

Universidad Andina Simón Bolívar

Subsede Ecuador

Universidad Andina Simón Bolívar
Sede Ecuador



Área de Letras

011435

Programa de Maestría

en Literatura Hispanoamericana

Desencanto y literatura
(elementos para el análisis)

Sophía Yáñez

1997

Al presentar esta tesis como uno de los requisitos previos para la obtención del grado de magister de la Universidad Andina Simón Bolívar, autorizo al centro de información o a la biblioteca de la Universidad para que haga de esta tesis un documento disponible para la lectura según las normas de la Universidad.

Estoy de acuerdo en que se realice cualquier copia de esta tesis dentro de las regulaciones de la Universidad, siempre y cuando esta reproducción no suponga una ganancia económica potencial.

También cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar los derechos de publicación de esta tesis o de partes de ella, manteniendo mis derechos de autora, hasta por un período de 30 meses después de su aprobación.

.....

Sophía Yánez.

Universidad Andina Simón Bolívar

Subsede Ecuador

Área de Letras

Programa de Maestría
en Literatura Hispanoamericana

**Desencanto y literatura
(elementos para el análisis)**

Sophía Yáñez

Director: Dr. Iván Carvajal

1997

Resumen

El presente trabajo es una exploración sobre el tema del desencanto concebido como un fenómeno social y cultural. También, por su carácter y propósito de exploración, busca responder la pregunta acerca de aquello que debe o no ser considerado de interés para la crítica literaria. Por ello, en un primer momento, se trata la problemática del debate modernidad - postmodernidad y se define la perspectiva desde la cual se enfocará el resto del estudio. En un segundo momento, se aborda el objetivo principal del trabajo. A través de tres novelas escritas entre 1995 y 1996 (*El Viajero de Praga* de Javier Vásconez, *El Pulso de la Nada* de Juan Manuel Rodríguez y *Ciudad sin Ángel* de Jorge Enrique Adoum) se establecen algunos criterios encaminados a delinear la existencia de un 'cronotopo del desencanto' y las características que lo componen. Esto se hace a través de la clasificación de diferentes ejes temáticos que permiten una mejor comprensión del universo narrativo y de la imagen del hombre moderno. Algunas de estas recurrencias son: la mirada hacia atrás, la vivencia de lo urbano , la errancia interna y la pregunta por la identidad.

Agradecimientos

Quisiera agradecer a mis padres, Diana García y Fabián Yáñez por su generosidad, apoyo y dedicación, a mi familia, Analía y Ramón, por su paciencia y continua solidaridad, a mis hermanos, Patricio y Esteban, por su interés en mi trabajo en los momentos difíciles, a mis amigas, Lucía Pazmiño y Beatriz Miranda por su amistad e incondicionalidad, y a Ligia Cevallos, Gladys Galarza y Beatriz García por ser los referentes que son. También quisiera agradecer a la Universidad Andina que me acogió como su alumna, a Fernando Balseca cuyo sentido del humor es, en sí, una especie de koan zen y muy en especial, al Doctor Iván Carvajal, director de esta tesis, cuyo consejo, crítica y persona hicieron posible este trabajo.

Epígrafe

"Altazor desconfía de las palabras

Desconfía del ardid ceremonioso

Y de la poesía

Trampas

Trampas de luz y cascadas lujosas

Trampas de perla y de lámpara acuática

Anda como los ciegos con sus ojos de piedra

Presintiendo el abismo a cada paso..."

Vicente Huidobro, *Altazor*, Colombia, Oveja Negra, 1985

Tabla de contenido

Contenido	# página
◆ Agradecimientos.	5
◆ Introducción.	8
◆ <u>PRIMER CAPÍTULO:</u> Hacia la definición del fenómeno del desencanto.	11
◆ <u>SEGUNDO CAPÍTULO:</u> Elementos y problemática del análisis literario desde la perspectiva de Bajtin.	32
◆ <u>TERCER CAPÍTULO:</u> Indicios de polifonía en <i>El Viajero de Praga</i> de Javier Vásquez.	55
◆ <u>CUARTO CAPÍTULO:</u> La pregunta por la identidad y el antagonismo de lenguajes en <i>El Pulso de la Nada</i> de Juan Manuel Rodríguez.	87
◆ <u>QUINTO CAPÍTULO:</u> Pérdida de horizontes y el lugar de lo inconcluso en <i>Ciudad sin Ángel</i> de J. Enrique Adoum.	116
◆ <u>SEXTO CAPÍTULO:</u> Conclusiones respecto de las propuestas estéticas analizadas en relación a la constitución del ‘cronotopo del desencanto’ como estado exploratorio.	135
◆ BIBLIOGRAFÍA:	146

Este trabajo fue pensado como una profundización del fenómeno del desencanto. Para ello se hizo una recopilación de material alrededor del debate modernidad-postmodernidad y una aproximación a tres propuestas literarias ecuatorianas que contribuyen al análisis del problema.

En un principio, la investigación se planteó un posible nexo entre la categoría bajtiana de la polifonía y la manifestación del fenómeno del desencanto en la literatura. Sin embargo, a través del estudio de tres novelas (*El Viajero de Praga* de Javier Vásquez, *El Pulso de la Nada* de Juan Manuel Rodríguez y *Ciudad sin Ángel* de Jorge Enrique Adoum) se estableció que no siempre existía una clara presencia del mencionado concepto bajtiano, como se había pensado en un principio. Con ello, un nuevo factor de interés surgió: la distinción de la tendencia estética general de las obras, en relación con los personajes.

Si bien la constitución del universo literario de los diferentes autores no siempre tenía en cuenta aquel factor que Bajtin consideraba fundamental en la compleja constitución de la prosa narrativa (es decir, la polifonía, comprendida como la contraposición de las voces de los personajes o actores sociales), a lo largo del análisis de las novelas se establecieron algunos aspectos fundamentales acerca de la construcción de los personajes y acerca de la tendencia estética de las obras.

Sin embargo, surgieron algunos obstáculos. Fue necesario aclarar, por ejemplo, desde qué punto de vista iban a ser comprendidos tanto el concepto de polifonía cuanto el del cronotopo puesto que, como herramientas teóricas, resultaban poco específicos. En consecuencia, uno de los puntos que se esclareció fue que la constitución de un 'cronotopo

del desencanto' necesitaba ser determinado desde un grupo de obras literarias y no sólo como la identificación de un motivo literario común a todos los tiempos o particular a una obra vista, aislada y unitariamente. (Con ello, se hacía énfasis en el encuentro dialogante entre el lector y la obra y se hallaba la suficiente coherencia con los fundamentos de la corriente sociológica de la cual forma parte el pensamiento de Bajtin.)

La crítica que hace René Wellek de Bajtin, fue examinada a este propósito. Los resultados de este procedimiento se evidencian en la parte propositiva de este trabajo. Lo sustancial del estudio está , por lo tanto, en la clasificación de las recurrencias temáticas que nos dan una imagen del ser humano o protagonista de las novelas.

En las obras, varias recurrencias temáticas giran en torno a la relación del sujeto con el contexto urbano, con la mirada hacia el pasado y el amor como algo inasible. Existen, además, elementos que revelan una cosmovisión contemporánea en la que el proyecto civilizatorio del que somos parte, aparece hondamente cuestionado. Hay un profundo escepticismo acerca del orden social que rodea a los personajes en las novelas. El mundo representado a través de sus ojos ha perdido el lugar de la ingenuidad, del asombro, de los sueños. La vida se ha convertido en una especie de juego estoico en donde los personajes se conforman con el entorno gris y mediocre en el cual desarrollan sus actividades. Los intentos de hallar una existencia mejor están destinados al fracaso. Condicionados por la urbe, los protagonistas desarrollan diferentes "técnicas" y "tácticas" para contrarrestar su soledad y pequeñez en un un proyecto civilizatorio que los mantiene apartados de la posibilidad de encontrar un verdadero sentido a sus vidas. (Tanto el vínculo entre el desencanto y el proceso de secularización, cuanto la ausencia de asombro relacionada a la

carencia de instantes de hierofanía en los personajes, son otros aspectos fundamentales dentro de la problemática que se revela a nivel del ser en las obras).

Además de esto, se descubrió una marcada tendencia realista en las obras, lo cual evidencia al menos tres cosas: la imposibilidad de que los autores empíricos se distancien respecto a su contexto social, la repetición de hábitos de representación colectivos en los universos narrativos relacionados con el desencanto y la existencia de un pensamiento mítico débil. Las novelas reflejan, casi siempre, el contexto social inmediato a los autores y no hay una verdadera valoración del pensamiento mítico, comprendido como la posibilidad de fortalecer el imaginario o como crítica a la realidad extraliteraria que se muestra sin salidas.

La mirada que nos ofrecen los narradores en las novelas plantea, entonces, un doble problema de representación del mundo de la vida. Por un lado, está el universo narrativo que los autores nos muestran en el transcurso de las novelas y, por otro, la representación del material del desencanto que se completa en nosotros como lectores. En los dos casos, el investigador se encuentra con que el desencanto es un material de sentidos proteicos que se transforma cuando ella (o él) cree haberlos atrapado con certeza. Por la carga vivencial y filosófica que presupone lidiar con este tema, el verdadero trabajo del investigador está en el distanciamiento frente al material que analiza. La comprensión acerca de la densidad del tema abordado excede, por tanto, la presentación final de este estudio.

HACIA UNA DEFINICIÓN DEL FENÓMENO DEL DESENCANTO.

La definición del fenómeno del desencanto es un proceso en el cual el intérprete se enfrenta a múltiples problemas. La naturaleza del tema de la investigación nos pone en un lugar difícil: entre la necesidad de elaborar un concepto filosófico y la de delimitar cuál es el ámbito de acción de la crítica literaria. Por ello, si bien se debe considerar el halo ambiguo, lleno de connotaciones e interpretaciones que rodea el término, es necesario hallar una perspectiva coherente para la representación del fenómeno en el ámbito de la crítica literaria, sin perder de vista la naturaleza filosófica del problema.

La delimitación del objeto de estudio se vuelve compleja puesto que, a priori, es casi imposible delinear los márgenes del problema. La inclinación a pensar filosóficamente el concepto hace, por ejemplo, que éste se diluya en un juego de ocultamiento del sentido. Entre el intérprete y su objeto de investigación prevalece la repetición del acto fallido, en donde el pensamiento inaugura una búsqueda de sentido que se encuentra, se olvida, se pierde y se repite. Entonces, el estudioso necesita poner en claro el lugar desde el cual le interesa definir el ambiguo concepto del desencanto, dada la particular naturaleza del mismo.

Por todo ello, el estudio parte de un proceso de construcción del sentido. Caos, pérdida de utopías, obsolescencia, evanescencia, pérdida de esperanzas pueden ser palabras que ilustren y sinteticen de una forma muy primaria lo que es el desencanto y, sin embargo, no son muy esclarecedoras. Resultan vagas y no ayudan a conocer con profundidad -

al menos desde el punto de vista científico y de sistematización de categorías - el objeto de estudio.

En conclusión, y para hacer un esbozo de la definición del problema, primero se considera, en un primer lugar, la pérdida de magia en el horizonte moderno, y, en segundo lugar, el debate modernidad - postmodernidad, hasta que se llega a la escena presente, en donde se define el desencanto como un concepto epocal. Todo este procedimiento lleva a una lista de matices del fenómeno del desencanto relacionado con factores como la secularización, la cultura de masas, el nihilismo, la palabra, el estado de ánimo colectivo y, finalmente, se arriba a la definición del término, con lo cual se reconsideró la particular índole filosófica del problema en relación a la trascendencia del acto de narrar hoy, a fines del siglo XX.

1.1. El desencanto: connotaciones y ambigüedad del término.

Para pensar el desencanto es necesario remitirnos a Weber¹. Fue a partir de su pensamiento que se comprendió que la modernidad era un proceso de desencantamiento en relación a la organización religiosa del mundo. Weber sostiene que la modernidad exige al hombre " ser profano para el progreso", es decir, que el mismo carácter del proyecto civilizatorio de Occidente implica que el hombre se desvincule del sentido de lo sagrado, de la hierofanía y que quede expuesto a la secularización.

El advenimiento de la época del fin del encantamiento, señalado por Weber, es un proceso que se da por el desarrollo del proyecto civilizatorio de Occidente. Para comprenderlo mejor, hace falta aproximarse a algunas definiciones de términos como los de

¹ "La idea de desencanto proviene de Max Weber. Este proceso se cumple en la historia de las grandes religiones 'satisface las condiciones internas necesarias para la aparición del racionalismo

modernidad y postmodernidad. El primer concepto se caracteriza por ser una continua renovación de la ruptura con el pasado que realza la importancia de nociones como "crisis", autolegitimación racional y la subjetividad como protagonista central y principio rector. El segundo concepto, el de la postmodernidad, en cambio, se relaciona con la crítica a la razón totalizante, sistematizante e instrumental, con la disolución del universalismo ilustrado y la existencia de las vanguardias, con la pérdida de la idea del progreso y de que la historia marcha en un patrón ascendente. También guarda correspondencia con la crisis de las metanarrativas³ y la descalificación de las ideologías. Proclama, además, la exaltación de la diversidad, de la estética y de la cultura del individualismo, de la multiplicidad de lenguajes y, por último, del relativismo estético y axiológico⁴.

Hace falta, entonces, para comprender la perspectiva desde la cual se aborda el fenómeno del desencanto en este estudio, una suerte de recorrido a través de la historia de las ideas para encontrar y entender el trasfondo de la subjetividad que hoy vivimos. Esto nos enrumba hacia la búsqueda de algunos elementos que guardan relación con el posterior establecimiento del 'cronotopo del desencanto', derivado del análisis de las novelas.

Para aclarar el estado espiritual de desencanto en que se mueve el hombre moderno existen algunos puntos clave dentro de la historia de Occidente. Ellos son: la alusión al siglo

occidental...' Norbert Lechner et al *Debates sobre modernidad y postmodernidad*, Quito, Nariz del Diablo, 1991.

2 Martha López Gil, *Obsesiones filosóficas de fin de siglo*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 1993, p.27.

3 Comprendidas por Lyotard como " categorías trascendentales que la modernidad inventó para interpretar y normativizar la realidad"

4 John Beverly & José Oviedo, *The Postmodern Debate in Latin America*, Pittsburg, Boundary 2, 1993, p.97.

XIX, las vanguardias estéticas y políticas y los años sesenta. Cada uno de ellos será explicado a continuación.

g

1.1.1.El proceso de desencantamiento desde la Historia Occidental moderna.

En el libro *Itinerarios de la modernidad* 5 se hace un viaje a través de la historia de las ideas y se recorre la moderna cultura capitalista. El autor dice que la modernidad empieza a gestarse en Europa en los siglos XVII y XVIII. Habla sobre todo del iluminismo y del momento en que pensadores como Diderot, Montesquieu y Rousseau emprenden su proyecto de la ilustración, cuyo núcleo se basa en la fe en la razón científica. Opone a esto, el pensamiento romántico que se materializa a través de la figura del poeta, quien se debate con el científico de la razón técnica. Una nueva representación del mundo surge como crítica de aquella razón.

En relación a la forma en que se da la subjetividad del hombre moderno se establece, en este libro, un asunto fundamental. A lo largo del siglo XVIII (la ilustración), del siglo XIX, hasta llegar al siglo XX, el sujeto empieza a vivir la metrópolis de una forma definitiva (Como ejemplo de esto se puede citar la novela *Julia o La Nueva Eloísa* en la que se cuenta la historia del protagonista que va a la ciudad de París y escribe a su amada, quien permanece en un pueblito. El "extranjero" descubre que la gran ciudad es el mundo y que el pueblo de donde vino es una vivencia que tiende a desaparecer en él).La relación entre la fundación de

5. Nicolás Casullo et al, *Itinerarios de la modernidad, Corrientes del pensamiento y tradiciones intelectuales desde la ilustración hasta la posmodernidad*, Buenos Aires, CBC, 1996.

un 'cronotopo del desencanto' y la importancia de la problemática del sujeto, es fuerte y no debe ser perdida de vista.

1.1.1.1.La problemática del siglo XIX y su repercusión en el debate modernidad- postmodernidad.

Tres temas pueden tomarse como nodos de la problemática del siglo XIX. Ellos son : la actitud de esperanza y optimismo en el cambio y la ciencia, el fortalecimiento de las ciudades como centros de progreso y las ideas de algunos grandes utopistas. El gran invento de este tiempo es la locomotora. Las viejas aldeas devienen enormes conglomerados donde se mezclan los seres humanos y las nuevas máquinas. Crecen las ciudades del progreso, de la industrialización, de la manufactura mientras existe, como contrapunto, la indigencia. Los utopistas piensan que es posible diseñar el futuro y el progreso. (Para mencionar algunos, están: Saint Simon, ideólogo de las grandes utopías industrialistas, tecnocientíficas y Charles Fourier, que parte de la idea del falansterio y trata de soñar una utopía del amor, de la belleza y la libertad. Además de esto están las utopías evolucionistas, Darwin y el darwinismo social).

Otros dos personajes, Karl Marx y Charles Baudelaire (el uno en su papel de economista, el otro en su rol de poeta) asisten al incumplimiento de muchas promesas de la modernidad capitalista burguesa que soñó la Ilustración en el XVIII. (Sobre Baudelaire, por ejemplo, es interesante rescatar su relación con la metrópolis. Con él aparece la figura del *flaneur*, el que flota en la ciudad, la recorre, la mira, la visita diariamente. "Es el observador

anónimo que goza de los escaparates, multitudes, gentío... que disfruta deambular por los laberintos de la ciudad."⁶

Por otra parte, se hallan en esta época las raíces de la homogeneización y de temas o preocupaciones que luego obsesionarán a escritores como Marcuse, en el siglo XX. Bien se puede decir que la otra cara de la consagración de la razón y de sus logros es la sospecha frente a ella. Algunos dicen que la pregunta por el costo de la secularización de la vida es la duda principal con la cual el hombre se interroga por aquello implícito en el reemplazo de lo sagrado por lo profano .⁷

El papel de los sospechosos fundacionales (Freud, Marx, Nietzsche) está en que ellos empiezan a interrogarse sobre la viabilidad de la enorme utopía del progreso y la racionalización social. Nietzsche, por ejemplo, frente al aburrimiento que le causan las certezas del siglo XIX y la Razón Absoluta, sostiene la validez del instante del presente, de lo efímero, de lo fallido.(Nietzsche y su nihilismo son importantes para comprender la vigencia de ciertos presupuestos irracionalistas en nuestros días. Su pensamiento se inscribe en lo que se denomina filosofía de la vida, nacida a mediados del siglo XIX con Schopenhauer⁸. Con su

6.Casullo op. cit. p. 317

7.Casullo, op. cit. pp. 299-322.

8. Estas corrientes filosóficas se sitúan en oposición al racionalismo, que alcanzaron una forma especialmente radical en el movimiento positivista francés, como el caso de Augusto Comte y se plantean que el cuerpo, las sensaciones, los sentimientos y pasiones son claves para comprender íntegramente al ser humano. Para ellas, la naturaleza se manifiesta en forma de voluntad de vida y la razón es sólo un instrumento de ella. Por tanto, estas concepciones se sitúan como irracionalistas. Elevan los componentes no racionales del hombre, unidos bajo la noción de voluntad, por encima de la razón. (La afirmación de que la razón lógica debe inclinarse ante la vida se expresa en el dicho latino "prima vivende, deinde philosophare").

9.Casullo, op.cit. p.350

idea de la muerte de Dios, con su rechazo a las verdades constituídas en el Siglo XIX y su anuncio de la fractura civilizatoria de Occidente, Nietzsche demuele a la Razón absoluta y rompe, con su "filosofía del martillo", las verdades consagradas 9.

Este debate entre lo racional y lo irracional en el seno del proceso del desencantamiento ha sido visto por algunos como un eco de los postulados, expectativas y sueños de las vanguardias estéticas y políticas al comienzo del siglo XX. Se vincula aquella vieja lucha por un lenguaje diferente y desestructurador con los orígenes del irracionalismo postmoderno, comprendido como expresión de la razón desencantada.

Hasta aquí, se pueden aseverar tres cosas: La primera es que el desencanto, como estado de ánimo colectivo, tiene relación con un contexto urbano que condiciona a los sujetos que viven en él. La segunda es que el siglo XIX muestra desconfianza frente a aquellas ideas propugnadas por el iluminismo. La tercera es que existe la idea de que el irracionalismo postmoderno, como consecuencia de un desencantamiento con la racionalidad occidental, guarda una estrecha relación con el legado que dejaron las vanguardias, a comienzos del siglo XX.

1.1.1.2.Las vanguardias políticas y estéticas.

La idea de la vanguardia se plantea como profunda crítica y, al mismo tiempo, como una utopía de cambio en un determinado momento de la modernidad. Estos movimientos se dan en Europa, en el contexto dramático de la Primera Guerra Mundial, (1914 - 1918), es decir, básicamente en las primeras dos décadas de nuestro siglo. Como eventos que

contextúan a la época están la revolución rusa (1917) y un universo cultural donde lo político y el arte se convierten en un espacio prosocialista.

Tres actores principales aparecen : el político, el intelectual y el artista, figuras constitutivas de las vanguardias modernas. Estos personajes o protagonistas van a tratar de definir una nueva sensibilidad en la que las ideas y criterios burgueses son cuestionados.

Las vanguardias, a diferencia del arte burgués - el arte excelso de la ópera, de la pintura y la escultura clásica y neoclásica, de la gran literatura llevada al parnaso, de la música sublime del barroco y el romanticismo, el del genio inmortal, el del buen gusto, el de la belleza eterna y universal - van a mostrar las lacras fabulosas del mundo moderno. Sus figuras van a ser la prostituta, el enfermo, el marginal, el corrupto, la violencia social, el cuerpo femenino desnudo como mercancía sexual, lo procaz, la desesperación en la muchedumbre urbana, la incomunicación humana, la angustia de la falta de sentido. ¹⁰

Al hablar de las vanguardias relacionadas a la definición del fenómeno del desencanto se podría hablar del movimiento dadaísta (Tristán Tzara), del movimiento surrealista (Bretón), del movimiento futurista (Marinetti), entre otros. Sin embargo, para el propósito del trabajo, lo pertinente es plantear dos asuntos: primero, que la vanguardia simboliza un estallido de propuestas estéticas en un mundo modernamente reconstituído, el mundo de la gran metrópoli y de las grandes masas ¹¹, como ya se ha dicho y, segundo, que los alcances de estos movimientos 'avant garde' llegan a "contribuir a la nihilización del mundo actual"¹².

10 Casullo. Op. cit. p.71

11 idem. P.97

12. idem. P.102.

Dentro de estos movimientos se pueden establecer dos puntos fundamentales: su concepción lineal de la historia y la relativa fe en el cambio. De manera que el desencanto guarda relación con el hecho de que los sueños y la confianza que se materializaron en las propuestas estéticas y políticas de las vanguardias se vienen abajo. Pero no sólo esto. También se fisura el rol o la imagen del intelectual y del artista, un aspecto que guarda una relación directa con el tema que nos ocupa.

1.1.1.2.1. Sobre los protagonistas de cambios.

Autores como Beatriz Sarlo, Edward Said y Alvin Gouldner han escrito sobre este tema. Las preocupaciones de Beatriz Sarlo, por ejemplo, giran alrededor del hecho de que el espacio destinado al arte y al pensamiento está erosionado por los medios masivos de comunicación y del mercado. Ella sostiene que tanto los artistas como los intelectuales no son seres puros ni predestinados ni forman parte de una clerecía y que la función sagrada, que cumplían o creían cumplir en este mundo, no existe. Las virtudes perseguidas y practicadas por ellos son imaginarias, porque lo que subyace a sus acciones son intereses mezquinos.

La lucha por la vida estaría, en ese caso, impregnada por el hecho de que los intelectuales y artistas se ven a sí mismos, según Sarlo, como "aquellos cuya actividad no es esencialmente la persecución de metas prácticas, como aquellos que buscan el goce en la práctica del arte o de la ciencia o de la especulación metafísica, es decir, en la posesión o adquisición de ventajas no materiales".¹³ Por ende, la idea de los artistas e intelectuales

¹³ Beatriz Sarlo, *Escenas de la Postmodernidad*, Argentina, Ariel, 1996, p.188.

como seres cuyo reino " no pertenece a este mundo" que recuerda, en cierta forma, la "comunidad ideal" planteada por Schleiermacher, a quien se le considera el fundador de la hermenéutica filosófica moderna, se ve puesta en duda.

El desencanto, entonces, se vincula al cuestionamiento del rol del artista o del intelectual quienes se convertirían en seres imposibles¹⁴. Con ello, lo que queda puesto en duda es la vigencia de los verdaderos o supuestos protagonistas de cambios sociales.

1.1.1.3. Sobre los años sesenta y las utopías.

En 1945 nace un capitalismo de desarrollo. Crece una ola inversionista con la que se afianza la cultura del consumo, de los medios masivos, de la democratización cultural. Los sesenta son una época contestataria. en donde el protagonismo social busca romper con los poderes que acosan cultural, social, sexual, biológicamente a los individuos. Por lo menos tres campos básicos, en donde se da esta actitud de contumacia, son identificables: la rebelión política e ideológica estudiantil (el mayo francés , la guerra de Vietnam, la primavera de Praga), la rebelión cultural en el campo de las costumbres, de las normas y modelos de vida (hippismo, feminismo, cultura psicodélica, amor libre, viajes al Este, etc), y los procesos políticos o guerras de liberación tercermundista (crecimiento de sectores de la izquierda radical en Brasil, Uruguay, Chile, Bolivia, Perú que serán cortados violentamente por dictaduras militares y, por otro lado, la emancipación política de países en los continentes de Asia y África).

¹⁴ En el sentido de 'contradictorios' e 'irreales'.

Con la comprensión del proceso de desencantamiento desde la Historia Occidental moderna y de todos estos estallidos sociales que buscan una nueva organización del mundo y que se vislumbran como la repetición de un leitmotiv histórico, el de la emancipación de los seres humanos, es posible llegar a comprender la escena presente y la subjetividad del hombre actual en relación a la crisis de su proyecto civilizatorio. Sin embargo, para fijar y describir la escena presente en la que nos movemos, se hace ahora necesaria, la alusión a dos puntos primordiales: el concepto epocal del desencanto y la pregunta por la importancia de narrar este fenómeno a fines del siglo XX.

1.2. La escena presente.

Para describir la escena presente, que es donde se contextúa la escritura de las novelas que fueron analizadas (*El Viajero de Praga* de Vásconez, *El Pulso de la Nada* de Rodríguez y *Ciudad sin Ángel* de Adoum), y para comprender la perspectiva desde la cual son enfocadas las obras por los autores, se vuelve necesaria la comprensión del panorama global político y económico. Sobre todo en relación a la forma en que el capitalismo se fue afianzando en el orden social a partir de los años setenta. Este proceso de enraizamiento del desencanto en el mismo seno del proyecto civilizatorio occidental, nos pone frente a un concepto epocal del mismo a partir del cual es posible definir la mirada del hombre moderno.

1.2.1.Hacia un concepto epocal del desencanto.

Dado que el desencanto es un fenómeno que surge en relación a dos problemas básicos, el de la representación y la forma en que el hombre se halla definido por el legado de la Historia, por una parte, y dado que existen en nuestro medio obras literarias concretas que abordan y desarrollan el tema, por otra parte, es posible pensar que estamos frente a un estado de ánimo colectivo, definible como un concepto epocal. (Basta, referirnos a la aparición de diversas obras que tratan el tema, como por ejemplo: *Teoría del desencanto* de Raúl Pérez Torres, *El desencuentro* de Fernando Tinajero, *El devastado jardín del Paraíso* de Moreano, por mencionar algunas obras escritas en las últimas dos décadas ,y vincular la problemática , trama y argumentos desarrollados por estos autores con la pérdida de horizontes y espacios para los protagonistas de cambios).

1.2.1.1. Crisis y afianzamiento del capitalismo.

Una de las cosas que se dicen acerca de la crisis del sistema capitalista de hoy en día es que no es una crisis terminal sino de reformulación. Ya a mediados de la década del 70 tiene fin la onda expansiva de un desarrollo sostenido del capitalismo, adviene la crisis del petróleo y luego, la del Estado de Bienestar, distribucionista, garante de la política de empleo, protector y organizador de la fuerza del trabajo. En el momento de acentuación de un mercado global se afianza el neoliberalismo. ¹⁵ ‘Crisis’ se convierte en la palabra clave. Pero esa crisis tiene relación con los siguientes factores:

15. Cuando hablamos de neoliberalismo estamos hablando de una teoría que se fundamenta en el presupuesto de que el desarrollo social y económico sólo es posible a partir de la liberalización de la economía, la desregulación, las privatizaciones y la reducción del tamaño del Estado.

- El proyecto político e ideológico alternativo al sistema capitalista.
- Los sujetos sociales históricos, de los protagonistas de cambios, cuyos procesos se ponen aparentemente en coma.
- Las formas burguesas de lo político y de la política, es decir de la capacidad de actuación de la forma tradicional del partido político, de las formas tradicionales de representación y de persuasión.

Además de esto, hay una desvalorización del concepto y de la vivencia de la cultura. Empiezan a proliferar "mini culturas" o " microculturas" (del veraneo, de la zapatilla, del peinado, de las golosinas) que son manejadas en términos de poderes tecnoculturales de alcances mundiales, globalizantes y homogeneizantes.

