenes a lo largo de los años en los distintos países. Creyéndose enamorado, pero realmente enfermo por su adicción sexual, le dice en un momento de la novela: "Jamás podré tener tanta felicidad, niña mala" (73).

Lo esencial en la búsqueda de la felicidad de Ricardo es casarse con ella para poseerla e intentar retenerla a su lado. Por eso cuando lo consigue no es consciente de que es cuestión de tiempo que ella desaparezca. Parece como que el autor descargara todos sus truenos cuando le da un ataque cerebral. Después Ricardo conoce a la italiana Marcella y vende su piso en París trasladándose a

Madrid. El reencuentro con la niña mala es como una despedida con justicia poética incluida. Cuando ella muere 37 días después de su reencuentro en Madrid, se cierra un círculo que empezó cuando Ricardo la conoció en los años 50 en Perú y ella se hacía pasar por chilenita.

La búsqueda de la felicidad: consideraciones generales

Del determinismo inicial en *La ciudad y los perros*, Vargas Llosa evolucionó hacia lo cómico (especialmente en Pedro Camacho) y lo autobiográfico (Varguitas y la tía Julia) mezclando pasajes de ficción con pasajes reales. En estas tres novelas tenemos un nutrido grupo de personajes que buscan la felicidad de formas muy diferentes y con resultados dispares.

Varguitas y la tía Julia buscan su felicidad como pareja imposible y Pedro Camacho como artista creador que vive como un asceta, escribiendo e interpretando sus radio novelas en la radio: "Los artistas no trabajamos por la gloria, sino por el amor al hombre" (73), dice convencido.

Finalmente, el personaje de Otilia (Lily) tiene los rasgos de un personaje masculino buscando la felicidad exclusivamente por medio de lo material. Incluso se ha dicho que Lily es una prolongación del Jaguar en *La ciudad y los perros* por su forma de ver el mundo y la vida como una selva.

Ricardo, por su parte, es un pobre hombre sumido en una relación de dependencia sexual que confunde con el amor verdadero. Como un adicto sexual, Ricardo no entiende que está en camino de la autodestrucción progresiva moral y física. Cree buscar el amor pero es un personaje con una adicción patológica ya que, aún sabiendo que actúa de manera negativa para él, no puede dejar de seguir a Lily por medio mundo.

En cuanto a los cadetes de *La ciudad y los perros*, buscan la felicidad adolescente universal: salir de la prisión del Colegio

Militar los fines de semana buscando amor, sexo y evasión. A los tres personajes el Esclavo, el Jaguar y el Poeta, provenientes de mundos paralelos que se mezclan en el Leoncio Prado, el autor les proporciona como juez único un telúrico final: muerte para el Esclavo, para el Jaguar la felicidad de ser un don nadie en la sociedad pero felizmente casado con su amor de siempre (Teresa) y, para el Poeta, la vida que nunca quiso: ser una mala copia de su propio padre.

De todas las felicidades posibles en estas novelas la más repetida es el ser escritor o querer ser escritor. Este final se da en Varguitas, Pedro Camacho y Ricardo. En cuanto a Varguitas en el capítulo XX, que hace las veces de epílogo, sabemos que ya es un escritor consagrado escribiendo sobre el pasado y dedicándole el libro a la tía Julia. En un segundo nivel, vemos a alguien que se cree escritor, como Pedro Camacho; sin embargo, Vargas Llosa muestra que es lo contrario de su ideal de escritor. Por último, pero no es el caso menos interesante, tenemos a Ricardo que siendo traductor de profesión sueña con ser escritor. Recordamos que Pedro Camacho afirma en un comentario que la mujer es un obstáculo para el escritor en ciernes.[6] En el caso de Ricardo parece que su dependencia de Lily le llena más que la necesidad de escribir.

Para concluir se podría decir que el denominador común de la búsqueda de la felicidad en los personajes de estas tres novelas es escribir para evadirse de la realidad. Incluso, el escribir está presente tangencialmente desde *La ciudad y los perros*, novela en la que el personaje del Poeta recibe su nombre precisamente al escribir cartas de amor para las novias de los otros cadetes y también historias pornográficas a cambio de privilegios.

Lund, 2012

REFERENCIAS

Martín, José Luis (1979). *La narrativa de Vargas Llosa*. Barcelona: Editorial Gredos.

Gnutzmann, Rita (1979). ”Análisis estructural de la *novela La tía Julia y el escribidor*, de Vargas Llosa”. *Anales de literatura hispanoamericana* 8: 93-118.

Loewer, Barry (2010). *50 teorías filosóficas intelectualmente estimulantes.* Barcelona: Art Blume.

Oviedo, José Miguel (1977), “Conversación con Mario Vargas Llosa sobre la tía Julia y el escribidor”. University of Texas Press: *Texas Studies in Literature and Language*. Vol. 19, No. 4.

___ (1982). *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad.* Barcelona: Seix Barral.

Vargas Llosa, Mario (2010). *La ciudad y los perros*. Madrid: Editorial Santillana.

___ (2010). *La tía Julia y el escribidor*. Madrid: Editorial Santillana.

___ (2010). *Travesuras de la niña mala*. Madrid: Editorial Santillana.

Formato Digital

(http://www.rae.es/rae/gestores/gespub000035.nsf/%28voanexos%29/archD0A0B36DDECF3FEAC1257A230026238C/$FILE/JavierCercas.pdf)

Cercas, Javier. “Las preguntas de Vargas Llosa”.

(http://www.rae.es/rae/gestores/gespub000035.

nsf/%28voanexos%29/arch81ECD76618AC757BC1257A23002614C0/$FILE/EfrainKristal.pdf) Kristal, Efraín. "Refundiciones literarias y biográficas en *La ciudad y los perros*".

Notas

1 Determinismo: "Visión de que cualquier acontecimiento, sin excepción, tiene enteramente su causa en sus condiciones precedentes, es decir, en los acontecimientos que han conducido al mismo. Si se rebobinara el universo hacia atrás en el tiempo hasta el año 2001 y lo volviéramos a hacer avanzar hacia adelante, todo sucedería exactamente como antes. Lo que parecen actos y elecciones libres se cree que también están determinados (Lower: 54).

2 Conductismo: "Conjunto de puntos de vista que circunscribe el lenguaje de las cosas mentales (sueños, esperanzas y creencias), o incluso de las cosas mentales propiamente dichas, el comportamiento; por ejemplo, las actividades o movimientos observables de los cuerpos (Loewer: 54).

3 El resto del artículo me refereré a Ricardo siempre como *el Esclavo*.

4 El resto del artículo me referiré a Alberto siempre como *el Poeta.*

5 Según Efraín Kristal, el escritor Victor Hugo podría estar detrás de las palabras que usa el Jaguar para describir su filosofía. Se podría tratar de una cita de *Los Miserables*: "O comes o te comen, no hay más remedio. A mí no me gusta que me coman" (26) (Kristal: 556).

6 La cita exacta es: "en cada vagina hay enterrado un artista" (210).

LA NOSTALGIA DEL PASADO EN LA NOVELA INDIGENISTA
UN ESTUDIO DE LOS PERSONAJES FEMENINOS INDÍGENAS DE *RAZA DE BRONCE*, *HUASIPUNGO* Y *EL MUNDO ES ANCHO Y AJENO*

Ingela Johansson
Universidad de Lund
Ingela.Johansson@rom.lu.se.

RESUMEN

El centro de interés de este artículo son los personajes femeninos de tres de las novelas de la tradición *indigenista* de más resonancia: la boliviana *Raza de bronce* (1918) de Alcides Arguedas, *Huasipungo* (1934) del ecuatoriano Jorge Icaza y *El mundo es ancho y ajeno* (1941) del peruano Ciro Alegría. El papel del personaje femenino se estudia desde la perspectiva de la idea de Mijaïl Bajtín de la "destrucción del idilio". El estudio identifica un tipo de personaje femenino recurrente en las tres obras, la mujer víctima, siempre de origen indígena, la cual está retratada como un personaje "idílico": sencillas y moralmente puras, estas figuras están especialmente ligadas a la familia y a su comarca. En el artículo se arguye que los personajes femeninos del tipo idílico desempeñan un papel simbólico en las novelas, garantizando la supervivencia de las familias indígenas y de la vida tradicional, lo cual significa que cuando esta figura es objeto de abuso, se trata de un ataque no solamente dirigido a ella como personaje individual, sino a todo lo que representa.

Palabras clave: novela indigenista, personaje femenino, Bajtín, idilio.

ABSTRACT

This article focuses on the roles played by the female characters in three of the most influential *indigenista* novels, *Raza de bronce* (1918) by the Bolivian author Alcides Arguedas, *Huasipungo* (1934) by Jorge Icaza, from Ecuador, and *El mundo es ancho y ajeno* (1941) by the Peruvian writer Ciro Alegría. The roles of the female characters are studied from the perspective of Mikhail Bakhtin's notion of the "destruction of the idyll". The study identifies a recurring type of female character in the novels, the female victim, which is always of indigenous origin and which is consistently presented as the type of character that this study has termed "idyllic", the most prominent traits of which are simplicity, naturalness, and the possession of a strong bond to family and to the area where they live. The article argues that the idyllic female character plays a symbolic part in the novels as the guardian of the survival of the indigenous family and traditional society, and when this figure becomes subject to different kinds of abuse, it is not only the individual character that comes under attack but also everything that she represents.

Key words: indigenista novel, female character, Bakhtin, idyll.

RÉSUMÉ

Dans cet article, le centre d'intérêt sont les personnages féminins de trois des romans indigénistes de la plus grande résonance: *Raza de bronce* (1918) écrit par Alcides Arguedas de la Bolivie, *Huasipungo* (1934) de l'équatorien Jorge Icaza et *El mundo es ancho y ajeno* (1941), de l'écrivain péruvien Ciro Alegría. Les rôles des personnages féminins sont étudiés de la perspective de Mikhaïl Bakhtine et la "destruction de l'idylle". L'étude identifie un type récurrent de personnage dans les trois romans, la victime féminine, toujours d'origine indigène. Les personnages féminins

indigènes sont représentés différemment des autres personnages féminins dans le sens où ils sont aussi représentés comme des personnages “idylliques”; simples et moralement pures, ces femmes sont spécialement liées à la famille et à la terre où elles vivent. L’article montre que les personnages féminins du type idyllique joue un rôle symbolique dans les romans, garantissant la survie de la famille indigène et de la société traditionnelle. Quand ce personnage est l’objet de différentes formes d’abus, il s’agît indirectement d’une attaque à la vie traditionelle.

Mots clé: roman indigéniste, personnage féminin, Bakhtine, idylle.

Amenazada la choza que le ha servido de refugio del mundo hostil alrededor suyo, el indígena Andrés Chiliquinga convoca a los otros huasipungueros con el cuerno de guerra, heredado de su padre, para hacer resistencia al terrateniente. Pero la lucha no durará mucho y no saldrán victoriosos los indígenas: son fácilmente derrotados por los militares criollos de la capital, llamados a la finca por el terrateniente. En la memoria de quien ha leído la novela *Huasipungo* quedará grabada la escena final, en el que los indios, más desesperados que valientes, se rebelan contra el amo, con el clamor “¡Ñucanchic huasipungo!”. El joven Andrés Chiliquinga encarna la lucha de los huasipungueros y protagoniza la novela.

También en otras novelas de referente indígena, los héroes —o, más bien, antihéroes—, son hombres jóvenes de una agresividad contenida; son ellos los personajes de primer rango. En el presente artículo, empero, se argüirá que se puede encontrar, en algunas de las novelas indigenistas más leídas, otro personaje altamente digno de atención: la mujer del héroe.

Como es natural, la mayor parte de los estudios sobre la novela de referente indígena ha enfocado la lucha indígena contra

la opresión criolla, lucha librada por hombres. Hay pocos estudios enfocados en las figuras femeninas, lo cual se debe a que, en general, los personajes femeninos de todos los estratos sociales desempeñan un papel secundario en esta narrativa. No obstante, la hipótesis que dirige nuestra investigación es que los personajes femeninos, hasta ahora bastante desatendidos por los estudiosos, tienen mayor importancia en la novela de referente indígena de la que se puede creer en una primera lectura.

Para poner a prueba la hipótesis, se hará una lectura enfocada en los personajes femeninos de tres de las obras de referente indígena de más resonancia: la novela boliviana *Raza de bronce*, escrita por Alcides Arguedas y publicada en 1918, *Huasipungo*, escrita por el ecuatoriano Jorge Icaza, de 1934, y la novela más conocida del peruano Ciro Alegría, *El mundo es ancho y ajeno*, publicada en 1941.

Es más, la lectura se hará en clave del concepto bajtiniano del *idilio*, concepto que será explicado con más detalle después de una breve introducción a la narrativa de referente indígena y a nuestro material.

La narrativa indigenista y las novelas del estudio

Las tres novelas de este estudio forman un conjunto lo suficientemente homogéneo como para ser consideradas todas como obras indigenistas, pero aun así muestran ciertas diferencias entre sí que no sólo se deben al hecho de que sean de distintos países y de diferentes autores, sino que también son atribuibles al que sean productos de diferentes fases de un desarrollo estético.

El desarrollo por el que ha pasado la novela de referente indígena está descrito de manera detallada por Tomás G. Escajadillo (1994), quien ha discernido tres fases principales: el *indianismo*, el *indigenismo* y el *neoindigenismo*. Siguiendo a Escajadillo, las novelas clasificables como *indianistas* presentan el mundo indígena con benevolencia pero a considerable distancia: describen un mundo

exótico poblado de personajes idealizados. A principios del siglo XX, la novela de referente indígena sufre un cambio drástico como resultado de un debate sobre el "problema indio", que cuenta con los análisis influyentes, entre otros del anarquista Manuel González Prada y del marxista José Carlos Mariátegui. La secuela política del debate es que se empieza a explicar el retraso de los grupos autóctonos en términos socio-económicos más que raciales. Como la narrativa de referente indígena de la época tiende a reflejar fielmente el debate político-ideológico, las ideas en boga dan lugar a un nuevo tipo de novela, la indigenista, que rechaza el sentimentalismo romántico-modernista anterior, representando a los indígenas con afán realista.[1]

Las novelas indigenistas ortodoxas coinciden con la definición que Susan Suleiman (1983) hace de la *novela de tesis*: afirman verdades absolutas, proponiendo un sistema de valores dualista en el que insiste una voz narrativa autoritaria. Si bien cuenta como realista, la novela indigenista, al igual que toda novela de tesis, tiende a simplificar las representaciones de la realidad para comunicar su mensaje de la manera más eficaz posible.

Hay ciertos motivos y tipos recurrentes en la novela indigenista, de los cuales podríamos destacar a los criollos representantes de la Iglesia, de la justicia y del gobierno, que forman lo que, siguiendo a González Prada, se ha dado en llamar la "trinidad embrutecedora", núcleo de poder que ejerce con malevolencia su autoridad sobre los indígenas. Asimismo, suele haber un joven campesino u obrero indígena que, al final, lidera la rebelión contra la autoridad. Tanto *Raza de bronce* como *Huasipungo* y *El mundo es ancho y ajeno* reúne estos rasgos ideológicos y estéticos.