1.2.1.2. Distintos matices en la definición del fenómeno del desencanto.

Para arribar a una síntesis de los puntos más fundamentales que se han presentado hasta aquí, expongo una pequeña lista de los diferentes ejes que sirven para contextualizar el fenómeno del desencanto. Serán explicados brevemente. (Como se ve, el desencanto puede comprenderse como concepto epocal con diferentes matices o partes constitutivas y hay que delimitar desde qué perspectiva se desarrolló el resto del estudio).

- Desencanto y secularización: La entronización del saber científico y el reemplazo del pensamiento mítico por el afianzamiento de la técnica y la instrumentalización, dan lugar a la pérdida de contacto con lo sagrado. Esto afecta la forma de narrar la Historia y de representar

un posible futuro, en el que exista una reformulación de la relación entre la memoria y el deseo.

-Desencanto de la cultura y cultura de masas: Se dice que la cultura como lugar en el que existen disputas de intereses, individualismos y falta de coherencia como proyecto humanista es un mecanismo de homeostasis del cuerpo social. Por lo tanto, la esfera cultural no representa necesariamente las expectativas de progreso, organización y emancipación de los seres humanos. Esto tiene que ver también con el resquebrajamiento de la fe en los protagonistas de cambios sociales: el artista y el intelectual a quienes se les identifica con el narcisismo y los intereses individuales. El altruismo y el humanitarismo sirven sólo a intereses del mercado según sostienen autores como Sarlo.

- Desencanto y nihilismo: Cuando se habla de "nihilización del mundo" se habla de la negación de toda creencia política, religiosa, social dentro del actual orden mundial , pero también de la creciente irracionalidad en las formas de representación del mundo. Debido al relativismo estético y conceptual y la sensación de que "todo vale", los saberes interdisciplinarios tienden a borrar las fronteras de las disciplinas clásicas, con lo que se vuelve posible sostener verdades parciales.

-Desencanto y contradictoriedad del concepto de cultura frente a la cultura de masas: Se dice que los ochentas son el período en que empieza nuestra presente crisis (hablo en referencia al final de la década de los noventa). Fernando Tinajero ha llamado este período un "simulacro"

respecto de la cultura: " Donde no hay coherencia, no hay autenticidad, pero puede haber apariencia de verdad. Dónde no hay coherencia reinan las palabras y los gestos esforzándose por sustituir a las palabras y los actos. El dominio de las palabras y los gestos es el simulacro.¹⁶

-Desencanto y palabra: ¿es posible encontrar una palabra que no esté condicionada por el movimiento devorador de la globalización que se muestra como un 'algo incorpóreo, transparente, ubicuo ' y que lo va sumiendo todo en una gran nada? La palabra, como generadora de imágenes y la facultad visionaria que se desprende de ella parecerían debilitarse frente al bombardeo de representaciones visuales y el pragmatismo comunicacional de Occidente. Una de las cosas que entra en el ámbito del fenómeno del desencanto es la relación entre el pensamiento moderno y la facultad visionaria del hombre ¹⁷. Mencionar este problema es preguntarse también por el destino del lenguaje, concebido como logro estético y posibilidad de expresar la alteridad, como también hablar de la capacidad del hombre para crear imágenes a través del lenguaje y de pensar a través de ellas.

Dentro de los posibles matices del fenómeno se ha hablado de la secularización en el mundo, de que el hombre ha perdido su contacto con lo sagrado. Por otra parte, también se ha expuesto el conflicto que representa el debilitamiento de las palabras como generadoras de imágenes y fundamentos de la capacidad visionaria del hombre moderno. Estos dos puntos, reveladores del lugar desde el que se aborda esta investigación, tienen como interrogante

¹⁶. Fernando Tinajero, *Para una "Teoría del simulacro" a propósito de los discursos culturales de los 80*, Ecuador, Editorial El Conejo, 1988.

¹⁷ Compréndase como facultad de pensar en imágenes.

fundamental un tercer punto: la de la importancia de narrar el desencanto, ahora y puesto que considero que tanto la pérdida del sentido de lo sagrado cuanto el debilitamiento de la facultad visionaria se vinculan estrechamente, describiré, a continuación, por qué pienso que es necesario “pensar el ser”, involucrarse e interpretar el nivel ontológico de las obras literarias que fueron analizadas.

1.2.2. La pregunta por narrar este fenómeno.

Dada la supuesta crisis de las metanarrativas con la cual el discurso de la postmodernidad cuestiona la validez de construir nuevas narraciones, y dado el debilitamiento del pensamiento mítico causado por la creciente secularización y la pérdida progresiva de la capacidad del hombre moderno de pensar en imágenes, sostengo que es necesario, al abordar el análisis de las novelas, considerar estos aspectos como elementos fundamentales para la crítica de las obras.

Por otra parte, para llegar a una profundización en el nivel ontológico de las obras, para construir una imagen del hombre que se derive de la interacción interpretativa entre el lector y el texto, es imperativo comprender que todo intento de narrar se da en confrontación con la narrativa imperante, la del discurso postmoderno que advierte cuán ilusorios son los intentos de formular o hallar un acto de narrar que tenga fuerza. Sin embargo, cuando se dice que la "única salida ontológica para el hombre moderno es asumir la importancia del desencanto en los metarrelatos contemporáneos" estamos frente a una contradicción. ¿Cómo es posible esto, si el 'discurso postmoderno habla de una crisis de metarrelatos?

Paradójicamente, la única probabilidad para que surja una palabra fuerte parece estar en comprender el legado del desencanto, comprendido como aquel pasado (o patrimonio de formas) que nos ha sido dado por la humanidad.

Por este camino se llega a un punto clave. Tiene que ver con la forma en que la historia humana ha sido construída por los pueblos o individuos en forma de narraciones o de relatos. De manera que un estudio o investigación acerca del fenómeno del desencanto, la definición de éste como concepto, implica, a su vez, la construcción del acto de narrar, por más que éste se halle cuestionado, por el discurso postmoderno.

1.2.2.1. La función de la memoria.

Lo que queda en la memoria, lo que sirve para ser 'resemantizado' para producir significados y proyectarse al futuro no son, en definitiva, todos los eventos de la historia sino sólo aquellos eventos que funcionan en la memoria colectiva como 'unidades constitutivas que describen una relación importante entre los diversos aspectos, incidentes y personajes de un relato, es decir, aquellos hechos en los cuales nos vemos representados. Por ello, este trabajo se enmarca en la necesidad de tomar una postura narrativa y de protagonismo, frente a la interpretación del nivel óptico y el uso de las categorías bajtianas de la polifonía y del cronotopo, en relación con las obras. A ello se vincula directamente la construcción de un 'cronotopo del desencanto' como se explicará, con más detenimiento, en el capítulo dos.

18 ver el capítulo 'Visibilidad' de Italo Calvino en *6 propuestas para el próximo milenio*, España,

1.2.2.2.La pérdida del sentido de lo sagrado y el
acto de narrar.

Sabemos que, con el advenimiento del fin de siglo, la secularización llegó a erosionar al máximo el pensamiento mítico y se hizo más compleja la vivencia o el rescate del valor 'sagrado' del tiempo circular. Este desencanto del hombre moderno, concebido como nostalgia, frente a su 'paraíso perdido' va de la mano con la sensación de un desgaste de las posibilidades de construir o reconstruir una ontología arcaica.

¿ Qué es lo sagrado entonces para el hombre moderno? ¿ Existe alguna forma de rescatar el sentido de los 'escombros civilizatorios'? ¿ No se está lidiando, después de todo, con un problema de percepción, con 'vicios' en la forma de representar el fin del siglo?

La nada, el vacío y la caída, la imposibilidad del progreso a no ser como retorno, a como dé lugar, a una ontología arcaica son ideas que han estado desde siempre con nosotros. De la misma forma ' el motivo del fin' se repite en muchas culturas y literaturas. Tiene que ver con el mito de la metacosmesis, es decir del renovamiento periódico del mundo. Una descripción de la última era, kali yuga , para los hindúes, dice así:

Por el simple hecho de que estamos ahora viviendo en el Kali Yuga y en una 'edad de oscuridad', que progresa bajo el signo de la descomposición y que debe terminar en catástrofe, es nuestro destino sufrir más que los seres humanos de tiempos precedentes. Ahora, en nuestro momento histórico, nada más podemos esperar; al máximo (y es aquí que podemos mirar de reojo la función soteriológica del Kali Yuga y los privilegios conferidos a nosotros por una historia crepuscular y catastrófica) podemos descansar de la servidumbre cósmica. La teoría hindú de las cuatro eras, es, consecuentemente, revigorizante y consolante para el hombre que vive el terror de la historia.¹⁹

Siruela, 1993.

19 Mircea, Eliade, *The Myth of Eternal Return, Cosmos and History* , Great Britain, Arkana, 1989, p. 118
(traducción mía)

Esta forma aparentemente 'irracional' ²⁰y hasta cierto punto 'predeterminista' de explicarse las cosas, el advenimiento del fin o la decadencia de Occidente, está también en la 'narrativa científica'. La tesis de la desintegración de la sociedad al final de su ciclo natural fue revisada en el famoso estudio de Oswald Spengler titulado *La decadencia de Occidente* (1918 - 1922). “Fuertemente influenciado por las ideas de Nietzsche, Spengler afirmó que las culturas tienen sus propios ciclos vitales, tal como los individuos. Las culturas atraviesan las etapas del nacimiento, el crecimiento, la madurez y la senectud final”. ²¹

Si uno pudiera hablar de un 'contagio' de ideas 'es probable que en el siglo XX, el tema del advenimiento del fin, probaría ser inagotable. Pero para el presente propósito, lo que interesa es realzar el hecho de cómo la idea del fin no está presente en los mitos, como tradicionalmente los concebimos, sino además, en el discurso de ciertos científicos. (Arnold Toynbee lee el libro de Spengler y encuentra importantes paralelismos entre la historia de Grecia y Roma antiguas y la de la Europa moderna. La primera guerra mundial se le parece a la guerra del Peloponeso y a las guerras púnicas. Más recientemente basta revisar cómo palabras como 'cosmos' y 'ciclo' se convierten en ejes del pensamiento moderno. Ser o no ser parte del momento en que se vive. Tal parecería ser la pregunta a la que se podría llegar,

²⁰ " Desde este punto de vista el renacimiento mítico-religioso sería un momento de profunda búsqueda de una nueva cosmovisión y de nuevos sentidos de la vida frente a la "vaciedad" del presente, efímero, problemático, irracional. Mientras la sociología académica sigue pensando la sociedad con categorías del pasado, mientras la filosofía académica sigue ocupada en problemas exegéticos y escolásticos, los individuos (instruídos y no instruídos) han encontrado una variedad de respuestas a sus interrogantes en todos estos movimientos emergentes" Augusto Pérez Lindo, op. cit. p. 110

²¹ Ervin Laszlo, *La gran Bifurcación, Crisis y oportunidad: anticipación del nuevo paradigma que está tomando forma*, Barcelona, Gedisa, 1993, op. cit. p. 99

por este camino. Hay un desencanto por participar en la historia y otra por extraerse de ella. El hombre es de su tiempo pero a la vez ha sido destinado a una explicación cósmica, cíclica, sagrada de su propia problemática, del mundo que constantemente lo reclama 'profano para el progreso'²². Y, sin embargo, está la necesidad de recuperar el pensamiento mítico, la relación con el cosmos y con sus elementos. Porque es posible que el descubrimiento del respeto y la humildad frente a la vida y al conocimiento sea un signo de la necesidad, hondamente espiritual, de replantearse la tensión entre lo primitivo y la representación con la que jugamos a mirar el mundo, la complejidad de sus apariencias.

1.2.2.3. Narrar la nación y revalorización del pensamiento mítico.

Si el desencanto fuese la invención perfecta de la política de la desafición y de la indiferencia el único camino posible para el 'intérprete', el intelectual o el artista postmoderno sería, como ya se ha dicho, el de comprender cómo surge y cómo funciona éste en los discursos que lo rodean. Pero una perspectiva como esta necesita vincularse con el problema de la recuperación o fortalecimiento de un pensamiento mítico, como lugar desde el que la forma de representación habitual del mundo halle algún contacto con lo sagrado. Quizás sea en los noventa cuando con más claridad podamos pensar aquella hipótesis del pensamiento mítico subyacente y constante en la formación de la narrativa de la nación.

²² " Desde Weber hemos entendido a la modernidad como el proceso de desencantamiento con la organización religiosa del mundo. La sociedad religiosa se caracterizaba por la anterioridad absoluta y la alteridad de un principio divino, comprendido como una prueba inviolable de orden" Beverly, op. cit. p.124

Un estudio más profundo de los mitos de la decadencia o del fin parecen también anunciar un 'nuevo tiempo'.

Nadie podría decir con certeza absoluta qué significa en realidad el que surjan, en nuestro medio, símbolos como el arco iris y un movimiento indígena que, aún cuando tienen en su seno diferentes tensiones que le impiden una cohesión coherente y conciente de sus integrantes, se llama "Pachakutik" y encuentra un asidero para su discurso. Temas como la medicina naturista, el uso de plantas sagradas, prácticas ecológicas, defensa de la biodiversidad y la vinculación de esto con un misticismo oriental con más de un punto en común con el shamanismo, empiezan a ser parte de los 'ejes narrativos' de la nación, o si se quiere, las últimas trincheras, aparentemente, de la identidad de una nación que empieza a reconocerse conformada por lo pluri y lo multi, frente a la globalización homogeneizadora y, quizás, la posibilidad de que se recupere y fortalezca la construcción de nuevas imágenes y mitos en la forma de representarnos. Ahora bien, con esto se llega en la definición del fenómeno del desencanto, a una hipótesis interesante: que la forma de narrarnos (sea en la cotidianidad, sea en la literatura o en el texto invisible de la cultura) es un lugar en donde el pensamiento mítico aparentemente necesita ser rescatado. Este aspecto, tiene relación con el análisis de las obras hechas, cuyo peso es marcadamente realista. Para proseguir, entonces, con el análisis literario, importa tener en cuenta las condiciones en que se presenta el imaginario a través del cual nos representamos. Para ello, el realismo dentro de las propuestas narrativas va a considerarse un elemento fundamental en la caracterización del 'cronotopo del desencanto.'

- CAPITULO DOS-

ELEMENTOS Y PROBLEMÁTICA DEL ANÁLISIS LITERARIO DESDE LA PERSPECTIVA DE BAJTIN.

Para empezar, parece ser imposible entrar en el terreno de la definición de aquello que comprenderemos como ‘cronotopo del desencanto’ sin referirnos al horizonte de pensamiento de Bajtin. Para ello, es importante el conocimiento de tres de sus formulaciones principales: : primero, su crítica respecto a los estudios literarios formalistas que se basan sobre la materia y que consideran la positividad de ésta como algo que hace más sólida la argumentación científica; segundo, su búsqueda por los filosofemas estetizados y, tercero, su concepción del lenguaje como un lugar lleno de alteridades que se interconectan e interactúan.

2.1. Crítica de Bajtin a los formalistas.

La preocupación de Bajtin está sobre todo en el hecho de que la materialidad del hecho estético literario hace perder de vista la “ tensión emocional, volitiva expresada a través de la forma”.²³ Su planteamiento se opone a la limitación que sería creer que la obra de arte se reduce al espejismo de las formas y a la expresión material de la obra. Sobre su crítica respecto de los formalistas él sostiene que no reflexionan acerca de los fundamentos teóricos y filosóficos de su propia doctrina.; que olvidan, al igual que los positivistas, que se apoyan sobre supuestos

²³ Mijail Bajtin, *Teoría y Estética de la novela*, España, Taurus Humanidades, 1991 (trad, Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra),p.20.

arbitrarios; que la doctrina formalista es una estética del material que reduce los problemas de la creación a problemas del lenguaje.

Dentro de este primer aspecto, hay que mencionar dos palabras claves para Bajtin y su forma de ver el lenguaje y la literatura: la estética y la cultura. Cuando Bajtin habla de la ciencia del arte y de su pecado mayor, su "insatisfactoria posición científica", dice que el método formal es, para él, una variante de la estética material aterrorizada frente a cualquier indicio o signo que lo saque de su positivismo.

El 'gran vacío' de la estética material es que no es capaz de fundamentar la forma artística porque no comunica o no explica el fenómeno del "impacto del sentido de la obra literaria en 'el otro'. El sentido está y no está en la materia " ²⁴. El proceso de percepción de la obra por el interlocutor, o si se quiere, el fenómeno de apropiación o de recepción del sentido se completa en un proceso síquico interno, bastante misterioso. Hay un carácter escurridizo de la relación emocional - expresiva cuando uno se limita a la aprehensión del sentido únicamente a través de la forma.

Respecto a esto, hay que decir que esta manera de concebir a la literatura plantea una problemática interesante para la crítica literaria que hoy se pregunta por el lugar que debe asumir. La discusión que se da frente al establecimiento de un nuevo canon, capaz de incorporar o ser

²⁴ " La forma, entendida como forma material sólo en su determinación científica, matemática o lingüística, se convierte en un tipo de organización puramente externa a la cual falta el elemento valorativo. Queda totalmente sin explicar la tensión emocional, volitiva, de la forma, su capacidad específica de expresar cierta relación valorativa del autor y del observador con algo que está fuera de la materia. Porque esa relación emocional, volitiva, expresada a través de la forma...tiene un carácter

parte de los estudios de la cultura, se opone a una corriente cerrada, con bastante influencia del positivismo y del formalismo, que se niega a que la literatura y su discusión rebasen las fronteras del texto. La perspectiva sociológica de Bajtin podrá resultar para ellos un desvío de los propósitos de estudio e investigación que deberían asumir los estudios literarios, quizás porque el peso que juega lo ideológico para Bajtin ha sido comprendido como una forma limitada y alienante de la estética marxista y no como la posibilidad de polemizar y de hallar los hilos sueltos en el debate sobre el lugar que debe ocupar la literatura a fines del siglo XX. (Algo parecido suele suceder respecto de la deconstrucción y de la crítica literaria feminista, cuyos planteamientos, muchas veces, se rotulan ‘relativizantes’, ‘acientíficos’, ‘delirantes ‘ y sin fundamento’).

2. 2. Sobre la perspectiva de la corriente sociológica.

Bajtin pertenece a una corriente sociológica dentro de la crítica literaria. "Pensamiento" para él quiere decir "orientación en el mundo" y es un fenómeno social e imposible sin la participación del sujeto pensante en la comunidad. Quizás desde aquí podamos comprender el valor que adquiere el retomar la palabra de Bajtin, hoy en día.

Sin embargo, en franca contraposición con el pensamiento de Bajtin, algunos se preguntan si la literatura debe o no ser un debate acerca de lo ideológico; otros, si la crítica literaria debe o no tomar en cuenta el aspecto social del lenguaje formulado por Bajtin, a través

demasiado tenso y demasiado activo para que tal relación pueda interpretarse como actitud frente a la materia" Bajtin, *Teoría y Estética de la novela*, op. cit. p.20

de su concepción del lenguaje dialógico, de la novela polifónica y del cronotopo. En esta controversia queda implícita la sospecha de que la crítica literaria no debe ocuparse de los juicios filosóficos e ideológicos, sino de aquello inherente a la obra literaria, es decir, su estructura.

Frente a estos planteamientos que piden un examen más cercano y riguroso de la estructura de la obra literaria y que implican una pregunta acerca de cómo constituir el objeto del estudio literario se genera mucha polémica y es, dentro de estas interrogantes que se puede ubicar el presente estudio. Interesa, por tanto la revisión del valor y los límites de las propuestas bajtianas.²⁵

Por otra parte, para la aprehensión de la posición bajtiana es importante saber que la influencia de Vygotsky fue fuerte en él y que, a su vez, Humboldt influyó en Vygotsky. ²⁶Tanto este último cuanto el mismo Bajtin se asemejan en que los dos consideran que "los formalistas se habían interesado demasiado por los mecanismos usados en el texto, ignorando, de este modo, aspectos importantes de contenido y significado". ²⁷Dice Wertsch, al referirse a Bajtin :

La noción de diálogo fundamenta sus planteamientos en una gran variedad de temas de estética, filosofía y psicología. Por ejemplo, proporciona los fundamentos de su concepción de la conciencia humana, una concepción que guarda muchas similitudes con la de Vygotsky".²⁸

²⁵ "... la sociología de la literatura configura el espacio crítico más abiertamente vinculado a los juicios filosóficos e ideológicos..." Marc Angenot et al, *Teoría literaria*, Madrid, Editorial Siglo XXI, 1989, p.145.

²⁶ "El asunto de la diversidad funcional del habla ya había sido reconocida por Humboldt ... así pues, Humboldt creía que cada una de las diversas formas de habla, diferenciadas según su función, tiene su propio lexicón, su propia gramática y su propia sintaxis" James Wertsch, *Vygotsky y la formación social de la mente*, Barcelona, Editorial Paidós, 1985.op. cit. p. 101

²⁷ Wertsch, op. cit. p.102

Por otra parte, es necesario tomar en cuenta que Bajtin comienza sus reflexiones teóricas en el seno mismo de la Primera Guerra Mundial y de la Revolución Rusa, tiempo en que dos corrientes "extremistas" en la ciencia literaria se hallan en pugna: el formalismo y el sociologismo vulgar. El propósito de mencionar la época histórica en que surgen los planteamientos bajtianos respecto de la novela polifónica es relevante para la comprensión de la esencia o contexto social en el que se potencia el surgimiento de dicha novela. Para él, la aparición de la prosa polifónica sólo pudo realizarse en la época capitalista., en la contradictoria Rusia²⁹, en una sociedad en proceso de formación, en una época de rupturas.

Este aspecto, el que la novela polifónica se da en relación a un determinado contexto social, en tiempos en que la diversidad se manifiesta y pone "en verenos" a la unidad nacional (al lenguaje monologal con el que se representa la nación), hizo que surgiese la pregunta acerca de si era posible relacionar este tipo de novela, la polifónica, con la aparición del fenómeno del desencanto, en la literatura de nuestro medio. En los últimos años es evidente que ha habido, por la aparición de lo plurinacional y lo multicultural ,un cuestionamiento radical a la forma habitual en que nuestra nación se ha representado. También Ecuador se presenta como una sociedad en proceso de formación en una época de rupturas y en momentos de extrema capitalización.

²⁸ Idem. p.127

²⁹ " Fueron las contradicciones especialmente violentas del capitalismo ruso primitivo y el desdoblamiento de Dostoievski como personalidad social, su incapacidad de plegar o tomar una

2.2.1. La concepción dialógica del discurso.

El pensamiento de Bajtin se funda sobre la dialogía . En tanto que un enunciado responde a otro, y en tanto que el sentido del gran diálogo, que es el lenguaje, se compone de los diferentes enunciados que se oponen, interactúan y complementan, la alteridad es un elemento fundamental. Por otra parte, ningún enunciado surge de la nada. En él hay ecos de los diferentes enunciados que existieron antes que él.

En la concepción dialógica del discurso hay tres factores que resultan importantes de conocer: el enunciado, la alteridad y la citación, conceptos sin los cuales la crítica, y la posibilidad de diálogo morirían antes de haber empezado. Un enunciado, por ejemplo, no es solamente una oración sino una respuesta en el gran diálogo, pero también es expresión de alteridad o de las oposiciones en el lenguaje. (Decir que la crítica necesita ser dialógica significa comprender, sin embargo, una paradoja en la cual el lenguaje individual, como tensión volitiva ,se teje entre la ilusión de la alteridad y la noción de las voces que preceden al discurso crítico). Por ello, la palabra del sujeto, su enunciado, como respuesta a otros enunciados, es un acto de citación.

Las palabras de la lengua no son de nadie, pero al mismo tiempo las oímos sólo en enunciados individuales determinados, y en ellos las palabras no sólo poseen un matiz típico sino que también tienen una expresividad individual más o menos clara... fijada por el contexto del enunciado, individual e irrepetible.³⁰

El objeto del discurso, por decirlo así, ya se encuentra hablado, discutido, vislumbrado y valorado de las maneras más diferentes; en él se cruzan, convergen y bifurcan varios puntos de vista, visiones del mundo, tendencias. El hablante no es un

decisión ideológica lo que resultó en la novela polifónica" Bajtin, *Problemas de la poética de Dostoiévski*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1993,p. 58.

³⁰ Bajtin, *Estética de la creación verbal*. Méjico, Trad. Tatiana Bubnova, Siglo XXI editores, 1992, p.278.

Adán B́blico que tena que ver con objetos v́rgenes, a ún no nombrados, a los que deba poner nombres ³¹

Este tipo de problemática que rodea al fenómeno paradójico del lenguaje, como expresión y citación, es parte del mundo literario de Borges en el que aparece la biblioteca, la circularidad del conocimiento y la constante citación implícita en el acto de tomar la palabra. Pero el sentido de mencionar la importancia de la concepción dialógica del lenguaje, del enunciado, de la alteridad ,va más bien, por el lado de introducir el término "polifonía" en relación al análisis, por lo que no conviene detenerse, más que marginalmente, en la problemática que plantea el acto de citación.

Para enrumbarnos hacia una definición de lo que para Bajtin representa la 'polifonía' es necesario primero, como he dicho, comprender qué es el enunciado. Bajtin lo delimita en los siguientes términos:

Las fronteras de cada enunciado como unidad de la comunicación discursiva se determinan por el cambio de los sujetos discursivos, es decir, por la alternación de los hablantes. Todo enunciado, desde una breve réplica del diálogo cotidiano hasta una novela grande o un tratado científico, posee, por decirlo así, un principio absoluto y un final absoluto; antes del comienzo están los enunciados de otros, después del final están los enunciados respuestas de otros. ³²

Esta definición, por lo demás, se vincula directamente con la idea de la alteridad en el lenguaje. En tanto que un enunciado responde a otro en el sentido del gran diálogo del lenguaje, y éste se compone de oposiciones, interacciones y complementariedades, la alteridad es un elemento fundamental. Piénsese en un constante juego de oposiciones que conforman un sistema interrelacionado, para fundar la distinción fundamental entre el concepto de plurilingüismo y el

³¹ idem. P.284

de polifonía, los dos términos que se basan en el estudio pensado por Bajtin en relación con la novela de épocas de ruptura, como son las de Rabelais y Dostoievski³³.

2.2.2. Plurilingüismo y Polifonía

El género novelesco es, en esencia, resultado de que el novelista escuche el diálogo interno de la palabra viva en proceso de formación y de que alcance la altura de conciencia lingüística galileana. Relaciona el plurilingüismo, que se basa en la palabra bivocal ³⁴(núcleo de la teoría de la prosa literaria) con el discurso ajeno en lengua ajena y que sirve para la expresión refractada de las intenciones del autor.

Sin embargo, el concepto del plurilingüismo puede prestarse a confusiones. Al explicar los orígenes de este fenómeno en la novela conviene la diferenciación entre el reconocimiento del plurilingüismo, como requisito para un lenguaje prosístico que incorpore la existencia de diferentes actores sociales ³⁵,y la polifonía, como categoría estética y manifestación concreta de aquella diversidad. Con esto se quiere decir que es posible encontrar plurilingüismo en una

³² Mijail Bajtin, *Estética de la creación verbal*, ed. cit. p.260

³³ “ Shakespeare, junto con Rabelais, Cervantes, Grimmelhausen y otros pertenece a la línea del desarrollo de la literatura europea en que maduraron las semillas de la polifonía y que concluyó, en ese sentido, en Dostoievski” Bajtin, *Problemas de la opética de Dostoievski*, ed. cit. p.56

³⁴ “ La palabra bivocal está siempre dialogizada internamente. Así, es la palabra humorística, la irónica, la palabra refractiva del narrador, de los personajes...” idem. Pp.141-142

³⁵ “ La novela es la expresión de la conciencia lingüística galileana que rechazó el absolutismo de la lengua unitaria y única, es decir, el reconocimiento del lenguaje propio como centro semántico verbal único del universo ideológico y advirtió la existencia de la multitud de lenguas nacionales y, especialmente, de lenguajes sociales, capaces de ser, igual de bien ‘ lenguas de verdad’ y, a su vez, ser también lenguajes relativos, objetuales y limitados de los grupos sociales, de las profesiones, de la vida de cada día”. Bajtin, idem. P.182.

novela, como potencial polifonía, sin que ésta, como categoría estética, haya sido trabajada a conciencia por el autor.

Pero, para encontrar una posible correlación entre 'polifonía' y las 'novelas de desencanto'³⁶ es indefectible la pregunta por dos puntos fundamentales: En primer lugar, si esta afinidad implica que el desencanto, como expresión de un fenómeno social en un ámbito concreto, debe o no incorporar 'voz' de la diversidad, y en segundo lugar, si para que la expresión o presencia de esta diversidad sea un logro estético es necesaria o no la existencia de la polifonía.

2.2.2.1. Qué se entiende por polifonía.

Cuando se escucha el término ' polifonía ' se piensa, por lo general, en la música barroca en la que existen el contrapunto y voces diferentes que se entretajan. Sin embargo, esta aproximación plantea un problema. ¿Quién busca la categoría estética de la polifonía en una obra literaria, debe estar atento a la posibilidad de encontrar contrapuntos? Si es así ¿ cómo podemos definir esta categoría nueva ? y ¿es el hecho de establecer, definir y hallar contrapuntos en una obra, la pauta necesaria para fundamentar que estamos frente a una novela de carácter polifónico?

La trascendencia del contrapunto fue tomada en cuenta por Grossman. Él y su trabajo "Leyes de composición" (sobre el aspecto musical de la polifonía)son citados por Bajtin en la obra *Problemas de la poética de Dostievsk* con la finalidad de resaltar la trascendencia del concepto del

³⁶ Compréndase por esta categoría aquellas novelas que expresan el desencanto como un fenómeno social colectivo, de fin de siglo, agudizado por la situación o contexto particular (y real) en que aparecen las obras.

contrapunto en relación a la contraposición dialógica. Sin embargo, la preocupación por Grossman de aplicar estructuralmente el contrapunto, relacionando las diferentes narraciones en la novela, en diversos argumentos y planos, no es investigada.³⁷

Por otra parte, y para diferenciar la categoría de la polifonía de la idea del plurilingüismo conviene remitirnos al estudio *Sobre problemas de la poética de Dostoievski* de Bajtin, del que podemos rescatar las siguientes definiciones acerca de la polifonía, tal como es planteada por el autor:

1. La novela polifónica contiene una multiplicidad de planos que muestra las voces de diferentes actores sociales y sus puntos de vista. Estos planos interactúan y así se muestran diferentes esferas ontológicas.³⁸ Todo pensamiento es percibido y representado como posición de una individualidad.³⁹
2. En ella, el autor y el personaje se sitúan en el mismo nivel, con lo que el personaje no resulta títere del autor, sino que tiene vida propia y es concebido como un ser inacabado cuyo acto de completarse lo hace humano. (El novelista despliega un panorama de

³⁷ Bajtin, *Problemas de la poética de Dostoievski*, ed. cit. pp.68-69

³⁸ " La pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles, la auténtica polifonía de voces autónomas, viene a ser, en efecto, la característica principal de las novelas de Dostoeievski. En sus obras no se desenvuelve la pluralidad de caracteres y de destinos dentro de un único mundo objetivo a la luz de la unitaria conciencia del autor, sino que se combina precisamente la pluralidad de las conciencias autónomas con sus mundos correspondientes, formando la unidad de un determinado acontecimiento y conservando su carácter inconfundible" Bajtin, *Problemas de la Poética de Dostoievski*, ed. cit. pp.16-17.

³⁹idem. p.21

voces diferentes, pero no se involucra en ellas, desde el punto de vista ideológico).⁴⁰ Por ello, la novela polifónica es capaz de causar sorpresa en el lector. La inconclusividad de los personajes es un factor importante puesto que la cosificación del hombre hace que la actividad dialógica en la novela se debilite y aparezcan "trozos de vida monológicamente estructurados" (La incompletitud del personaje es, desde este punto de vista, expresión de su independencia y libertad ideológica. Además marca el distanciamiento entre el personaje y la visión ideológica del autor).

3. La novela polifónica presenta un tipo de personaje que se logra sobre la base de contradicciones internas, lo cual es un resultado de la inconclusividad con la que ha sido concebido el personaje.⁴¹

Sobre estos tres puntos, a través de los cuales he sintetizado los ejes de aquello que podemos considerar la novela polifónica, puede surgir controversia. Se podría pensar, por ejemplo, que no es dable usar la categoría de la polifonía para describir la obra de otros autores que no sean Dostoievski. En este estudio baso mi énfasis en la categoría de la polifonía en lo siguiente: pienso que, si bien es cierto que Bajtin vincula esta noción a la novela de aquél autor, esta categoría con la que clasifica su escritura y su universo narrativo también debe de posibilitar

⁴⁰ " El héroe posee una autoridad ideológica y es independiente, se percibe como autor de una concepción ideológica propia y no como objeto de la visión artística de Dostoievski" y " ...la misma intención del relato - no importa si se da por medio del autor, del narrador o de uno de los personajes -, ha de ser totalmente distinta de la de novelas de tipo monológico..." Bajtin,*Problemas de la poética de Dostoievski*, ed. cit. pp.17-18-

⁴¹ " Se puede decir que de cada contradicción dentro de un solo hombre Dostoievski quiere hacer dos hombres para dramatizar esta contradicción y extenderla" Idem. p.48

una aproximación a la comprensión de otras propuestas estéticas (de otra forma, como instrumento de análisis teórico, carecería de valor).

2.2.2.2.Sobre monologismo y la "irrupción" de una tendencia polifónica.

Para Bajtin es Dostoievski quien inventa la 'novela polifónica. ⁴²Este escritor destruye las formas establecidas de la novela europea que era homófona. A su vez, este suceso se relaciona con la oposición entre el monologismo y el dialogismo, contraposición sobre la cual se funda el pensamiento de Bajtin. “Los principios del monologismo ideológico tuvieron su expresión teórica más clara, en la filosofía idealista. (Cito: “El principio monista, es decir la afirmación de la unidad del ser, se convierte en el idealismo en el principio de la unidad de la conciencia”⁴³ y “El racionalismo europeo, con su culto a la razón única y unitaria (...) ha contribuido mucho a la consolidación del principio monológico y a su penetración en todas las esferas de la vida ideológica durante la época moderna.” ⁴⁴).

⁴² Aunque también Bajtin admite que en otros autores se plasman las semillas de la temprana polifonía. " Shakespeare, junto con Rabelais, Cervantes, Grimmelhausen y otros, pertenece a la línea del desarrollo de la literatura europea en que maduraron las semillas de la polifonía y que concluyó, en ese sentido en Dostoievski". Bajtin, *Problemas de la poética de Dostoievski*, ed. cit, p. 56

⁴³ Bajtin, idem. p.116.

⁴⁴ Idem. p.117

Este punto, revelador de un vínculo indisoluble entre obra y sociedad, sirve para preguntarse por la aparición de lo que podría denominarse 'novela del desencanto' en la postmodernidad, porque parecería ser que es en estas condiciones en que puede gestarse el nacimiento de un diferente y más fuerte tipo de lenguaje prosístico, en nuestro medio. Recuérdese que, para Bajtin, un lenguaje de prosa fuerte era aquel que se construía sobre la base de la palabra bivocal y del plurilingüismo.

Antes de continuar, cabe preguntarse sobre lo que se entiende por "novelas del desencanto". Para ello, habremos de remitirnos a un grupo más amplio de novelas que plantean argumentos similares, en los que los personajes se mueven en una especie de falta de horizontes y en donde se pueden constatar indicios de un pensamiento neoexistencialista. Piénsese en novelas como *Teoría del desencanto* de Raúl Pérez Torres, *El desencuentro* de Fernando Tinajero o *El devastado jardín de paraíso* de Alejandro Moreano. Obras en las que los protagonistas asisten a la devastación de utopías y enfrentan una suerte de crisis frente a la realidad que los sobrepasa.

Al plantear este estudio sobre la polifonía, es necesario pensar en el vínculo, que parece tener este término en sus orígenes, con una imagen resquebrajada de la nación. El 'absolutismo' en la forma de describir y de narrar la nación se opone a las posibilidades de que surja un lenguaje que ponga en cuestión ese mismo discurso obsoleto en la construcción de un país o para lo que nos interesa, se opone a la posibilidad de que se concrete con fuerza un lenguaje prosístico, en el que las contradicciones sociales se pongan en evidencia.⁴⁵

⁴⁵ " La novela es la expresión de la conciencia lingüística galiléica que rechazó el absolutismo de la lengua unitaria y única, es decir, el reconocimiento del lenguaje propio como centro semántico verbal

La interrogante, más allá de si la propuesta de las obras estéticas es o no polifónica parecería ser, más bien, la de preguntarse cuál es la tendencia en la forma de construir el universo novelístico de las obras. Porque, ya que estamos asumiendo el punto de vista estético de Bajtin, el no encontrar indicios de polifonía en novelas del desencanto mostraría por lo menos tres cosas: una pobre comprensión de lo que es la prosa de la novela, la poca maduración de ésta como género y la imposibilidad de escuchar las 'otras voces' del tejido social. En suma, habría que preguntarse también por qué en tiempos en que el 'texto cultural' verdaderamente se muestra polifónico, por los acontecimientos llevados a cabo con el protagonismo o creciente presencia de diversos actores sociales, los textos literarios no presentan esto sino a través de ciertos indicios de plurilingüismo. Con ello surge la misma inquietud de Bajtin respecto de lo que él llama el 'canon monológico de la estructura novelesca'.⁴⁶

2.2.2.3. Sobre la inconclusividad de los personajes en una "estética de lo polifónico"

Otro aspecto que tiene vínculos con la polifonía es el de la 'inconclusividad' del ser humano y la forma en que el novelista presenta sus personajes. Una forma concluida o rígida de

único del universo ideológico y advirtió la existencia de la multitud de lenguas nacionales..." Bajtin, *Teoría y estética de la novela*, España, Taurus Humanidades, 1991, p.182.

⁴⁶ Bajtin, *Problemas de la poética...* op. cit. p.19

presentar un personaje muestra, según él , la cosificación del ser y una especie de fetichismo literario que hace que el personaje carezca de voz. Poco más o menos es esto lo que sucedió en algunas novelas indigenistas, en el realismo social, en que los personajes eran planos y usados maniqueamente.

... no se debe convertir a un hombre vivo en un objeto carente de voz y de un conocimiento que lo concluya sin consultarlo. En el hombre siempre hay algo que sólo él mismo puede revelar en un acto libre de autoconciencia y de discurso, algo que no permite una definición exteriorizante e indirecta.⁴⁷

Por eso, interesa plantearse la polifonía, concebida no como una respuesta afirmativa o negativa, sino como una tendencia estética en la concepción de la novela como género literario y dentro de unas coordenadas histórico sociales determinadas.

2.3. La crítica de Welles en relación a las categorías bajtianas de polifonía y cronotopo.

En el contexto de ideas de Bajtin, hablar de polifonía significa comprender que el término se usa como metáfora, o lo que es lo mismo, como una analogía. Así lo dicen el propio Bajtin y el crítico e historiador de la literatura, René Welles, quien sostiene que los materiales de la novela y de la música son demasiado distintos para que se use el término de la misma manera.

Los materiales de la música y de la novela son demasiado diferentes para que el discurso llegue a ser algo más que una imagen analógica, que una simple metáfora. Esta metáfora la convertimos en el término "novela polifónica" puesto que no hemos hallado una denominación más adecuada, pero no hay que olvidarse del origen metafórico del término.⁴⁸

⁴⁷ Bajtin, *Problemas de la Poética de Dostoievski*, op. cit. p.87.

⁴⁸ Bajtin, *idem*. p.39

Por otra parte, se ha criticado a Bajtin por su afirmación de que Dostoievski es el inventor de una nueva forma novelística, la novela polifónica, por no encontrar fundamento suficiente para ello. Tanto el uso metafórico del término polifonía cuanto el del cronotopo plantean problemas. Según Welles, no ayudan a la sistematización y especificidad de lo que se intenta sostener. (Piénsese en el problema de cómo afirmar que la polifonía es un término del cual se puede extraer otra categoría como la del contrapunto como nos habíamos preguntado anteriormente en 2.2.2.1). Afirmer esto implica, que en el origen mismo de la trasposición del término de la esfera de la música a la de la literatura, existen dificultades para el crítico. Pero la problemática del surgimiento de una nueva categoría, como la del contrapunto, será discutida cuando se analicen las novelas.

René Welles, en su *Historia del Criticismo Moderno* y en *Bakhtin's View of Dostoienski: "Polphony" and "Carnavalesque,"* critica a Bajtin por sus ideas acerca de los géneros discursivos, la polifonía y el cronotopo. Para él, estas categorías adolecen de una concepción casi platónica de la literatura. Los planteamientos bajtianos sobre la esencia de la literatura no son convincentes porque apuntan, en definitiva, a una concepción de los géneros discursivos que desdican a los géneros literarios como tradicionalmente fueron concebidos. Esto 'atentaría' contra la institucionalización y el uso de ciertas convenciones.⁴⁹

⁴⁹ " Genres, as I have argued long ago, are like institutions; they are conventions, challenges to form stylistic traditions, but they cannot be anything like an "essence" which subsists, itself, revives, and lives in the objective memory" René Welles, *A History of Modern Criticism 8 1750-1950*), Volume 7,

Sin embargo, aunque es importante no perder de vista la posición de Wellek, hay que mencionar que esta búsqueda de Bajtin por los filosofemas estetizados se enmarca, a su vez, en una teoría de la filosofía intuitiva. Para Bajtin, la obra literaria no es un todo autosuficiente que se completa a sí mismo. La literatura es un hecho inconcluso, de carácter filosófico. El hecho literario y los propios géneros discursivos están compuestos por una esencia "que subsiste, se transforma, revive y vive en una memoria objetiva", una idea que puede ser comprendida mejor con la comparación entre el enunciado y la mónada de Leibnitz. (El vínculo entre el enunciado, como es entendido por Bajtin y la mónada de Leibnitz, es que 'el enunciado refleja el proceso discursivo', es decir, los eslabones anteriores de la cadena en la comunicación, o si se quiere, en el texto cultural).

La preocupación bajtiana por las esencias no convence a Wellek. Para él, los géneros son instituciones, convenciones, tradiciones estilísticas, pero no son nada parecido a una "esencia" que subsiste, se transforma y revive en la memoria objetiva.. Tanto la categoría de la 'polifonía' cuanto la del 'cronotopo' adolecen, para él, de poca especificidad. Por ello, sostiene que no sería posible afirmar que cada vez que "el cordón umbilical entre héroe y creador no esté cortado" estamos frente a un documento personal y no frente a una novela polifónica (lo cual plantea problemas de clasificación de novelas como *El Viajero de Praga* de Javier Váscquez, como se verá posteriormente) ,y que, desde este énfasis en las esencias es difícil jerarquizar los diferentes cronotopos.

German, Russian and Eastern European Criticism. New Haven and London, Yale University Press, 1991, p.364.

La crítica de Welles a las 'metáforas' de Bajtin , nos pone frente a la necesidad de aclarar qué es lo que se comprenderá como 'cronotopo del desencanto', en este estudio. Surgen, entonces dos preguntas fundamentales: ¿ es posible ser específico en la descripción de este cronotopo ? ,y ¿ debe el cronotopo describir una relación exógena entre las novelas o más bien describir los elementos temáticos recurrentes que constituyen el universo narrativo?

Al parecer, ambas preguntas se entrelazan: la descripción y especificidad del cronotopo que se logra establecer guarda relación con aquellos ejes temáticos que describen o caracterizan el desencanto dentro de la novela, como se verá a continuación.

2. 3.1 Caracterización del ' cronotopo del desencanto' '

El cronotopo, para Bajtin, funciona como un centro organizador de los principales acontecimientos argumentales de la novela. En él se enlazan y desenlazan los nudos argumentales. Se puede afirmar abiertamente que a ellos les pertenece el papel principal en la formación del argumento.⁵⁰ Por otra parte, el cronotopo también es concebido como la materialización principal del tiempo en el espacio.

...el cronotopo como materialización principal del tiempo en el espacio, constituye para la novela un centro de concreción plástica, de encarnación. Todos los elementos abstractos de la novela ,generalizaciones filosóficas y sociales, ideas, análisis de causas y efectos, etc... tienden hacia el cronotopo y adquieren cuerpo y vida por mediación del mismo, se implican en la expresividad artística.⁵¹

⁵⁰ Bajtin, *Teoría y estética de la novela*, op. cit. p.400

⁵¹ Bajtin, *idem*. p.401

Esta cita, sin embargo, resulta bastante general. El tiempo y el espacio no son concreciones que sirvan para aclarar, por ejemplo, si es que es o no plausible establecer un "cronotopo del desencanto" desde dentro de cada novela o desde un conjunto de ellas, unitariamente o por grupos de obras. En *Teoría y estética de la novela* Bajtin no da ningún indicio sobre esto. Si bien dice que por cronotopo "entendemos (...) una categoría de la forma y del contenido en la literatura"⁵² esto nada nos dice acerca de si es dable o no establecer un cronotopo desde una novela sola o desde un grupo de ellas.

El capítulo 'Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela' (*Teoría y estética de la novela*) oscila entre presentar al cronotopo como algo vasto y abstracto (como en el caso de la novela griega) y mostrarlo como algo más específico y definido, casi como el universo narrativo de un autor (por ejemplo, "cronotopo rabelaisiano"). Por otra parte, también se sustenta que un cronotopo mayor puede organizar a otros que dependan de él, pero no se especifica cómo funciona esta dependencia.⁵³ Un aspecto más desconcertante en el uso de esta categoría es el hecho de que a veces el cronotopo parecería definir más bien un motivo literario que se repite (cronotopo del encuentro, del camino, del umbral etc...)

Frente a esta falta de límites claros, de definiciones que escapan a ser fijadas, se requieren dos cosas: la primera, la inserción en la complejidad del pensamiento bajtiano y en la

⁵² Bajtin, idem

materia viva y móvil que , para él , es el lenguaje. ⁵⁴; la segunda es que la perspectiva desde la cual asumimos el cronotopo en este estudio, implica ir más allá de la misma indeterminación o uso metafórico con la que aparece el término en los escritos bajtianos⁵⁵.

Recordemos que dos preguntas importantes habían surgido a lo largo de la exposición del problema que constituye, el cronotopo. Ellas son: ¿ es posible ser específico en la descripción del ‘cronotopo del desencanto’?, y ¿ debe o no este cronotopo ser establecido desde un conjunto de obras?

Una respuesta coherente a estas dos interrogantes no debe de perder de vista el siguiente aspecto: al querer definir con especificidad el mencionado ‘cronotopo del desencanto’, nos ubicamos, nada más y nada menos que en el controversial lugar de pugna en el que Bajtin se hallaba con respecto a los estudios literarios formalistas. Se vuelven entonces necesarios, en primer lugar, un seguimiento y una interpretación de su pensamiento. En segundo lugar, si hemos de sintetizar los puntos básicos de su enfoque hacia la literatura, no es posible olvidar los siguientes fundamentos: que el lenguaje, para él, es un hecho social en el cual queda implícita una orientación en el mundo; que el acto de la interpretación de una obra o un conjunto de ellas no escapan a la naturaleza dialógica del lenguaje y, que el lector crítico necesita , dentro de su

⁵³ “ Cada uno de estos cronotopos puede incluir un número ilimitado de cronotopos más pequeños: pues cada motivo, como hemos dicho, puede tener su propio cronotopo” Bajtin, *Teoría y Estética*, ed. cit.p.40.

⁵⁴ " El material de la obra no es inerte, sino hablante, significativo (...) Se nos da un texto que ocupa un determinado lugar en el espacio, es decir, está localizado y su creación, su conocimiento, parte de nosotros, discurre en el tiempo. El texto como tal no es inerte..." Bajtin, *idem*. p.405.

diálogo con la teoría bajtiana, construir una interpretación propia del concepto difuso del cronotopo. Sin embargo, esto no quiere decir que se deseche la posibilidad de concretar qué se entiende por ‘cronotopo del desencanto’, ni que sea difícil sostener su especificidad, como se argumentará a continuación.

Recordemos que en el primer capítulo de este trabajo se expuso la importancia del acto de narrar. Se realzó la necesidad de tomar una postura narrativa y de protagonismo frente al nivel óptico de las obras. La perspectiva asumida respecto del cronotopo establecido, y que será expuesta a continuación, debe asumirse como una estrategia de lectura propositiva, no por ello menos ceñida a la científicidad. (En los capítulos que siguen , por lo demás, se puede comprobar cuáles son, dentro de cada obra literaria específica, las recurrencias temáticas que sirven a la definición del cronotopo mencionado).

Profundizo mi preocupación : es cierto que el pensamiento de Bajtin en relación a los cronotopos y la forma dialógica en que él comprende el lenguaje ha dado lugar a interpretaciones demasiado vagas, desde el punto de vista de la crítica que se ocupa del estudio formalista de las obras literarias. Sin embargo, lo que nos interesa, dada la naturaleza filosófica del tema eje, el desencanto, es encontrar un puente entre el carácter inefable y altamente proteico de éste (concebido también como tensión emocional y volitiva) y la obra literaria concreta. Hay, obviamente, un fenómeno interpretativo, de por medio; un fenómeno influido por la concepción que el lector se forja del diálogo que se genera entre él y el nivel óptico de la obra (sea ésta teórica o literaria).

⁵⁵ El término ‘cronotopo’ fue tomado de la teoría de la relatividad de Einstein.

Sin embargo, dentro de este panorama difícil es posible admitir que hay un punto que sirve para la construcción de una imagen del hombre, que se desprende del encuentro entre el lector crítico y la obra. Por ello, y ya que este coloquio entre lector y obra se da dentro de determinadas coordenadas históricas y sociales, es posible sostener que lo que interesa, para el propósito de este estudio, no es la descripción de un cronotopo, comprendido como 'leitmotiv', ni tampoco su estructuración desde una sola obra literaria, sino una propuesta de lectura que sintetice la "interacción entre el mundo representado y quien representa", entre el universo literario-óptico de la obra y quien se forja la representación de una imagen del hombre, dentro de un tiempo y un espacio. (Ver cita #56) Éste diálogo, lo repito, se fundamenta en la exploración concreta de los personajes, de las recurrencias temáticas y de la tendencia estética de las obras. En este sentido, el 'cronotopo del desencanto' que intentamos definir es producto de la convergencia o del diálogo del lector crítico con un grupo de obras y no un motivo literario, como a veces lo usa Bajtin. (Además, la sospecha de que el 'cronotopo del desencanto' debe establecerse icono mediante un grupo de novelas y no limitarse a un análisis unitario de las obras, se sustenta en la existencia de un grupo más vasto de novelas de aquél en el que nos centramos en este estudio.)

Por otra parte, no hay que olvidar que como el establecimiento del 'cronotopo del desencanto' se vincula con la aprehensión de la imagen del hombre, es imperativo no perder de vista la función de los ideogramas que se desprenden del discurso ideológico de los personajes

y de la problemática que ellos mismos protagonizan dentro de las obras. Recordemos que “el ideologema es aquella función intertextual que puede leerse materializada' a través de los los distintos niveles de la estructura de cada texto, y que se extiende a lo largo de todo su trayecto, confiriéndole sus coordenadas históricas y sociales”⁵⁶

Hasta aquí la exposición de los problemas teóricos abordados. En los siguientes capítulos, se definirá si las obras son o no polifónicas, y si la profundización del problema del contrapunto se relaciona necesariamente con la ausencia o existencia de polifonía . Adicionalmente se caracterizarán con mayor detenimiento los elementos constitutivos del ‘cronotopo del desencanto’, comprendido como encuentro del lector crítico con un conjunto de obras, dentro de un tiempo y de un espacio.

⁵⁶ Julia Kristeva, *El texto de la novela*, España, Editorial Lumen, 1981, p.15

- CAPÍTULO TRES -

ANÁLISIS Y PROBLEMATICA DE LA NOVELA *EL VIAJERO DE PRAGA* DE JAVIER VÁSCONEZ VISTOS DESDE EL CONCEPTO BAJTIANO DE LA POLIFONÍA.

En este capítulo me centraré en el análisis de la obra *El Viajero de Praga* y focalizaré en los elementos que posibilitan comprender la imagen del hombre dentro de un tiempo y un espacio, y en la construcción de un 'cronotopo del desencanto', comprendido como acto de lectura. Por otra parte, expondré también una duda que surge alrededor de la metáfora de la polifonía usada por Bajtin.

3.1. Estructura ontológica de la obra literaria

Cuando hablamos de determinar la estructura ontológica de la obra literaria nos preguntamos por cómo se manifiesta el ser a través de la novela. Este tipo de pregunta halla justificación en la naturaleza del problema que se estudia : el fenómeno del desencanto, un asunto de carácter filosófico. Por otra parte, para la constitución de un 'cronotopo del desencanto' se hace necesaria una exploración de la trama, de los personajes, de los símbolos, de los temas recurrentes, del manejo del tiempo, de los eslabones narrativos, exploración destinada a la caracterización de la imagen del hombre que se desprende de la obra y del diálogo con ella.

3.1.1. Síntesis de la trama

Para Tomachevsky ' trama ' es el conjunto de motivos considerados en su sucesión cronológica y en sus relaciones de causa y efecto. El 'argumento', en cambio, es el conjunto de

esos mismos motivos pero dispuesto con arreglo al orden que observan en la obra.⁵⁷ Una síntesis de la trama de *El Viajero de Praga* debe considerar un recuento básico de los acontecimientos de la historia narrada, sin preocuparnos por las acronías ⁵⁸ es decir, por los saltos temporales a través de los cuales la obra nos es presentada.

El Doctor Kronz, un médico checoslovaco, vive entre el recuerdo y el presente, la realidad y el sueño. Su profesión y la mediocridad de la rutina lo sumen en la indiferencia. Actúa su rol de galeno a la perfección; enfrenta el cólera en un hospital cuyas condiciones son malas; se enamora de Violeta. Todo con el mismo entusiasmo. La naturaleza fantasmagórica de su existencia, plena de búsquedas, frustraciones y experiencias se va desintegrando en un presente en el cual existe una fusión de lo ilusorio y lo real, percibida como a través de un sueño.

3.1.2. Personajes.

En la estructuración del sentido de la obra, los personajes son la posibilidad de hallar o no hallar indicios de polifonía. Recordemos que interesa encontrar la interacción de diferentes esferas ontológicas, la inconclusividad en los actores y las contradicciones internas dentro de cada uno de ellos.

Hay un aspecto interesante que vincula los personajes a diferentes estratos temporales. Esto sucede por la forma errática en que el protagonista (Kronz) percibe el mundo. Así, por ejemplo, Doña Encarna y la Señora Busquets están dentro del episodio o 'estrato temporal' que tiene lugar en Barcelona y se pueden diferenciar la aparición de los personajes en relación a la historia intercalada de la que son parte.

⁵⁷ Pozuelo Ivancos, José María, *Teoría del lenguaje literario*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1989.

⁵⁸ Por acronía entiéndase salto hacia adelante (prolepsis) o salto hacia atrás (analepsis) en la terminología usada por Gérard Genette, *Figuras III*, Editorial Lumen, España, 1989, p. 91-125.

3.1.2.1. Los del "presente".

Bajo esta clasificación pueden agruparse al Dr. Kronz, a Violeta, a Esther, al Coronel y a dos personajes simbólicos: el mudo y el loco. De cada uno de ellos se desprenden **ideologemas**.⁵⁹ Esto tiene que ver con los hábitos, pensamientos e indicios de la forma de percibir el mundo de cada personaje. Sin embargo, el peso en la visión de los personajes no es la misma. Las interrelaciones y el peso⁶⁰ distribuido en ellos ofrecen indicios respecto de la tendencia estética de esta obra.

El Dr. Kronz.

El narrador, por lo general describe siempre la perspectiva desde la cual Kronz enfrenta al mundo. A veces lo hace a través del estilo o discurso indirecto libre. A veces lo hace a través de diálogos cortos (estilo directo) y también en forma de carta. Hay amplios indicios de que su función como ideologema tiene peso, con lo cual habría que preguntarse si el énfasis en la visión de este personaje se opone o no a una concepción polifónica de la novela.

Kronz se ve a sí mismo como un ser ajeno. Tiene vocación de desterrado y de solitario, es indiferente hacia los enfermos, odia además la vida de convenciones, tiene gustos refinados, siente apatía política, concibe al amor como una traición a sí mismo.⁶¹

⁵⁹ Compréndase por ideologema, al igual que al final del capítulo anterior, aquella función intertextual que puede leerse materializada a través de los distintos niveles de la estructura de cada texto y, al mismo tiempo, aquella función de la cual se desprende un discurso ideológico. En ese sentido, podemos decir que los personajes funcionan como ideologemas, porque de ellos, de sus actitudes y psicología se desprende un discurso con una ideología.

⁶⁰ Por 'peso en la forma de percibir el mundo' a lo que se alude es la desigual distribución de las perspectivas presentadas respecto del mundo percibido por los personajes.

⁶¹ Javier Vásconez, *El Viajero de Praga*, Méjico, Alfaguara, 1996. Constátese en las páginas siguientes: 10, 40, 66, 87, 276, 283/ 30, 178, 182/ 101/ 88, 89, 90, 135, 146, 147, 135, 205/ 90 / 278, 279 etc...

Los hábitos de vida y el tránsito del Dr. Kronz a través de las diferentes esferas temporales que componen su historia personal se manifiestan a través del retorno a actitudes de las que no es posible escapar: entre el desengaño recurrente y el diagnóstico impersonal del médico, Kronz ensaya una especie de existencia 'comatosa'. La música y las mujeres son su efímero pasaje a la felicidad, pero también son refugios destinados al fracaso. Al igual que en un buen bolero, después del buen momento, sigue la ironía.

Kronz es también la constancia de la naturaleza palimpséstica del ser humano atravesado por las huellas del tiempo y por sus vestigios. Por ello, varias historias intercaladas van y vienen, dentro de una gran indefinición temporal y como si el personaje no hallase la clave del sentido de los acontecimientos vividos y del mundo que lo rodea.

De este personaje, básicamente, se pueden resaltar: su individualismo, su fuerte sentido de 'la otredad', su incapacidad de involucrarse en el presente, el distanciamiento frente a los demás, la indiferencia frente a los enfermos, como elementos que hacen que este personaje se vea como un ser concluido. (Recordemos que uno de los puntos fundamentales para la construcción de la novela polifónica es el hecho de que el personaje muestre sus contradicciones internas y sea capaz de causar asombro por su inconclusividad. Kronz es un personaje que no duda de su cosmovisión. Siendo esto así, el desengaño respecto del mundo se convierte en el mayor indicio de la rigidez del personaje).

Violeta.

Este personaje, del que Kronz supuestamente se enamora, es presentado al lector a través de su mirada. Se nos dice que él la inventa. Algunos indicios acerca de ella son los que hacen alusión a su contexto de vida, como por ejemplo: la preparación de las papas, la aversión al

mudo⁶², la imposibilidad de desligarse de un sentimiento de responsabilidad hacia su familia, el sentimiento de vergüenza de 'reconocer su parte indígena'⁶³, la confesión de un pasado traumático sexual.⁶⁴ La manera en que desaparece, una vez que el Dr. Kronz y ella bailan lo que él llama " el bolero de los adioses" revela que ella también (al igual que Kronz) se mueve a través de la lectura misteriosa de acontecimientos producidos al azar, como cuando sucede la llamada de emergencia para salvar al mudo.