La tercera y última fase descrita por Escajadillo, el *neoindigenismo*, se caracteriza por un avance en las técnicas

1 Mario Vargas Llosa escribe sobre el papel de la narrativa en su *La utopía arcaica*: "La ficción reemplazó a la ciencia como instrumento de descripción de la vida social y nuestros profesores de la realidad fueron estos soñadores: los literatos". (Vargas Llosa 1996: 20)

narrativas, mostrando ejemplos de abandono de la voz narrativa autoritaria en tercera persona y de una intensificación lírica. También son distintivas la integración de la magia de los mitos andinos y las nuevas propuestas fundacionales. Una obra que cumple con los criterios de la estética neoindigenista es *Los ríos profundos* de 1958, novela escrita por el escritor peruano José María Arguedas, en la que se puede apreciar una voz narrativa en primera persona que le confiere una ferviente autenticidad al relato, así como una nueva solución al "problema indio": el mestizaje.

Lo que tienen en común todas las interpretaciones narrativas del "problema indio" es que, a pesar de ocuparse de la situación del indígena, son creaciones determinadas por la herencia intelectual y literaria europea. El crítico Antonio Cornejo Polar (1980) observa que la tradición europea no sólo determina el contenido de la narrativa de referente indígena, sino también su forma estética: escrita en la lengua de la cultura dominante, este tipo de obra literaria aparece en forma de *novela*, género europeo por antonomasia. La conclusión de Cornejo Polar es que la novela de referente indígena es un ejemplo paradigmático de la heterogeneidad latinoamericana, siendo un conjunto discursivo que circula en una cultura, pero cuyo referente es otra. De ahí la tendencia a insertar elementos costumbristas en las obras, así como explicaciones didácticas —muchas obras incluyen apéndices de listas de palabras en quechua o aymara con una traducción al castellano.

No es casualidad que las novelas tratadas aquí sean de países andinos: es allí donde el indigenismo tiene su origen y su mayor arraigo, y es allí donde el conflicto entre indio y criollo se ha convertido en uno de los temas narrativos más explorados.

El cronotopo idílico

Como queda dicho, nuestra investigación del papel del personaje femenino de la novela indigenista se llevará a cabo por

medio de otro tipo de lectura de la que se ha hecho en estudios anteriores, una lectura en clave idílica. Esta lectura de la novela de referente indígena ha sido sugerida por Luis Beltrán en *La imaginación literaria* (2002), donde el autor propone que la novela de la tierra latinoamericana representa el drama de la *destrucción del idilio* (2002:304). Al proponerlo, Beltrán se apoya en la idea de Mijail Bajtín sobre los cronotopos literarios.

En "Las formas del tiempo del cronotopo en la novela" (1937, 1938), Bajtín describe tres cronotopos idílicos "puros": el amoroso, el de la labor agrícola y artesanal y el familiar, cuyo denominador común es la creación de un microcosmos con límites espaciales pero casi sin límites en el tiempo. La fuerte unidad espacial debilita las fronteras temporales: más que la vida individual, lo importante en el cronotopo idílico es la sucesión de las generaciones, sucesión que se acomoda al tiempo cíclico de la naturaleza. Otro rasgo característico del cronotopo idílico es que engloba las realidades fundamentales de la vida humana, tales como el amor, el nacimiento, el matrimonio, la comida y la bebida. El cronotopo idílico favorece la vida cotidiana más que los acontecimientos excepcionales, y la vida humana se describe acoplada al ritmo de la naturaleza: una generación sucede a otra del mismo modo que la naturaleza se duerme y se despierta de manera cíclica cada año. En la novela idílica *regional*, todo está destinado a la repetición y no hay movimiento hacia delante en el tiempo, mientras que en la de tipo *rousseauniano*, el tiempo folclórico y los lugares arcaicos equivalen al paraíso perdido del hombre. En este último tipo de novela, se evoca un supuesto pasado idílico para criticar la desprotección del ser humano en un presente desconocido y acongojante.

En la novela de corte rousseauniano, los protagonistas son curados del mal de la civilización en contacto con la naturaleza y con la gente sencilla (campesinos, pastores, artesanos, curas provincianos o maestros aldeanos) y, en ocasiones, incluso

abandonan la civilización para instalarse en un colectivo primitivo. Bajtín menciona como ejemplo de esto último la obra del romántico francés Chateaubriand, uno de los autores más influyentes de la novela indianista.

Según Bajtín, el tema del idilio destruido es uno de los más importantes de finales del siglo XVIII y del siglo XIX. El teórico ruso subraya que el tratamiento que recibe el tema depende de la valorización que hace cada autor de las fuerzas modernizadoras del nuevo mundo capitalista (1978: 375). Esto quiere decir que, por un lado, se pueden encontrar novelas donde se idealiza el trabajo agrícola y artesanal no mecanizado así como la íntima relación entre el hombre y la tierra y, por otro, novelas que proponen una ruptura con la vida tradicional, es decir, hablan a favor de la modernización y el progreso, como la única vía para prosperar. El tema de la descomposición de las relaciones tradicionales, lo denomina Bajtín la "expatriación" del hombre (1978: 375).

Pensamos que el concepto bajtiniano del idilio y la idea de la destrucción del idilio son aplicables a las novelas de referente indígena de este estudio por varias razones. En primer lugar, nuestras novelas revalorizan implícita o explícitamente un pasado precolombino; algunas veces, notablemente en *El mundo es ancho y ajeno*, este pasado reúne todos los rasgos distintivos del idilio bajtiniano. Es más, en las tres novelas, se contrasta de manera más o menos elaborada un mundo comunitario-colectivista de fuerte arraigo en la tierra con otro, de signo capitalista-individualista, en el que el hombre, la mayoría de las veces, vive desarraigado o, en palabras de Bajtín, "expatriado".

Conectados con el cronotopo idílico se nos presentan ciertos tipos de personaje literario, sobre todo el *hombre del pueblo*, que se manifiesta como representante de la gente sencilla, sin educación formal pero portador de la sabiduría popular. Los personajes principales de las novelas de elemento idílico suelen ser agricultores,

pastores, artesanos o maestros de escuela, todos estrechamente vinculados a su tierra natal y su comarca; esto se ve también en las obras de nuestro estudio, donde se pueden encontrar varios personajes relevantes del tipo *hombre/mujer del pueblo*.

Cuando, en adelante, hablemos de *personaje idílico*, nos referimos justamente al tipo de personaje sencillo que se acaba de describir: poseedora de sabiduría popular, esta figura ostenta un fuerte lazo con su tierra natal, con la familia y con la naturaleza, y además propicia de algún modo el crecimiento y la renovación, por ejemplo por medio de la crianza de la prole. Se trata de un personaje puro e ingenuo que se adapta mal al individualismo de los nuevos tiempos. En el relato de la destrucción del idilio, este tipo de personaje está típicamente destinado a sucumbir.

La lectura de las novelas del estudio en clave idílica nos lleva a precisar nuestra hipótesis: no sólo pensamos que las mujeres de las tres obras tienen un papel más importante de lo que nos indica una primera lectura, sino que también creemos que los personajes femeninos indígenas son los máximos representantes del mundo idílico en nuestro material. Para ver si esto es cierto, analizaremos con más detalle cada novela, en orden cronológico.

Los personajes femeninos y el drama de la destrucción del idilio

Raza de bronce cuenta la historia de una joven pareja indígena, Agiali y Wata-Wara, que está a punto de formar una familia. Pero justo antes de casarse, Agiali tiene que emprender un viaje peligroso, impuesto por su amo, el terrateniente. Durante la ausencia de Agiali, el mayordomo de la hacienda se aprovecha sexualmente de Wata-Wara, quien queda embarazada. Al saberlo, Agiali le impone un arriesgado aborto a su novia, después del cual los dos jóvenes contraen matrimonio. En la segunda parte de la novela, el amo, normalmente residente en la capital, llega a la hacienda junto con algunos amigos, y entre las crueldades que comete el grupo de

terratenientes criollos y mestizos, se cuenta el intento de violar a Wara-Wara. La consiguiente muerte de la mujer indígena es lo que desencadena una rebelión por parte del grupo autóctono, y la historia termina cuando los indígenas prenden fuego a la casa patronal.

El personaje de Wata-Wara tiene una función narrativa central siendo el que pone en marcha la historia así como el factor que desencadena su desenlace. Está representada como un ser que vive en completa consonancia con el paisaje rudo que ha determinado la vida del pueblo autóctono: se la describe moviéndose, fuerte y vigorosa, por el monte. Todas sus actividades están relacionadas con la vida rural: pastorea las ovejas, enmienda una red de pescar y recoge algas en el lago, para dar de comer a los animales. Taciturna, esta mujer causa la impresión de ser sencilla, franca y de carácter poco sentimental.

A pesar de abrir el relato y de servir algunas veces de personaje focalizador, Wata-Wara no deja de ser una figura unidimensional y estática que se instala más que nada en el relato como representante femenino de la cultura autóctona. Sin embargo, se alegará a continuación que en su cualidad de representante, desempeña una función simbólica de primer rango.

En las primeras páginas de *Raza de bronce*, Wata-Wara aparece en su entorno natural, desempeñando la tarea predilecta de los personajes del cronotopo idílico: el pastoreo. Se enfatiza su aspecto típicamente indígena y se subraya su familiaridad con la sierra, escenario de la vida comunitaria del grupo autóctono. Con todo, la novela pone de manifiesto un personaje íntimamente ligado al grupo indígena, a su tradición y a su comarca. Además, la joven indígena se instala en la narración como garante de la continuación de la vida tradicional, abriéndose la novela con una escena que anuncia la inminente formación de una nueva familia.

En esta línea de ideas, el abuso sexual que sufre Wata-Wata es altamente significativo: no solamente recuerda las dificultades

reales de una mujer indígena expuesta al capricho de sus amos, sino que también, en un nivel simbólico, implica una amenaza a la continuidad de la vida tradicional. Efectivamente, el abuso sexual por parte del mayordomo contribuye al desmoronamiento de la familia indígena en ciernes ya que Agiali considera al hijo sin nacer como un intruso llegado de la sociedad enemiga. De esta forma, el embarazo de Wata-Wara la convierte en una víctima, concreta y simbólica a la vez, de la opresión de los amos. Y si el abuso del mayordomo, la violencia por parte de su propio compañero y el arriesgado aborto pueden verse no sólo como ataques a su persona, sino también como ataques simbólicos a la vida tradicional, la muerte de Wata-Wara puede ser concebida como el punto final del proceso de destrucción del idilio, que comenzó con la explotación criolla.

En *Huasipungo*, publicado unos quince años después, se repiten algunos motivos presentes en *Raza de bronce*, como el cinismo del terrateniente, el abuso sexual y el maltrato de la mujer indígena, tanto por parte de los amos como en casa, y la muerte de la mujer del protagonista. Sin embargo, al contrario de la novela boliviana, *Huasipungo* está completamente exenta de exotismo e idealizaciones: el narrador de la obra retrata a los personajes indígenas con una crudeza naturalista que enfoca la fealdad y la miseria a las que estos se ven abocados. La franqueza de las descripciones de la vida indígena y el lenguaje monosilábico y malsonante de los personajes chocaron a los primeros lectores. Hoy en día, la mayoría de los críticos coincide en que la novela de Icaza, caracterizada como un "grito y clamor ante la indiferencia de Dios" (Ferrándiz Alborz 1961: 40), es una obra cumbre del indigenismo.

La novela cuenta el conflicto entre un terrateniente y los indios de su finca, dos grupos representados por el inexperimentado hacendado Alfonso Pereira y el huasipunguero Andrés Chiliquinga. Para mejorar su economía maltrecha, Pereira negocia con una empresa norteamericana que quiere construir una carretera en la tierra de su

posesión para poder explotar la selva. Pereira pone a su disposición a sus peones indígenas, entre ellos a Andrés Chiliquinga. A medida que avanzan las obras, los trabajadores se encuentran cada vez más exhaustos. Menudean los accidentes y hay varios muertos. Cuando muere Cunshi, la mujer de Andrés, éste ya no puede contener su ira y convoca a los demás huasipungueros; los indígenas se levantan, pero son rápidamente derrotados por el terrateniente.

Es este último el blanco de la crítica de *Huasipungo*: en la novela, Pereira encarna al cínico capitalista, que junto con representantes de la Iglesia y del gobierno, en connivencia con el liberalismo imperialista norteamericano, explota al obrero indígena. Al contrario de las otras dos novelas de nuestro estudio, la de Icaza no propone ninguna solución para sacar al indígena de su retraso degradante, ni da prueba explícita de nostalgia por el pasado comunitario.

Aun así, consideramos que el personaje de Cunshi representa de manera indirecta un pasado idílico: extremadamente sencilla, de pocas palabras, ella aparece como el factor unificador y estabilizante de la familia Chiliquinga, cuidando del hogar y de su hijo, ofreciéndole amparo a su compañero en la miserable choza donde están protegidos del maltrato del terrateniente. Se relata cómo Cunshi recoge leña y cómo prepara la comida para su familia, acciones que se asocian con el crecimiento. Pero Cunshi resulta también sumamente vulnerable: no son sólo los amos criollos que se aprovechan de ella cuando necesitan una nodriza o cuando el terrateniente necesita desahogarse, sino que también está expuesta a la agresividad de Andrés. El que Cunshi le tenga miedo se hace patente en una escena en la que vuelve Andrés al huasipungo después de un día laboral y no la encuentra:

–¡Cunshiii!

Ella no estaba en la penumbra del tugurio. El grito

> –angustia y coraje a la vez– despertó al guagua, que dormía en un rincón envuelto en sucias bayetas.
> –¡Cunshiii!
> Desde los chaparros, muy cerca del huasipungo –donde la india, aprovechando la última luz de la tarde, recogía ramas secas para el fogón–, surgió una voz débil, asustada:
> –Aaah.
> –¿Dónde estáis, pes?
> –Reugiendo leña.
> –¿Recugiendu leña, caraju? Aquí ca el guagua shurandu, shurandu... –murmuró el indio en tono de amenaza. (Icaza 2000: 23-24)

Sin duda, la escena de la violación es parte de la ambición documentalista de Icaza, pero se la puede ver también, en un nivel simbólico, como manifestación de un desmoronamiento interno de la cultura autóctona, o sea, es otra indicación de que la destrucción del idilio ha ido muy lejos ya al iniciarse este relato. En comparación con *Raza de bronce*, quedan muy pocos restos del idilio en la novela de Icaza y lo que sí queda, representado por Cunshi, es muy frágil. Simbólicamente, la muerte de Cunshi cierra la puerta al pasado, poniendo fin a un posible crecimiento de la familia indígena y a un relevo generacional.

A diferencia de lo que ocurre en *Huasipungo*, la nostalgia por el pasado es lo que caracteriza a *El mundo es ancho y ajeno*. La voluminosa novela narra la historia de Rumi, comunidad indígena cuya existencia se ve constantemente amenazada por un hacendado que quiere ampliar la extensión de su finca. En la novela de Alegría, la comunidad, el *ayllu*, constituye la base de una sociedad igualitaria. Sin embargo, la novela también discute los problemas que plantea la comunidad indígena como forma social en tiempos modernos.