En un nivel más sutil se puede hablar de un paralelismo entre el personaje de la vieja enferma (Esther) y la de Violeta. Tanto la una como la otra necesitan de un remedio que calme el dolor que les produce la vida. A Esther le aplican inyecciones de morfina. Violeta se otorga el espacio para creer en el amor y para sentir. Así escapa por un corto lapso a su existencia '. Por otra parte, también se puede decir que es lo suficientemente egoísta (o que está contagiada del tedio necesario) para empezar su relación con Kronz mientras la anciana agoniza en la cama.

Doña Esther.

Ya se ha mencionado un sutil parecido de este personaje con Violeta. Es además relevante porque constituye un 'eslabón narrativo' (algo que se discutirá más adelante dentro del análisis del tiempo). Al comienzo de la obra sólo sabemos que es una vieja enferma a quien Violeta cuida. Muchas hojas más allá de este punto y sin embargo, en un tiempo anterior al de su enfermedad y muerte, el Coronel (el esposo) confiesa su historia a Kronz. Es la de toda mujer que ha sido educada para no poder resistir la adversidad, entendiendo por adversidad aquello que se desprende del que uno o los otros no observen un código de conducta o moral "homogéneo" y, al parecer, tradicional o cristiano (en el sentido dogmático y cerrado del

⁶² Váscquez. Op. cit. p.273

⁶³ Idem. p.275.

término). Esther, encinta, no soporta ver a su marido sodomizando a una india. La frase que más la caracteriza es la que pone de relieve su verdadero sentir hacia el mundo de convenciones en el que se halla inserta y por el que está determinado su presente: "¿Acaso no sabes que la violencia es siempre masculina?", le dice al Coronel Doña Esther, por consiguiente, aparece como el típico ejemplo de la mujer sufrida y maltratada, no sólo por la afrenta de su marido, sino por un orden que se manifiesta como masculino.

El Coronel.

Este personaje apuesta y es amante de los caballos. En el pasado hasta ha convencido a un tipo para apostar dinero por unos caballos que él había traído de Kentucky y que él sabía que iban a perder (p. 78) . Se siente mortificado por la enfermedad de su esposa. Confiesa lo sucedido hace dieciocho años y se muestra frustrado por su fracaso en la vida matrimonial. La frase " De acuerdo. Son todas locas, pero Esther, aparte de tener la luna, es una maldita señora "(p.207) muestra la configuración de una sociedad tradicional que otorga privilegios y jerarquías a una mujer que sostiene 'estoicamente' su matrimonio.

El mudo.

Este es un personaje simbólico por lo que se discutirá sobre él más adelante, como parte estructurante de los contrapuntos y de los símbolos. La forma en que el sentido de algunas de sus acciones se mantiene hermético es un punto importante y también la suerte de humor negro que se desarrolla alrededor de él. Por ahora, sólo voy a mencionar que el mudo es conocido a través de la percepción que de él tienen Kronz y Violeta. Su entendimiento es un claro contraste a la forma circunspecta de ver las cosas del médico checo. Además, la presencia de este personaje es

⁶⁴ Vázquez, op. cit. p.268.

un elemento distensionante que alivia la atmósfera existencialmente pesada de la novela. Por otra parte, el mudo también parecería ilustrar su tendencia a comunicarse sin palabras, con el alma de la naturaleza, los árboles, el río, el destino de los seres humanos.(Consúltense símbolos y contrapunto).

El hombre del sombrero.

El hombre del sombrero es Franz Lowell, un personaje que aparece intermitentemente en los diferentes estratos temporales. Es dos cosas al mismo tiempo: un eslabón narrativo y un símbolo. Por ello, en los apartados pertinentes, será descrito con más amplitud. Con los ojos de enfermo, la pinta de un loco, largo y demacrado, recuerda ciertos cuadros del Greco como el del Caballero de la mano al pecho y el San Juan Evangelista. El primero, por el gesto enigmático de la mano cruzada por el pecho, que ha sido identificada con una 'irremediable y severa melancolía' ⁶⁵ y el segundo, por los ojos, en cierta forma proféticos.⁶⁶

3.1.2.2. Los del cólera en el hospital.

Bajo esta categoría he ubicado a todos los personajes que comparten el período del cólera en el hospital. También se podría incluir al Coronel puesto que, cuando a modo de 'break', Kronz entra en un café y escucha la historia de Esther el lector comprende que el Coronel había tenido contacto con Kronz fuera del episodio del hipódromo, y que, además el protagonista ya

⁶⁵ " Así por ejemplo este caballero de la mano al pecho, tópico casi, a fuerza de citas literarias, ha venido a ser el prototipo del hidalgo español del tiempo de Cervantes, cargado de irremediable y severa melancolía. El ignorar, además la identidad del personaje añade un tanto de misterio a esta inolvidable figura cuya mano parece afirmarnos un juramento o una promesa y cuyos ojos verdes nos miran desde un más allá que como el fondo de nuestra conciencia" Pérez Sánchez, Alfonso, *Museo del Prado*, Ediciones Océano, España, 1985 p. 35

conocía la historia secreta de la vieja cuando había seducido a Violeta. Por otra parte, tenemos al Doctor Cuesta, al Doctor Eduardo, al Doctor Jordán (el director del hospital), al turco Rufino, a la Señora. Melania y al lobo. A continuación me centro en dos puntos : El Doctor Jordán y la oposición dentro de la marginalidad (Rufino y el Lobo).

El Dr. Jordán.

Es cómplice del tráfico de medicinas que se produce en el hospital y está descrito como 'un campesino con atribuciones de médico' (p.189). Vincula el cólera con la melancolía. Su amor por los sapos y su admiración por la forma en que 'mutan sin dolor' llevan al extremo del absurdo la situación de emergencia que se vive en el hospital. Cito sus divagaciones sobre el retraso:

Le voy a poner al día, con una mínima reflexión lógica, sobre la causa de nuestro retraso. A veces me pregunto, ¿ por qué los seres humanos no tenemos esta capacidad de adaptación ? - dijo, señalando una de las palanganas - ¡ Vea esta maravilla! ¡Tan sólo son renacuajos a punto de transformarse !

¡Un milagro de la naturaleza ! Creo que ha quedado suficientemente demostrado que las ranas poseen esta cualidad gracias a una identificación total con el medio ambiente. ¡ Son miméticas !

¿ Se da cuenta? Al contrario de los hombres, no oponen ninguna resistencia al medio. Eso las destruiría.⁶⁷

La oposición dentro de la marginalidad: Rufino, el Turco y El Lobo.

Ambos personajes son representantes de la marginalidad. El Turco, es un traficante de placentas y medicinas, parte de una mafia dentro del hospital y El Lobo es un hombre que vive de las mujeres. Lo que los diferencia son las alianzas que hacen dentro del hospital.

3. 1.2. 3. Los de Praga.

⁶⁶ " La arrebatada figura juvenil, de deslumbrantes ojos proféticos y nerviosa mano argumentadora, es de las más impresionantes del pintor" Pérez Sánchez, op. cit. p. 41.

En esta división se menciona a un cochero, a una misteriosa mujer llamada Olga (cuya historia encuentra eco en los encuentros de Kronz con La Roja en Barcelona y con Violeta en Capelo), y también a la madre y al padre de Kronz, pero es el suicidio materno el que pone de relieve el vínculo entre el misterio de la mujer y el de la música del río. Esta relación simbólica entre el río y la madre guardan, a nivel simbólico, una estrecha relación. Son a través de ellos que el lector completa 'el lado sensible' (o si se quiere femenino) de Kronz quien, de otra forma, aparece como un ser duro, irónico y, a veces, hasta indiferente.

Los indicios sobre la historia de la madre completan la mirada aristocrática de Kronz, en el sentido de que es el recuerdo materno el que marca su 'lado sensible'. La presencia oculta pero persistente de la madre, actriz, amante de Shakespeare y de la música de Reinhardt, refuerza y condiciona la historia sentimental de Kronz, un hombre que vive en la espera. La forma en que él ama a Violeta no es más que es una mala copia, en el fondo, de la relación con la madre. De la misma forma, la relación con Violeta deviene solamente una mala copia de aquella que vivió en Praga, con Olga, y cada vez que el médico checo se enamora, lo hace desde la imposibilidad de comprender el dolor y la incomunicación que llevaron a la madre a suicidarse en el río. Para sustentar esta lectura, relevante puesto que muestra la importancia de los personajes femeninos y del lado sensible del personaje principal, sólo es necesario remitirse a la forma en que nos son presentadas tanto Olga cuanto Violeta. El lector puede concluir que ambas son percibidas desde el recuerdo infantil. La relación entre la música, la desdicha, el rumor del río y las mujeres son tan fuertes porque encuentran su verdadera razón de ser en el pasado.

Otro personaje digno de ser comentado es el 'hombre del sombrero' que ya se mencionó entre los personajes del presente capítulo. A través de la reconstrucción temporal de la obra el lector llega a saber que este misterioso personaje es Lowell.

3.1.2.4. Los de Barcelona.

Las relaciones de Kronz en Barcelona se dividen entre sus contactos con las dueñas de las pensiones (la Señora Busquets y la Señora Encarna) y sus contactos con La Roja, quien representa un mundo subalterno y marginal. Un estudio de las mujeres en esta obra bien podría, en un análisis que las tome en cuenta como ideologemas, acabar en una monografía aparte. Sin embargo, me limitaré a citar algunas de las percepciones que de estas tres mujeres tiene Kronz. A ellas el lector podrá añadir lo ya discutido sobre Violeta, Esther y Olga.

Sobre la Señora Busquets.

No, no es una pajarera, pensó el doctor. Es un bicho en gestación. Se la imaginó alimentando a loros y gatos, recogiendo cada mañana plumas del piso y desinfectando con lejía los recipientes. Se la imaginó haciendo cualquier cosa por dinero, pensó que sería capaz de limpiarle el culo a un mono. Entre tanto, ella había sacado un cigarrillo del bolso. " A esto se reduce una vieja", se dijo. " Es humor y temor a perder lo poco que ya tiene".⁶⁸

Sobre la Señora Encarna.

El privilegio de los días felices en casa de la viuda no duraron mucho. Si bien Doña Encarna era la abuela de los cuentos de hadas que se sienta con una taza de chocolate durante las noches de invierno, no había manera de estar a salvo de ella, pues no dejaba de indagar sobre su pasado.⁶⁹

Otra imagen hallada al azar sobre una mujer encontrada por Kronz en la calle.

Después de haber renunciado a transitar por el Barrio Chino, donde una abuela apoyada en un Seat y con rulos en la cabeza se le insinuó por entre la bata floreada exhibiendo unas tetas fofas, grandes y rosadas como la piel desnuda de un cerdo, empezó a odiar esos zaguanes pestilentes...⁷⁰

⁶⁸ Váscquez, op. cit. p. 95.

⁶⁹ idem. p. 110

⁷⁰Váscquez op. cit. p. 110.

Sobre la Roja.

Algún día, pertenecerá a un solo hombre ", pensó el doctor, reparando por primera vez en sus ojos. Nunca había visto algo parecido: unos ojos tan grandes, tan negros, tan inundados de tragedia... Cualquiera que fuese el secreto de esos ojos, era evidente que merecían ser recordados.⁷¹

3. 3. Símbolos

Aquí se describen e identifican los diferentes símbolos hallados en la obra. Algunos son más difíciles de detectar que otros, como por ejemplo, el del ciprés, que supone una lectura de otras obras de Vásconez.

3.3.1.El río.

En la novela, el río es un símbolo porque su presencia repetida hace pensar en el transcurso de la vida y guarda un sentido que no se logra descifrar. El hecho de que el río de Praga, al comienzo de la novela, se describa como " poco profundo " y " no peligroso " recuerda la música de Smetana (Má vlast). En la parte llamada Vltava, que representa el río Moldava, la música sugiere algunos riachuelos que se van uniendo y que entran y salen de la luz y del bosque, hasta que se convierten en un río grande, el Vltava, que sigue su curso majestuosamente hacia Praga. El carácter o la naturaleza del río, como símbolo, en *El viajero de Praga*, se parece al de esta música en que el río es a la vez juguetón y majestuoso, dulce y severo, inofensivo y amenazante, perseverante en su curso. La voluntad de las palabras y de las explicaciones aparecen cortas o intrascendentes ante su omnipresencia.⁷²Aparece también en los pensamientos de Kronz:" Se dijo que siempre sería un extraño, dondequiera que fuera. ¿ Es que tendría siempre la sensación

⁷¹ idem. p.107.

⁷² Vásconez op. cit. ver páginas:18,31,45,87,121,268,280, entre otras.

de estar en la orilla equivocada del río?"⁷³ (Recuérdese, en este punto la relación que fue establecida entre el río y el recuerdo de la madre en 3.1.2.3.)

3. 3 .2 . El mudo

Las acciones enigmáticas del mudo, su naturaleza danzarina y la forma en que clava en los árboles, golpea y grita y su capacidad de conectarse con la naturaleza, hacen pensar que este personaje es un símbolo. Quizás, en oposición al mundo de la palabra de Kronz y Lowell, que se concreta a través de cartas sin destinatario (a no ser la carta que el Doctor escribe a Violeta), el mudo representa la otra cara de la moneda y algo más: un misterio, cuyo sentido, es inexpugnable. Uno podría preguntarse : ¿ es el mudo más inteligente que Kronz, y por eso se da contra los árboles hasta lastimarse, por no ser capaz de verbalizar sus pensamientos?

3. 3. 3. El hombre del sombrero.

Hacia el final de la obra, el lector llega a descifrar que este personaje representa una especie de doble fantasmagórico de Kronz que lo lleva a encarar su propio destino. El hombre del sombrero Franz Lowell, el que ha seguido los pasos de Kronz en Praga, Barcelona, Inglaterra y Ecuador, puede ser concebido como un motivo que se repite a lo largo de la obra, pero también es un símbolo. Sostengo esto porque el misterioso personaje se mantiene en la penumbra y es un ser tácito en relación al protagonista. Este hecho, el de que Lowell permanezca en un nivel menos explícito que el de Kronz es lo que lo vuelve un símbolo. El hombre del sombrero, al igual que el río, es un elemento que entra y sale de la vida del doctor. Su presencia es casi como un rumor, un murmullo cuyo verdadero sentido escapa y traspasa la forma racional e indiferente de vivir que tiene el Doctor Kronz.

⁷³ Váscónez op. cit. p.87.

Pero no sólo es la voz del hombre del sombrero la que interroga a Kronz o le advierte que se aleje de Olga. Su presencia es una especie de presagio de que la nada podría acechar con más fuerza aún sobre la vida del doctor. Por su don de ubicuidad y porque es un importante eslabón narrativo en la reconstrucción temporal de la obra, el lector podría arriesgarse a creer que es él quien da el nombre a la novela, que él es el verdadero ‘viajero de Praga’. Por otro lado, el halo que lo rodea y que lo hace verse irreal es comparable lejanamente con el de Virgilio cuando guía a Dante a través del infierno. Además de esto, aquella naturaleza etérea del personaje hace recordar las figuras flotantes, desprendidas de lo terreno y típicas del estilo barroco. (Es posible referirse a las pinturas del Greco y la forma en que se tiene la sensación de ver levitar a los personajes de estos cuadros : El Bautismo de Cristo, La Resurrección, El San Juan Bautista, entre otros) .⁷⁴

Cito un fragmento en donde aparece este personaje:

De repente distinguió, casi flotando, al hombre del sombrero. Sus rasgos tenían la nitidez de los cristales. Era alto, huesudo y llevaba un paño. Ahora estaba allí, surgido como por encanto de un recuerdo o tal vez de una pesadilla. Lo vio avanzar despacio, con resolución, solemne a pesar de su timidez, sin respetar el orden de la fila...⁷⁵

Nótese, en especial, la descripción de Lowell, ya enfermo, en el hospital donde ha estallado el cólera. Aquí la comparación con un insecto acorralado, podría asociarse con *La metamorfosis* de Kafka y su personaje, Gregorio Samsa:

⁷⁴ D'Ors Eugenio, *Tres horas en el Museo del Prado*, Madrid, Anaya, 1993, pp.58-65.

⁷⁵ Vázquez, op. cit. p.171.

Era frágil, triste y tan culpable en el umbral de sus emociones, tan poca cosa, que fue como si el doctor se viera a sí mismo en un espejo. La boca cerrada con firmeza, los ojos alucinados, con el aspecto sumario de un insecto acorralado en su propio caparazón (...) se había encontrado con él en Praga y luego en Barcelona, y por último en los zaguanes de esta ciudad, y pensó que la visión de ese hombre podía ser el duplicado de su propia sombra.⁷⁶

Por los indicios hallados y la fuerza que adquiere la presencia simbólica de este personaje parece ser correcto pensar que el título de la novela, *El Viajero de Praga* hace alusión a Lowell, el personaje misterio que se mantiene en la penumbra. Esta tesis de lectura se sustenta también en el juego de presencia-ausencia entre Lowell y Kronz y en la similitud entre este personaje-símbolo y el sentido misterioso que encierra el río ⁷⁷y en una de las analepsis más significativas en la que se habla de la historia de la madre de Kronz y de un personaje que, tras la muerte de la madre, se le acerca. El único indicio de que esto pueda ser así es que el personaje tiene los ojos azules, debilitados por la enfermedad, al igual que Lowell y el hecho de que es la silueta de este hombre la que se le queda grabada a Kronz. Sin embargo, el sutil hilo que queda suelto para que el lector una es la hipótesis de que Lowell es el viajero de praga.

3. 3. 4. El grito.

Tanto mudo como Lowell gritan desgarradoramente. Hacia el final de la novela, cuando el mudo se lastima, lanza un alarido. Entonces Kronz lo compara al grito final del viajero de Praga, Lowell:

... El alarido del mudo se había transformado por una fracción de segundo en los lamentos del checo. Fue como si Lowell se hubiera despojado de su velada identidad,

⁷⁶ idem. p.222.

⁷⁷ Si aún persiste la constatación véase *El viajero de Praga*, ed. cit. pp.240,241,225,261.

de su enigmático pasado, mientras él se esforzaba por retirar ese clavo de la mano del mudo (...) Sin embargo existía una marcada diferencia, pensaba el doctor, porque mientras el alarido lanzado por Lowell era una muestra de su impotencia, en cambio el grito del mudo fue un claro reconocimiento a la vida. ⁷⁸

El grito se había extendido por el hospital, sin llegar a mezclarse con el zumbido casi líquido y sordo de las tuberías en el sótano. Fue tan escalofriante que irrumpió en medio de la noche, y al comienzo no supo cómo reaccionar. Había sonado tan humano y desgarrador como si fuera un grito contra sí mismo, contra Dios o contra la inevitable estupidez del mundo. ⁷⁹

3.3.5. Las cartas.

Hay una importante y tácita comparación entre las cartas de Kronz y las de Lowell, su doble : " Asediado por la incertidumbre, tal vez incapacitado para vivir, el checo había renegado de todo para terminar sus días escribiendo cartas" ⁸⁰ Recuérdese que Kronz también tenía la costumbre de escribir cartas: "Eran cartas sin destinatario, escritas a sí mismo, como si el hecho de llenar páginas fuese un acto de purificación. Escribía, según comprobó, una bazofia sentimental y pedante. O quizás era una forma de combatir el tedio" ⁸¹

Pero también es necesario hacer alusión a la segunda analepsis más significativa de la obra, en la que se dan indicios sobre la naturaleza de la madre de Kronz y su espera de cartas llegadas de Hungría. La madre dice:

- Tú me vas a perdonar, ¿ verdad ? - le dijo con autoridad - Pero si un día escribes una carta a una mujer tienes que asegurarte de que ésta llegue a su destino. Una carta que llega con retraso no sirve para nada. ⁸²

3.3.6. El viaje y el tren.

⁷⁸ Vásconez, op. cit. p.298

⁷⁹ *idem*. p.240

⁸⁰ *idem*. p.298

⁸¹ *idem*. p.109.

⁸² Vásconez, op. cit. p.145.

Estos dos elementos los he agrupado bajo una sola clasificación porque, al parecer, simbolizan lo mismo sólo que con diferentes nombres. Tanto el el viaje (que no tiene sentido) como el tren (que no va a ningún lado) ponen de relieve la desolación de la vida concebida como un sueño muy real, donde la ilusión de identidad de Kronz, lo mantiene como un ser solitario. Por otra parte, también en este punto se sustenta la tesis de que es por Lowell, que la novela se llama *El Viajero de Praga* . :

Dominando el incesante estrépito de la lluvia, se oyó un grito salvaje y estremecedor. Sin duda fue el lamento de un hombre que anuncia un largo viaje al final de la noche, ya que venía de muy lejos.⁸³

Kronz había llegado a la conclusión de que en la vida todo es pasajero y fragmentario, como un tren que avanza en medio de la noche. No hay nada que se equipare a ese sentimiento de pérdida y ausencia. ⁸⁴

Más poderosa de lo que se imaginaba, la visión de aquellos trenes había quedado sellada con horror en su memoria: trenes que no iban a ningún lado, locomotoras, vagones iluminados, estaciones tocadas por una luz especial. ⁸⁵

También se repite el elemento de la sinuosidad (la serpiente) que está presente en la novela corta de Vázquez, *El Secreto* , pero esta vez en relación al tren : " Otra vez el tren irrumpía como una serpiente en medio de la noche y del sueño".⁸⁶

⁸³ Vázquez, op. cit, p. 240

⁸⁴ idem. p. 279

⁸⁵ idem. p. 92

⁸⁶ idem.p.160

3.3.7. El ciprés.

Al ciprés se le llama 'árbol fúnebre'. En *El Secreto*, novela corta del mismo autor, aparece una vez como señal de mal augurio cuando la víctima de un asesino, una niña, se interna en el bosque. En esta obra, *El Viajero de Praga*, Vásconez vuelve a hacer uso de él. Así, Kronz ve al mudo correr tras el ciprés⁸⁷ y cuando va a rescatarlo, después de haber bailado 'el bolero de los adioses', lo vuelve a encontrar bajo un ciprés: "Al fin llegaron donde estaba el mudo, quien permanecía tirado entre los troncos caídos de un ciprés".⁸⁸

3.3.8. El silencio.

Está presente como símbolo de lo inexplicado, lo incomunicado, como la esfera de lo no verbal, pero también de lo que se guarda Kronz para sí, en su soledad. Surge a veces en contraposición con otros elementos como el rumor del río o el ruido que hace el mudo. A veces es oscuro, otras de sobrecogimiento. (Como parte de otro estudio más detenido sobre este aspecto bien se podría hacer un seguimiento de los momentos en que más aparece este elemento, en relación al símbolo del río, o a la presencia de Violeta, por ejemplo). El silencio "se hace palpable" está antes y después de la manifestación del deseo en el pasado de Kronz, en relación al padre, como contrapunto a los gritos del mudo, el silencio del ambiente en el que están los enfermos en el sueño de Violeta, entre otros.⁸⁹

3.4. Recurrencias temáticas.

⁸⁷ Vásconez, op. cit. 249

⁸⁸ idem. p. 296

⁸⁹ idem. pp.34,37,58,76,202,280.

A continuación expongo algunos apartados: el primero, una lista de los temas recurrentes en esta novela y el segundo, sobre el motivo de la irrealidad de las cosas. Varias semejanzas temáticas entre el tema de la enfermedad, la concepción de la urbe y el personaje del médico en *El Viajero de Praga* y en *La Peste* de Camus también serán mostradas. El tema de la enfermedad, la indiferencia y la ciudad se repiten.

3.4.1. Clasificación por temas.

Los temas que se repiten con más frecuencia son : el destino, el desengaño, la fugacidad de la vida, la enfermedad, el subjetivismo, la ciudad, la mirada nostálgico. También el motivo de la vida como sueño, entre la irrealidad y el extrañamiento está presente. Estos elementos sirven para la descripción de la imagen del hombre que se desprende de esta novela y por ende, para la construcción del ‘cronotopo del desencanto’.

El destino.

Este tema está presente en relación al río y está vinculado al extraño personaje etéreo que es Franz Lowell. Se liga también a la vida concebida como algo fugaz y las apariencias del mundo, concebidas como algo irreal y provisorio. En este sentido, se unen al motivo de la irrealidad.

El desengaño.

El desengaño está presente como parte de la percepción que nos presenta Kronz a través del narrador. El mundo es comparable a una farsa. El sujeto es víctima de espejismos.⁹⁰ Este aspecto también tiene que ver con el motivo de la irrealidad y la subjetivización del tiempo. Además en la escala de valores o más bien, de expectativas de Kronz, siempre está el desengaño, porque al parecer, sólo el estado contemplativo, el recuerdo y el ocasional refugio que halla en la mujer lo hacen vincularse a la plenitud, concebida como una felicidad primaria, a lo mejor, pero en todo caso, necesaria.

La fugacidad.

Este es un tema que tiene relación con la forma en que se presentan los recuerdos⁹¹. El manejo 'solipsístico' del tiempo es un factor determinante en la forma en que tácitamente se pone de realce la fugacidad. La relativización de las vivencias se enfatiza también a través de los constantes saltos temporales en los que las circunstancias pierden cuerpo, se volatilizan y resultan escurridizas para los intentos de encontrar sentido a las vivencias. Así el doctor Kronz, frente al absurdo y el azar, encuentra, que lo lleva el destino. Sin embargo, hay momentos en que el tema se convierte en algo más palpable, concreto. Esto se hace a través de la imagen de la flor pisoteada sobre el asfalto, una imagen que vuelve a aparecer en el sueño de Violeta ("Kronz iba rescatando el recuerdo de los vagabundos, de cada flor tirada en la calle, quizás eso era la vida: una flor pisoteada sobre el asfalto"⁹²)

Ella caminó apurando el paso. Entonces los oyó resoplar muy cerca del camino, fue hasta el corral y recogió una flor. (...) los caballos le cubrieron la cara y los pezones con una baba tibia y espesa. Ella pensó en la flor pisoteada junto al corral.⁹³

⁹⁰ Vázquez, op. cit. p.62.

⁹¹ Ver 3.5 eslabones narrativos.

⁹² Vázquez, op. cit. p.92

La enfermedad.

La enfermedad, como tema, tiene relación no sólo con el nivel físico en que se presenta, dentro del hospital en el brote del cólera, sino también a nivel simbólico, concebido como la mediocridad de algunas actitudes simplonas que hacen contraste con la mirada o perspectiva aristocrática y sofisticada del Dr. Kronz. En este nivel, que hemos llamado el simbólico, la enfermedad está ligada al contrapunto existente entre lo que significa el pasado nostálgico y poético del doctor, su profunda soledad y la manera en que constantemente están tratando de encasillarlo o de hacer conexiones con el niño de Praga.

El subjetivismo.

El peso de la novela está puesto en la percepción que Kronz tiene de las cosas. Las experiencias se encuentran relativizadas por el constante uso de acronías. Por otra parte, la forma solipsística de describir el mundo tiene relación directa con lo ilusorio, con lo irreal, con la realidad percibida como espejismo o a través de un sueño.

La ciudad.

Aunque Kronz cambie de ciudad, el sentido de su vida se mantiene igual. Él es un ser urbano. Su visión desencantada de las cosas tiene que ver con esto y con elementos como la provisionalidad, la presencia de lo marginal y lo 'prohibido'. La mirada severa de Kronz y su forma de representarse la vida se refuerzan por que la ciudad es el lugar en donde se gestan las enfermedades simbólicas de la mediocridad y la indiferencia. Como si esto fuera poco, al tema urbano se le suman la idea de la nación como un mito y se nos habla de un país inexistente sobre una línea imaginaria. (Uno de los temas más “ cínico” de la novela, con el cual se describe, a

⁹³ Vázquez op. cit. p. 282

través de la ausencia de fronteras fijas, la inexistencia o fragilidad del espíritu). Cito este fragmento sobre la ciudad:

Encontró empobrecida aquella zona de la ciudad, pues ciertos habitantes parecían haberla abandonado, intuyendo el peligro que en el futuro significaba vivir allí. Vio edificios y casas a punto de venirse abajo y hombres aguardando bajo los soportales el día del juicio final. (...) Esta ciudad se avergüenza de su pasado indio y español, pénsaba el doctor (...) No, no digas nunca de dónde provienes. O por el contrario proclama a los cuatro vientos tu origen familiar. Este parece ser el lema, la gastada consigna de sus habitantes. Pues desde hace algunos años la ciudad se identifica con el terciopelo negro, aldeano, musical de su mediocridad. ⁹⁴

La irrealidad y el extrañamiento.

Las percepciones de Kronz sobre la realidad se funden con la sensación de que está soñando, al punto de que ya no sabe si lo que ve y vive es real o es un sueño. Por ello, la aparición intermitente de Lowell, un ser que da la sensación de levitar y de moverse entre la bruma o la manera en que el tren surge como un elemento que produce angustia en Kronz, se vinculan a esta forma de percibir la vida. La irrealidad y el extrañamiento son relevantes porque presentan verdades y apariencias frágiles. Con ello, la vida, la extensión del tiempo y las expectativas del individuo se relativizan al extremo.

3.4.2. Semejanzas entre *El Viajero de Praga* y *La Peste* de Camus.

Las semejanzas más relevantes que han sido halladas entre estas dos obras se dan a nivel temático y entre los personajes del Dr. Rieux y Kronz. Ambos personajes tienen una situación privilegiada que les permite situarse respecto de la enfermedad. En el trabajo agotador ven brotar una especie de indiferencia que los protege de su propia sensibilidad. ⁹⁵Sin embargo, Rieux es humanitario, tiene una forma cristiana de ver la peste y Kronz es más bien lejano y

⁹⁴ Váscquez, op. cit. p.10.

desinvolucrado. Pero, a pesar de esto es posible comparar las siguientes citas con lo dicho sobre el doctor Kronz en el apartado sobre los personajes:

El doctor abrió la ventana y el ruido de la ciudad se agigantó de pronto. De un taller vecino subía el silbido breve y repetido de una sierra mecánica. Rieux se sacudió. Allí estaba la certeza del trabajo de todos los días. El resto pendía de hilos y movimientos insignificantes, no había que detenerse en ello. Lo esencial consistía en hacer su oficio.⁹⁶

Sabía que durante un período cuyo término era imprevisible, su misión no era curar, sino únicamente diagnosticar. Descubrir, ver, describir, registrar y después desahuciar, ésta era su tarea.(idem)

Tanto en *La Peste* cuanto en *El Viajero de Praga* el tedio se repite:

Todas las tardes había madres que gritaban así, con un aire enajenado, ante los vientres que se mostraban con todos los signos mortales, todas las tardes había brazos que se agarraban a los de Rieux, palabras inútiles, promesas, llantos, todas las tardes los timbres de la ambulancia desataban gritos tan vagos como todo dolor. Y al final de esta larga serie de tardes, todas semejantes, Rieux no podía esperar más que otra larga serie de escenas iguales, indefinidamente renovadas. Sí, la peste, como la abstracción, era monótona.⁹⁷

El cansancio en Rieux deviene un diagnóstico indiferente, igual que en Kronz, quien se satura de su rol de médico:

...Rieux calculaba las dimensiones de su cansancio. Su sensibilidad se desmandaba. Encadenada la mayor parte del tiempo, endurecida y desecada, estallaba de cuando en cuando, dejándoles entregado a emociones que no podía dominar. su única defensa era encerrarse en ese endurecimiento, apretar el nudo que se había formado dentro de él. Sabía con certeza que ésta era la única manera de continuar. Por lo demás, no tenía muchas ilusiones y el cansancio le quitaba las pocas que le quedaban. Pues sabía que aún, durante un período cuyo término no podía entrever, su misión no era curar, sino únicamente diagnosticar. Descubrir, ver describir, registrar y después desahuciar, esto era su tarea.... " Camus, op. cit. p. 198

Hasta aquí las citas a través con las que quedan establecidas las semejanzas, a nivel temático, entre *El Viajero de Praga* y *La Peste* de Camus. Otras similitudes son la presencia

⁹⁵ Camus, *La Peste*, Méjico, Editorial Azteca, 1956,p.196,198,199.

⁹⁶ Idem. pp.90-91

del recuerdo, la relación entre enfermedad y rutina, la indiferencia, la atonía, la forma en que se ve la ciudad y la existencia de una peste.

3.5. El manejo del tiempo en relación al establecimiento del cronotopo del desencanto.

El manejo del tiempo, en la novela, sigue el capricho del recuerdo de Kronz. El autor logra este efecto a través de las acronías que, en su mayoría son analepsis (regresiones en el tiempo). Pasado, presente y futuro quedan difuminados en la obra. Con ello se consigue no solo la indeterminación temporal, sino la relativización del tiempo y el contagio de la sensación de levitación. Esta fragmentación en el argumento se desarrolla a través de diversos eslabones narrativos. Casi como si fueran ventanas, el recuerdo caprichoso de Kronz lleva al lector de una etapa a otra en su historia.

3.5. Identificación de los diferentes eslabones narrativos (Niveles de inserción de unas narraciones en otras)

Uno de los grandes riesgos de toda obra es que el lector no llegue a comprender la forma en que ha sido estructurada o que se le pasen por alto elementos claves en la lectura del texto. En *El Viajero de Praga*, la inserción de una historia en otra o para ser más precisos, de un estrato temporal en otro, requiere, en mi opinión, una suerte de mapa de navegación para hallar elementos como los eslabones narrativos, con los que el lector llena los vacíos causados por la omisión y postergamiento de información .

Según mi lectura se pueden diferenciar los siguientes niveles narrativos o historias que se intercalan en *El Viajero de Praga* : El presente en el que Kronz vive su romance fallido con

⁹⁷ Vázquez, op. cit. p.128

Violeta, el tiempo de los recuerdos de Praga, el tiempo de los recuerdos de Barcelona en donde el checo bebe con el Dr. Cuesta y se mete en el negocio ilícito con el Duro Arias, el tiempo del cólera y la atención a los enfermos en el hospital y el tiempo de los sueños que se confunden con el de la realidad. Sin embargo, bien se puede decir que los otros niveles, por la forma en que el pensamiento errante de Kronz gobierna o tiene predominio en la construcción del argumento, quedan opacados por este nivel, en donde los acontecimientos pasados y los presentes se confunden.

La analepsis más significativa es la del nivel narrativo identificado como el de Praga. En esta analepsis, que funciona intermitentemente al episodio en que Kronz está en la peluquería, hay un gran salto hacia atrás, con lo que el lector completa el cuadro trágico del doctor. El alcance de esta analepsis es el más largo de todos. Se describe la infancia de Kronz. Él se interna en sus recuerdos con Olga y llega hasta las orillas del Moldava, al momento en que nadaba y vio a su madre suicidarse tirándose desde un puente.⁹⁸

Otra analepsis importante es cuando Kronz se sumerge en un recuerdo de luz verdosa y evoca a la madre y al río Moldava. El lector es informado acerca de la historia de la madre y sobre su espera de las cartas provenientes de Hungría. Entonces se descubre que la imagen del hombre de los ojos azules, debilitados por la enfermedad, corresponde tanto a Lowell cuanto al amante de la madre y que este personaje, como un eco salido de los recuerdos de Praga, es uno de varios ejemplos de eslabones narrativos dentro de la obra. Aparece en Barcelona, en Quito. Por ello, pienso que podemos decir que es leitmotiv de la novela.

3.6. Puntos desde los cuales establecer la polifonía en esta obra.

⁹⁸ Vásconez, *El Viajero de Praga*, e.d cit. p. 57

Algunas preguntas surgen en el desarrollo de este estudio y son : ¿ Debe, quien busca la categoría estética de la polifonía en una obra literaria, estar atento a la posibilidad de encontrar contrapuntos? ¿ Cómo podemos definir esta categoría nueva ? y, a la vez, ¿ es el hecho de establecer, definir y hallar contrapuntos en una obra, la pauta necesaria para sostener que estamos frente a una novela de carácter polifónico? Para responder a estas preguntas es necesario definir primero qué es lo que podemos comprender por 'situaciones contrapuntísticas' y 'contrapunto'.

3. 6.1. Situaciones 'contrapuntísticas'.

Podemos caracterizar a una situación contrapuntística así: es el enfrentamiento de dos términos opuestos que juntos ,logran un efecto de síntesis. En *El Viajero de Praga* la mayoría de contrapuntos son entre lo absurdo y lo trascendente.

Desde el punto de vista del establecimiento de un 'cronotopo del desencanto', comprendido como la posibilidad de concretar una imagen del hombre a través de los indicios que la estructura ontológica que cada obra ofrece, las situaciones contrapuntísticas devienen relevantes. Nos dan un enfoque de cómo se producen choques entre un estrato y otro, entre lo absurdo y lo trascendente, dentro de una misma visión, lo cual hace percibir con mayor precisión de qué material está hecho el desencanto en cada obra.

3.6.1.1.Situación contrapuntística entre lo absurdo y lo urgente.

Kronz, horrorizado por la probabilidad de que la policía lo encuentre en el segundo refugio que halla en Barcelona, entra al baño y encuentra una frase 'profunda' escrita sobre la tapa del escusado: Dios es un asesino fatigado' ⁹⁹Otra situación de estas se repite cuando hay un

⁹⁹ Vásconez, *El Viajero de Praga*, de. cit. p. 143

contrapunto entre lo bello y lo feo. Un ejemplo de esto es cuando Kronz y Violeta están felices y se escuchan los golpes del mudo o cuando el 'enano español' baila una sevillana y luego Kronz y Violeta bailan el 'bolero de los adioses'¹⁰⁰ o cuando Kronz ingresa a la casa de Doña Esther y ve el retrato de un 'hombre de rostro anal' peremnitzado y rodeado de objetos finos.¹⁰¹ Otros dos ejemplos de la misma índole son cuando Kronz ve una procesión con un niño muerto pasar y pregunta por una ferretería o cuando Kronz y el Duro Arias se reencuentran y beben a la salud de los papagayos. Cito:

Ella, sonriendo y sin llevar ropa interior, como amparada por la indolencia de su propia desnudez, aunque entre los dos sólo existiera una dócil complicidad, salvo cuando volvían a escuchar los martillazos en el jardín. En efecto, al mudo parecía gustarle el crepúsculo y el amanecer.¹⁰²

A medida que sus ojos fueron recorriendo, incluso revisando con atención aquellos objetos, reconoció en seguida la calidad de cada uno de ellos. Se puso a contemplar los retratos, enmarcados en una soledad de siglos. Pensó que el destino de aquellos hombres debió haber sido arrogante y efímero, pues además lo miraban sin pudor desde la clandestinidad (...) Hasta que finalmente descubrió al idiota de la familia: un hombre con rostro anal y desconfiado...¹⁰³

Al cabo de un rato desembocó en la plaza. Estaba llena de gente. Había una procesión y una banda de músicos. El ataúd era blanco y tenía bordes dorados. Un niño había muerto. Por un segundo se quedó mirando a la multitud que avanzaba con gravedad hacia la iglesia. Atravesó la plaza en dirección opuesta a la procesión y se acercó a un hombre que seguía con atención la ceremonia. Le preguntó dónde podía encontrar una ferretería.¹⁰⁴

Estas situaciones son importantes porque desestructuran una forma estereotipada de ver la vida y subrayan la simultaneidad de eventos. Aun cuando se pueda decir que los contrapuntos no desarrollan o expanden la oposición entre personajes, su sola presencia ya es un indicio de que existen diferentes esferas ontológicas.

¹⁰⁰ idem. pp. 293-295

¹⁰¹ idem. p. 28

¹⁰² idem. p. 271

¹⁰³ idem. p.28

¹⁰⁴ idem. p. 19.

Otros contrapuntos pueden ser establecidos, como por ejemplo, penumbra y luz, ruido y silencio, lo popular (o carnavalesco) y lo aristocrático, lo estúpido y lo inteligente, lo trivial y lo formal, lo bello y lo grotesco, lo ridículo y lo solemne. Una, en especial, que realza la división entre el mundo solitario de Kronz y el tipo de personas que lo rodean, es la situación contrapuntística entre la Praga que Kronz recuerda (y a la que representa) y la Praga que los otros ven en él, al asociarlo con el Niño.

Sin embargo, todos los contrapuntos que se perciben están en relación a la mirada de Kronz. Es él quien 'lee' el mundo y es él quien muestra la síntesis de la tensión entre dos esferas que se oponen y que conforman el desencanto del mundo. Algunos ejemplos de esto son cuando el mudo baila frente a la procesión funeraria de Doña Esther o cuando aparece, en las filas de las oficinas de migración el vendedor - prestidigitador o cuando Kronz busca en el puerto a Feliciano y se encuentra con un mono. Cada una de estas escenas son representaciones que el doctor checo se hace de las cosas .Cito:

Entre tanto, la carreta cerraba la procesión. A los músicos les temblaba la barriga por encima del cinturón y se los veía disgustados por haber tenido que hacer un trayecto tan largo. Andando entre ellos el mudo causaba la impresión de teatralidad y ligereza, como la de un bufón escoltando a una caravana. ¹⁰⁵

El público estaba tan ocupado viendo cómo funcionaba el secador de pelo, que no le prestó atención. Los empleados tampoco le dieron importancia. Mientras tanto, el calor aumentaba y la cola iba creciendo hasta desbordar la escalera. ¹⁰⁶

¹⁰⁵ Váscenez, op. cit. p.78

¹⁰⁶ idem. p. 168

Por detrás de unas cajas salió un mono, un mono que andaba suelto y que empezó a saltar sobre unos tarros. De repente se desvió haciendo un movimiento circular con el culo, y luego reanudó el juego a tiempo que daba brincos, como si fuera consciente del poder que el guardián sentado detrás de un cajón representaba.¹⁰⁷

3.6.1.2. Algunas reflexiones entorno a la posibilidad de establecer si la obra es o no polifónica.

Recuérdese que para Bajtin la naturaleza del lenguaje prosístico se basa en la palabra bivocal y en el plurilingüismo, todo esto en oposición al lenguaje monológico. Por lo mismo, la polifonía, para él, se concibe como la presencia de diferentes esferas ontológicas en interacción, la existencia de la sorpresa por la inconclusividad del personaje y la presencia de contradicciones internas dentro de un actor. Hablar de la existencia del contrapunto en *El Viajero de Praga* de Vázquez es admitir que es posible sostener que se está frente a indicios de que la novela es polifónica. Sin embargo, de los puntos descritos en el párrafo anterior como constitutivos de esta categoría, un lector atento podría preguntarse si Kronz es realmente considerado por el autor (implícito no representado) como un ser inacabado y si el autor está o no involucrado ideológicamente con este personaje. (Casi toda la historia nos es contada en estilo indirecto libre o monólogo narrativizado, lo cual se constata a través de uso del imperfecto y del condicional y en el gran énfasis en la perspectiva de las cosas vistas por Kronz).

El hecho de que el autor se involucre o no ideológicamente con la mirada de Kronz respecto del mundo es un elemento clave en la clasificación de los contrapuntos hallados. Así, es necesario tomar en cuenta cuánto peso tiene la perspectiva de Kronz sobre las cosas, porque los contrapuntos se dan justamente por la forma en que él se representa el mundo, lo cual se opondría a la posibilidad de definir que se está frente a una novela que pueda clasificarse de 'polifónica'.

¹⁰⁷idem. p. 129

Sin embargo, quizás no importa tanto medir esta obra con la caracterización que hace Bajtin de la novela polifónica en relación a Dostoievski. Es obvio que ninguna obra va a repetir la unicidad de la obra clásica y si lo hace probablemente será una copia menos lograda. Más bien de lo que se trata es de preguntarse por qué en momentos en que lo pluri y lo multi irrumpe en el discurso de la nación, esta novela no lo expresa totalmente. Porque, de hecho, hay una gran contradicción. Aún cuando el hallar contrapunto implica la confrontación de diferentes esferas ontológicas, la perspectiva que tiene más énfasis es la del personaje Kronz, cuyos pensamientos devienen ideologemas y cuya apreciación del mundo aparece como acabada.

Por una parte, la presencia del contrapunto que se da entre diversos planos como lo vulgar y lo trascendente, lo trivial y lo formal, lo ridículo y lo solemne muestra un importante indicio de alteridad, estructurada de manera diferenciadora de la simple presencia del plurilingüismo, puesto que hay una oposición de diferentes esferas ontológicas. Esto nos acercaría a la categoría de novela polifónica, tal como Bajtin lo entendía. Pero, por otra parte, hay que resaltar el hecho contradictorio de que los contrapuntos hallados están compuestos de dos términos antitéticos que casi siempre vienen a sintetizar el conflicto entre la mirada de Kronz y la verdad del mundo o si se quiere, entre el exótico personaje del doctor checo que mira con extrañamiento el mundo y las múltiples voces de 'los otros' o de la alteridad encarnada a través de varios personajes cuyas posiciones en el mundo son antagónicas a la de Kronz (por mediocres, por aldeanos, etc...) La indiferencia estoica del checo, su hedonismo y la forma en que mira a través del velo ilusorio de las apariencias (sea en los sueños, sea en la realidad) es lo que construye la perspectiva del lector, quien, al mirar el mundo novelado a través de los ojos de este personaje, ubica los contrapuntos y la dramaticidad que se desprenden del conflicto entre esta visión y la de las otras voces.

Consideraciones respecto de la contradicción entre el peso en la perspectiva de Kronz y la existencia de los contrapuntos nos sitúan frente a una novela que funciona como un eslabón entre la tendencia a narrar monológicamente y la posibilidad de distanciarse y de presentar la complejidad del universo narrado. *El Viajero de Praga*, tiende mucho más hacia la polifonía que hacia un discurso monológicamente estructurado, aún cuando el peso en la perspectiva de la narración esté en Kronz y cuando éste aparezca algo rígido en su forma de percibir el mundo. Este personaje, con su fantasmal presencia y singular percepción pone de relieve su desencanto respecto al mundo en que se mueve.

3.6.2. Indicios de plurilingüismo.

Básicamente el plurilingüismo en una novela, concebido como indicio de que el autor implícito representado toma en cuenta la naturaleza dialógica del lenguaje y las diferentes voces en el contexto social, se puede determinar de dos formas: desde el lenguaje que establece un código con el destinatario y desde el código que las voces de los personajes establecen entre sí, dentro de la obra. Lo primero sucede a nivel exógeno, lo segundo a nivel endógeno. Por otra parte, los indicios de plurilingüismo deben ser tomados como semillas de polifonía, pero no deben ser confundidas con ella. (Aunque, al comprobar que existen indicios de plurilingüismo podemos decir que el lenguaje de la obra es dialógico, esto no necesariamente implica que la novela sea enteramente polifónica. Sobre todo si pensamos en el peso que se pone en las diferentes perspectivas de los personajes.)

3.6.2.1. Código con el destinatario (plurilingüismo a nivel exógeno)

El autor implícito no representado establece un código con el público a través de ciertos factores que componen la cotidianidad de la población. Me refiero al establecimiento de referentes como Oquendo, el almacén El Globo, la revista Vistazo, Rockola, Guitig.

Esto funciona también a través del léxico que incorpora expresiones autóctonas y jerga como, por ejemplo, en el uso de las siguiente palabras : 'pasmado', 'runa', 'guantos', 'penco', 'coima' . En la jerga: cafishios, suiches. Además están los lugares que configuran la ciudad y la mención a ciertos barrios, sectores, restaurantes o lugares de tránsito: El Sur, La Ferroviaria, la Floresta, Manta, El Valle, Capelo, Ciné colón, El Madrilón, Sto. Domingo, la Plaza Artigas, Pintag, la Avenida Colón, La Merced.

3.6.2.2.Código entre los personajes de la obra (plurilingüismo a nivel endógeno)

Aquí se pueden ubicar algunos diálogos en los que se revelan las diferentes formas de hablar, los contrastes lingüísticos y los indicios de alteridad. Para sintetizar los tipos de discursos que prevalecen se pueden mencionar los siguientes temas : el lenguaje de las jerarquías,el tono de lo que sucede tras bastidores, la forma en que Kronz es visto, la 'curuchupería' de las burócratas de migración, el cinismo del mercado, la voluntad de figurar del Director del hospital, la justificación astrológica.

Tal vez el Ministro tenga razón. Doctor Jordán, me dijo el otro día, esta vez tiene que arreglarse solo. No hay de dónde sacar plata. Usted es un científico y puede sacarnos de esta situación. El cólera tendrá que esperar. ¿ Se da cuenta? En efecto, soy un científico. Supongo que ha leído mis libros. Me he pasado investigando la influencia de las ranas en el medio ambiente. Fundamentalmente en ciertos sectores de la población.¹⁰⁸

¹⁰⁸ Vásconez, op. cit. pp. 187-188

- CUARTO CAPÍTULO -

LA PREGUNTA POR LA IDENTIDAD Y EL ANTAGONISMO DE LENGUAJES EN 'EL PULSO DE LA NADA' DE JUAN MANUEL RODRÍGUEZ

Una situación contrapuntística básica se genera por el antagonismo de lenguajes y cosmovisiones de los dos personajes principales en esta novela, el militar y el soñador. Múltiples códigos o lenguajes se entrecruzan y se oponen entre ellos. Sin embargo, las situaciones contrapuntísticas halladas son de diferente naturaleza a las de *El Viajero de Praga*. Con ello, quedó claro que el vínculo entre concepto de polifonía no se relacionaba siempre con el contrapunto, como se puede ver más adelante.

4.1. El antagonismo de lenguajes en la obra.

Uno de los aspectos más interesantes de esta novela tiene que ver con el antagonismo de lenguajes a través de los que se representa el mundo. El primer elemento de esa oposición es el Coronel Pineda, cuya vida transcurre entre un matrimonio que le aburre y una suerte de 'sacerdocio académico' que no le depara ninguna gloria militar. Un día se enamora del conscripto Ramos. Éste, muere en circunstancias extrañas y es encontrado en la jaula de los leones del zoológico militar. Luego, Pineda lo va a encerrar en un holograma para poderlo mirar sin que Leticia, su mujer, lo critique. A través de su problemática, el abismo entre sus sueños y su realidad, el lector comprende que tras el personaje de Pineda existe una pregunta por la nación, su factibilidad y los discursos incoherentes y contradictorios que la componen. Paralelamente, y como un segundo elemento, dentro de la oposición mencionada, está Lucio Simbaña, un burócrata en busca de algo que de sentido a una existencia gris y rutinaria. Simbaña es un oficinista con pretensiones de filósofo que, un buen jueves, sale a comprar un cuadro con motivos selváticos a un anticuario y se termina llevando, por error, el holograma de Pineda.

De hecho, se puede resaltar el equívoco del que forman parte el Coronel Pineda y Simbaña, dos estéticas que se oponen dentro de la pregunta por lo que podríamos llamar la

identidad nacional. El holograma simboliza la búsqueda y coherencia con un futuro imaginable pero lejano, y el cuadro de motivos selváticos, en cambio, representa el folklorismo exótico de lo natural, una especie de romanticismo obsoleto. Entre la posibilidad de un futuro y la deificación de un pasado cuya identidad se construye sobre lo abigarrado y lo horrible, está la realidad y el desencanto de los personajes frente a ella: el mito de la nación se declara tácitamente en guerra consigo mismo.

Compárese por un momento la contraposición entre las dos 'vertientes' estéticas representadas por dos cuadros, que funcionan como indicios de las fantasías y de los gustos del militar Pineda y de Simbaña, el oficinista soñador:

Se encontraba frente a un hueco energúmeno, ante una mirada de Cíclope que lo espiaba desde una retina apagada. El hoyo del centro no presagiaba ni ideas caóticas ni aforismos errantes en el cosmos sideral del pensamiento, sino desgracias por venir, la oscuridad huera y asesina. Lucio Simbaña se alejó como si estuviese a punto de ser mordido por la boca negra de una serpiente. Sin embargo advirtió que las dimensiones del marco eran similares a las del cuadro de la selva.¹⁰⁹

Colocó a un lado el arcoiris, la ceiba, los salvajes faenando, la anaconda y la cascada; y al otro puso la silueta limpia de la mujer sin rasgos. Pesó los dos platos en la balanza y dedujo que solamente la desmayada y triste figura de la muchacha, sin trocearla en pechos, piernas, cadera y pantorrilla, valía mucho más que todo el conjunto abigarrado de esa selva tropical plagada de errores y carente de perspectiva. Al arcoiris le faltaba un color; a los indios, sus formas verdaderas; y a la anaconda, un sinnúmero de escamas.¹¹⁰

La ironía en la descripción de los gustos de Simbaña y su forma 'primitiva' de imaginar con vida la mujer encerrada en el holograma, es notoria. Tiene la tendencia de sublimar las cosas que lo rodean para hacerse la vida más interesante. La diferencia entre la necesidad y la necedad es muy sutil en lo que se refiere al personaje de Simbaña, porque él es, (aunque también lo es el Coronel, en menor medida), el elemento clave en la parodia del narrador:

Entonces tuvo el ensueño de que una dama blanca y descalzada, cubierta en apariencia por una túnica vaporosa - un velo de aire - salía del cuadro y lo reclamaba con esa desnudez fingida. El entraba por el portón oscuro, y mientras caminaba tras las espaldas de ella, observaba las líneas de ese cuerpo tallado en las nubes. La mujer se

¹⁰⁹ Juan Manuel Rodríguez, *El Pulso de la Nada*, Ecuador, Editorial Libresa, 1996, p.101.

¹¹⁰ idem. p.115

detenía y Lucio Simbaña pasaba a través de la figura, como una puerta giratoria, hacia un mar rosado en donde flotaban focas y ballenas de plástico de esas que se utilizan de salvavidas. Unos pescadores las cazaban con arpones. Cuando se desinflaban, se convertían en semillas que caían al suelo para nacer de ellas, en un santiamén, unas palmeras cimbreantes. En las copas se veían frutos, dos por palmera, y en cada coco se leía SER y NADA. La cualidad del ser era la redondez; la de la nada, no poseer cualidades, de tal suerte que solamente se la reconocía por el nombre apegado a ella misma. Y se preguntó cómo se podría pegar una etiqueta a lo inexistente.¹¹¹

4.1.1. La parodia y el dramatismo: estética de lo absurdo.

Parodia y dramatismo confluyen en esta obra y conforman la tensión necesaria para mantener el interés del lector en el material narrativo. Simbaña, que ha emprendido la búsqueda de "Isthar", una proyección de sus necesidades de una mujer angelizada, encuentra que sus deseos tocan fondo en los razonamientos absurdos de un mendigo que inventa un piojo invisible en el parque. En este encuentro con el vagabundo, en el que todo parámetro lógico, razonable, cuerdo, se ve roto, la estética de lo absurdo queda fortalecida. Frente a la inexistencia de comunicación entre las diversas esferas sociales que se presentan en la obra, el encuentro con el personaje del mendigo se convierte en la salida más viable para la pregunta por la identidad, en la que los antagonismos se muestran irresolubles.

Las búsquedas frustradas de Pineda, de Simbaña de las vidas mansas de los habitantes de la ciudad, se sintetizan en la figura del vagabundo, en su sabiduría y ridiculez solitarias. El hombre insignificante, en sus razonamientos ilógicos, y presentado a través de las descripciones de la ciudad,¹¹² posee todo el conocimiento necesario acerca de la vida. Su presencia esperpéntica reafirma la validez de la búsqueda de Simbaña y de su perspectiva ante la existencia. Pero, de pronto, la situación paródica se invierte. Lo ridículo tiene su lado serio, los pensamientos y el

¹¹¹ Rodríguez, op. cit. p.113-114

¹¹² En la obra cita de Rodríguez los múltiples adjetivos que aparecen siempre al lado del sustantivo 'ciudad' demuestran la forma en que es percibida por los dos personajes principales, Simbaña y el Coronel. Véase: "ciudad invariable y sumisa"(p.7), "transeúntes olvidados que la ciudad engulle y sepulta en tumbas perdidas"(p.13), "ciudad desanimada"(p.43), "ciudad deleznable"(p.48), "ciudad inmóvil" y " de los muertos"(p.62), "ciudad amansada" (p.75). Véase también las páginas 75,77,84,96,169,170,172,185,205,206.

lenguaje filosófico-primitivo del burócrata frustrado encuentran un interlocutor que valida su punto de vista¹¹³ en la ciudad abúlica basada en el orden, las sentencias y la obediencia a la razón. La locura y el sinsentido, cuya expresión ha sido la forma de filosofar de Simbaña, cobran valor en los pensamientos absurdos del mendigo. Paradójicamente, esa fragilidad desaparece, en el reconocimiento de que los pensamientos están en el corazón.¹¹⁴Entonces el lector choca contra su propia risa y revisa el rótulo de lo ridículo que colgaba, hasta este momento, sobre la cabeza de Simbaña. De pronto, la guillotina medieval¹¹⁵ pende sobre la cabeza del lector que veía la señal de la debilidad en el filósofo tercermundista. ¿Quién gana y quién pierde?, parecería ser la pregunta tácita e implícita dentro de la historia, pero este repentino cambio de perspectiva del narrador, esta falta de determinación en el encasillamiento del bobo al que se le había sometido a Simbaña en el argumento, describe el conflicto de la ambigüedad del ser humano que se prolonga de la actitud del narrador al lector. Así, lo que se ve puesto de relieve es la incompletitud de la perspectiva del propio lector.

4.1.1.1. El pensamiento del vagabundo.

El pensamiento del vagabundo realza todavía más la oposición entre el ideograma que se desprende del personaje militar y el del presunto filósofo. Entre los puntos más importantes está el hecho de que los pensamientos no se llevan en la cabeza sino en el corazón, que en los juegos nadie gana, que no se debe creer en las personas cultas que solamente saben datos. Las reflexiones del vagabundo no son chatas. Conoce lo que es la androginia, habla de una astrónoma llamada Wendy Freedman y de la idea de que las estrellas son más viejas que el universo. Sin embargo, lo que marca la diferencia con la ilusión de conocimiento del Coronel Pineda, que se

¹¹³ Rodríguez, op. cit. ver pp. 158-159

¹¹⁴ Rodríguez. Op. cit. p. 158.