Protagonista del relato principal —es decir, la narración que sirve de hilo conductor de la obra— es el viejo jefe indio Rosendo Maqui. El relato se inicia cuando éste se cruza con una serpiente. Es un mal augurio, y muy pronto el lector se da cuenta de que el acontecimiento anuncia el fin de la vida comunitaria. Hay un proceso jurídico contra el hacendado, en el que los indígenas son engañados. Cuando muere el pacífico Rosendo Maqui, le sucede su hijastro Benito Castro, un joven de temperamento luchador. Este nuevo líder no ve otra salida que la de tomar armas contra el hacendado. Sin embargo, es derrotado y, al morir Benito Castro, desaparece toda esperanza de construir un futuro sobre la base de las tradiciones autóctonas.

En *El mundo es ancho y ajeno*, un motivo recurrente es la comparación entre la mujer y la tierra. Reflexionando sobre la inminente muerte de su mujer Pascuala, Rosendo la compara con la tierra:

> Sólo que la mujer se había puesto vieja y enferma y el Rumi continuaba igual que siempre, nimbado por el prestigio de la eternidad. Y Rosendo Maqui acaso pensaba o más bien sentía: "¿Es la tierra mejor que la mujer?" (Alegría 2000: 10)

La comparación se repite cuando el viejo jefe contempla su relación con Pascuala, recordando los años juveniles: "Se guardaban un afecto tranquilo. Ahora, es decir. No había sido así siempre. En su mocedad se amaron de igual modo que ama al agua la tierra ávida" (Alegría 2000: 17).

La fecundidad tanto de la mujer como de la tierra es el prerrequisito del crecimiento, uno de los pilares del idilio bajtiniano. En *El mundo es ancho y ajeno*, se insiste en el hecho de que Pascuala haya dado a luz a numerosos hijos, de los que todos se dedican a la agricultura: "su vida tenía que ver, en primer lugar, con la tierra"

(Alegría, 2000). Las hijas de Pascuala cumplen con el papel que se les ha sido asignado: como "conviene a la mujer, sabían hilar, tejer y cocinar y, desde luego, parir robustos niños". (:18) En otras palabras, la nueva generación toma el relevo de la anterior y asegura así el crecimiento y la renovación o, si se quiere, la conservación del idilio. De hecho, la idea de la repetición, del eterno retorno, señalada por Bajtín como fundamental en el cronotopo idílico, se expresa explícitamente en varios lugares del relato. Por ejemplo, se lee: "La vida continuaba igual, pues. Plácida y tranquila. Un día más va a pasar, mañana llegará otro que pasará a su vez y la comunidad de Rumi permanecerá siempre, decíase Rosendo" (:15).

Insertados en la historia principal hay varios relatos que parecen ser digresiones al capricho del narrador pero que todos tienen un mismo fin: el contrastar la vida comunitaria con la vida nacional, siempre en detrimento de esta última. Por ejemplo, el narrador contrasta a la comunitaria Marguicha, joven de "firmes caderas" que "presagiaban la fecundidad de la gleba honda" (:49) con otra chica, Maibí, sirvienta de un capataz cauchero, desprotegida y expuesta a todo tipo de abusos. La extra-comunitaria Maibí es un personaje desconectado de su origen y de la tierra, ilustrando la tesis de *El mundo es ancho y ajeno*, según la cual la vida dentro de la comunidad es la única vida realmente digna.

Hasta ahora nos hemos ocupado exclusivamente de personajes femeninos de origen indígena. Esto es así porque en general hay pocos personajes femeninos criollos y mestizos de relevancia en nuestro material de estudio. Si en *Raza de bronce* no hay ninguno, en *Huasipungo*, los más memorables son doña Blanca, la mujer de Pereira, y la mestiza Juana**.** Doña Blanca prefiere su círculo de amigos de Quito ante la estancia impuesta por el embarazo de su hija en la finca de su marido. Tiene una actitud arrogante ante los huasipungueros y las nodrizas indígenas; es evidente que

les atribuye apenas más valor que a los animales domésticos. A la "chola", Juana, se la retrata por un lado como mujer falsa, como una arribista que se aprovecha de los indios y que se hace amiga de los notables del pueblo. Por otro lado, se pone de manifiesto su posición expuesta al arbitrio de estos últimos. Pereira le promete un futuro próspero a cambio de sus servicios sexuales pero, cada vez, la decepciona, "olvidándose" de sus promesas. Tanto doña Blanca como Juana se alejan del tipo idílico ya que no tienen vínculo con la tierra, no propician el crecimiento y carecen por completo de sencillez y de pureza moral. Finalmente, en *El mundo es ancho y ajeno* importa menos la etnia de los personajes que la pertenencia o no a la comunidad campesina pero, no obstante, en esta novela, los principales personajes femeninos son indígenas.

Conclusiones

La relectura de las tres obras de referente indígena por las que nos interesamos aquí nos ha permitido comprobar que los personajes femeninos son secundarios; aparecen emparejados con personajes más prominentes, es decir, con los protagonistas masculinos. Generalmente, son poco elaborados y están instalados en los relatos como representantes de su grupo. Entre los personajes femeninos de nuestro material, la mayor parte es de origen indígena mientras que los personajes femeninos criollos y mestizos de alguna relevancia son pocos.

Se ha encontrado un tipo de personaje que se podría denominar *mujer víctima*: en nuestro material, todos los personajes femeninos indígenas son objetos de abuso por parte del sector criollo y mestizo y, en el caso de *Raza de bronce* y de *Huasipungo*, incluso sufren una opresión doble, ya que también están expuestos a la violencia y al maltrato en casa. Es decir que estos personajes padecen una presión desde fuera pero también desde dentro de su propia comunidad. Esto no se da en *El mundo es ancho y ajeno*, donde la comunidad, el

ayllu, sigue ofreciéndoles protección y dignidad a las mujeres. No obstante, las que viven fuera de la comunidad son mujeres víctimas.

La lectura en clave idílica nos ha permitido interpretar las diferentes novelas como relatos que narran diferentes estadios del drama de la destrucción del idilio: en *El mundo es ancho y ajeno*, el drama acaba de empezar y en *Raza de bronce* ha llegado al intermedio, mientras que ya al iniciarse la historia de *Huasipungo*, el drama está por consumirse. Lo que es más, la interpretación en clave idílica nos ha permitido comprobar la hipótesis de que los personajes femeninos indígenas, a pesar de su papel secundario en las historias contadas, tienen una función primordial en el desarrollo de este drama.

Así, hemos podido ver que entre los personajes femeninos indígenas predomina el tipo que hemos calificado de "personaje idílico". Wata-Wara, de *Raza de bronce*, aparece fuertemente vinculada con la tierra natal, y se insiste repetidamente en su destino como fundadora de una familia. Desempeñando la tarea de pastora, este personaje parece ser moldeado a base del arquetipo idílico. La tesis de *Huasipungo* es que la irrupción de la economía capitalista en la estructura social autóctona conlleva una miseria no solamente material sino también cultural, privando a los indígenas de toda dignidad humana. En medio de esta situación desgarradora, se levanta la figura de Cunshi, mujer del protagonista indígena y madre de su hijo. Sencilla y laboriosa, es la única fuerza constructiva de *Huasipungo*: aparece como el único personaje que favorece la renovación y el crecimiento, lo cual nos ha llevado a considerar a Cunshi como representante de un pasado idílico insinuado de manera implícita en el relato. En *El mundo es ancho y ajeno* hay varias figuras femeninas que se pueden incluir en la categoría de personaje idílico: en dicha obra, se contrastan los personajes femeninos idílicos, que viven dentro de la comunidad indígena, con los personajes no idílicos, "expatriados", que viven fuera de la comunidad. El contraste

se establece para apoyar la tesis fundamental de *El mundo es ancho y ajeno*: la vida colectivista garantiza la felicidad de los comuneros, y por extensión, del ser humano, mientras que el estilo de vida capitalista e individualista sólo es capaz de generar sufrimiento.

Como los personajes que hemos calificado de idílicos representan de manera simbólica la vida indígena, la tradición autóctona y la regeneración, su muerte marca el fin definitivo de la esperanza de rescatar la dignidad del pasado, o sea, el fin del drama de desmoronamiento del idilio.

Reflexiones finales

Sencilla, moralmente pura, fecunda y protectora, la mujer del tipo idílico atrae la simpatía del lector; de hecho, en *Raza de bronce* y en *Huasipungo*, los personajes femeninos idílicos, Wata-Wara y Cunshi, son los únicos personajes simpáticos. No es ninguna casualidad que los personajes femeninos idílicos de nuestro material sean de origen indígena: el objetivo de la narrativa indigenista es llamar la atención sobre la opresión a la que está sometido el grupo autóctono y, por lo tanto, los personajes con los que el lector debe simpatizar son los indígenas. Es más interesante el hecho de que en las dos obras citadas sean los personajes femeninos de origen indígena los simpáticos, mientras que los personajes masculinos del grupo autóctono, Agiali y Andrés Chiliquinga, son violentos y brutos: sus compañeras se alzan moralmente no solamente sobre los opresores criollos y mestizos sino que también sobre ellos.

De manera llamativa, el personaje indígena femenino aparece en las obras como eminentemente incorrupto, teniendo una relación más estrecha con la tradición autóctona que los masculinos. Los personajes femeninos idílicos son vestigios de un pasado más digno, de un “paraíso perdido”.

En otras palabras, las novelas de nuestro estudio, las cuales todas son reacciones narrativas ante la situación alarmante de un grupo

étnico-social en tres naciones en pleno proceso de consolidación, propugnan un cambio evocando el pasado. En *Raza de bronce* y en *Huasipungo*, la nostalgia por el pasado está presente de manera casi implícita, mientras que la narración de *El mundo es ancho y ajeno* se fundamenta explícitamente en ella. Ahora bien, aunque todas las novelas no expresan abiertamente como solución al "problema indio" una vuelta al pasado, el análisis de los personajes femeninos indígenas nos ha permitido ver que se idealiza en las tres cierto tipo de personaje, esto es, el que representa los valores tradicionales. Podemos concluir que a través de los personajes femeninos idílicos, los autores supuestamente progresistas proponen —probablemente de manera inconsciente— como respuesta a la inquietud del presente y del futuro una vuelta al pasado.

Lund, 2012

REFERENCIAS

Alegría, Ciro, 2000: *El mundo es ancho y ajeno*. Madrid: Alianza editorial.

Arguedas, Alcides, 1988: *Raza de bronce. Wuata Wuara.* Nanterre: ALLCA XX.

Bakhtine, Mikhaïl, 1978: *Estéthique et théorie du roman*. Paris: Gallimard.

Beltrán Almería, Luis, 2002: *La imaginación literaria. La seriedad y la risa en la literatura occidental*. Barcelona: Editorial Montesinos.

Cornejo Polar, Antonio, 1980: *Literatura y sociedad en el Perú. La novela indigenista*. Lima: Editora Lasontay.

Escajadillo, Tomás G., 1994: *Narradores peruanos del siglo XX*. Lima: Editorial Lumen.

Ferrándiz Alborz, Francisco, 1961: "Prólogo". En Icaza, Jorge, *Huasipungo*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Icaza, Jorge. 2000: *Huasipungo*. Barcelona: Plaza & Janés Editores.

Suleiman, Susan, 1983: *Authoritarian fictions. The ideological novel as a literary genre.* New York: Columbia University Press.

Vargas Llosa, Mario, 1996: *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo.* México DF: Fondo de cultura económica.

El artículo se basa en la tesis doctoral de la autora:
Johansson, Ingela, 2008: *El personaje femenino de la novela indigenista*, Lund: Lunds universitet, Språk- och litteraturcentrum.
http://www.lu.se/o.o.i.s?id=12588&postid=1025469

¿PUEDE ENCONTRARSE UN BUEN EJEMPLO DEL REALISMO MÁGICO FEMENINO?

Märta Sonesson
Universidad de Lund
m.sonesson@hotmail.com

RESUMEN

La supuesta ausencia de un buen ejemplo del realismo mágico femenino me ha llevado a hacer una investigación para buscarlo. En la primavera del 2012, en un trabajo de máster presentado en la Universidad de Lund, estudié tres obras escritas por autoras femeninas para identificar un buen ejemplo del realismo mágico femenino. La definición del realismo mágico es un tema que ha atraído a los mejores expertos en literatura pero en cuanto a la literatura femenina parece haber un vacío. ¿Qué quiere decir la palabra femenino en este contexto? Durante la investigación descubrí varios problemas con los términos femenino y feminismo. Este artículo trata no solamente del resultado de la investigación, sino también del problema de diferenciar entre autores y autoras y de la gran diferencia entre lo femenino, el feminismo y lo intelectual.

Palabras clave: realismo mágico, literatura femenina, literatura feminista, Bombal, Allende, Amat.

ABSTRACT

The alleged absence of a good example of female magic realism provoked me to search for examples. In an essay written in the spring of 2012 at the University of Lund I looked for a good example of female magic realism in three novels written by female authors. I found that the terms feminine and feminist were quite

difficult to work with. This article is not only about the results of my research but also about the difficulties in differentiating between female and male authors, and the troubling difference between the meanings of the words feminine, feminist and intellectual.

Key words: magical realism, feminine literature, feminist literature, Bombal, Allende, Amat

RÉSUMÉ

C'est le manque d'un bon exemple de réalisme magique féminin qui m'a motivé d'en chercher un. Dans une thèse publiée au printemps 2012 à l'université de Lund j'ai étudié les œuvres de trois femmes écrivains afin de trouver un bon exemple de réalisme magique féminin. Pendant ma recherche j'ai trouvé que les notions féminin et féministe étaient assez difficiles à comprendre. Cet article ne parle donc pas seulement du résultat de mon étude mais aussi des difficultés de faire la différence entre les auteurs féminins et masculins et la différence troublante entre les mots féminin, féministe et intellectuel.

Mots clés : réalisme magique, littérature féminine, littérature féministe, Bombal, Allende, Amat.

¿Qué es la literatura femenina?

Para empezar mi investigación, leí algunas investigaciones sobre la literatura femenina para ver si podía destacar algunas características. Amy Kaminsky (1993) describe el feminismo latinoamericano como un fenómeno que puede ser visto como una prueba de la resistencia y del espíritu trabajador de las mujeres latinoamericanas. Kaminsky opina que el feminismo latinoamericano tiene que obrar en un ambiente y una cultura patriarcales y capitalistas. La tarea del feminismo y de la literatura femenina latinoamericanos es crear un espacio para la mujer en la vida política y en la vida privada.