¹¹⁵ Hablamos aquí, obviamente en sentido figurado. Sin embargo, el lector quisquilloso podría sentirse tentado a diferenciar entre la guillotina como invento de la Revolución Francesa, a fines del Siglo XVIII y aquella a la que yo aludo metafóricamente.

basa sobre el afán clasificatorio y la recurrencia al empleo de sentencias como fórmulas explicativas decadentes que comparten los dos personajes principales, es la actitud humilde del vagabundo, quien, al estar despojado de la ambición por el conocimiento, simplemente es y comparte lo que sabe. " Venga" le dice a Simbaña. " Le diré cosas nuevas e increíbles y yo no soy un sabio, solamente un despiojador".¹¹⁶

4.1.1.2. La androginia como elemento temático en el discurso del vagabundo.

Por otra parte, el hecho de que el elemento temático de la androginia sea parte del discurso del vagabundo nos remite a la infancia de Pineda, a sus vivencias con la sexuada abuela guerrera y también, a la escena final en que se descubre que la mujer angelizada y exótica de Simbaña, Istar, encerrada en el holograma, no es más que el conscripto Ramos disfrazado de mujer. El lector puede preguntarse, entonces, si la androginia funciona o no como un símbolo. La pregunta por qué es lo que cambia en el destino de Ramos, que es el de haber muerto en circunstancias misteriosas y el de estar encerrado en un holograma, parece mantenerse en coma, suspendida, como *El Pulso de la Nada*. Porque: ¿Qué diferencia hay en que Pineda guarde la imagen de Ramos en un holograma sin futuro o que Simbaña pierda a Istar, que es en realidad un conscripto disfrazado de mujer? De todas formas el ser humano, en esencia incomprendido y de esencia andrógina, sigue estando atrapado en el holograma, en las circunstancias que lo determinan desde fuera o si se quiere, en el cuadro mental de los dos protagonistas de la novela y, mientras tanto, ese ser humano incomprendido, cuya naturaleza espiritual excede las formas de su propio cuerpo y el hecho de ser visto por los otros como hombre o como mujer, es también un enigma cuya posibilidad de ser develado, o al menos vislumbrado, se anula por la posesividad, por la forma pasional en que se trata su desgracia y su destino, dentro de la escena en que Pineda y Simbaña luchan por algo inexistente.

¹¹⁶ Rodríguez. Op. cit. p.160.

El vagabundo sacó un libro roto del bolsillo de su chaqueta en andrajos, rebuscó unos versículos, con ademanes de un predicador evangelista, y recitó.

- ' En Argos, la casa se pone una falsa barba para la noche de bodas'. Plutarco, Veres, pág ina doscientos cuarenta y cinco. 'En Cos, es el marido el que se viste con ropa femenina para recibir a su mujer'. También es de Plutarco, cincuenta y ocho, Cuestión griega. En la 'oscoforias'atenienses, aquellas parrandas con vino dedicadas a Dionisos, se invertían los sexos y se cambiaban los papeles con los disfraces y la actuación. Usted es la mujer, y la mujer del agujero es usted - concluyó.¹¹⁷

En la alusión a la abuela guerrera, dentro de las acronías (analepsis) que redondean al personaje del militar y nos informan sobre su infancia, se nos dice:

A la edad de setenta años, la abuela Milagros comprendió de golpe y porrazo que, apesar de ser una mujer y haber parido diez veces, le hubiese gustado también ser macho para dedicarse a las juergas, a las borracheras, a fumar como el horno de un panadero y a perseguir a las sirvientas por los corredores y por los pajonales de la hacienda. Su cuerpo se secaba y se consumía; sus pechos se convertían en botijas de goma, y las caderas en colgadores de pellejo. Entonces comenzó a sufrir mareos de nostalgia por la carne de las mujeres rollizas y se creyó un andrógino viejo y desvirgado.¹¹⁸

Fue tal su despersonalización que poco a poco se enfermó de fiebres enajenantes hasta que al cabo de un año aprendió a fumar, se embutió unos pantalones, se colocó una camisa del marido, sombrero y botas, y con ese disfraz varonil se introdujo a la cama para nunca más levantarse de su postración de reliquia impersonal que se reintegraba en una especie de androide hermafrodita. (idem)

También uno de los momentos de lucidez de Lucio incorpora este tema:

Era la primera vez que algo tenía sentido. Hasta entonces, ni su nacimiento, ni su lacra en el rostro, ni su soledad inhabitada formaban un sentido homogéneo. "¿ De dónde provenía aquel pensamiento?" Se preguntó por la originalidad, si no lo habría leído en algún texto, en los muros de las casas o en las etiquetas de los detergentes. Las respuestas a esta duda sobre la admiración por la palabra fueron negativas. Releyó el escrito y se dijo: "debo estar comenzando a cambiar de sexo". Era como el nacimiento de un andrógino.¹¹⁹

¹¹⁷ Rodríguez. Op. cit. p.159.

¹¹⁸ Idem. p.51

¹¹⁹ Idem. p.121

El tercer momento en que la androginia como tema se vuelve importante es cuando Pineda y Simbaña luchan por el holograma. Recuérdese el momento en que el 'filósofo de cuatro paredes' se pone las prendas íntimas que había comprado para Istar para probarle al Coronel su hombría y para seguir el juego improvisado con el que el militar se volvía más y más amenazante hacia Lucio.¹²⁰

- ¡ La androginia! - gritó Lucio Simbaña después de verse desde varios ángulos. Y empezó a reírse con carcajadas histéricas y profanas. Recordaba al despiojador que le insistía en que los pensamientos se cargaban en el corazón y la mierda en la cabeza.¹²¹

4.1.2.1. La androginia y la pregunta por la identidad.

Apenas he expuesto los momentos en que la androginia como tema, es recurrente. Las múltiples posibilidades de interpretación quedan abiertas. Por mi parte, me ha parecido que la relevancia del tema se vincula, al igual que en el caso del Coronel, a la pregunta por la identidad nacional. Uno podría pensar en que la identidad es algo que los seres humanos solemos establecer desde un cierto orden social, positivo y material, desde el que no caben dudas. Así, el hombre es macho, el militar es héroe, el filósofo de cuatro paredes es un fracasado, pero la pregunta por lo que está más allá de las formas, la sustancia enigmática que se esfuma detrás de las apariencias, al preguntarnos por el ser, está en otro lado.

4.2. Reiteración del pensamiento sentencioso.

La necesidad por la pregunta "¿De qué estamos hechos?", se manifiesta básicamente a través del manejo del humor, de la ironía y del absurdo. También en la imposibilidad de comprender la esencia andrógina del hombre, lo indefinido, lo enigmático. Pensemos, por un momento, en la manera en que la presencia del 'molde de pensamiento' representa la reiteración del pensamiento sentencioso, es decir, por explicaciones positivas, también comparables a las clasificaciones académicas del militar, se contraponen al lenguaje abierto y misterioso de la

¹²⁰ Idem. pp.201-202

¹²¹ Idem. p.202

hechicera o a la imagen del padre-mago de Lucio. Tanto a través de las entencias en Simbaña cuanto al lenguaje clasificatorio del Coronel y el de la hechicera, se puede comprender la oposición que planteo entre las diferentes formas de ver el mundo. Podemos establecer que esto se desprende de la existencia del plurilingüismo y no de polifonía en la novela, puesto que el tono pedagogizante y la parodización de los personajes, hacen que se conviertan en cierta forma en estereotipos.

4.2.1. Sentencias en Simbaña.

El lenguaje de Simbaña se debate en la búsqueda de lo estético, en su necesidad de filosofar o de creer que filosofa y en sujetarse a frases muy concretas como son las sentencias. Quizás en esto se pueda detectar un miedo a escapar de lo que no sea considerado moral, correcto o recomendado por la sabiduría encerrada en esas frases, pero también una inclinación a encontrar una salida fácil a las dudas o los asuntos y temas que resultan conflictivos. A diferencia, por ejemplo, de los aforismos de Nietzsche¹²² que son fulminantes, desestructuradores de la razón, las sentencias aquí son, en su mayoría de tono pedagogizante y conciliador, aunque también algunos que subrayan el absurdo de querer dar orden al pensamiento.

...Lucio Simbaña abandonó el ensueño y se puso a meditar un galimatías de asuntos filosóficos, reflexiones de muy ilustrado criterio. " La mujer es el origen de la humanidad, la desnudez total es el comienzo del pensar, y la manzana es el signo que signa este principio tan claro y diáfano. Por lo que se concluye que el pensamiento nace de cero, número que dará origen al uno. El hombre es cero y Dios es uno.¹²³

Tomó el lápiz y pergeñó con una elegancia de poeta parnasiano: " lo más triste de la vida es el olvido". Cuando las palabras llenaron el espacio y se unieron como garzas en vuelo, suaves, despaciosas, rompiendo la materia invisible del vacío, Lucio Simbaña...¹²⁴

¹²² " What? You search? You would multiply yourself by ten, by a hundred? Seek zeros!" Friedrich Nietzsche, HOW ONE PHILOSOPHIZES WITH A HAMMER, New York, Viking Press, 1968, p.468.

¹²³ Rodríguez. Op. cit. p.64.

¹²⁴ Idem. p.120.

4.2.2.El ' lenguaje clasificadorio ' del coronel:

El Coronel se define a sí mismo como un académico, concibe la vida como una batalla diaria y es un personaje arquetípico desde el punto de vista de los valores que conforman la vida de un militar: el honor, la familia, etc... Menciono a continuación un fragmento extraído de la escena en la que el Coronel dirige sus clases y otra en la que se intercalan dos diferentes tipos de discurso: el de una batalla histórica (narrada a sus alumnos) y el de la batalla de la limpieza (que es una preocupación cotidiana por la lavadora de ropa). En los dos casos son ejemplos de plurilingüismo, pero en el segundo caso, estamos ante una clara situación contrapuntística, cosa que será especificada más adelante, a modo de lista.

i) Ejemplo del discurso del Coronel en clase:

Los principales tipos son: Abastecimiento de cartas logísticas y mapas que está a cargo del Oficial de Inteligencia(OI). Abastecimiento de agua: bajo la responsabilidad del cuerpo de ingenieros y consiste en la búsqueda, control y administración del líquido vital. Abastecimiento de asuntos civiles: se encarga de solucionar los problemas de supervivencia del personal civil en una zona. Abastecimiento de asalto...Abastecimiento para guerra psicológica...Abastecimiento sexual...Abastecimiento por comisariatos.¹²⁵

Quizás, inclusive se pueda establecer un nexo entre este tipo de lenguaje clasificadorio que hace que Pineda se identifique a sí mismo en ejercicio de una especie de sacerdocio académico (ver páginas 92,140,144, 197, como ejemplos) y la presencia de la lora, en la infancia. El argumento que sustentaría esto es que el lenguaje se ve encasillado en lo nemotécnico, pero además que existe una sutil comparación entre la educación que imparte el Coronel Pineda y la memoria de la lora, que retiene datos. Cito:

... sin saber qué hacer ni a dónde dirigirse, inició Asdrúbal el reto de sus primeros años: dar nombre a cuantos seres habitaban a su alrededor. Su deseo de retener datos y cifras lo copió de la lora que se paseaba, distante y marcial, con esa altanería de altavoz viviente y sonajero bullicioso, por la balastrada del segundo patio.¹²⁶

¹²⁵ Rodríguez, op. cit. p.84

¹²⁶ idem. p.45

Si uno continúa por este camino, habría también que mencionar la limitación expresiva dentro del lenguaje usado por Pineda, lenguaje encasillado, en lo memorístico y en lo clasificatorio. Un ejemplo claro de esto está en la escena en que el Coronel consulta a Damiana Géminis por su holograma perdido y ella le dice que debe escribir su deseo más profundo. En el intento, el lenguaje que otras veces sirve para ponderar sobre las glorias de guerras pasadas y clasificar diferentes informaciones, no sirve para nada:

El coronel pensó y repensó hasta que le dolieron las simas de los hemisferios cerebrales. Por su mente corrían mapas estratégicos, los carros de combate en la batalla de Kades, sus charlas insustanciales con los conscriptos, la bandera nacional, el fulgor de los sables, el esbelto cuerpo del recluta, el sudor del miedo.

Pineda realizó una pausa, alzó la vista hacia la maga para conseguir su aprobación y nevemente esforzó la sesera con el ánimo de retener sus deseos más fervientes y asesinar el temor. Damiana leyó la frase e hizo un ademán de disgusto suponiendo que el coronel desperdiciaba los enormes poderes de la tinta.¹²⁷

ii) El ejemplo de la batalla diaria dentro del discurso académico:

En el segundo ejemplo, que había mencionado, nótese la situación contrapuntística dentro del propio pensamiento del Coronel:

El puntero trazó sobre el mapa el despliegue y la posición referida. Después miró con nostalgia por la ventana. La lluvia persistía implacable y sin visos de escampar. Pensó en la lavadora y después imaginó que los carros de guerra recorrían el campo de la Academia.

Compro la lavadora y luego que la envíen antes de que llegue a Leticia a casa y ponga algún reparo. Si las máquinas se conservasen en buen estado, no se dañarían. ¡ Pero qué va ! A ella no se le ocurrirá ni aceptarla. Piensa que todo camina en el mundo por alguna fuerza inexplicable, que no se necesita del concurso humano, del gobierno, de la disciplina...!

La división Amón avanzó hacia el norte y acampó cerca de la ciudad a esperar que las tres restantes se aproximaran hasta las murallas de la urbe. Y ahora, señores, ¿qué harían ustedes?¹²⁸

¹²⁷ idem. p.146

¹²⁸ idem. pp.91-92

Otros aspectos de la mentalidad del coronel se discutirán más adelante al referirnos a la recurrencia al tiempo de la infancia en los dos personajes principales.

4.2.3. El sincretismo y la subalteridad en el lenguaje de la hechichera:

Damiana Géminis, la hechichera y su lenguaje son un indicio de plurilingüismo y de sincretismo religioso, como se puede ver, en la descripción de su santuario y en los fragmentos que siguen.

Damiana Géminis levantó la mirada y la detuvo sobre el letrero colgado a la entrada del santuario barroco: " La parte es el todo, y el todo es la parte". La capilla de la maga estaba repleta de artilugios inclasificables: diminutos tarros con semillas de cardamomo, varios tallos de quinquefolio o cincoenrama, un manojo de raíces de beleño, dos tazones donde nadaban unos hongos peludos, un almirez que olía a excremento de iguana, la crin polvosa de un canguro, un ópalo de fuego que semejava un ojo amoratado, la quijada de una cabra...¹²⁹

... ella había seleccionado con pericia los objetos para el lavatorio espiritual. Los ingredientes - el incienso molido, el azufre conjurado, el carbón vegetal y las pastillas de alcohol solidificado - permanecían cerca de las efigies del Hermano Gregorio y de la india María Leonza. En el suelo, un reverbero quemaba unos carbones mantenidos sobre una rejilla de hierro.¹³⁰

De otra parte y ya que se ha hablado del 'lenguaje abierto' de la hechicera, habría que referirse a su forma de orar en que se revelan elementos panteístas.

Luz y verbo, fuego y palabra, rayo y susurro; Gargael, Tariel, Tubiel traed la semilla de la claridad y que se haga el resplandor resplandeciente. Saeta cósmica, estrella de Safdiel; ven cometa, ven chispa, ven energía.

Como si intentase estrechar el aire, separó los brazos y oró:

- Ante ti estamos, Hermano Gregorio, para que nos purifiques y para que energetices esta agua y esta sal, productos de la Tierra. Yo os conjuro, santos, vírgenes, mártires, ángeles, profetas, sacerdotes, beatos, vestales, serafines, espíritus aéreos, trasgos, ninfas y unicornios. Arcángeles poderosísimos, guerreros del Apocalipsis, sus caballos, sus crines y sus cascos, consagrad...¹³¹

4.4. La diferente naturaleza de las situaciones contrapuntísticas halladas en esta novela.

¹²⁹ idem. p.137.

¹³⁰ idem. p.140.

¹³¹ idem. pp.145-146

La problemática implicada en la búsqueda de indicios de polifonía exige la clara diferenciación entre las dos categorías que se han establecido: las situaciones de contrapunto y el plurilingüismo. Si bien es cierto que la mayoría de veces en *El Pulso de la Nada*, las situaciones contrapuntísticas se constituyen a partir del antagonismo entre la visión del militar y la del burócrata soñador, son de una naturaleza distinta a la de *El Viajero de Praga*, no tienen el mismo efecto de dramatismo que adquieren en aquella obra. En la lista que expondré a continuación se sintetizan las situaciones contrapuntísticas halladas. No todas son explícitas, algunas de ellas se se dan lejanamente, sin que exista una comparación directa. El hecho de que no siempre funcionen simultáneamente significa que, desde el punto de vista de la categoría de la polifonía, los actores no se hallan en confrontación directa.

4.4.1. Situaciones contrapuntísticas explícitas.

Estas situaciones son las que se muestran evidentes en el momento en que el lector se enfrenta al texto. Así, tenemos varios ejemplos que se desprenden de la contraposición entre la trascendencia del encuentro de Simbaña con Istar (la mujer imaginaria) y la cotidianidad, entre Lucio y el coronel, entre la parte de la sique del general que ejerce un heroico sacerdocio académico y la que le recuerda el asunto doméstico de la lavadora. Sin embargo, hay un aspecto relevante en la diferenciación respecto de las situaciones contrapuntísticas en la novela de Vásconez. En aquella, recordemos, la percepción de los desniveles se da dentro de la visión del protagonista, Kronz, como una síntesis de las diferentes esferas y tensiones que componen la realidad. En cambio en esta novela, *El Pulso de la Nada*, es el lector quien debe hallarlas, entre líneas. Además de esto, una vez halladas las situaciones contrapuntísticas en ésta obra es posible concluir que ponen de relieve aún más la parodización de los lenguajes antagónicos y el absurdo, como parte de la definición frustrada por la identidad y de la vivencia de la incomunicación y el desencanto.

4.4.1.1. Dramatismo de la contraposición entre la trascendencia del encuentro de Simbaña con Istar y la cotidianidad.

Sintió hormigas avanzando por los pies, garrapatas que le chupaban la sangre de las arterias con golosa fruición, piojos que se introducían por la raíces de los cabellos y le devoraban los sesos. Se incorporó con sobresalto y preguntó en voz alta, para escucharse:

- Y si lo hizo a propósito para estafarme?

Muy cerca llegaban hasta él los murmullos del cuarto de la derecha, vivienda de una familia numerosa, gobernada por un padre hostil y una madre semiidiota.¹³²

Por un instante perdió la conciencia del tiempo. Una y otra vez espió a través de aquel hoyo que le acercaba, nítida, la intimidad de una mujer en el acto de vestirse. Pero el tropel de gente que colmaba con prisa el corredor y el llanto del chiquillo vecino lo sacaron del ensimismamiento y lo devolvieron a la realidad mortecina de su ámbito. ¹³³

4.4.1.2. Situación contrapuntística entre Lucio y el coronel.

- Soy un académico y puedo entender las cosas más complejas. ¿ Sabe a qué edad perdió Napoleón su primer diente de leche? ¿ Sabe acaso dónde está la ciudad de Kades? ¿ Conoce los afluentes del río Orontes? ¡¿ Diga el nombre del general hitita?¡- ordenó Pineda como si tomara el examen a uno de sus alumnos.

Lucio Simbaña negó con la cabeza, asombrado de que existieran palabras que nunca había escuchado.

- Usted no sabe nada - remató el coronel -. Así que no me diga que no lo entendería.

Lucio Simbaña, olvidado de sus vestimentas, comprendió que le atacaban lo máspreciado, su orgullo filosófico y en seguida intervino en el ataque. Pues le digo que no sabe nada. ¿ Qué es un nipis? ¿ Qué es el 'kiarr' o una 'pacorigle'? ¡Conteste!¹³⁴

4.4.1.3. Entre dos lenguajes que forman parte de la sique del coronel.

¹³² idem. p.102.

¹³³ idem. p.112.

Dos lenguaje forman parte de la sique del coronel: el del heroico sacerdocio académico y el que le recuerda el asunto doméstico de la lavadora o entre la conciencia el acto de lavarse los dientes y la solución al subdesarrollo. Sin embargo, la potencial contradicción interna, entre lo cotidiano y el trascendental rol del maestro, no es profundizada.

Nadie se preguntaba, sin embargo, cuál sería la estrategia para la paz, cuál la táctica para remendar el atropello a los hermanos desfavorecidos, cuál el movimiento para erradicar el desbalance entre las pocas barrigas satisfechas y la gran abundancia de vacías, desvitaminizadas, descalcificadas y superdesnutridas. " A los pobres, siempre los tendréis con vosotros", esa era la verdad, ¿ por qué angustiarse ?

Cuando alcanzó el tema de los comisariatos, el coronel Pineda recordó que debía comprar una nueva lavadora. La vieja la que les regalaron sus hijos en las bodas de plata, tenía el motor quemado. Consultó el reloj y constató que todavía faltaba media hora para concluir la clase. Hizo una pausa para alimentar su orgullo memorístico con la vitamina del silencio y expresó majestuosa, sabiamente:

- Punto y aparte.¹³⁵

Colocó la gelatina en el cepillo, lo introdujo en la boca y se restregó la dentadura mientras las papilas gustativas se saturaban de mentol. " El flúor evita las caries y protege el esmalte. Mente sana en dientes sanos. Japón es el país más limpio del mundo: el más sucio, el nuestro. Por los indios. Los debíamos haber eliminado con el proyecto de esterilización.¹³⁶

Otro ejemplo de este tipo de situación contrapuntística es la del cuadro y el holograma que son indicios de dos aproximaciones estéticas diametralmente opuestas y desde las cuales en la novela se compone la pregunta por la identidad. En ese sentido, los acontecimientos que forman parte del universo narrativo de los dos personajes principales, se debaten entre la mirada hacia el pasado y la mirada hacia el futuro. Esto también puede constatarse en la recurrencia al tiempo de la infancia de estos personajes, presentada por el narrador en forma de acronías (prolepsis).

4.4.2. Contrapunto táctas o 'de efecto retardado'

¹³⁴idem. pp.202-213

¹³⁵ Idem. p.85.

¹³⁶ Idem. p.22.

Este tipo de situaciones contrapuntísticas se dan cuando los nexos o vínculos entre uno de los elementos de la situación contrapuntística se halla alejado del otro, en el relato. El lector las construye al relacionarlas.

4.4.2.1 El coronel: entre el pensamiento sentencioso y la necesidad de recibir el conjuro de Damiana.

Pineda no deseaba más muertes. Dos habían sido suficientes. Aunque en desacuerdo con ellas, se había autoconvencido - con ello disolvía su angustia y remordimiento - de que el sacerdocio en su empresa académica había necesitado desgraciadamente de esas inmolaciones que pasaron desapercibidas entre la mayoría de los moradores de la ciudad desilucionada. En las causas nobles no se cometen atrocidades, solamente sacrificios", había anotado alguna vez en su libreta de máximas.¹³⁷

Con este fuego y con este humo sagrado, te limpio y te lavo; con este incienso y con este azufre, te quito el espanto, para que el mal no corrompa este carnal manto".¹³⁸

También aquí podríamos hablar de la presencia del pensamiento aforístico o sentencioso como opuesto al desarrollo de la polifonía, un aspecto que no debería ser perdido de vista.¹³⁹

4.4.2.2. El Coronel : entre Leticia e Ishtar.

Leticia es descrita a través de la mirada de Pineda, es vista como una posesión y hay algunas alusiones a ella que la vinculan con animales y objetos. En el caso de Ishtar, la mirada de Simbaña, idealiza a este ser imaginario. Otro ejemplo de la mujer idealizada es el recuerdo de un amor platónico de Simbaña: Flora.

La mujer refunfunó algo inentendible y se volvió a desperezar como una loba de mar junto al bullente oleaje de las sábanas azules. Bostezó hasta desencajar las mandíbulas, distendió los pezones cuando abrió los brazos y se revolcó sobre la espuma del océano matrimonial; todos estos movimientos asquearon al coronel Pineda, no sólo

¹³⁷Rodríguez, op. cit 140.

¹³⁸ Rodríguez, op. cit. p. 142

¹³⁹ Rodríguez, op. cit. pp. 94,96,1,170,172,181,206.

por la falta de gracia de esas sacudidas disparatadas, sino porque una verdadera esclava despertaría a los pies del héroe y le atendería sus más celados deseos.¹⁴⁰

Entonces tuvo el sueño de una dama blanca y descalzada, cubierta en apariencia por una túnica vaporosa - un velo de aire - , salía del cuadro y lo reclamaba con esa desnudez fingida. El entraba por el portón oscuro, y mientras caminaba tras las espaldas de ella, observaba las líneas de ese cuerpo tallado en las nubes. ¹⁴¹

...en su tardía adolescencia intentó casarse con Flora sin que lograra ninguna unión. De ella guardaba una especie de reliquia en la yerma parcela de la ternura, y estaba seguro de que la negativa de Flora a una vida en común lo había favorecido, pues no tuvo que cargar con una responsabilidad mucho más pesada que su delirante deseo.¹⁴²

4.4.2.3. Entre la ciudad, la expresión de su orden y el volcán amenazante.

Podemos comprender que la ciudad representa un orden que engendra el desengaño y el desencanto en los individuos, también podríamos pensarla como el lugar de lo apolíneo, de lo racional. En contraposición, el volcán es una presencia amenazante, simbólica de lo visceral y lo no previsible. ¹⁴³ Cito:

Lucio Simbaña recogió los documentos del escritorio, se incorporó del asiento e inició su andadura hacia la ventana desde donde habría de observar recostada sobre el volcán amenazante, esta ciudad ha crecido larga y estrecha como un serrucho, posee ese tinte ojeroso del cansancio y , a pesar del sol tropical, parece amortajada y cautiva, falsa y deleznable.¹⁴⁴

4.4.2.4. Entre el 'vuelo' estético y filosófico de Simbaña en relación a Istar y su verdadera 'cultura del cuerpo'

Simbaña se ve a sí mismo como un filósofo, gusta de la soledad, trata de buscar motivaciones en su vida. Sus aspiraciones tienen que ver con la búsqueda de lo bello, de la verdad, de lo bueno, pero él, al tener un rostro desfigurado y al no poseer más que la sensibilidad y las intenciones de trascender su verdadera naturaleza, determinada por la vida que lleva, no vive la sublimación de todos esos conocimientos a través del amor carnal. Sus especulaciones se

¹⁴⁰ Rodríguez, op. cit. 23

¹⁴¹idem. pp.113-114

¹⁴² idem. p.68

¹⁴³ idem. pp.94,96,1,170,172,181,206.

¹⁴⁴ Rodríguez, op. cit. p. 7

alimentan de sus fantasías, pero su cultura, si comprendemos como cultura también el conocimiento o manejo de lo sensorial, no es completa. Es un ser abstraído y diligente, apolíneo antes que dionisiaco. Su conocimiento se concentra en la cabeza y se limita (o expande, según nuestra mirada) a la idealización. Pero esto quizás no sólo es culpa de él, sino de la sociedad en que vive, en la que tampoco hay una verdadera comprensión de la mujer, una sociedad que, por tradición, clasifica a las mujeres en dos bandos: como ángeles y puras o como brujas y putas¹⁴⁵ De manera que la posibilidad de que una mujer sea diferente queda, de antemano, condicionada.

Cito:

un hombrecillo con la cara pintarrajeada y vestido con una chaqueta de lentejuelas deslucidas anunció el acto. Al rato sonó una fanfarria. Con saltos de bufón mayor, entre un tronar de timbales y aplausos, apareció en el rodal de luz una rechoncha mujer semidesnuda. Su boca atenazaba una manzana como esos cerdos que, listos para asar, se exhiben en las carnicerías. Por cada mordisco que daba a la fruta, lanzaba al aire una pieza de su mezquino ajuar. (" El mundo es una frutería", pensaría Lucio Simbaña). Cuando quedó toda en cueros, se tiró en la pista, contorsionó su cuerpo de ballena en la alberca del escenario y restregó la fruta por las partes cruciales. Para finalizar, la mujer echó al público el corazón baboseado.¹⁴⁶

Sin embargo, Simbaña deja sus pensamientos con calibre de migajas filosóficas y realiza 'el acto trascendental' de tocar el seno de una de las prostitutas a quien salva. Acto prodigioso. Ver páginas 131-133. Luego, el héroe desfigurado se ve acogido por las rameras en una forma maternal:

Las prostitutas lo envolvieron con sus miradas y lo arroparon con esa ternura que solamente entregan esas personas que, atormentadas por la marginación y la miseria, se levantan de la podre y son capaces de caminar erguidas por los basurales. Es una ternura más humana porque también su dolor es más espeso.¹⁴⁷

4.4.3. Reflexiones acerca de la parodización y la pregunta por la polifonía.

¹⁴⁵ La forma en que son presentadas las mujeres en esta novela da mucho que decir acerca de los estereotipos.

¹⁴⁶ Rodríguez, op. cit. p.63

¹⁴⁷ Rodríguez, op. cit. p.134

En esta novela la dramatización que se desprende de estas situaciones se ve atenuada por la forma en que los personajes funcionan como arquetipos dentro de una parodización del lugar que ellos ocupan en el universo narrativo. Éste es un punto importante a tenerse en cuenta, dentro de la pregunta por la polifonía porque el desenlace de la novela redondea la imagen que tiene el lector desde el comienzo de la obra. Suceden acontecimientos, casualidades, malentendidos, pero en el fondo, no se puede decir que haya un cambio en la sique de los personajes que forman parte de una dramática parodia. La posibilidad de que los personajes tengan un salida que sorprenda al lector es, entonces, débil.

Recordemos que la polifonía también se vincula con la posibilidad de que el personaje cobre vida por sí mismo y se emancipe de ser presentado como un títere a los ojos del lector. Curiosamente, y quizás por eso, nos hallamos frente a una parodia de los roles que ocupan en la sociedad estos personajes prototípicos. Ellos escenifican una especie de entrada y salida de su propia posibilidad emancipatoria respecto al autor, fluctúan entre la atipicidad y la reivindicación de la psicología del prototipo al que pertenecen. Nos divierten pero no llegan a cuestionar su propio molde psicológico, y esto puede ser visto hacia el final, cuando Pineda responde, como militar macho y sabiondo que resuelve la contradicción entre su visión y la de Lucio, con un disparo. Una solución parecida a la de una sentencia.¹⁴⁸ Por ende, gana la estructura social preestablecida al abrirse la obra. El periplo existencial de Lucio, su encuentro con el vagabundo, la posibilidad de que el militar se vea seducido por un estética absurda que cuestione su hombría o su sacerdocio académico, se pierde.