Zoé Jiménez Corretjer, autora del libro *El fantástico femenino en España y América* (2001), explica que el feminismo surge en el siglo XVII con el desarrollo de la problemática alrededor de la educación de la mujer y un siglo después se desarrolla la discusión sobre los derechos civiles, la represión y la situación económica de las mujeres. Las obras tratan, según Jiménez, en mayor parte de la represión ejercida por el hombre sobre la mujer, la otredad de la mujer y las consecuencias de la maternidad y el matrimonio. La meta es permitir a la mujer elegir y tomar decisiones propias acerca de su futuro y la sociedad, en otras palabras: tener el control sobre la propia vida. A parte de los temas ya mencionados, Jiménez señala que, en las obras escritas por mujeres, hay también preocupaciones políticas y sociales que informan sobre las inquietudes de la mujer. Jiménez además menciona un tipo de fluidez textual como prueba de las estructuras psíquicas que provocan espontaneidad e intuición, lo cual indica que Jiménez comparte la visión de la mujer como ser espiritual, víctima de su feminidad y sin control sobre su existencia. Se incluye también como temas femeninos la preocupación por el cuerpo y sus cambios, las labores cotidianas, el amor, la infidelidad y el matrimonio.

Julia Kristeva rechaza la idea de separar la literatura femenina de la masculina pero no rechaza una diferencia entre lo femenino y lo masculino. El significado del feminismo literario y la literatura femenina parecía ser proclamar los derechos de la mujer en la sociedad. Kristeva opina que puede haber obras femeninas escritas por hombres y obras masculinas escritas por mujeres, "[…]admitir que la mujer y el hombre escriben dependiendo de su sexualidad es imponer nuevamente el sistema patriarcal" (74). No parece haber una buena definición de la literatura femenina si no es "escrito por una mujer", lo cual dice muy poco.

¿Cómo se define el realismo mágico?

La segunda pregunta que me hice al empezar mi investigación fue cómo se definía el realismo mágico. También en ese campo había confusión. Usé para definir el género las teorías de Camayd-Freixas (1998) quien investiga obras de Carpentier, Asturias, Rulfo y García Márquez. Lo que Camayd-Freixas intenta averiguar es cómo:

> El narrador presentará sin explicación ni sorpresa los sucesos sobrenaturales que abundan en estas novelas, como si fueran hechos perfectamente normales; pero el lector los aceptará en la medida que los perciba como posibles dentro de un sistema de creencias primitivas, distorsionado quizás por la magia, la superstición y las exageraciones, pero no obstante capaz de presentar la verdad mediante un lenguaje alterno dotado de coherencia propia (56-57).

Ya que la investigación de Camayd-Freixas incluye las obras claves del realismo mágico, es posible ver que el realismo mágico no trata solamente de jugar con lo sobrenatural sino que es posible que a partir de ese juego se revele una verdad. Donald L. Shaw (1999) critica la teoría de Camayd-Freixas por ser restrictiva ya que éste exige mucho para que una obra se clasifique como perteneciente al realismo mágico. También, Shaw critica la teoría porque supone una ausencia del realismo mágico en otras partes del mundo. Aunque sea restrictiva la teoría de Camayd-Freixas, se basa en las obras generalmente consideradas como las más importantes del realismo mágico, y es obvio que Camayd-Freixas no quiere contribuir a una devaluación del significado del realismo mágico. Si la meta es hablar de una obra del realismo mágico escrita por una mujer, la obra debe poder encajar en la teoría de Camayd-Freixas. El realismo mágico no consiste solamente en acontecimientos fantásticos sino también en la creación de un mundo mágico que, además, presenta una verdad.

Jiménez (2001) analiza obras femeninas con rasgos fantásticos y mágicos. “El misterio femenino” tiene que ver con los arquetipos femeninos, que son ideas de la mujer y su relación cosmogónica con el universo que, según Jiménez, se encuentra en la escritura femenina fantástica donde muchas veces la mujer es diosa o sagrada. La mujer tiene contacto con lo sobrenatural, y en conexión con eso lo que concierne a las mujeres se convierte en algo misterioso y mágico. En muchas autoras hay una transformación de una mujer real en un ser sobrenatural. Estos dos conceptos, el de diosa y el de una transformación, son comunes en obras femeninas.

Problemas

En la investigación surgieron varios problemas ya durante el trabajo con la teoría. El punto de partida era la ausencia de obras femeninas en el canon del realismo mágico, sin embargo, me preguntaba por qué se necesitaba una obra femenina. No quedaba claro por qué había que separar la literatura escrita por mujeres de la escrita por hombres. Se puede argumentar que, por la situación social de la mujer, la separación es necesaria en cuanto al contenido, pero no en cuanto a la destreza de escribir. Sin embargo, las obras del realismo mágico más famosas no son particularmente masculinas sino existencialistas; expresan preocupaciones humanas. Si hay un contenido típicamente femenino se podía producir un desinterés entre los lectores masculinos, y si la literatura femenina se dirige en primer lugar a las mujeres, ¿cómo puede mejorar la situación en un sistema patriarcal? Esperaba ver en las obras incluidas en mi investigación un ejemplo del realismo mágico femenino capaz de contestar a mis preguntas. Incluí en mi investigación tres obras, una de María Luisa Bombal *La última niebla*, una de Isabel Allende, *La casa de los espíritus,* y una de Nuria Amat, *Reina de América*. Son obras de tres períodos distintos y la pregunta de investigación era: ¿cuál de estas obras es el mejor ejemplo del realismo mágico

femenino, y por qué?

Los resultados

La obra de Bombal ([1935] 1992) trata de expresar el aburrimiento con la vida cotidiana de la protagonista tanto en su matrimonio como por la falta de influencia sobre la vida propia. Adicionalmente expresa la necesidad de la mujer de explorar la propia sexualidad. El lenguaje de la obra es sensual y las descripciones de la naturaleza contribuyen a crear un ambiente eróticamente cargado:

> Me voy enterrando hasta la rodilla en una espesa arena de terciopelo. Tibias corrientes me acarician y penetran. Como con brazos de seda, las plantas acuáticas me enlazan el torso con sus largas raíces. Me besa la nuca y sube hasta mi frente el aliento fresco del agua (14-15).

A primera vista es una obra que cabe muy bien en las teorías de Kaminsky y Jiménez, porque es provocadora y describe la situación social de la mujer. En un momento la protagonista describe la vida con su esposo:

> Lo sigo para llevar a cabo una infinidad de pequeños menesteres; para cumplir con una infinidad de frivolidades amenas; para llorar por costumbre y sonreír por deber. Lo sigo para vivir correctamente, para morir correctamente, algún día. Alrededor de nosotros, la niebla presta a las cosas un carácter de inmovilidad definitiva (43).

El aburrimiento con la vida cotidiana y el derecho a una sexualidad son las cualidades feministas más destacadas de la obra. El realismo mágico de la obra consiste en un encuentro nocturno con un hombre durante una noche húmeda en la ciudad. La protagonista

necesita respirar y su marido le permite salir a la calle. En su paseo encuentra a un hombre, lo sigue a su casa donde hacen el amor y, antes del amanecer, la protagonista vuelve a la casa de su marido sin saber el nombre de su amante. El encuentro posibilita nuevos y desconocidos sentimientos de placer y felicidad acompañados por exclamaciones románticas de la protagonista. Ella nunca vuelve a ver a su amante, y en una nueva ocasión cuando necesita salir en la noche y le pide permiso al marido, él niega haber permitido semejante excursión y su esposa se da cuenta de que nunca escuchó la voz de su amante. Así, el lector empieza a dudar: ¿Ha sido un sueño el encuentro o quizá un producto de la imaginación de la protagonista, dada la sexualidad oprimida transmitida a través de las descripciones de la naturaleza? Al final resulta que el dueño de la casa falleció hace quince años. El realismo mágico consiste en el juego entre sueño y realidad. El lenguaje ha ayudado a crear un ambiente tan cargado sexualmente que el lector no puede decidir si la mujer ha encontrado a alguien o si ha sido un sueño.

Lo que a primera vista parecía una obra feminista tiene algunas características muy poco feministas. Volvamos a la palabra clave para el feminismo: control. En toda la obra la protagonista carece de control sobre su realidad y también en el nivel de lo onírico. Lo onírico expresa el feminismo de la obra, describiendo cómo podría ser la vida de la protagonista si tuviera el control de su situación, pero tampoco en ese nivel la protagonista actúa. En la escena de amor, las palabras y las formulaciones que describen el encuentro sexual no expresan ninguna iniciativa femenina: "Comprendo que lo esperaba y que le voy a seguir como sea, donde sea"(19), "…un desconocido me guía…"(19), "…me obliga a detenerme…" (19), "…me siento entregada a su voluntad…"(19), "…me hace retroceder…"(19), "…me someto a su deseo…" (20). El texto no muestra capacidad alguna de acción por parte de la protagonista. Otra preocupación femenina es la por la apariencia física y como le está afectando la vejez,

> Me miro al espejo atentamente y compruebo angustiada que mis cabellos han perdido ese leve tinte rojo que les comunicaba un extraño fulgor…Y antes que pierdan su brillo y su violencia no habrá nadie que diga que yo tengo lindo pelo (13).

Son palabras que tampoco revelan una actitud feminista. Hay una necesidad por parte de la protagonista de ser confirmada por un hombre. Lo que se puede rescatar en cuanto al feminismo es un aburrimiento con la vida cotidiana y una protesta ante el hecho de que las aventuras tienen que ser vividas en los sueños. Desafortunadamente, el sueño se centra en un hombre y la protagonista es pasiva. El mundo cambia alrededor de ella, los cambios le afectan pero ella en realidad no hace nada. La protagonista no muestra ninguna capacidad de razonamiento propio, la narración consiste en exclamaciones y sentimientos que suenan tradicionalmente femeninos y contribuyen a la percepción de la mujer como un ser sentimental y sin razonamiento. En cuanto al realismo mágico difícilmente se compara con las obras maestras. Hay una conexión entre la naturaleza y la protagonista pero nunca hay una construcción de otro mundo sino solamente un salto al mundo onírico y una vuelta a lo cotidiano.

Se dice que es feminista *La casa de los espíritus* de Isabel Allende, una obra que ilustra las vidas de cuatro generaciones de mujeres de la familia del Valle Trueba. Sin embargo, hay una conexión más íntima entre las protagonistas y la magia que en Bombal. La magia de la obra reside en las mujeres y consiste en la "clarividencia", práctica a la cual se dedican algunas de las mujeres de la familia y que muchas veces parece brujería. La magia en el caso de Allende no consiste en crear un mundo alternativo. La magia se practica solamente en familia y no existe de manera independiente sino que es provocada por ciertos personajes. Se ve

claramente la diferencia si se compara con la lluvia de flores en *Cien años de soledad* o los límites borrados entre la muerte y la vida en *Pedro Páramo,* obras en las que el realismo mágico es omnipresente y afecta a todos los personajes de la obra. Lo que Allende sí logra crear en su obra es una magia muy femenina. Su magia no solamente coincide con las teorías de Kaminsky y Jiménez sino también con un fenómeno descrito como femenino: las creencias del New Age. Olav Hammer describe en su obra *New Age* ([1997] 1998) los fenómenos como los naipes tarot, la astrología, la cosmología, la ausencia de dios, seres que comunican con ciertas personas y la práctica de yoga como significativos para el New Age. Los movimientos New Age se dirigen a las mujeres, ya que las estructuras religiosas, tales como el catolicismo o el judaísmo pueden ser consideradas patriarcales y machistas (282). En la creencia New Age, la persona es la dueña de su circunstancia y todo viene desde dentro de ella. En *La casa de los espíritus* se ve en las mujeres una desconfianza hacia lo moderno y lo científico, algo que según Hammer es típico del New Age. Esteban, el patriarca y la encarnación de toda maldad, funciona como contrapunto;

> Estaba convencido de la superioridad del inglés sobre el español, que consideraba un idioma de segundo orden, apropiado para los asuntos domésticos y la magia para las pasiones incontrolables y las empresas inútiles, pero inadecuado para el mundo de la ciencia y de la técnica… (316-317).

Las creencias New Age ponen énfasis en el propio ser como lo más fuerte. Se supone que a través de la introspección el ser puede controlar su circunstancia, es decir, el lema es "busca en tu interior y tendrás más control sobre tu vida". Se ve una clara conexión entre las investigaciones de Jiménez y Kaminsky con la palabra control como clave y el New Age que también usa la palabra control de

manera significativa.

Por todo lo anterior se pueden sacar algunas conclusiones sobre el feminismo de Allende: su feminismo no es de derechos sino de salud mental, se practica a través de la introspección, y la circunstancia se controla a través de la mente, es decir; no se necesita hacer nada más que pensar para lograr el deseado control. Son cualidades que se pueden considerar religiosas y antiguas. No hay en la obra un feminismo que trate de la formación, del trabajo o de los derechos sociales sino que todo pertenece a la mente y es espiritual. En la novela, las mujeres son madres, esposas o novias de hombres exitosos pero ninguna de ellas piensa en lanzarse a una carrera profesional propia. La mujer más joven de la familia, Blanca, intenta brevemente involucrarse en el mundo político pero el intento se ve interrumpido por la primera menstruación. Sobre Blanca se escribe: "Era una mujer práctica, terrenal y desconfiada, y su naturaleza moderna y pragmática era un grave obstáculo para la telepatía" (232). Las características descritas en esa cita son del tipo que se enseñan en la escuela y que generalmente son consideradas elementales para una vida de estudio o trabajo. En Allende son un obstáculo para lo femenino.

En la novela de Allende no existe ningún lazo entre lo femenino y la formación intelectual y profesional, sino que se promueve la feminidad antes que el feminismo. En Allende la modernización de la sociedad está separada de las mujeres de la novela. A las mujeres les afectan muy poco los cambios de la sociedad porque la maternidad sigue igual. Allende promueve la maternidad y la crianza de los hijos como lo más significativo para las mujeres de la novela. *La casa de los espíritus* no trata de las consecuencias sociales de la maternidad o de que las mujeres se sientan invisibles y marginalizadas sino que dice que mientras pueden elegir esposo están felices. La obvia ausencia de progreso femenino podría ser vista como un reproche por parte de Allende. No obstante, no parece sustentar esa hipótesis

la descripción positiva de la maternidad y la crianza de los hijos. No hay tampoco en ninguna de las protagonistas un ansia por otra vida que la que se ofrece, como la que hemos visto en Bombal. No se nota un cansancio ante la vida, como en Bombal, sino una felicidad ante lo cotidiano, y un optimismo ante no tener que tomar parte en la lucha social o política. Blanca describe los sentimientos ante su embarazo con una benevolencia tremenda aunque ha sido violada y maltratada:

> Quiero pensar que mi oficio es la vida y que mi misión no es prolongar el odio sino sólo llenar estas páginas mientras espero el regreso de Miguel[…]mientras aguardo que lleguen tiempos mejores, gestando a la criatura que tengo en el vientre, hija de tantas violaciones, o tal vez hija de Miguel, pero sobre todo hija mía (543).

Después de estudiar a Bombal y a Allende me preguntaba si era imposible combinar el realismo mágico y el feminismo. El realismo mágico presente en las obras daba a las mujeres unas características sobrenaturales o propias de brujas, algo que no se compagina muy bien con las ideas del feminismo. Seguía la pregunta ¿es imposible combinar la magia con el feminismo?

Entre las obras estudiadas, *Reina de América* de Nuria Amat (2002) es la que en mayor medida logra crear un ambiente de realismo mágico como lo define Camayd-Freixas. En Amat la creación del realismo mágico no ocurre solamente en la trama de la obra, sino que la magia empieza en la construcción del texto. Amat usa un lenguaje rebosante de contradicciones, "La vida era corta y larga", "Parecía triste y feliz. Ambas cosas eran posibles en Bahía Negra" (9), y con la ayuda de las contradicciones Amat va creando un lugar indefinido. En ese lugar es como si el tiempo se hubiera detenido, y lo único que se puede hacer es dejar que pase el

tiempo. Es un mundo donde no se diferencian los pensamientos de los parlamentos. Para señalar esa semejanza entre lo dicho y lo no dicho Amat a veces indica las oraciones escribiendo la palabra decir: "Dijo: Wilson tu silencio me duele más que una mentira porque en tu silencio yo no existo"(12) o "Dijo: vivimos en un continente donde nunca hubo tanta miseria y desesperación como ahora" (16). Pero muchas veces no se sabe si lo leído es una oración o solamente un pensamiento:

> La negra Aida levanta sus brazos al cielo. Delira. Tiene convulsiones. La pobre está triste porque su marido ha muerto…Tampoco aquí los pensamientos son tan simples como parece. Ahora iré hacia ella. No vayas, dice Wilson desde el interior de la casa. Wilson no puede ver a Aida. No sabe lo que hace (20).

La duda entre lo dicho y lo pensado la mantiene Amat hasta las últimas palabras de la obra. Sin embargo no solamente existe esa confusión sino que, además, parece que todo en la selva tiene vida. Sagazmente Amat ha introducido a dos protagonistas femeninas, una con una mente crítica, Rat, y otra con una mente mágica, Aida. Así hay una dinámica que no solamente facilita la creación de realismo mágico sino también el cuestionamiento de la realidad de la obra. Ya que el lector necesita un personaje, según Camayd-Freixas, que cuestione el realismo mágico junto con el lector pero que después lo acepte dentro del sistema de la lógica de la obra, en Amat el lector cuestiona los acontecimientos junto con Rat y mientras que Aida se dedica a convencer, simultáneamente, a Rat y al lector, o quizás no necesitan ser convencidos. En Amat, la selva está descrita como una persona o como un animal, cuando Aida y Rat espían el baile de coca, se lee lo siguiente:

> Hemos llegado justo a tiempo, dijo [Aida]. Ahora es el momento en el que los árboles se ponen a

> caminar como fantasmas dormidos. En este punto de la historia ya no había razón para censurar sus milagros y mentiras. Bastaba con mirar para que el telón de mi incredulidad [Rat] se fuese levantando a medida que veía. Una franja de luz empezó a abrirse desde el fondo de la tierra. Movidos por quién sabía qué misterio, árboles de gran follaje comenzaban a desplazarse en fila india hacia los lados. Caminaban al unísono y siguiendo el mismo paso cansino de los gigantes de una procesión… (142)

La obra de Amat no solamente muestra un ejemplo de un realismo mágico muy desarrollado sino que ofrece además una verdad. La obra problematiza la situación de los campesinos que cultivan la coca, la guerra entre ellos, el ejército y la guerrilla, una guerra que siempre pierden los campesinos. Se habla de la pobreza de la selva y de la presencia de la muerte en todo momento. La protagonista, Rat, es una señora inquisitiva y cuando su compañero se niega a enseñarle lo que pasa en la selva ella inventa maneras para investigar los acontecimientos por sí misma. La protagonista no tiene poderes sobrenaturales sino que se deja envolver por la magia que la rodea. Hay una historia de amor en la obra entre la protagonista Rat y Wilson, pero lo que más interesa a Rat no es el amor sino la aventura o la investigación, y una noche tras una pelea con Wilson Rat piensa:

> Recuerdo que me acosté sin mirarlo. No todo estaba perdido porque aquella noche había sido capaz de encontrar el camino yo sola y esta novedad me parecía una hazaña digna de ser celebrada (69).

No hay preocupaciones típicamente femeninas como la maternidad, el aspecto físico o las emociones. La obra no es

femenina del mismo modo que las otras obras investigadas, sino que representa un tipo de feminismo que ha superado todos los prejuicios y todo lo típicamente femenino para mostrar en la protagonista una habilidad de investigar y entender problemas que son universales. La obra trata de asuntos que deben preocupar a todos y no hay nada que impida que el autor fuera un hombre. Esta obra trata de un tema intelectual y evita lo tradicionalmente femenino. Amat no solamente ha creado una obra con un realismo mágico muy desarrollado sino también ha mostrado que los temas universales son la mejor manera de plasmar la igualdad entre los hombres y las mujeres. Evita caer en lo tradicionalmente femenino logrando un nuevo tipo de literatura que no pertenece ni a lo femenino descrito por Jiménez y Kaminsky ni tampoco a lo masculino.

¿Qué obra es un buen ejemplo del realismo mágico femenino y por qué?

Ya se ha constatado que las obras clave del realismo mágico no tienen una problemática masculina sino universal o existencial. Se ve en la obra de Amat no solamente un ejemplo femenino de realismo mágico sino también un desarrollo del pensamiento sobre el feminismo desde Bombal a Amat. Ya no se necesita separar los temas por sexo sino que se pueden unir en un plano intelectual. Las investigaciones de Kaminsky y Jiménez coinciden con el enfoque en las obras de Bombal y Allende. En estas obras, la problemática es típicamente femenina y no incluye un proceso hacia la igualdad, la libertad de elegir y el control. No hay énfasis en el razonamiento. Se quita a las mujeres lo más importante, lo intelectual, y en cambio se refuerzan los prejuicios sobre lo femenino. Convertir a la mujer en un ser misterioso y mágico en la literatura no promueve una igualdad entre los sexos sino que confirma las ideas existentes. Ha llegado a ser importante separar las palabras feminista y femenino en cuanto a la literatura. Mientras que Amat ignora toda diferencia entre lo

femenino y lo masculino y en cambio usa lo intelectual para construir su obra, la imagen de lo femenino en Bombal y Allende parece reflejar sentimientos de amor, decisiones espontáneas, carencia de acción y abundancia de introspección, un camino que no nos hace avanzar hacia la igualdad entre los sexos. Las cualidades femeninas tampoco preparan a la mujer para la vida en un sistema patriarcal porque mientras que los hombres tengan controlado el poder de nada servirán a las mujeres la introspección y las decisiones emocionales. El feminismo debería ser lo contrario, el razonamiento, pero lo intelectual tampoco tendría porqué ser feminismo sino sencillamente humanismo o igualdad.

La literatura y su valor intelectual

El resultado de mi investigación fue rechazar la división de la literatura en masculina y femenina y concluir que es menospreciar el realismo mágico insistir en que hay que encontrar obras escritas por autoras. Intelectualmente los hombres y las mujeres somos iguales, y por eso en la práctica de escribir somos equivalentes. Cuando se busca a escritoras que ejemplifiquen el realismo mágico sólo porque debe haber mujeres se quita grandeza al arte. Si se incluye en el canon a una autora que no alcanza el nivel literario de los otros autores se menosprecia el trabajo de ellos y, sobre todo, se deja que las mujeres tengan reglas propias para competir, es decir se las menosprecia a ellas también. Por todo eso, buscar una obra perteneciente al realismo mágico femenino es mezclar los términos que se deben separar. Afortunadamente, la investigación me ha hecho descubrir una obra, la de Amat, que no olvidaré por ser un ejemplo muy convincente de realismo mágico, con una historia interesante y emocionante que además presenta una verdad que nos concierne a todos. Es una autora que debe ser reconocida por su valor intelectual.

Lund, 2012

REFERENCIAS

Allende, Isabel (1995) *La casa de los espíritus*. New York: HarperCollins publisher.

Amat, Nuria (2002) *Reina de América*. Barcelona: Seix Barral.

Bombal, María Luisa ([1935] 1992) *La última niebla La amortajada.* Barcelona:Seix Barral.

Camayd-Freixas, Erik (1998) *Realismo mágico y primitivismo, relecturas de Carpentier, Asturias, Rulfo y García Márquez.*Lanham: University Press of America.

Hammer, Olov (1997) *På spaning efter helheten, New Age en ny folktro?* Stockholm:Wahlström & Widstrand.

Jiménez Corretjer, Zoé (2001) *El fantástico femenino en España y América.* San Juan:Editorial de la universidad de Puerto Rico.

Kaminsky, K, Amy (1993) *Reading the body politic. Feminist criticism and Latin American women writers*. Minneapolis:University of Minnesota Press.

Shaw, Donald L. (1999) "*Realismo mágico y Primitivismo, relecturas de Carpentier, Asturias, Rulfo y García Márquez* by Erik Camayd-Freixas; *Historia verdadera del realismo mágico* by Seymour Menton." *Hispanic review.* Vol. 67, No. 4.

LA PANTALLA DEL LIBRO ABIERTO. SOBRE EL PAPEL DE LA TELEVISIÓN EN "LA PARTE DE FATE"

Anna Topczewska
Universidad de Lund
Anna.Topczewska@rom.lu.se.

RESUMEN

En "La parte de Fate", la tercera parte de *2666* de Roberto Bolaño, la televisión no sólo constituye un elemento relevante de la realidad representada sino también influye en la estructura del texto. La tele se enciende muy a menudo y a veces la narración da detallada cuenta de lo que se ve —fragmentos de programas o películas, incluso con el sonido apagado. La estructura del flujo televisivo se refleja en el texto que, en "La parte de Fate", da giros aún más imprevisibles de lo que suele ocurrir en la obra de Bolaño. La cronología del relato se quiebra, parecida a la de una serie televisiva que se emite y, paralelamente, re-emite, en un orden artificial. El universo de la televisión, con sus numerosos canales, se parece, hasta cierto punto, al de los sueños donde tampoco se sabe lo que se va a encontrar. Ambos —la televisión y el mundo onírico— desempeñan un papel importante en "La parte de Fate" donde se presiente la presencia de alguien (¿el autor implícito?) haciendo el zapping entre distintos relatos, medios y estados de consciencia, uno por uno proyectados en la pantalla del libro abierto.

Palabras claves: Bolaño, *2666*, narración televisiva, intermedialidad.

ABSTRACT

In "La parte de Fate", the third part of Roberto Bolaño's *2666*, the television is not only an important element of the story but it also influences the inner structure of the text. The characters turn on the TV very often and sometimes the narrative gives a detailed depiction of what is happening on the screen: fragments of shows or films, even with the sound off. The structure of the broadcast television flow finds its correspondence in the discourse, which, in "La parte de Fate", is even more fragmented than usual in Bolaño's prose. The chronology of the story is broken, similar to a TV series, which is simultaneously emitted and re-emitted, in an artificial order. The universe of the television, with its many channels, reminds us, to a certain degree, of that of dreams where one doesn't know what is to be expected. Both of these media – the broadcast television and the dream world – play an important role in "La parte de Fate" where the reader can sense the presence of somebody (the implied author?) zapping among different stories, media and states of consciousness, one by one projected onto the open book's screen.

Key words: Bolaño, *2666*, television narration, intermediality.

RÉSUMÉ

Dans « La parte de Fate », la troisième part de *2666* de Roberto Bolaño, la télévision constitue non seulement un élément significatif de la réalité représentée, mais elle influe également la structure du texte. La télé est mise en marche très souvent et des fois la voix narrative relate de manière détaillée ce qui se voit – des fragments d'émissions ou de films, aussi bien avec le son baissé. La structure du flux télévisuel est reflétée dans le texte, qui dans « La parte de Fate », prend des tournants encore plus imprévisibles que d'habitude dans l'œuvre de Bolaño. La chronologie du récit est brisée et semblable à celle du feuilleton télévisé qui est diffusé et parallèlement rediffusé dans un ordre artificiel. L'univers de la

télévision, avec ses nombreuses chaînes, ressemble jusqu'à un certain degré, celui des rêves où l'on ne sait pas ce que l'on trouvera. Les deux – la télévision et le monde onirique – occupent un rôle important dans « La parte de Fate » où l'on pressent la présence d'une personne (l'auteur implicite?) qui est en train de zapper entre des récits distincts, des médias et des états de conscience, un par un projetés sur l'écran du livre ouvert.

Mots-clés: Bolaño, *2666*, la narration télévisuelle, intermédialité.

Después abrió la puerta, salió a la calle,
volvió a mirar hacia el interior del restaurante,
pero con los cristales por medio todo era diferente.

Roberto Bolaño, *2666*

Los críticos de la obra de Bolaño parecen estar de acuerdo en cuanto al carácter fragmentario y desconcertante de su producción literaria. La estructura de sus textos es la de un *collage* compuesto de historias entrelazadas, digresiones sin principio ni fin, todas aparentemente igual de importantes. Como apunta Celina Manzoni, "la focalización en el detalle produce un efecto de co-presencia en relación con el entero y lo resignifica" (2006: 176-7), lo cual quiere decir no sólo que la obra de Bolaño es autorreferencial, sino también que carece de centro. Se trata de textos que con la multitud de detalles significativos prometen revelar algo esencial, que, sin embargo, siempre se escapa, siempre deja al lector la impresión de haber estado al alcance de la mano.

Ezequiel de Rosso, al analizar el toque detectivesco de la prosa de Bolaño, sostiene que:

> no se trata tanto de un enigma a develar, como en la novela policial, sino más bien de un secreto que el texto parece esconder. Así, es el secreto el motor de estas narraciones, su formulación más básica. Pero el secreto es pensado como una instancia dinámica. Es decir, se trata de pensar al secreto no como un lugar cerrado e inaccesible, sino como un lugar productivo (2006: 137).

Tampoco se puede formular la *pregunta* a la que el texto debería estar escondiendo la respuesta. Aquí, pues, es la *falta* que lo determina todo. Un centro derridiano que no existe. La búsqueda del *supplement* que siempre está desplazándose, imposible de captar.

2666, una novela de más de 1100 páginas, es la última obra con la que Bolaño estuvo trabajando antes de morir. Según las instrucciones del autor, las cinco partes del libro deberían publicarse separadamente en el orden y con la periodicidad especificadas por él. No obstante, después de su muerte y tras una lectura detenida de la obra, los herederos del escritor (junto con Ignacio Echevarría, que Bolaño había indicado como persona referente para solicitar consejos sobre sus asuntos literarios, y su editor, Jorge Herralde) decidieron publicar el material entero en un solo volumen motivándolo con el valor literario de la obra que, sin lugar a dudas, constituye un todo bien estructurado y coherente (Bolaño, 2010: 11). Las cinco partes, bastante distintas entre sí, todas se desarrollan en Santa Teresa (por lo menos en parte). En aquel lugar como sacado de una pesadilla, la realidad se deforma y se deshace, juega con la percepción de los personajes. Consecuentemente, como cada parte del libro adopta una perspectiva diferente, el ritmo y la estructura de la narración varían.