El hecho de que la estructura de la novela esté fuertemente ligada a la parodización, puede verse también como la imposibilidad de trascender un lenguaje hiperbólico. La risa y la exageración en ciertos aspectos de los personajes es una virtud, pero también un límite y puede

¹⁴⁸ Ver página 205, al final de la novela, cuando el Coronel ya ha disparado a Simbaña. Cito: " Los héroes no cometen crímenes, sino sacrificios", se dijo, recordando una de sus muchas frases sapienciales".

sintetizarse como 'un horroris vacui existencial' que está siendo escondido a través de la risa. Tanto Pineda como Simbaña tapan los vacíos que se desprenden de sus vidas mediocres. El uno hace compras cuando se angustia, el otro compra prendas íntimas para su mujer imaginaria... La risa tapa el desengaño que se desborda de las existencias 'fracasadas' de los personajes y devuelve al lector ileso a la realidad aldeana que se prolonga fuera del libro. Levitación sobre una escalera mecánica. Hemos sido 'dados de alta, somos militares retirados, relevados de las obligaciones para con la patria y podemos circular garbosos por la vía pública'.

Así como a los enfermos, al sanarse, les dan el alta para que circulen garbosos por la vía pública, de igual manera pero a la inversa, cuando los militares ya están chochos y quebradizos, les conceden la baja, hecho que consiste en dejar un lugar vacío para que otros oficiales puedan avanzar un peldaño, y luego otro y otro, hasta llegar al despeñadero y así originar ese movimiento ascendente y descendente muy similar al de las escaleras automáticas de los supermercados¹⁴⁹

Sin embargo, las afirmaciones del párrafo anterior no deben de confundirse con una crítica indiferenciada que no da al humor el lugar que le corresponde. Al ser la parodia una ridiculización de los roles de los personajes principales y la sociedad en la que están inmersos y con la movida final del militar sobre el tablero de la novela, se reivindica o realza la imposibilidad de que el ser cuestione el condicionamiento al que lo confina la sociedad y el destino. Entonces, el lector se ha divertido a lo largo de la obra, ha reído, pero también se ha condenado a sí mismo a levitar placenteramente sobre el verdadero drama del desencanto.

4.4.3.1. El militar como indicio de la pregunta por la nación.

Un aspecto que tiene que ver con el plurilingüismo es el de la forma en que se nos describe la idea de la nación y la democracia. Esto se hace a través de la mentalidad de Pineda ,pero también, sutilmente, y en un nivel que tendría que ver con la recepción de la obra, en el uso del ' nosotros' que especifica el alcance geográfico de la novela que crea un código entre los

¹⁴⁹Rodríguez, op. cit. p.18

interlocutores que el autor termina inventando. Doy entonces, un ejemplo de la forma en que se nos describe la nación y la idea de la democracia:

De tal manera, señores, inferimos que gracias a la propaganda y manipulación de los detalles se puede convertir lo bueno en malo, y viceversa, dependiendo del uso que hagamos de los hechos. El bien de la Nación es lo primero; los acontecimientos, relativos: la verdad carece de interés, pues casi siempre es engañosa, tibia y superflua. Den importancia a los resultados. Siempre alguna sangre tendrá que ser regada para que la Nación, Nuestra Nación, exista y se nutra con esa savia. (...) Hay hombres, cuyo destino es morir para que la Nación se engrandezca. Sin sacrificio no puede haber, señores, resurrección en la gloria.¹⁵⁰

Piensa el militar:

La democracia es la causa de nuestro desgobierno" (...)

Concidentemente, el concepto de democracia era, en la mente del estratega Pineda, muy similar a esta máquina apabullante, un aparato social que servía para aplanar a todas las personas y para impedir que ningún miembro de la manada pudiese individualizarse, sumiendo a los particulares en la vulgaridad más aberrante so pretexto de igualdad. En su democracia, no existía espacio para que ciertos espíritus desarrollasen, libres de yugos, el intelecto, la creatividad o la conciencia. En cierta medida, con su gran capacidad de síntesis, había unido los contrarios de tal manera que sus ideas de democracia y dictadura eran idénticas, como dos platos de una misma vajilla.¹⁵¹

Es conveniente no olvidar cómo afecta el hecho de que el peso de los ideologemas esté distribuido desigualmente. Porque, si bien estamos frente a una novela en la que se hallan contrapunto y oposiciones (entre Pineda, Simbaña, el mendijo piojoso y la bruja no hay más que oposiciones), el discurso de la nación, encarnado a través del militar, es el que tiene la posición más estratégica en el ilusorio tejido del poder de la palabra y esto sucede también, de alguna forma, en *El Viajero de Praga*, en que la mirada de Kronz y su forma de percibir la sociedad, el mundo, la vida, son enfatizadas. Planteo este punto, porque habría que preguntarse acerca del papel que juegan estos personajes dentro de la estructuración de la polifonía y si existe un aporte o una debilitación de de la fuerza narrativa en *El Pulso de la Nada*. En las siguientes citas que hablan del Coronel Pineda, queda realzado el vínculo entre este personaje y la pregunta por la

¹⁵⁰ Rodríguez. Op. cit. p.25.

¹⁵¹ Rodríguez, op. cit. p.25

identidad de la nación que se ve conformada por hábitos compulsivos de compra y por una existencia estoica basada en valores como el honor, el sacrificio y la lucha:

Pineda se hizo el remolón y se entretuvo en la compra. Escogió globos con pito y bulla carnalera hasta los que formaban esculturas de fantasmas, de payasos y animalillos ventrudos. Después eligió una serie de figuritas: peonzas, soldaditos, pelotitas de goma, perinolas, diademas y carritos¹⁵²

Jamás entendería que la grandeza de un hombre no radica en lo que pudo haber ganado, sino en reconocer lo que ha perdido, en levantarse, en restañar la sangre y, sin ocultar la historia, reconstruir su pequeño imperio¹⁵³

Siempre alguna sangre tendrá que ser regada para que la Nación, Nuestra Nación, exista y se nutra con esa savia (...) Hay hombres, cuyo destino es morir para que la Nación se engrandezca. Sin sacrificio no puede haber, señores, resurrección en la gloria.¹⁵⁴

4.5. Temas recurrentes.

Un último aspecto sobre el que me voy a centrar brevemente es el de los temas recurrentes. Está el del desengaño, el del destino, la estética de lo grotesco, la mirada hacia el pasado, la androginia, el viaje, lo urbano. Son de interés a nivel de la caracterización de lo que hemos llamado ' 'cronotopo del desencanto'. Expongo las citas encontradas y al final un comentario a modo de conclusión.

4.5.1. Sobre el desengaño.

En esta novela el desengaño se produce por la imposibilidad de que los personajes principales se emancipen de la realidad en que viven, de las condiciones que los determinan, del orden de la urbe, pero también como consecuencia de que sus aspiraciones y sueños terminan en

¹⁵² Rodríguez, op. cit. p.139

¹⁵³ idem. p.93

¹⁵⁴ idem. p.88

frustración y fracaso.¹⁵⁵ Así, el Coronel no es un héroe de ninguna batalla, ni siquiera puede ganar en la lucha de la vida diaria, y Simbaña no adquiere ninguna mujer angelizada. Sin embargo, el tema persiste en la descripción y adjetivación de la ciudad. Cito:

Se cruzaron los años, las penurias persistieron y Lucio Simbaña caminó indiferente por la urbe, hasta que un buen día rebrotó el germen sembrado en la adolescencia y damente conservaba un vestigio adormecido y resguardado, una chispa indefensa frente a los azares del desengaño.¹⁵⁶

El desengaño también se da en relación al desencanto frente a la costumbre:

Sus ansias por asir y mantener las imágenes destellantes chocaron contra el muro impenetrable de la sequedad, contra el tapial de la costumbre y el desencanto. Entonces se produjo en él la revelación: el placer perpetuo era una momentánea paradoja; y se le desveló la tragedia: no se puede retener la felicidad en forma continua, igual que se dispone del reloj en la muñeca para consultar por capricho la hora (Los dioses también se abaten por ello. ¹⁵⁷

4.5.2.Sobre el destino.

La idea de que el destino rige la vida de algunos hombres encuentra base en el discurso del Coronel. Recuérdese cuando él habla de la nación y de los héroes que están para sacrificarse por la patria. En la mitología griega, el destino es una divinidad ciega que Hesíodo llama hija del Caos y la Noche. Todas las demás divinidades están sujetas a ella¹⁵⁸. Desde el punto de vista del Coronel, en su discurso, podemos encontrar una forma estoica de comprender el destino, para él la constitución de la nación y de la democracia exigen de la muerte de algunos hombres predestinados: "En la ciudad desanimada se cree que el destino es un carro de combate que arrasa con nuestra voluntad y nos dirige por un solo camino" (p.43).

¹⁵⁵ Ver Rodríguez op. cit. pp 43,52,102,123,161,163,164,169,170,174,201,205.

¹⁵⁶ Rodríguez, op. cit. p.43

¹⁵⁷idem. p.123

¹⁵⁸ Noel. J.F.M. *Diccionario de Mitología Universal*, Madrid, Edicomunicación, Tomo I,1991, p.412.

Para no padecer incomprendiones, rechazos, insultos y bromas, Lucio Simbaña se convirtió en una piedra lanzada por la mano incierta del destino dentro de ese escaparate en la gran frutería. Discurrió que si se volvía invisible y silencioso, la adversidad se alejaría, que nada lo tocaría y que podría proclamar absurdamente haber burlado el ensalmo de la destrucción. ¹⁵⁹

También dentro del estoicismo¹⁶⁰ se pensó que el universo estaba guiado por el destino, que los individuos podían conformarse con la razón divina, encontrar su lugar en el mundo, aceptar cualquier evento con una mente fuerte y tranquila y llevar a cabo sus obligaciones en sociedad. Es necesario, entonces, comparar algunos de los preceptos de los estoicos con la forma de ser del militar y vincularlos con la manera en que se representa el desencanto, en esta novela.

4.5. 3. La estética de lo grotesco.

Lucio Simbaña y su rostro desfigurado se erigen, dentro de la novela, como un acceso a una perspectiva diferente de ver la vida en la 'ciudad de los muertos'. Esta mezcla de la nobleza y de la fealdad física, dentro del personaje, es una especie de cuestionamiento implícito a las caras de los demás moradores de la ciudad y de la concepción de lo que es 'civilizado', 'sutil' y 'bello'. Además, la cara, concebida como 'pasadizo de comunicación' con el mundo, como mediación del 'comercio espiritual' entre Lucio y el exterior, parecería ser una necesidad tácita de replantear la vida como lugar en donde las formas determinan sus contenidos, esencias y cualidades. En *El Rostro Ajeno* de Kobe Abe, novela, muy sugerente, se dice: " Ese muro invisible que llamamos 'rostro' se nos cruza en el camino por dondequiera que vayamos. Siendo esto así ¿puede decirse con verdad que el mundo está despierto?" ¹⁶¹

Por otra parte, también la problemática de burócrata con pretensiones de filósofo en el personaje de Simbaña tiene que ver con un enfoque estoico, en el sentido de que él es un ser que tiene que ' hacer lo mejor ' de su fealdad y del lugar que le ha tocado en el mundo. Así, Lucio

¹⁵⁹op. cit. p. 42

¹⁶⁰ Entereza o dominio sobre la propia sensibilidad.

busca la virtud y se aparta del vicio. (Por virtud, los estoicos comprendían el lograr la valentía, la justicia y la moderación del carácter. Para ellos, las personas tenían el deber de vivir por la razón y aprender, de la misma manera, a aceptar con valentía y calma cualquier tipo de circunstancia que el mundo les presentase).

4.5.4.La mirada hacia el pasado.

Este tema tiene relación con el del desengaño. Tanto Pineda cuanto Simbaña vuelven al tiempo de la infancia, de donde extraen el símbolo del guerrero o el del mago. Es posible, entonces, al menos en esta novela, vincular el pensamiento infantil o la recurrencia a la infancia, o a lo mágico, con el desencanto, en el sentido de que éste último tiene que ver con la pérdida de aquella forma de ver las cosas.

Al dejar la infancia atrás se pierde 'la inocencia primigenia', el hombre se contamina de mundo y se desencanta, porque, al dejar la mirada de niño, se pierde la posibilidad de perseverar en la 'casta de ser humano'.¹⁶² En un ensayo de D.J. Lawrence sobre una novela de John Galsworthy en la que se critica a forma social y vana de vivir de unos individuos llamados los Forsytes, se dice :

Mientras un hombre permanece siendo un hombre, un individuo humano verdadero, hay en su corazón una cierta inocencia o naiveté que desafía cualquier análisis, y con el que no se puede regatear, solo se puede negociar con él, de buena fé, desde una correspondencia de inocencia o naiveté.¹⁶³

En el trabajo introductorio a esta investigación se había hablado ya de la la secularización y la pérdida del pensamiento mítico (infantil) como razones del desencanto, comprendido como fenómeno social y epocal. Reivindico, entonces, mi hipótesis que, en un principio, podía haber parecido demasiado subjetiva y que ahora halla apoyo en el material que

¹⁶¹ Kobo Abe, *El rostro ajeno*, Editorial Siruela, España, 1994, p.239.

¹⁶² Lawrence, DH. *Essays*, Penguin Books, Middlesex, England, 1968, p.218.

¹⁶³ idem. p.219 (traducción mía)

compone el mensaje de *El Pulso de la Nada*, la posibilidad de que el desencanto sea un producto de la mirada contaminada de mundo, de frustración o de tristeza, un estado mental que, si bien tiene relación con la sociedad que la engendra, con el aparente 'fin' del camino de la historia, es algo sobre la cual el sujeto puede trabajar. Sin embargo, la respuesta a esa pregunta, su solución, no parece ser algo puramente individual e implica la creencia en el destino, un tema que también aparece entre líneas tanto en *El Viajero de Praga* como en *El Pulso de la Nada*. Tanto Kronz cuanto Simbaña no pueden escapar de una especie de 'plan divino' que les ha sido asignado.

De otra parte, al establecer un nexo entre esta mirada hacia atrás y los indicios que se nos dan sobre la personalidad de Pineda se puede encontrar que la existencia de este personaje está construída sobre la necesidad de seguridad a través de la posesión de cosas materiales. Obsérvese el siguiente párrafo, en el que el recuerdo del regazo de la abuela es equiparado al bienestar que le producen a Pineda los objetos y condecoraciones de los que está rodeado:

Ingresó en el estudio y trajinó frente a su maletín de conferencista premiado por el silencio de los alumnos, igual que un verdadero sacerdote ante el ara del altar. El rito lo vigilaban las reliquias de su tabernáculo: sables, emblemas, pistolas de diferentes calibres, una réplica de la Tizona que había adquirido en Toledo, una espingarda de Ceuta, una cornamusa de bronce, una efigie en mármol que representaba a César laureado, un broquel enchapado y con filigranas de oro embutido, y un escudo con estos blasones: unicornio alado, torreón y un rosal flameado sobre campo granate. Junto a sus pertenencias y condecoraciones, cerca de sus pergaminos, certificados académicos, medallas, títulos, reconocimientos y fotografías enmarcadas, sentía un placer y una seguridad tan completas como la de un niño en el regazo de la abuela.¹⁶⁴

3.5.5. La androginia.

Este tema ha sido ya discutido en las páginas anteriores, en relación a la pregunta por la identidad, de manera que me limito sólo a mencionarlo.

¹⁶⁴ Rodríguez, op. cit. pp.23-24

4.5. 6. El viaje:

Simbaña transita a través de sus conceptos y de la ciudad. Se nos habla de 'las ondas viajeras de la mente, por ejemplo, pero también la entera existencia de este personaje, su búsqueda de sentido a través de la ciudad , de la mujer angelizada, de algo que le motive a ver la vida desde otro ángulo, pueden ser concebidas como un viaje. De manera que este tema puede relacionarse directamente con el tránsito por la ciudad y la existencia de los personajes, que están determinada por ella.

Lucio Simbaña comprendió entonces que estos invasores fantásticos eran los más grandes beneficios, y sin coste, de las ondas viajeras de la mente, y que con ellos podría aventurarse por una sendas plagadas de misterios: caminar por las arterias de las plantas, escuchar el latir del aire, beber el agua del silencio, o admirar el lado oscuro de la lluvia¹⁶⁵

Quizás a nivel metafórico, el tema del viaje, se pueda asociar a la del periplo y de la odisea, puesto que la existencia en el tiempo y espacio del desencanto, presupone que quienes lo viven están siendo puestos a prueba. La filosofía estoica, entonces, se convierte en un elemento mucho más importante de lo que hemos sugerido y, funciona como nexo a nivel de valores, entre las novelas que forman parte del estudio en un nivel más amplio (piénsese en Kronz, en Pineda, en Simbaña).

Por otra parte, el hecho de que se repita la idea del medievo, hace que aquel 'viaje' tenga un carácter mucho más dramático y que el individuo sea visto como un 'ser transitorio' que vive en condiciones adversas, oscuras y precarias. Otro ejemplo de la idea del navegante es:

En efecto, no había traído consigo el paraguas y, por un momento, escudándose en el subterfugio del mal tiempo, se creyó a salvo, como un navegante que temiera enfrentar los peligros del océano y se empeñase en dominar el mar desde la segura cubierta del puerto¹⁶⁶

4.5.7. Lo urbano.

¹⁶⁵ Rodríguez, op. cit. p.31

Desde el punto de vista del esclarecimiento del "cronotopo del desencanto", los aspectos que más relevantes en esta novela son los adjetivos calificativos que aparecen siempre en compañía de la palabra 'ciudad', un asunto que ya ha sido comentado. En las páginas 17 y 18, se habla de la urbe y en la página 8 sobre sus moradores. Extraigo algunos ejemplos:

Cómo ocurre en otras ciudades y pueblos que se señalan con un puntito dentro de la geografía americana: Santiago, Buenos Aires, Tumbaco, México, Río o Lima, la urbe caótica también estaba invadida por héroes castrenses, seres valientes que privaban a sus moradores de los estragos y penurias de la guerra; muy útiles todos ellos porque, con sus armas y uniformes, resguardaban la paz y la tranquilidad hemisféricas¹⁶⁷

Sobre los moradores de la ciudad se dice:

Ningún viajero se extraña de que un lugar con esta fisonomía haya producido unos moradores tristes y sombríos, sentimentales y mezquinos, encerrados en el individualismo, desconfiados, silenciosos y atados al pasado por un incorruptible cordón umbilical, de tal suerte que cualquier cambio en sus hábitos o alteración de las costumbres significan una proeza absurda y una tentación imposible.¹⁶⁸

Viajó en el estribo hasta descender en el centro de la ciudad vieja, donde las aceras estaban invadidas por personas crepusculares; eran una calles minadas; en los charcos podían navegar con comodidad los barcos del engaño, de la hipocresía y del conformismo; calles que contaminaban a los transeúntes con su carga de inmundicias.¹⁶⁹

Para no perderse en el desbarajuste de la ciudad, necesitaba insensibilizarse, escamotearse y desaparecer entre los múltiples escondites de la urbe, vivir en la noche, bajo la sombra protectora del volcán acechante. Para ello, la capital contaba con infinidad de catacumbas modernas: alcantarillas para albergar a pordioseros, casas de innumerables patios y cuantiosas habitaciones..."¹⁷⁰

Este último fragmento, algo largo, reafirma la idea planteada anteriormente, en la que se asocia el tema del viaje con el del tránsito de la ciudad. Sin embargo, aquí podemos ir un poco más allá y expandir estos nexos con el de la búsqueda por la identidad.

¹⁶⁶Rodríguez, op. cit. pp.10-11

¹⁶⁷ Rodríguez, op. cit. p.17

¹⁶⁸ idem. p. 8

¹⁶⁹idem. p.95

¹⁷⁰idem. p.41

Cerca de los cristales, Lucio Simbaña abrió la mirada a la ciudad expuesta, o ésta se mostró abriéndole las formas para que ambos, frente a frente, se reconocieran. La ciudad era su espejo, y él sería esa plazuela donde los recuerdos se mojjigata y enferma; no había mudado sus hábitos, aunque el número de la manada y los edificios se hubiesen triplicado (...)y tosió para sentirse vivo dentro de esa cárcel, tan grande que no alcanzaba a precisar sus barrotes, pero jaula al fin y al cabo.¹⁷¹sentaban en los bancos para hablar del pasado, esa calle con niños agostados por el hambre, ese túnel inmenso donde la brisa del engaño evocaba, con glorias irreales, *El Pulso de la Nada*.

El hecho de que la ciudad se percibe también como cárcel o jaula, como lugar de confinamiento, puede relacionarse lejanamente con la idea de la existencia como prueba del destino (un motivo de la filosofía de los estoicos) y como la sujeción del individuo a circunstancias que lo determinan desde fuera. El constante trabajo, a nivel espiritual, que exige mantenerse estoico dentro de las circunstancias ' provistas o determinadas por el destino' puede sintetizarse en la imagen o metáfora de la piedra de Sísifo. Así, Simbaña, no solo trabaja en el tedio que se desprende de sus labores oficinescas sino también en la tarea urgente de no dejarse abatir por ser quien es.

Junto a estos compañeros trabajaba y se consumía en unas operaciones anodinas e insignificantes: movía papeles de un lado a otro, les quitaba el polvo, los clasificaba y devolvía de nuevo al archivo, en una tarea tan enajenante que más parecía expiación infernal semejante a la de Sísifo, que un empleo humano retribuido.¹⁷²

4.6. Lenguaje, expresiones, adjetivación.

Otro aspecto que merece atención es el del lenguaje y las expresiones que se usan a través de la novela. Por una parte, hay una adjetivación que se repite en forma de enumeraciones, casi siempre al final de la frase y quizás para lograr cadencia y ritmo en la prosa. Aquella adjetivación recurrente, supone una mirada subjetivante respecto del desencanto en el mundo, descrito a través de la novela y de la búsqueda de los personajes principales. Quizás sea, casi una tautología preguntarse si el desencanto tiene que ver con un hábito a subjetivizar el mundo, de describirlo a través del yo. Obsérvese el efecto de las siguientes citas en las que se aprecia no

¹⁷¹Rodríguez, op. cit. pp.16-17

¹⁷² Rodríguez, op. cit. p.9

solamente la recurrente adjetivación, que resulta algo cansona, sino también algunas expresiones que podrían ser leídas como una mirada 'europeizante', por aquellos que se obsesionan con la pregunta por la identidad.

...las conductas eran regidas por el mismo patrón hasta la muerte, de tal manera que la más mínima o gran mutación de la costumbre se consideraba algo sobrenatural: inaudible, invisible e intangible.¹⁷³

¹⁷³Rodríguez, op. cit. p.10

- CAPÍTULO V -

PÉRDIDA DE HORIZONTES Y EL LUGAR DE LO INCONCLUSO EN *CIUDAD SIN ÁNGEL*
DE JORGE ENRIQUE ADOUM .

El desencanto frente a la falta de utopías, la mirada anclada en el pasado y las preguntas acerca de la realidad del país forman parte de dos fuertes ejes temáticos constitutivos de *Ciudad sin ángel* de Adoum: la pérdida de horizontes de los personajes y la inconclusividad del hecho estético y literario. Confluyen además, en esta obra, el discurso acerca de la imposible reformulación de la realidad, a no ser a través del arte, y la inserción de diferentes fragmentos de Conversaciones con Bruno Salerno, a modo de pie de página, con lo cual la obra se convierte en una reflexión acerca de la complejidad del hecho estético.

5.1. En relación a una exploración sensible del desencanto.

Las múltiples alusiones a pintores, músicos y obras no ayudan al desarrollo de la obra. El abismo entre lo que es una novela inconclusa con tintes ensayísticos, y lo que podría haber sido **una exploración sensible del desencanto** queda puesta en evidencia. (Aquí habría que reflexionar, desde el punto de vista del lector, qué hace que algo tan denso como el desencanto pueda resultar sugestivo). El novelista necesita imaginar una erótica del texto en la que el lector quede atrapado y no derrotado de antemano ante la pesadumbre del fracaso en los personajes. Para interesar al interlocutor es imperativo apelar a una tensión emocional, a una esperanza o a la **ambigüedad** y la **contradicción** dentro de él.

5.1.1. La pregunta por el material narrativo.

Dos categorías en este análisis que presentan problemas son : el concepto de "lo bello" en la obra literaria y el concepto del " personaje" que serán discutidas a continuación.

5.1.1.1. Acerca de lo bello.

Si bien la novela es una búsqueda de explicación del desencanto de aquellos seres que transitan la vida como si fuera una obra de arte, la inconclusividad (que se diría una nueva forma de comprender la belleza según el discurso de la novela) no hacen que la obra sea de fácil acceso. El lector debe entonces dialogar con la obra en construcción, con sus múltiples alusiones, con el discurso de la falta de utopías y asumir su encuentro con la obra como un acto que lo completa dentro de una realidad fragmentada. Sin embargo, la pretensión de que todo lector tiene la madurez o interés suficiente como para convertirse en una suerte de protagonista de una obra inconclusa no siempre es fértil. Se suele asociar lo bello con aquello que se comprende con facilidad y no con el acto difícil de trascender el nivel primario de consumo de los significados.

El hecho de recepción de la obra es un vasto terreno que merece un estudio aparte. Sin embargo, hay que aclarar por qué las constantes alusiones a pintores y la intervención de un discurso político no parecen apoyar con demasiada fuerza la potencial narratividad del texto y el lector crítico se pregunta si asiste a la novelización de una erudición carente de sensibilidad. Tómese, aparte de la marcada tendencia a las alusiones a lo que podemos llamar como “la alta cultura”, el caso del personaje narrador y su frialdad frente al drama de sus propios personajes, como si la inteligencia y el acto de crear no se vincularan al involucramiento sensible con el hecho estético del que forma parte. De esto se produce un problema en la concepción de lo bello por parte del lector. La representación del mundo del desencanto a través de un sinnúmero de alusiones a la alta cultura, producen una brecha entre el lector común y el mundo representado. Esto tiene que ver, a su vez, con la formación de un código común entre lector y obra y una idea implícita de lo que puede comprenderse como “lo bello”.

5.1.2. La pregunta por los personajes.

De otra parte, tenemos el problema del personaje o lo que algunos llaman actores .

Cito:

los actores tienen una intención: aspiran a un objetivo. Esa intención es el logro de algo agradable o favorable, o la huida de algo desagradable o desfavorable. Los verbos desear y tener indican esta relación teleológica y por ello se usan como abstracciones de las conexiones intencionales entre elementos.¹⁷⁴

Sin embargo, esta definición de los actores resulta insuficiente. Piénsese en la relación de los personajes con la historia y en que los actores se definen por el discurso que se desprende de ellos. Si la historia no realza los valores y el sufrimiento que constituyen a estos actores, si estos son descritos con una falta de pasión que no atrapa al lector en la comprensión de su dolor y de su crisis, no sirve de nada el que cumplan funciones¹⁷⁵. Así Forster ¹⁷⁶dice que la historia muestra un aspecto muy valioso, respecto de la relación entre la historia y los personajes, un asunto que da una clave más en este análisis de lo que hemos dado en llamar 'el 'cronotopo del desencanto': la forma en que los personajes viven su cotidianidad.

Dice Forster que la historia se puede definir en relación a la vida diaria y que esta vida diaria " - sea lo que sea en realidad- se compone en la práctica de dos vidas: una que se mide en tiempo y otra que se mide por valores"¹⁷⁷. Ahora, habría que preguntarse, en relación con la novela que estamos analizando: ¿ Existe cotidianidad, en esta novela?

Otro punto que se asocia con esto es la poca capacidad de los personajes de esta novela para sorprender al lector. Aún cuando la idea de lo inconcluso es una parte estructurante fundamental de esta propuesta estética, los personajes se presentan (quizás,

¹⁷⁴ Mieke Bal, *Teoría de la narrativa*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1995. P.34.

¹⁷⁵ "...es preciso admitir que los personajes planos, en sí, no son un logro tan grande como los redondos, y que son mejores cuando son cómicos. Un personajes plano, sea serio o trágico, puede resultar un aburrimiento..." E.M Forster *Aspectos de la novela*, Madrid, Editorial Debate, 1995, p.79

¹⁷⁶ Forster, op. cit. p.33.

¹⁷⁷ Forster, op. cit. p.35.

con una ligera variación en el caso de Karen) como seres cuya **visión del mundo está concluida, seres sin contradicciones, sin ambigüedades.**¹⁷⁸ (**Por esto el humor no es un elemento fuerte en la novela.** Aparte de las historias en las que se cuentan las ocurrencias infantiles de un par de niños a los que Ana Carla cuidaba (p.74) el humor es escaso. Sin embargo, podría rescatarse aquel chiste acerca de un tal Polvorín, personaje apenas mencionado y del que se dice que " era comunista, que se cortaba el pelo con hoz y se peinaba con martillo" (p. 30).

1.2. 1. El desarrollo de los personajes.