En "La parte de Fate" se narra la historia de Oscar Fate, un periodista cultural afroamericano que, a causa de la inesperada muerte de uno de sus colegas, va a Santa Teresa para cubrir un pelea de

boxeo. En esta sección del libro, la televisión constituye un elemento relevante de la realidad representada. Frecuentemente la encienden y la apagan, la ven o no le prestan la menor atención, la comentan o coexisten con ella sin reflexionar. Tanto al recordar su difunta madre como al soñar con ella, Fate siempre la ve con el televisor encendido. A veces, la narración sigue los acontecimientos en la tele, a veces no, no obstante, la pantalla iluminada es un elemento obligatorio en el mundo de Fate cuya perspectiva es la dominante en el relato. A través de tantas y tan recurrentes referencias, el fenómeno de la televisión se hace más visible, llama la atención, e imperceptiblemente se apodera del texto, dejando abierta una dimensión más. Partiendo de la teoría general de la intermedialidad, me interesa ver de qué manera las características de la televisión influyen el texto y qué es lo que esto implica a la hora de interpretar "La parte de Fate".

Sobre la televisión pueden decirse muchas y muy distintas cosas, sus usos varían según telespectador, canal y época. Sin embrago, ciertas características de la narración televisiva y de su recepción se suponen más comunes y recurrentes y son retomadas por los teóricos. Además, la imagen estereotípica de la televisión corresponde perfectamente con su carácter y función en "La parte de Fate".

Para describir la estructura más básica de la narración televisiva suele usarse el término *flow* (flujo) que, según Raymond Williams, se refiere al hecho de que el programa televisivo junte dentro de la misma experiencia —la de ver la tele— elementos muy diversos e incoherentes entre sí, sin la menor intención de que produzcan un sentido general (Ellis, 1989:117). El flujo está construido de segmentos cortos, normalmente de duración máxima de cinco minutos (:112), de los que cada uno constituye una entidad minúscula más o menos independiente, que expresa una actitud o un sentimiento y tiene su propio culmen. Luego hay, por supuesto, entidades más largas como distintos programas, películas

o reportajes, pero lo que igualmente se aplica a ellas, es la gran diversidad genérica dentro del flujo.

Análogamente, "La parte de Fate" está construida de fragmentos cortos de carácter muy variado. Primero, para empezar por lo estrictamente relacionado con la televisión, hay descripciones ecfrásticas de los siguientes programas: un reportaje sobre los asesinatos en Santa Teresa, una serie de dibujos animados, un *talk show* mexicano, un programa basura norteamericano (Ellis, 1989:327) y una película pornográfica (:326). Lo primero que salta a la vista es la variedad genérica y estética que enriquece el relato al introducir en él un elemento absolutamente imprevisible. Según la denominación de Marshall McLuhan (1995:161-168), se trata de la mezcla de dos medios, uno "frío" (la televisión) —que exige mucha participación y capacidad de rellenar datos que falten por parte del espectador— y otro "caliente" (el libro) —que no deja mucho espacio para su creatividad. Aunque tal división es problemática (la noción de la participación, por ejemplo, no resulta del todo clara), la mezcla de los dos realmente causa una suerte de desequilibrio: sirve no sólo para caracterizar el mundo representado y situar a los personajes en él, sino también quiebra el ritmo del texto, introduciendo un elemento disonante. El tiempo entrecortado del flujo televisivo contrasta con el paso del tiempo "real" y, a nivel textual, pone de relieve el carácter incompleto, fragmentario e imprevisible del relato —eso sí, de acuerdo con la idea de McLuhan. Hay que recordar que los fragmentos ecfrásticos, a pesar de ser muy sugestivos y "visuales", no dejan de ser meramente palabras, frases, reglones de texto, lo cual implica que tienen el mismo estatus formal que todas las demás partes del relato y pueden interpretarse del mismo modo que todos los elementos de la estructura-collage, tan típica de Bolaño.

No obstante, siendo meramente texto, lo que el lector "ve" en los televisores encendidos en "La parte de Fate" han de ser fragmentos sacados del flujo ininterrumpido al que alguien de vez en

cuando abre el acceso. Estos trozos televisivos sugieren la existencia de una realidad (o, mejor dicho, varias realidades simultáneas), paralela a la de "lo real" del mundo representado, en la que todo el tiempo algo está pasando, en cuyos numerosos canales el flujo visual y sonoro no cesa, independientemente de si alguno de los personajes lo vea o no. Además, el hecho de que la imagen televisiva siempre esté encuadrada promete invariablemente la existencia de una vista más amplia (Bignell, 2010:100), una totalidad más grande, infinita, "detrás" de la pantalla del televisor. Y con ello surge la tentación a explorarla —a la que el texto de Bolaño a menudo cede. La mera presencia de los fragmentos "televisivos" sugiere la simultaneidad de distintas realidades, distintos relatos de los que cada uno pertenece a un universo al que sólo tenemos acceso a través del marco limitado de la pantalla del libro abierto, en el que sólo hay espacio (y capacidad de prestar la atención) para uno solo a la vez. Pero ya este recorte limitado de otros relatos basta como para saber que la televisión sigue, con sus muchos canales paralelos y con la multitud de programas diferentes. No importa si el televisor particular está encendido o no (Ellis 1989: 138), tampoco importa si alguien lo está viendo o no: el flujo sigue allí, simultáneo e ininterrumpido, correspondiente a las realidades e historias latentes en el mundo representado.

Es bastante significante el hecho de que la pantalla funcione como una ventana abierta al mundo, a otros relatos simultáneos. Como apunta Ellis, el efecto de la imagen televisiva es el de la inmediatez, ya que la televisión no pretende acortar la distancia entre el espectador y los hechos filmados sino anularla, trasladar el mundo directamente al cuarto de estar particular (1989:132). Es más: la mirada de la televisión —cuyos tentáculos llegan al mundo entero— sustituye la mirada del telespectador que delega su propio ver al omnipresente ojo de la televisión (Ellis 1989:163). Los fragmentos del libro en los que se enciende la tele (no importa si el

texto realmente sigue lo que pasa en la pantalla o no) se llenan de una presencia insistente de una luz azulina (en "La parte de Fate" el sonido a menudo está apagado), parpadeante del televisor que todo el tiempo pide la atención, sugiriendo la cercanía de otros mundos. Bignell subraya además (2010:104) que la televisión crea una imaginaria comunidad de espectadores que simultáneamente están viendo lo mismo en la pantalla, a la que uno accede al encender el televisor. En otras palabras, la televisión implica una presencia ininterrumpida, inevitable, tanto de lo que pasan por la tele como de los que la ven. Es una presencia insistente, "forever buttonholding", según lo pone Ellis, porque la televisión siempre está dirigiéndose al espectador como si estuviera manteniendo un diálogo con él (1989:132). Ellis lo relaciona tanto con el formato de la televisión (pequeño, doméstico, uso frecuente del primer plano, etc.) como con la incesante competición entre los muchos canales televisivos de los que cada uno intenta captar y mantener la atención del espectador. Todo esto crea una situación paradójica, porque por un lado lleva a la ya comentada co-presencia íntima, pero por otro resulta en una profunda enajenación. La inmediatez de la experiencia del mundo a través de la (adaptada) mirada de la televisión hace que los acontecimientos trasmitidos lleguen a invadir el espacio doméstico donde, en contraste con todo lo bien conocido, lo "normal", son percibidos como lo opuesto, lo otro, lo anti-normal, lo cual lleva el espectador a la postura del desinterés escéptico y de distanciamiento (Ellis 1989:165).

La televisión no pretende ser un evento especial sino simplemente forma parte de la cotidianeidad. El televisor encendido, justo como ocurre en "La parte de Fate", apenas suele ser el centro de atención: normalmente —si no es para ver algo específico— está puesto mientras la gente come, plancha, hace punto o habla. Es un elemento de fondo. Incluso sentado delante del televisor con el propósito de ver la tele, el espectador estereotípico hace el zapping

en busca constante de algo que pueda retener su atención. Al cabo de un rato cambia de nuevo, distraído, desinteresado, sin saber lo que realmente está buscando —aparte de matar el tiempo. La mirada del telespectador, a diferencia de la mirada del espectador viendo películas en el salón de cine, es pasajera, impaciente, huidiza (Ellis, 1989:137). Algo de aquella mirada distraída se traspone a "La parte de Fate" con su narración discontinua y caleidoscópica.

En "La parte de Fate" surgen situaciones bastante imprevisibles y disparatas, como por ejemplo la charla de Barry Seaman en la iglesia (:312-326). Dividida en secciones, cada una encabezada por un título escrito con mayúsculas, la charla se parece a un *talk show* (con sus siguientes entregas y la parte de títulos) en el que el invitado cuenta su vida y presenta unas ideas sueltas. En cierto punto Seaman hasta se pone a dar una receta del pato a la naranja (:320), lo cual remite a los programas de cocina. En otro lugar Fate va al cine (:302): entra en medio de la proyección, ve una sola escena y sale. Sin embargo, la narración da detallada cuenta de lo que Fate ve en la pantalla grande, o sea, en el fragmento ecfrástico del texto queda incorporado un trozo de la película. Pero tampoco se trata de un resumen del contenido —sólo se describe una escena, nada más. Luego Fate ve una película pornográfica amateur entera en video (:405-406) y la narración también la sigue entera. Hay una relación directa de una pelea de boxeo (Fate está presente, el texto la relata). Además surgen unos sueños, recuerdos y visiones espontáneas, todos ellos insertados en el hilo principal de acontecimientos aparentemente al azar, como si un telespectador se estuviera aburriendo y de vez en cuando cambiara de canal. En "La parte de Fate", en la estructura fragmentaria, parecida a la de un mosaico o un collage compuesto de trozos de lo real, del flujo televisivo, de películas, fantasías, sueños e historias intercaladas, tan típica de Bolaño, casi se presiente la presencia de alguien que, con el mando a distancia en la mano, va cambiando canales. ¿Será el autor

implícito? Sea quien fuere, si el zapping se tradujera a la narrativa el resultado podría ser justamente éste.

En un lugar, Fate nota unos videos en los que su difunta madre probablemente grababa unos programas para verlos más tarde (:301). Él no los ve y supuestamente ya nadie nunca va a verlos, pero lo importante es el mismo grabar y guardar un fragmento del flujo. Una parte de este fenómeno instantáneo, huidizo puede, a partir de entonces, siempre ser repetida no sólo cuando la emisora decida sino también cuando el espectador tenga ganas de verlo. El presente efímero de la emisión que debería ya haberse vuelto pasado, está para siempre accesible, trasladado a otro soporte físico: fijo y manejable. Pero no debe olvidarse de que parado, el flujo televisivo pierde una de sus características más relevantes, deja de pertenecer al medio de la televisión y se traslada a otro. Los video casetes mencionados en el texto invitan a la reflexión acerca del tiempo, del archivo y de la repetitividad. Los programas grabados, aunque nadie ya los vea, siguen allí como latentes, tangibles objetos físicos, y crean una posibilidad (aunque no realizada) para que la narración dé un giro y se bifurque si a alguno de los personajes se le antoja verlos.

La introducción de los videos en el relato resalta una de las diferencias más importantes entre los dos medios: la estructura temporal y el soporte físico. La narración televisiva es extremadamente lineal (lo es incluso dentro de la multitud de canales paralelos), el flujo no para, aunque ciertos segmentos se reemitan y a pesar de la repetitividad de ciertas estructuras (como, por ejemplo, la de las noticias que siempre siguen el mismo formato y a menudo vuelven a comentar los mismos acontecimientos que en el momento dado tienen importancia especial). Para manejar el flujo uno necesita otro soporte. En la narrativa también existe el hilo de los reglones, una narración lineal, pero la totalidad del texto está accesible, desde el principio hasta el final, y el lector puede pasar unas páginas atrás y adelante: siempre tiene la oportunidad de manejar el material escrito.

Los videos en "La parte de Fate" señalan además la posible simultaneidad de los tiempos (el pasado en el que la mujer grabó el programa, el presente huidizo del programa y el futuro de emitirlo de nuevo). En cuanto a la televisión, tal posibilidad existe si el material se reemite o si el flujo se reparte entre distintos soportes físicos. El texto de Bolaño juega con la idea de la simultaneidad temporal en relación con distintos medios. Hay un fragmento donde Fate se queda dormido sin apagar el televisor (:328). El relato sigue lo que ocurre en la pantalla ("Mientras Fate dormía dieron un reportaje sobre una norteamericana desaparecida en Santa Teresa..." [:328]) para después volver a la conciencia de Fate y relatar su sueño ("Mientras por la tele pasaban este reportaje Fate soñó con un tipo sobre el que había escrito una crónica...", [:329]). Fate está durmiendo (en el presente del relato), el reportaje televisivo sobre Santa Teresa habla de un momento del pasado que forma parte de un proceso aún no acabado, pero al mismo tiempo anticipa los acontecimientos (ya que Fate, aunque todavía no lo sepa, va a ir a Santa Teresa a investigar los femicidios), mientras que el sueño de Fate surge de su pasado (se alimenta de sus recuerdos). El juego temporal resulta especialmente interesante aquí por la división de la narración entre distintos estados de conciencia y distintos medios que, todos, existen paralelamente sin excluirse. La escena comentada crea una imagen bastante sugestiva de traspasar los límites del flujo único —de la televisión, del relato, de la conciencia.

Otro fragmento de "La parte de Fate" que tiene que ver con la narración de la televisión y el tiempo manejable es el final. Es el único fragmento en el libro entero donde ocurra algo parecido. El relato se divide en un "antes" y un "después" de un acontecimiento crucial y, como si fuera una serie televisiva emitida paralelamente con su reemisión, los dos hilos se entrelazan. Para explicarlo mejor: un fragmento corto sobre lo que ocurrió "antes" está seguido por uno sobre lo que ocurrió "después", luego viene el siguiente fragmento

sobre lo de "antes", etc. El modelo simbólico sería el siguiente: a1 c1 a2 c2 a3 c3... a8 b —puesto que las aes corresponden a lo de antes, las ces a lo de después y la be simboliza el punto crucial. La división del relato en episodios cortos de duración más o menos igual, que terminan justo en el momento de mayor tensión, dejando al lector con ganas de seguir leyendo, se parece mucho a la construcción de las series televisivas. Los teóricos de la televisión subrayan la estructura abierta de la narración televisiva, oponiéndola a la de la narración cinematográfica, con su fuerte dinámica interior. En el caso de la televisión, se busca no tanto un final marcado ni una visión totalizadora sino más bien una transformación de los acontecimientos dentro del flujo (Ellis, 1989:147). Aquello se aplica especialmente al género típicamente televisivo, es decir: las series televisivas, muchas de ellas "sin fin". Cada segmento (episodio) tiene que ser autosuficiente, con su propio culmen, pero dejando el desenlace para la entrega siguiente (Ellis, 1989:149). En "La parte de Fate", el lector llega a saber que los protagonistas por fin se encuentran con el sospechoso y empieza la entrevista. Al mismo tiempo se sabe que hubo una continuación después del encuentro en la cárcel, la narración sigue a Fate que junto con Rosa Amalfitano deja México para ir a los Estados Unidos, o sea: todo está bien. Sin embargo, falta un episodio: el de la entrevista, el más emocionante. Ellis subraya la importancia de las emociones que despierta la televisión para enganchar al espectador: la tentación de especular acerca de los hechos futuros o los que no se revelan en la pantalla es uno de los imanes más poderosos de las series televisivas (1989:151). El orden torcido (lo de "antes" entrelazado con lo de "después", omitiendo el punto central) juega, también a modo televisivo, con las emociones del lector: crea expectativas, invita a especular acerca del desenlace, al mismo tiempo que la anticipación de los hechos es una promesa de que el relato fascinante va a seguir después también, que nada termina en el momento más temeroso. Tal procedimiento narrativo

resalta el mismo hecho de narrar la historia. Lo relevante y atractivo es ya no tanto la solución o la respuesta sino mucho más la secuencia de los hechos, el flujo del relato. Diversión interminable.

Pero la televisión pública como mera diversión acaso no hubiera podido funcionar, según argumenta Bignell, sin el mecanismo de establecer un ritmo continuo de identificación y distanciamiento. Los espectadores tienen que asumir el papel del público (pasivo, pero abierto y expectante), anudar una relación con la narración televisiva, para poder "entrar" y "salir" de los programas, para tener ganas de seguir viendo (2010:99). En "La parte de Fate", el hecho de que la narración siga a distintos personajes desde cerca, descubriendo unos detalles más o menos íntimos, adaptando su modo de pensar, facilita la identificación con ellos. Al mismo tiempo, el relato siempre vuelve con Fate, el narrador, el moderador y, hasta cierto punto, el espectador. El protagonista muy a menudo admite no entender nada de lo que ocurre alrededor, tiene la impresión de no participar en los acontecimientos, como si sólo fuera un testigo pasivo. Su sentimiento se transpone al texto que mantiene un tono bastante distanciado, incluso, podría decirse, sorprendido por lo que ocurre. El efecto es más fuerte todavía por la abundancia de los detalles: en las descripciones de los interiores, personajes y paisajes, todo está descrito con mucha nitidez, como si fuera desde cerca. No hay términos generales, no hay un solo personaje cualquiera —todo tiene sus características particulares, todo llama la atención, todo pretende ser lo crucial. No obstante, no se trata de descripciones hiperrealistas que intenten captarlo todo, sino de un enfoque muy limitado y caprichoso.

Lo que sí regularmente se describe e incluso se comenta son los rostros, las sonrisas y las miradas. Ellis habla de la imagen desnuda ("stripped-down" [:131]) de la televisión y la puesta de los rostros en primer plano (los "close-ups" y las "talking heads" son unos elementos expresivos muy característicos de la televisión)

tanto como resultado de las limitaciones técnicas de la relativamente pequeña pantalla del televisor como un procedimiento consciente designado a captar la atención del telespectador y establecer una relación íntima con él (1989:131-132). La mirada dirigida, al parecer, a los ojos del espectador crea la impresión de una presencia inmediata e invita a la identificación con los personajes, los presentadores o, finalmente, con la perspectiva de la cámara. Bignell habla de la "red de las miradas" ("network of looks" [2010:100]) que está tejida de las miradas de los personajes/personas en la pantalla, las miradas de los espectadores y la mirada de la cámara —o, como lo pone Ellis, la mirada de la televisión (1989:163). En "La parte de Fate" también se está tejiendo una red de miradas, lo cual, combinado con el tono desinteresado del texto, resulta en una mezcla inquietante de proximidad y un alejamiento insuperable. El contacto entre los personajes a menudo se limita a intercambio de miradas —sugestivas, intensas, pero incomprensibles y misteriosas— que deja que algo raro quede en el aire. Pero a pesar de que Fate se encuentre en situaciones temerosas y realmente peligrosas, el texto no trasmite miedo. Todo ocurre como si fuera a través de un cristal. Y cuando realmente hay que intervenir, Fate lo hace, asumiendo el papel adecuado ("Ahora debo procurar ser lo que soy, pensó Fate, un negro de Harlem, un negro jodidamente peligroso," [:408]): todo se resuelve como al tocar el botón del mando a distancia.

La resolución se da más bien como en un sueño. La sensación de participar y al mismo tiempo estar lejos, la fragmentariedad y el carácter caleidoscópico del relato junto con la agudeza de los detalles pertenecen tanto al código de la televisión como al de los sueños. "¿Cuándo empezó todo?, pensó. ¿En qué momento me sumergí? Un oscuro lago azteca vagamente familiar. La pesadilla. ¿Cómo salir de aquí? ¿Cómo controlar la situación?..." (p. 295), empieza "La parte de Fate." Ya el primer párrafo cuestiona la realidad de los hechos descritos a continuación e introduce la inseguridad e incomprensión

dominante. En realidad, en "La parte de Fate" debería hablarse del contagio mutuo de los tres modelos narrativos: el de la televisión, el de la narrativa y el de los sueños, pero como es un tema muy amplio, aquí me limito a señalarlo. Con la presencia de distintos medios que se reflejan y se comentan mutuamente, los habituales puntos de referencia se borran y resulta imposible saber dónde se sitúa la narración: en qué medio y en qué estado de consciencia. Tal procedimiento tiene un fuerte efecto desconcertante y, al mismo tiempo, sugiere la existencia de algún secreto, algún mensaje que el texto pretende revelar, pero nunca llega a hacerlo.

Como se ha dicho, la participación sin participar, la aparente proximidad acompañada por un profundo distanciamiento, la enajenación del mundo, la imposibilidad de fijar la atención en una misma cosa —todas esas características de la interacción con la televisión son visibles en la estructura de "La parte de Fate". Tal influencia de la televisión en el texto conlleva cierta dificultad de ubicar los distintos elementos del relato en relación entre sí, lo cual refuerza la sensación de desnortamiento, desconexión y distanciamiento (sentimientos expresados a menudo por el propio Fate). Sin embargo, tampoco se trata de un desamparo. Tal como es, el texto influido por la narración televisiva, refleja la manera postmoderna de percibir el mundo, el hábito de surfear por la red y el de hacer el zapping viendo la tele. En el paisaje complejo de la televisión contemporánea, el espectador tiene que ser experto en reconocer los distintos géneros y divertirse con su manipulación (Bignell, 2010:119). En "La parte de Fate" el texto desafía sus propios límites para decir algo sobre la recepción del mundo contemporáneo, siempre ya formada por los nuevos medios. Y el resultado es bastante onírico.

Lund, 2012

REFERENCIAS

Bignell, Jonathan (2010). *An Introduction to Television Studies*, London and New York, Routledge.

Bolaño, Roberto (2010). *2666*, Barcelona, Anagrama.

Ellis, John (1989). *Visible Fictions. Cinema: television: video*, London and New York, Routledge.

Manzoni, Celina (2006). "Reescritura como desplazamiento y anagnórisis en *Amuleto*". Celina Manzoni (ed.), *La escritura como tauromaquia*, Buenos Aires, Corregidor, 175-184.

McLuhan, Marshall (1995). Ed. McLuhan, Eric y Zingrone, Frank. *Essential McLuhan*, Toronto, BasicBooks.

Rosso, Ezequiel de (2006). "Una lectura conjetural. Roberto Bolaño y el relato policial". Celina Manzoni (ed), *La escritura como tauromaquia*, Buenos Aires, Corregidor, 133-144.

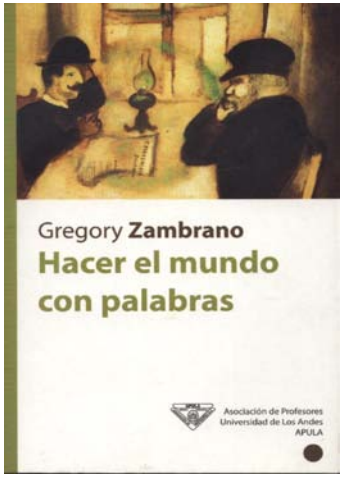
Reseñas

Claudio Orosco Jensen. *Sin título*

HACER EL MUNDO CON PALABRAS.
Gregory Zambrano (2011).
Mérida: Publicaciones de la Asociación de Profesores de la Universidad de Los Andes.

La humanidad ha visto en la palabra, desde los más remotos tiempos, la semilla del Bien y del Mal, de la fuerza, del inicio de la creación y de la conclusión de mundos y ciclos. Así como no hay arcoiris sin colores, no puede existir literatura sin palabras, que son su materia prima, su elemento constitutivo, su herramienta y también su razón de ser. La investigación literaria permite desentrañar los misterios de la literatura, descubrir conexiones, desmadejar los hilos que nos conducen a niveles ocultos de los escritos, develando de esta manera todos los mundos que puede contener una obra literaria.

Esto hace el profesor, investigador y poeta Gregory Zambrano (Mérida, Venezuela, 1963) en **Hacer el mundo con palabras** un ensayo que deshilvana, con maestría, la manera en que dos gigantes literarios del Este y del Oeste , Kobo Abe y Gabriel García Márquez, crean sus universos ficcionales. El ensayo es un género que requiere erudición y buen decir. En este aspecto, el erudito Dr. Zambrano escribe con el pulso del poeta Gregory y logra darle a un trabajo académico la belleza de lo que se explica con claridad, elegancia y precisión.



En la presentación del trabajo, Zambrano precisa que el texto tiene

tres niveles: un análisis textual de las relaciones entre la narrativa de Kobo Abe y Gabriel García Márquez; también "se centra en las elaboraciones ficcionales que la obra de ambos autores plantea en torno al mundo real y al mundo imaginario, esto es, el problema del sujeto y sus representaciones". Asimismo, aborda los vínculos de la obra del japonés con la literatura latinoamericana, con la finalidad de establecer los puentes entre los dos universos narrativos (Zambrano, 2011:11).

Más adelante, en la misma presentación del ensayo, el investigador explica que uno de los propósitos de la investigación fue enriquecer la escasa bibliografía en español sobre la obra de Kobo Abe, así como también "establecer un puente desde el cual propiciar el diálogo e intercambio cultural visto a través de la propuesta de dos autores que vivieron en una misma época y compartieron afinidades por modelos narrativos, como el de Edgar Allan Poe, Franz Kakfka y Albert Camus, entre otros, cuyos aportes se correponden con las propuestas de la modernidad literaria" (Zambrano, 2011:12). Esta investigación exahustiva en el campo de la literatura comparada permitió al autor "establecer paralelismos conceptuales y culturales para buscar relaciones que más allá de los alcances de cada obra, permitan comprender planteamientos particulares en torno a los problemas y aspiraciones del ser humano contemporáneo, a la vida social y a los valores permanentes de verdad, justicia, equidad, humanidad, visto en el trasluz de la obra artística" (Zambrano, 2011:12).

Al establecer puntos de contacto entre la obra de Kobo Abe y García Márquez, el investigador desentraña la manera en que estos escritores reconstruyen la realidad para crear discursos artísticos, que –según el autor- devela sus formas de percibir el mundo y crear mundos alternativos en los que se encuentran muchas de las preocupaciones ancestrales de la humanidad.

"Ambos escritores, como narradores emblemáticos del

siglo XX, han desafiado los preceptos establecidos por el arte de la escritura para atreverse a postular una literatura no mimética, es decir, que no se construye por efecto de imitación sino por la creación de una realidad duplicada, que se aleja de los referentes realistas", dice Zambrano (2011:21). *Los universos ficcionales,* concepto clave en este análisis literario, tienen un sentido más allá de lo propiamente literario, según el propio autor nos precisa:

> La obra de Kobo Abe y Gabriel García Márquez es también un viaje hacia el descubrimiento de mundos posibles donde la imaginación trata de construir sus espacios y tiempos paralelos, alternativos, donde el hombre se interroga, se confronta, y replantea constantemente sus dudas frente a la realidad y su propia existencia. Así entonces, comprender de una manera genral el concepto de ficción como la construcción creativa de otros mundos paralelos, nos lleva a relacionar su existencia con cierta ficcionalidad que acompaña al ser humano cotidianamente, en contacto con el medio que llena de mensajes, de relatos, donde siempre estará confrontándose con todo un imaginario: la idea de verdad, de no verdad, de realidad, de ficción, con las cuales percibimos nuestra propia existencia, conscientes además de que muchas veces la realidad es más extraña que la ficción. (Zambrano, 2011:25).

Hacer el mundo con palabras tiene –además de la presentación, las conclusiones y la bibliografía- cinco capítulos: "La literatura y los universos ficcionales"; le siguen "Kobo Abe: la tradición y los nuevos retos literarios"; a continuación, "Gabriel García Márquez: la verdad y la ficción"; el análisis comparativo se recoge en "Inflexiones, convergencias, divergencias"; y por último,

"La vida y el deseo: García Márquez y Kawabata".

Este texto obtuvo el primer premio del Concurso Literario Ensayo de la Asociación de Profesores de la Universidad de Los Andes 2010. Asimismo, la investigación permite entender algunas razones por las que la literatura japonesa despierta un interés creciente en el mundo occidental. Este entusiasmo se ha visto reflejado en esta misma publicación, la Revista **Contexto,** cuyo número 16, del año 2010, dedicado a la literatura japonesa ha recibido más de 2 millones de visitas. Una cifra exhorbitante para una revista especializada. Este número monográfico fue coordinado por Gregory Zambrano.

Argelia Ferrer

COMO EL HILO SIN PERLAS
Viaje al universo poético de Enriqueta Arvelo Larriva
(2012)
Alicia Jiménez de Sánchez
Caracas: Fondo Editorial Fundarte

La estatura poética de Enriqueta Arvelo Larriva ya ha sido ampliamente reconocida en el ámbito de las letras nacionales y aceptada por el canon como la primera mujer que asumió la posesión de una voz propia, con la que abonó el camino de la poesía venezolana hacia la modernidad. Son varios los estudios que se han hecho sobre su obra, nunca suficientes, por supuesto, dada la singularidad de su poética, lo que no permitirá nunca agotar la lectura de sus entrañables y profundos poemas.

De lo que sí adolecía el acercamiento a su figura era de los detalles de su vida personal, debido a su permanencia en el pequeño pueblo de Barinitas, hasta bien entrada la madurez, apartada de los círculos literarios de su hora. De manera que sus devotos siempre queríamos saber más sobre una personalidad, de pocas vivencias exteriores, pero siempre a la escucha y al acecho de los misterios del mundo. De ahí que no contemos con una iconografía que nos dé cuenta de su imagen ampliamente, como sí ocurrió con esa otra gran mujer de las letras del país: Teresa de la Parra. Tampoco su amplio epistolario, tan ponderado por Mariano Picón Salas o

Udón Pérez, sobrevivió al desinterés de quienes la rodearon, salvo algunas excepciones.

Todo lo dicho contribuye a subrayar la importancia del libro de Alicia Jiménez de Sánchez, mención especial del II Premio Nacional de Literatura Stefanía Mosca, Mención Ensayo, 2012. La autora, nacida en Uracoa, es barinesa por adopción. Aunque su profesión es la de Ingeniera Civil, es una apasionada de la literatura y una creadora, a su vez, dentro de los géneros del cuento y la poseía; además de engrosar las filas de los devotos "enriquetólogos" que ya vamos siendo legión.

Luego de la lectura, de "un solo tirón", de este delicioso ensayo, caemos en cuenta de que todavía quedaban muchas cosas por decir y descubrir sobre Enriqueta Arvelo Larriva; y que sólo la labor detectivesca de Jiménez nos permite conocer hoy. Dividido en nueve apartes, el libro combina el detalle biográfico, el comentario de textos, las puntualizaciones geográficas o históricas, junto al despliegue literario de la autora, quien no se cohíbe de expresar impresiones o acuñar imágenes propias. Se trata de esa escritura "a lo que salga", según definía don Miguel de Unamuno al ensayo, refiriéndose a la libertad expresiva que hace sentir al escritor a sus anchas dentro de este género.

Es así como la autora nos inicia presentándonos a la verde Barinitas, de patios enormes y frondosos jardines que aún hoy la caracterizan. Esa misma Barinitas antes conocida como la Mesa de Moromoy. Se trata de un necesario introito si tenemos en cuenta lo mucho que este paisaje significó para la poesía de Enriqueta. Seguidamente se nos habla de ese estigma que marcó a nuestra querida poeta: era fea y además solterona. Su único amor no le cumplió la palabra empeñada en posible matrimonio; abandono cruel pero que le permitió dedicarse plenamente a su verdadera vocación: la Poesía.

Junto a estos datos se suceden las revelaciones, algunas

muy curiosas y gratas ya que nos aproximan a esa presencia viva de Enriqueta, alimentando aún más el mito que bordea su figura. Es así como nos sorprende saber de su afición por el beisbol, era magallanera. Además, Jiménez nos la presenta como una mujer alegre y buena conversadora, con muchos amigos, varios de ellos epistolares. Esto contradice esa imagen de mujer tímida, calladita y temblorosa que nos han ofrecido algunos autores.

Otros datos corrigen errores como la afirmación de que ella se carteó con Gabriela Mistral, cuando no se ha encontrado la menor evidencia de ello o el desmentido de un suceso varias veces relatado: que su casa en Barinitas fue quemada por opositores políticos en 1946, cuando en verdad el incendió se debió a una chispa en la cocina. Aunque quizás lo más estremecedor de todas estas revelaciones obtenidas por Alicia Jiménez durante sus entrevistas y acuciosa pesquisa fue el entender que la familia no la valoró como poeta, sólo como prosista, como colaboradora de varias publicaciones periódicas de su tiempo. Para sus parientes el gran poeta era el hermano, Alfredo Arvelo Larriva, lo de ella eran "las cosas de Enriqueta". Sólo su primo Alberto Arvelo Torrealba supo valorarla como poeta. Ironías de la vida, hoy la obra verdaderamente trascendente es la de la humilde Enriqueta

Sabemos también que tuvo inquietudes políticas, estaba al tanto de todo lo que ocurría en su país y en el mundo. Su preocupación social estuvo siempre presente y llegó a interesarse incluso por la competencia electoral: "ya no les tengo lástima a los luchadores democráticos porque en la lucha se goza quizás más que en el triunfo" (p.65). Es esta una frase con la que demuestra su temple y disposición para la participación ciudadana, así como para dar un ejemplo de compromiso a las mujeres más jóvenes.

El último gran acierto de este libro que quiero anotar aquí es la inclusión del hallazgo de un poema, hasta ahora inédito y que fue encontrado por intermediación de la ensayista en la Biblioteca

de la Universidad Stony Brook, de Nueva York. El mismo estaba en el archivo del poeta ecuatoriano Jorge Carrera Andrade. Me permito transcribir la estrofa final ya que denota, una vez más, lo enraizada que la poesía de la Arvelo estaba en el sentir humano y lo mucho que la ofrendó a sus semejantes:

Estoy sintiendo ahora el corazón del mundo
¡Oh signo, oh emoción, oh facultad preciosa!
Vibrar a tono, hermanos, con el terrible instante,
Hasta en las cercanías de mi corriente sueño (p.75)

Y si para Orlando Araujo el color de la poesía de Enriqueta era el azul y el rosado o el rojo para Luis Alberto Angulo o el blanco para Alicia Jiménez (p.116), finalizo diciendo que para mí los versos de Enriqueta son verdes como Barinitas, como la esperanza, como el retoñar de los plantas bajo el sol, como el olor del pasto después de la lluvia, como la voz y la presencia viva de nuestra poeta inmortal.

Bettina Pacheco

Índice Acumulado
2010 - 2011

CONTEXTO Vol. 14 No 16 / 2010
ÍNDICE ACUMULADO 2010/2010

Año	Vol.	No.	Pág.	Autor	Artículo
2010	14	16	13	Andrade, E.	Cervantes, Pierre Menard y Borges: Una apología del lector.
2010	14	16	23	Caicedo, E.	La Escuela Poética de La Grita: Un capítulo aparte en la génesis literaria del Táchira.
2010	14	16	35	Watanabe, A.	Entre James Joyce y Murasaki Shikibu: Saiichi Maruya y la historia literaria.
2010	14	16	55	Quintero, E.	Tanizaki, el paradigma.
2010	14	16	63	Akutagawa, R.	Cuentos: “La fiesta de baile”, “Blanco” y “La mandarina”.
2010	14	16	89	Zambrano, G.	Kobo Abe: Claves en torno al sujeto y la crisis de identidad.
2010	14	16	107	Álvarez, R.	“Total Scope/Cine perfecto”, parodia e implicación del lector.
2010	14	16	117	Barrios, R. Varguillas, P.	El misterio de lo cotidiano: Una lectura del cuento”El Misionero”, de Kobo Abe.

CONTEXTO Vol. 15 No 17 / 2011
ÍNDICE ACUMULADO 2011/2011

Año	Vol.	No.	Pág.	Autor	Artículo
2011	15	17	13	Popovic Karic. P.	El momento inicial de *Pedro Páramo.*
2011	15	17	33	Suárez, M.	Identidades, vértigos y desmesuras: Una lectura de *La cólera secreta*, de Luisa Josefina Hernández.
2011	15	17	55	Palmero, E.	Desplazamiento cultural y procesos literarios en las letras hispanoamericanas contemporáneas: La literatura hispano-canadiense.
2011	15	17	81	Torres, L.	El compromiso ético-poético en los poemas de *En las noches que desvisten otras noches*, de Nela Rio
2011	15	17	103	Cheadle, N.	El Canadá americano de Alejandro Saravia.
2011	15	17	129	Torres-Recinos, J.	Desencanto, desesperación y búsqueda en cuatro novelas de Pablo Urbanyi.
2011	15	17	147	Ambroggio, L.	La memoria en la obra de las poetas hispanocanadienses Yvonne América Truque y Carmen Rodríguez.
2011	15	17	161	Hazelton, H.	Otras lenguas en la literaturas nacionales: La obra de W. H. Hudson, escritor inglés de Argentina y la de Pablo Urbanyi, escritor argentino de Canadá.
2011	15	17	181	Etcheverry, J.	Poesía chilena en Canadá: historia e identidades.
2011	15	17	199	Molina Lora, L.	Biografía, geografía y exilio en la poesía hispanocanadiense.

INSTRUCCIONES A LOS AUTORES

La revista Contexto es una publicación anual de la Maestría en Literatura Latinoamericana y del Caribe de la Universidad de LosAndes, Táchira, destinada a la divulgación de investigaciones realizadas en el campo de la literatura. Los autores deben enviar sus trabajos atendiendo a las siguientes orientaciones:

1. Las colaboraciones deben estar escritas en castellano y ser inéditas, pueden remitirse para su consideración artículos críticos, estudios panorámicos, ensayos, notas y reseñas; su publicación estará sujeta al informe que la comisión arbitral presente al consejo de redacción. El proceso de arbitraje contempla que por lo menos dos jueces evalúen el trabajo. Al recibir las observaciones de todos, la dirección de la revista elabora un informe que remite al autor.

2. Los artículos deberán tener una extensión comprendida entre 10 y 20 páginas tamaño carta (21,59 x 27,94 cm.; 8,5 x 11 pulg.), escritas a doble espacio en Times New Roman a 12 puntos, con un número entre 25 y 27 líneas por página, y un máximo de 90 caracteres por línea (incluyendo espacios). Para el texto correspondiente a las citas ha de usarse la misma fuente pero en 10 puntos. Además, debe incluir el lugar y la fecha de finalización del artículo.

3. Las referencias bibliográficas se ubicarán al final del trabajo, así como las notas. Las referencias hechas en el texto deben hacerse según el sistemaautor/año/página (Ferrero, 1992:2). Los datos incluidos en las referencias bibliográficas se presentarán según el siguiente orden: a) **Libros**: Apellido, Nombre (año de edición). Título. Ciudad: Editorial. b) **Partes de libros**: Apellido, Nombre. (Año de edición). “Título del capítulo” en Apellido, Nombre y Nombre y apellido (comp./ Ed. Título del volumen.Ciudad: Editorial. c) **Artículos de revistas**: Apellido,

Nombre. (Año de edición).Título del Artículo. Nombre de la Revista. Vol. N°. :pp.

4. En todos los subtítulos que requieren numeración se usarán cifras arábigas exclusivamente.

5. Las notas o reseñas tendrán una extensión máxima de entre 2 ½ y 4 páginas, siguiendo de igual modo las indicaciones dadas para los artículos, estudios y ensayos.

6. Los artículos deben acompañarse de un resumen en castellano no mayor de 150 palabras y, de ser posible, traducido al inglés y francés, igualmente deben incluirse por lo menos cuatro palabras clave referentes al contenido.

7. Cada autor debe aportar una mínima información en la que conste: la actividad profesional desempeñada (docente, investigador u otras), la institución, empresa o entidad donde desempeña su labor científica, docente o investigadora; la dirección postal (en caso de varios autores, la de todos ellos o la del responsable de la correspondencia) y correo electrónico; el campo científico en el que lleva a cabo la mayor partede sus investigaciones; el lugar y fecha de finalización del artículo, empleando cifras arábigas y siguiendo el orden año, mes, día.

8. Las colaboraciones deberán ser enviadas impresas y en cedé en formatoWord 97, o en versión más reciente, a la dirección suministrada para efectos de canje y correspondencia: Coordinación de la Maestría en Literatura Latinoamericana y del Caribe, Avenida Los Kioscos con avenida Estudiante, sector Santa Teresa, Edificio D, oficina 4. Teléfono: (0058) 276-8084580.

9. Los autores recibirán cinco (5) ejemplares de Contexto donde aparece su trabajo.

10. Los aspectos no contemplados en estas normas serán resueltos por el Consejo de Redacción.

CRITERIOS DE ARBITRAJE

- El Comité de Redacción de Contexto verificará que los artículos recibidos respeten la temática y las normas de publicación exigidas. Posteriormente, se someterán al juicio de dos árbitros especialistas en el área temática correspondiente.

- Los árbitros recibirán, junto con el artículo a evaluar, una FORMULARIO DE EVALUACIÓN en el que indicarán la adecuación o no del artículo a las siguientes pautas:

- Título adecuado
- Coherencia de ideas a lo largo del trabajo
- Pertinencia de lametodología utilizada
- Solidez de las conclusiones
- Claridad y calidad de la redacción
- Originalidad y relevancia de la investigación
- Actualización de la bibliografía

- La evaluación final del artículo debe resumirse en uno de estos tres puntos:

- Publicable sin modificaciones
- Publicable con modificaciones
- No publicable

En el caso en que un árbitro considere que un artículo es publicable y el otro árbitro considere que no lo es, el Comité de Redacción someterá dicho artículo a la consideración de un tercer árbitro.

- Si el artículo es aceptado para publicación, el Comité de Redacción se reserva el derecho de hacer las correcciones que considere pertinentes.

CANJE

Para continuar o iniciar relaciones de canje dirigirse a:

COMITÉ DE REDACCIÓN DE CONTEXTO
Coordinación de la Maestría en Literatura
Latinoamericana y del Caribe
Avenida Los Kioscos con Avenida Estudiante, sector Santa
Teresa, Edificio D, oficina 4. Teléfono: (0058) 276-8084580.
San Cristóbal, Estado Táchira, Venezuela.
E-mail: contexto@ula.ve

SUSCRIPCIÓN

Fecha de suscripión.....
Nombre / Institución .....
Dirección.....
.....
Ciudad ..... Código Postal .....
País.....
Teléfono / Fax /Correo electrónico.....

Tarifas de suscripción para el año 2011 (un número)
Venezuela: Bs. 30.000
Precio internacional: $ 10

Suscripciones nacionales:

- Depositar el monto indicado en la Cuenta de Ahorros N° 01050624-710624-02103-3 del Banco Mercantil de Venezuela a nombre de Bettina Pacheco.

- Enviar el comprobante bancario del cliente con esta planilla a la misma dirección.

Suscripciones internacionales:

- Hacer una transferencia por el monto indicado en US dólares al número de cuenta señalado.
- Enviar el comprobante bancario del cliente junto con esta planilla a la misma dirección del canje

Se agradece acudar recibo al correo electrónico antes indicado.

CDCHTA

El Consejo de Desarrollo, Científico, Humanístico, Tecnológico y de las Artes es el organismo encargado de promover, financiar y difundir la actividad investigativa en los campos científicos, humanísticos, sociales y tecnológicos.

Objetivos Generales:
El CDCHT, de la Universidad de Los Andes, desarrolla políticas centradas en tres grandes objetivos:

- Apoyar al investigador y su generación de relevo.
- Vincular la investigación con las necesidades del país.
- Fomentar la investigación en todas las unidades académicas de la ULA, relacionadas con la docencia y con la investigación.

Objetivos Específicos:

- Proponer políticas de investigación y desarrollo científico, humanístico y tecnológico para la Universidad.
- Presentarlas al Consejo Universitario para su consideración y aprobación
- Auspiciar y organizar eventos para la promoción y la evaluación de la investigación.
- Proponer la creación de premios, menciones y certificaciones que sirvan de estímulo para el desarrollo de los investigadores.
- Estimular la producción científica.

Funciones:

- Proponer, evaluar e informar a las Comisiones sobre los diferentes programas o solicitudes.
- Difundir las políticas de investigación.
- Elaborar el plan de desarrollo.

Estructura:

- Directorio: Vicerrector Académico, Coordinador del CDCHT.
- Comisión Humanística y Científica.
- Comisiones Asesoras: Publicaciones, Talleres y Mantenimiento, Seminarios en el Exterior, Comité de Bioética.
- Nueve subcomisiones técnicas asesoras.

Programas:

- Proyectos.
- Seminarios.
- Publicaciones.
- Talleres y Mantenimiento.
- Apoyo a Unidades de Trabajo.
- Equipamiento Conjunto.
- Promoción y Difusión.
- Apoyo Directo a Grupos (ADG).
- Programa Estímulo al Investigador (PEI).
- PPI-Emeritus.
- Premio Estímulo Talleres y Mantenimiento.
- Proyectos Institucionales Cooperativos.
- Aporte Red Satelital.
- Gerencia.

www.ula.ve/cdcht
E-mail: cdcht@ula.ve
Telf: 0274-2402785/2402686

Alejandro Gutiérrez
Coordinador General