Dentro de la novela existe una actitud homogénea respecto del desencanto. El autor empírico condiciona tanto al autor implícito que causa monotonía en el desarrollo del discurso dentro de la novela. La única excepción a esto es el famoso monólogo de Karen y la presencia del personajes de Illich Ivanovich. Sin embargo, el personaje narrador sostiene a lo largo de la novela “ en construcción” que sus personajes "hacen de las suyas", que tienen un marco de libertad:

En la primera versión del presente capítulo, me asombró ver que la frase continuaba así: " y encontró a Bruno y Viviane Marcel en la cama". Sucede que había dejado pasar algún tiempo sin escribir y al volver a la casa, al taller de la novela, los personajes habían hecho de las suyas, aprovechándose de mi ausencia. Comprendí que la escena explicaba algunas frases de Ana Carla, citadas, más arriba, y le había permitido decir un poco más abajo...¹⁷⁹

La escena habría sido útil también para que, tras lo sucedido, Bruno dejara de asediarla con sus celos en escenas a las que casi siempre ponía término con bofetadas y golpes, habiendo llegado también a quemarle la ropa, la poca que tenía, para impedir que saliera a la calle. Pero, por ignorancia o duda, realicé una encuesta personal entre mujeres que saben de eso y de literatura, la que dio como resultado,

¹⁷⁸ Sobre la relación entre historia y personajes, Forster sostiene (8op.cit) “ Todas nuestras experiencias nos enseñan que las relaciones humanas nunca son constantes, que son tan inestables como los seres humanos que las crean y que a ellos les corresponde el equilibrarlas, como malabaristas, si aspiran a que perduren. Porque si son constantes, ya no son relaciones humanas, sino hábitos sociales; lo importante en ellas ha pasado del amor al matrimonio” .p.61

¹⁷⁹ Jorge Enrique Adoum, *Ciudad sin ángel*, Méjico, Siglo21,1995,pp.79-186.

por unanimidad: que, aunque alguna vez alguien suele contar un caso como ése, a ninguna de ellas le había sucedido nada semejante, ni a ninguna amiga más o menos cercana..."¹⁸⁰

Otro aspecto relevante, en relación al desarrollo de los personajes es la ausencia de descripciones físicas. Se sabe que Bruno pinta a Ana Carla, pero no hay una personificación de ella. Relacionado al análisis de las otras obras este es un elemento decidor. La mayoría de veces, las obras presentan a sus personajes a través de hábitos, representaciones mentales, percepciones o pensamientos, pero no de descripciones físicas.

5.1.2.2. El lugar del artista en la novela.

Quisiera mencionar al menos tres aspectos: primero, el lugar central de Bruno, el pintor; segundo, las perspectivas marginales de musas o ayudantes que tienen Karen y Ana Carla y, tercero, el papel del personaje novelista-narrador. Además de esto, hay que relevar que, desde un análisis bajtiniano de la obra, el lector asiste a la ausencia del concepto bajtiniano de la polifonía.

El papel central de Bruno.

Bruno Salerno ocupa el lugar privilegiado dentro de la novela. Es el artista egocéntrico, que cree que la vida es un carrusel alrededor de él. Básicamente, se nos da una imagen psicológica y no tanto física de él. Eso basta, sin embargo, para que, a través de su discurso y actitud hacia la mujer, se convierta en un ideograma fuerte.

La lectura de Bruno, como fenómeno machista, tiene que ver también con un malestar en la forma en que la mujer se ve constituida en una especie de objeto que satisface las necesidades del pintor. Sin embargo, esto será discutido, un poco más adelante, cuando me refiera al papel de las dos protagonistas principales en la obra.

Otro aspecto que se desprende de Bruno es su mirada hacia lo que se puede llamar lo masivo o "lo otro". Él encarna el típico caso del artista que se sitúa por encima de la escoria

¹⁸⁰ Adoum, op. cit. p.87

de la realidad, como si fuese parte de una stirpe incontaminada y privilegiada. Para constatar esto, se puede revisar su mirada cuando atraviesa Quito en busca de Illich, un camarada:

Me tranquilicé: él no era un hombre a quien le interesara ir a un promontorio para mirar desde allí el paisaje de Quito, con sus callecitas torcidas y jorobadas, mucho menos la ciudad plana de los ricos: no era ésa su manera de tener una visión de conjunto, como se dice. O sea que no había razón de que tuviera vergüenza: él no habría visto esa virgen, que no es fea sino horrible, con grandes alas de pollo, por añadidura, calumnia contra la escultura de alguien que se divorció de la religión.¹⁸¹

...recorrí la sala en medio de un ruido constante de papel celofán con el que se juega, se arruga y se rompe, de bolsas de maní y papas fritas y envolturas de chocolates y caramelos y otras golosinas pegajosas, masticaciones, voces y risas: allá van al cine, como a un lugar ritual, para oírse sus propios ruidos y degluciones y no los diálogos de la película.¹⁸²

La "marginalidad" de Karen y Ana Carla.

Ana Carla (como parte de los estudios " Fuego frío " y del tríptico " Ciudad sin ángel" y de toda una etapa de búsqueda estética de Bruno) y Karen como compañera (que termina de secretaria) son los dos personajes femeninos que aparecen en la novela. Sin embargo, no se profundiza realmente en ellos. Están en un segundo plano respecto de la actividad y la búsqueda estética del pintor. Ellas no son protagonistas. Les cae sólo un poco del polvo mágico del genial maestro y ellas recogen las migajas de su búsqueda estética. Lo femenino cobra relevancia a partir de la muerte de Ana Carla.

Por otra parte, hay en la novela una especie de división estereotipada de los roles masculinos y femeninos y poca exploración de lo que podría denominarse 'la naturaleza andrógina del ser humano', un aspecto que puede relacionarse con el planteamiento de que se vuelve necesario, dentro de la narrativa del desencanto explorada, la reformulación y replanteamiento de la sensibilidad frente a la forma marcadamente racional y realista de representar el mundo.

Por lo pronto, sin embargo, cito el momento en que se le da a Karen la palabra, que es el momento en que se rebela ya no como mujer, sino como ser humano, frente a una

¹⁸¹ Adoum. op. cit. p.32

relación utilitaria y rutinaria que ya no es comprendida por ella como amor. Nótese un cierto tono maternal en el que hay un reclamo velado hacia el egocentrismo del pintor, el Maestro Bruno Salerno :

Tú hablas de mi colaboración, de mi ayuda, pero es, cómo decir, burocrática: en lo que yo hago no hay nada que no pudiera hacer una secretaria: tener tu agenda al día, recordarte tus compromisos, contestar cartas, señalar fechas para las entrevistas, enviar catálogos, llamar a las galerías, ir al correo o al banco. Y con una secretaria por lo menos te acostarías y ella podría, si se lo pides, hacerte la lectura...¹⁸³

Si estamos interesados en oír el punto de vista femenino, el tono y la verdad de la mujer en segundo plano, hay que aludir al monólogo de Karen que es bastante revelador y logrado. Además, tiene ciertos vocablos franceses que realzan la situación patética del amor gastado (la alusión clave es Edith Piaf). Karen se llama a sí misma soubrette, entremetteuse, emmerdeuse, femme de ménage,¹⁸⁴ entre otras cosas.

Otro aspecto digno de mencionarse en el discurso femenino representado por Karen es el reclamo a la errancia del artista, como un lugar en donde la búsqueda estética linda con la enajenación de lo cotidiano o la posibilidad de 'encontrar un puerto'.

El papel del personaje novelista - narrador.

El proceso de la escritura de la novela, del drama que viven Ana Carla, Bruno y Karen está en manos de un personaje del cual el lector nada sabe. Los múltiples paréntesis en el texto son señales de que funciona como un testigo en algunas situaciones y, en otras, como un protagonista intermitente que opina acerca de su propio proceso de producción, relacionado con sus personajes. Dentro de su discurso también hay que notar la presencia del 'nosotros' con lo que se pretende involucrar al lector en el periplo de la construcción de la novela.¹⁸⁵

¹⁸²idem. p.33

¹⁸³ Adoum. op. cit.p.179

¹⁸⁴ Doncella o sirvienta, mediador,a enmierdada, mujer de limpieza...

¹⁸⁵ Adoum. Op. cit. pp.11,13, 21, 23, 39,41,70,72,87,88,131.

El uso de la primera persona en la narración no siempre corresponde, sin embargo, a la voz del personaje narrador y novelista. En algunas ocasiones es la voz de Karen la que se hace presente, con lo cual el lector tiene que descifrar quién está hablando.

5. 1.3. Recurrencias temáticas.

Los ejes temáticos más sobresalientes en relación con el desencanto son : la mirada hacia atrás, el lugar del artista (o intelectual) en el mundo, la relación del hombre o de estos artistas con la ciudad (como factor determinante de su individualidad), la forma de comprender y vivir el amor, la oposición entre alta cultura y cultura popular, la mirada del extranjero. A continuación se explicará por qué cada uno de estos puntos guarda relación con el tema del desencanto.

5.1.3.1.La mirada hacia atrás.

La mirada hacia atrás se presenta en esta novela como una visión nostálgica frente a un pasado mejor en el cual era posible vislumbrar un mundo que prometía la materialización de un orden social ideal. El presente se muestra como el lugar en donde el amor y su lenguaje han perdido el lugar estético, vital y mágico que algún momento tuvieron. Entonces, tanto en el caso de la erosión de los sueños por un mundo mejor, cuanto en el caso de la amor, el pasado es el que funciona como refugio para el protagonista principal, Bruno.

5.1.3.1.1.El manejo del tiempo y la subjetividad.

Sobre todo en Bruno, el pintor, la mirada hacia atrás se presenta como un elemento fuerte. Esa alteración temporal, con cierta presencia de paréntesis que insertan otros momentos vividos, a partir de una sola palabra de la que se desprenden asociaciones de ideas,

de sensaciones, de vivencias causa un movimiento caprichoso en el tiempo y esto nos pone frente a una perspectiva organizadora de la historia que se relaciona con otros dos elementos, que son la errancia interna y la subjetividad.¹⁸⁶

Así, en el primer ejemplo citado, el de la página 64, tenemos que, a partir de la palabra *viaje* se intercala una historia en la que el lector se entera de que "todo había andado mal, desde la víspera hasta el regreso", etc.¹⁸⁷De otra parte, también hay que establecer que estos paréntesis, se asocian, con la "mirada hacia atrás" porque funcionan como analepsis que llegan a veces a tener una duración prolongada, aunque el alcance no pueda ser determinado con certeza, puesto que no se presentan fechas, sino una especie de juego oscilatorio entre presente y pasado. (Apenas, se puede establecer, por ejemplo, que el episodio de la Señorita Fanny puede haberse dado cuando Bruno estaba entre el paso de la niñez a la pubertad...)

Sin embargo, si partimos del lugar en que se abre la novela tendremos que aceptar que el momento crucial que separa presente de pasado, parece ser cuando Bruno está frente al teléfono, a punto de enterarse de la noticia de Ana Carla, una antigua musa (o lo que él creía que era una antigua musa). En esta novela en construcción, como se le "advierde" al lector ya en la primera página, es difícil determinar el exacto orden de los hechos. Sabemos que Bruno vive ya con Karen al momento de enterarse de que Ana Carla está muerta. Sabemos también que ellos ya no viven en el exilio latinoamericano en París y que, al menos físicamente, habitan años posteriores al 68 (que es de paso alusión a la época contestaria del mayo del 68 y la revuelta estudiantil del mayo francés).

El tema de la fantasmagoría de Ana Carla, la amiga y musa perdida da, en la novela, la ilusión de que algo sucede en la vida de Karen y Bruno. Sin embargo, si nos detenemos a

¹⁸⁶ Ver Adoum. Op. cit. p.p.46,64,155,165,195,196.

¹⁸⁷ idem. pp. 64 - 68.

analizar esto, es decir, el tiempo, concebido como desarrollo de historia, podemos ver que se manifiesta congelado, como si estuviese suspendido ante la presencia de la muerte del ser amado.

5.1.3.1.2. Similitud con *El Viajero de Praga*.

La vivencia del amor recuerda la focalización del protagonista, Kronz, en *El Viajero de Praga*. La manera en que Kronz recuerda a otras mujeres que no son Olga y el desengaño respecto al desgaste del amor y el paso del tiempo es similar en la focalización de Bruno:

Recordó, sin jactancia, porque no eran muchas, sólo por aburrimiento, por desocupación, por la lluvia, a las mujeres, pasajeras, que habrían podido estar allí (separadamente, por supuesto) en lugar de Karen, y se preguntó si con alguna de ellas hubiera sido distinto.¹⁸⁸

En la terraza, en busca de aire o de reafirmación de su existencia. Se siente clavado en este país, ya para siempre. Admitiendo que pertenece a esta realidad, por maloliente que sea, por inmunda que la vuelvan la mediocridad en el poder y la imbecilidad desbordante de los que quisieran llegar a él...¹⁸⁹

5.1.3.2. El lugar del artista y del protagonista de cambios.

El lugar del artista en la novela se muestra en crisis. Hay un estancamiento en ellos como protagonistas de cambios. Tanto el personaje narrador cuanto buscan la salida al tedio que se origina en su forma de representar el mundo. Sin embargo, el proceso creativo no los atrapa con la suficiente fuerza. Ellos reencuentran muy débilmente el lugar del asombro y el valor lúdico en el arte. Entonces éste pierde su capacidad de redimir al hombre de la monotonía. El sentido de la hierofanía se pierde y la búsqueda estética deviene una suerte de maldición árida en la cual el hombre está destinado al fracaso. Esta derrota se da, por una parte, porque hay un desencuentro entre las expectativas y aspiraciones del artista y la realidad y, por otra parte, porque el proyecto de vida individual no halla ningún puente hacia lo gregario, comprendido como proyecto vital del hombre.

¹⁸⁸ Adoum. op. cit. p.188

A la crisis del protagonista de cambios en la novela se suma la problemática de lo urbano. La soledad y la marginalidad del artista (Bruno) y la impotencia que el lector ve en él se da en relación con una urbe. El ser humano se presenta también desencantado respecto del orden civilizatorio representado por la ciudad. La soledad, la mediocridad y la suciedad en el orden urbano es arbitrario, hostil y ajeno a las aspiraciones humanas y estéticas del individuo. Pero también, la ciudad se muestra como una madre que devora a sus propios hijos y los sume en un limbo , en la que ellos no saben cómo recuperar el sentido de sus vidas.

5.1.3.3.Lo urbano en la novela.

Este es uno de los puntos, dentro del estudio del fenómeno del desencanto, que funciona como un elemento aglutinador. Tanto *El Viajero de Praga* (Vásconez), cuanto *El Pulso de la Nada* (J.M. Rodríguez) y *Ciudad sin ángel* (Adoum) tienen este elemento en común, lo cual no es fortuito. La problemática de la metrópoli plantea grandes problemas como: el anonimato, la soledad, la marginación, la pérdida de identidad, el sujeto masa. (Piénsese en *Modern Times* de Charles Chaplin que trata del conflicto del sujeto dentro de un sistema que hace del hombre un alienado).

A través de la relación del hombre en la ciudad (Bruno, Ana Carla y Karen) se puede descubrir los rasgos de una subjetividad que parece estar asociada a una mirada respecto de la urbe. De manera que, hablar de la relación hombre o artista con la metrópoli nos acercamos al problema de representación de ese hombre, de cómo constituye su mirada frente a los otros, de cómo en esa representación se genera a sí mismo y entra en juego el desencanto.

La subjetividad urbana que se relaciona con la construcción del ‘cronotopo del desencanto’, en cuanto imagen del hombre, se puede sintetizar en algunos elementos básicos que la caracterizan, como por ejemplo: el odio a la ciudad, la estetización de la ciudad o su reformulación en el trabajo del pintor o desde la mirada de Ana Carla y Karen, la visión de

¹⁸⁹ Adoum, *Ciudad sin ángel*, edcit. p.97

los extranjeros respecto de la urbe , la ciudad como lugar en que suceden una simultaneidad de acontecimientos, la contraposición del pueblo frente a la ciudad grande.

Citaré algunos ejemplos de las perspectivas que tienen los personajes al lugar en que viven:

Karen ha ido al correo, a donde debe llegar antes de las seis, a retirar las cartas certificadas y los paquetes de impresos, con su odio doble a la ciudad: el de todos los días, por esa población de mendigos y casi, vendedores de algo: hojas de afeitar, huevos duros, relojes, cigarrillos sueltos, ropa barata, anteojos oscuros, jugos de naranja, radios para automóviles, choclos cocidos, limpiaparabrisas, convirtiendo la ciudad en un gran mercado sucio intransitable, con esos letreros de todos los colores, todos los materiales, todos los soportes, todas las ortografías, horizontales, verticales, oblicuos, amontonados, superpuestos, a punto de caer, cabalgándose en una ciudad que desvergonzada se revuelca bocarriba bajo la obscena oferta del comercio generalizado.¹⁹⁰

Ana Carla y Karen inventan al mirar un cuadro, la historia de una ciudad-peste, en donde la ciudad deviene fantasmagórica y en donde los apestados tienen seguramente construyen sistemas de pasadizos y corredores secretos, una temática que recuerda la novela *La Peste* de Camus. Hay un abismo entre la ciudad soñada y la ciudad real.

5.1.3.4. La problemática y la forma de vivir el amor.

Frente a la problemática del sujeto-masa en relación a la ciudad está la problemática del amor como hecho que devuelve la identidad a los sujetos, como su salvación. Así, tanto para Bruno, cuanto para Ana Carla y Karen, existe la redención o absolución de la mediocridad a través de la búsqueda estetizante que subvierte el orden en el que la gran mayoría vive, dependiente de las leyes de la gran urbe y de su derroche de sinsentidos. Así, también el hecho amoroso se mueve a través de reflexiones sobre lo que significan la solidaridad, la pobreza, el amor-aventura, o el adulterio y la propiedad privada. La muerte del amor en la novela se relaciona, en cambio, con la costumbre, la rutina y la forma utilitaria de vivir una relación.

¹⁹⁰ Adoum. op. cit. p.11

Sin embargo, el eros en la novela parecería no explotar tanto como podría las diferentes voces que causan ambigüedad dentro de la vivencia de lo amatorio. Es evidente, por ejemplo, que la forma en que Ana Carla vivía su relación con Bruno, podía haber sido más profundizada, al igual que el amor entre Ana Carla y Karen... ¿ No son también expresión de amor, de alguna manera, el personaje tan poco trabajado de la Serrana que se entregaba, obligada, a un Capitancito que le otorgaba el privilegio de acostarse con ella para salvar su vida¹⁹¹ o la misma forma en que Ana Carla muere, arriesgándose por aquella forma de amar la vida que la hacía ser quien era?

De otra parte, el hecho amatorio también revela, junto con aquella búsqueda estetizante que devuelve la unicidad a los sujetos, en la novela, una lógica distinta. Cito:

Es preciso cortar el cinturón de la lógica de los conceptos y dejar en libertad la lógica del arte", decía Bruno, añadiendo: " Cuando la gente pregunta 'Qué significa', está exigiendo que un cuadro se parezca a otra cosa, a algo conocido anteriormente: tal es el punto de referencia del inválido, son las muletas de la lógica en que se apoya el que tiene miedo de imaginar.¹⁹²

Sin embargo, la problemática y la forma de vivir el amor en la novela hace que el lector se remita no solamente a las relaciones entre parejas, sino que vislumbre un nivel más profundo: la pregunta por la posibilidad de amar la vida, de construir una mirada altruista, a pesar del desencanto. Alrededor de este tema es posible hacer una crítica a los hábitos de representación y de vida tanto del personaje narrador, cuanto de Bruno. Sin embargo, para llegar al punto clave en este tema, es necesario centrarnos en un aspecto que ha sido mencionado anteriormente: el de la recuperación del sentido de lo sagrado y de la capacidad de asombro. En el momento en que Bruno encuentra que "su vieja forma de amar" a Karen y Ana Carla está profundamente lacerada en el presente, existe, tras la derrota del protagonista, la reformulación implícita del concepto del amor. Sin embargo, el personaje narrador no ahonda en ello. La forma egocéntrica en que es presentado el tema no permite que el lector formule otras interpretaciones o crea en otras posibilidades respecto del hecho

¹⁹¹ Adoum. Op. cit. p.139

amatorio. Amor y desencanto parecerían entonces destinar tanto a los personajes en la novela, cuanto al lector, al fracaso.

5.1.3.5.El discurso de la alta cultura versus lo marginal.

No solamente es el hecho amorio el que plantea un problema respecto del discurso que se desprende de la novela. El desencanto, comprendido como resultado de una forma de representación del mundo, se vincula en esta obra al predominio de la intelectualización sobre la sensibilidad. Esta afirmación se apoya en lo que ya se ha dicho anteriormente respecto del peso exacerbado que el autor da a la citación de diferentes obras y artistas, mientras que el lugar que ocupa la cultura popular y lo marginal es muy limitado. El lector halla entonces, una fuerte oposición no sólo entre la tendencia a intelectualizar y la de descubrir el lugar de la sensibilidad respecto del desencanto, sino además entre la alta cultura y la cultura popular, el lugar de lo canónico y el lugar de lo marginal. Esta forma de construir la identidad a través del discurso de la novela muestra una fisura. Dentro del aparataje racional y atestado de citas que se nos presenta como un muro hierático e impenetrable, se hace necesario reformular el valor de la sensibilidad, y ésta, en el discurso de *Ciudad sin ángel* de Adoum está evidentemente relegada a un plano muy inferior del que ocupa el discurso jerárquico de la “racionalidad”.

5.1.3.6.La mirada del extranjero.

Por último, dentro de las recurrencias temáticas que he ido desglosando, está la presencia de la mirada del otro. Sin embargo, la alteridad presente no se asocia a la cultura popular ni a la marginalidad del rol de la mujer. Más bien se relaciona con la visión que el extranjero tiene de la realidad de nuestro país. (Ver el episodio de Ivanovich). La “vara que mide” el subdesarrollo, la mediocridad y la inconclusividad del país es la mirada del ruso. Por lo mismo, la identificación con la idea de “lo limpio, lo desarrollado, lo completo” en el

¹⁹² Adoum. op. cit. p.76-77

discurso de la obra muestra una desvalorización de lo propio , una acentuación en el valor de la alta cultura europea y una aceptación de la visión del extranjero.El desencanto, en la forma de representar nuestra propia modernidad inconclusa es un juicio válido porque está refrendado por la visión del extranjero.

En el contexto que se presenta en *Ciudad sin ángel*, la visión del extranjero se presenta como una forma de validar una identidad mestiza dentro del subdesarrollo y también como la posibilidad de que exista el ejercicio de la autocrítica. La inserción de vocablos franceses, ingleses en los rótulos de negocios de belleza son indicios de hibridez cultural e ironizan las condiciones de un país en "vías de desarrollo". Sin duda, la mirada europeizante está presente en el personaje narrador no sólo en la forma en que presenta a los personajes focalizando la pobreza, la mediocridad y la miseria, si no que esta mirada se afianza y apoya en la concepción total de la novela, como una especie de ensayo novelado. Cito:

Había un sol quitensis, ése que suele lucirse más cuando un amigo eslavo, escandinavo, polar, da lo mismo, viene, como el espía, del frío. Iba mirando alternadamente ambas aceras de la calle, las puertas de las librerías y tiendas, de los almacenes de esa artesanía degradada por la prisa y la codicia, avergonzándome, porque él debía haberlos visto, los letreros del rastacuerismo, BOTRE VEAUTÉ, HAIRSHOP'S, HANDICRATS, BIUTY PARLOR.¹⁹³

Illich no estaba familiarizado con esta ciudad de circulación suicida, con autobuses manejados por asesinos potenciales, que llevan gente arracimada colgando de las puertas y con gente que data de antes de los semáforos y cruza las calles o los toboganes grises en cualquier momento o sitio, empujando y empujándose. Claro que si los indios pidieran permiso jamás nadie les dejaría pasar a ninguna parte.¹⁹⁴

¹⁹³Adoum. op. cit. p.31

¹⁹⁴idem. p.32

5.1.3.7.Otros temas hallados en relación a las preocupaciones de los personajes.

Los asuntos que preocupan a los personajes son: la posibilidad de futuro de un país en vías de evolución, la realidad y mediocridad del contexto social y cultural¹⁹⁵, la existencia de propietarios del país (la idea del feudo), la basura y la pobreza. También se habla de lo inconcluso, de progreso y libertad, del subdesarrollo y sus imágenes, de escenografías desechables, de política y decadencia, del país como tierra de nadie, de la muerte, de la desolación, de la fealdad y la mediocridad, de la aldea global y el destino, de la crítica al país y el futuro como regreso al pasado.

El discurso en la novela funciona, en su estructura inconclusa como una especie de debate entre el género del ensayo y el de la novela, tal como si se ensayara a narrar el país.

Cito algunos fragmentos:

Mira en torno tuyo la fealdad: el rastacuerismo, supuestamente originalidad, de ciertos edificios con columnas dóricas, jónicas o toscanas: las caras, de una mediocridad que la exhibición agrava, de los candidatos a algo en la propaganda electoral; mujeres que serían bellas si no copiaran, sin mirarse el rostro ni el cuerpo, el maquillaje o los trajes de una revista extranjera...¹⁹⁶

Pensar, en este momento, que hay aspirantes a tirano planificando el delito, calculadores del próximo desfalco, guardadores del último soborno, propietarios de la ciudad, propietarios del país y todos sus habitantes, su peones,...¹⁹⁷

5.2. La ausencia de polifonía en la obra.

La ausencia de polifonía se relaciona con el hecho de que los personajes parecen funcionar más como actantes que como actores, lo cual crea ausencia de posiciones contrapuestas y por tanto de polifonía, como fue comprendida por Bajtin. Dejo planteado este aspecto pertinente a la investigación para que pueda ser considerado en otro lugar y

¹⁹⁵ Adoum. Op. cit. pp.141,142,143,154,155,156,161,162,177,185.

¹⁹⁶ Adoum. Op. cit. p.99

¹⁹⁷ Adoum. Op. cit. p.99

tiempo y aclaro que no es el propósito de esta investigación el detenerme en un riguroso análisis actancial.

La novela *Ciudad sin Ángel* tiene muy débiles posibilidades de mostrar otras esferas ontológicas a la de Bruno. La presencia del personaje novelista y narrador no ejerce el contrapeso necesario a la excesiva carga que tiene la perspectiva del pintor. Ya que la novela se desarrolla en relación a los apuntes del maestro Bruno Salerno, el diálogo sobre el proceso de creación podría haber sido motivo de un vínculo más fuerte entre el uno y el otro, en donde la inconclusividad podría haber mostrado el verdadero drama de la creación.

Tampoco Vladimir Illich Ullianov es un personaje que muestre otra cara a la problemática de la ciudad, la falta de utopías y el desencanto que nos da Bruno, a no ser quizás, por el teatro erótico o sadomasoquista en el que es encontrado, pero este elemento no es explotado lo suficiente. Serrana, una mujer con la que Ana Carla supuestamente compartió el encarcelamiento tampoco es un personaje en el que se haya profundizado. Apenas simboliza lejanamente la problemática de la mujer que debe dar su cuerpo para sobrevivir en un microcosmos carcelario.

5.2.1. Sobre el desarrollo de acciones y la autonomía de los personajes.

No hay un desarrollo de acciones o un cambio en los personajes como indicadores de la existencia de novela, clásicamente concebida. Bruno es un personaje predeterminado desde el momento en que se abre la obra con él. El gesto de levantar el teléfono es una decisión del personaje novelista, quien con su distanciamiento frente al personaje, no seduce al lector.

Sobre la dramaticidad en la confrontación de voces se podría pensar que la forma en que Bruno y Karen perciben la ciudad, muestra una confrontación. Sin embargo, los dos comparten un punto de vista muy similar. El cementerio es el único paisaje de Bruno y para Karen la ciudad es objeto de odio.

Karen ha ido al correo, a donde debe llegar antes de las seis, a retirar las cartas certificadas y los paquetes de impresos, con su odio doble a la ciudad: el de todos los días, por esa población de mendigos y casi, vendedores de algo: hojas de afeitar, huevos duros, relojes, cigarrillos sueltos, ropa barata, anteojos oscuros, jugos de naranja, radios para automóviles, choclos cocidos, limpiaparabrisas, convirtiendo la ciudad en un gran mercado sucio intransitable, con esos letreros de todos los colores, todos los materiales, todos los soportes...¹⁹⁸

Aparentemente, la parte en donde apenas se logra una confrontación de voces, entre discurso masculino y el punto de vista femenino, es la parte ya citada (pp. 175,186), en donde Karen deja oír su voz y las quejas que tiene respecto de su relación con el Maestro Bruno Salerno. Pero, en definitiva, parecería ser que es más bien indicios de plurilingüismo,¹⁹⁹ como también lo es la parte, en que, Bruno le dice a Ana Carla cómo se llaman las tesis en París y hace una burla al lenguaje académico.²⁰⁰

AnaCarla tomaba notas al comienzo, cuando aún creía que se graduaría y que para ello terminaría sus Conversaciones con Bruno Salerno. - Era absurdo - dijo él después -, jamás le habrían aceptado una monografía con ese título. Las monografías en Francia se llaman, más o menos, así: " Coordenadas indígeno-hispánicas y europeas en el comportamiento volitivo y el espacio mental y/o pictórico y su concreción en la pintura de Fulano de Tal: introducción a la plástica latinoamericana contemporánea", o, también, " El discurso metafísico con el espacio y el comentrio tropologizado de la realidad vinculado a las vertientes subjetiva y social de la dimensión del misterio: hermenéutica de la pintura de Mengano."²⁰¹

La postura ideológica del personaje narrador tiene un fuerte peso en los personajes, sobre todo, como ya lo he dicho, en Bruno. En este punto, el lector crítico podría preguntarse

¹⁹⁸ Adoum. op. cit. p.11.

¹⁹⁹ Bajo esta clasificación se incluiría también la manera en que se insertan ciertos vocablos franceses, como vimos en el discurso de Karen, por ejemplo, y cuando se nos habla de " los letreros del rastacuerismo" (p.31) en donde se lee " BOTRE VEAUTÉ, HAIRSHOP'S, HANDICRATS, BIUTY PARLOR"

²⁰⁰ Algunos puntos relacionados con este plurilingüismo que no han sido suficientemente explotados son: la polémica sobre el plurilingüismo (p.132) en relación a la política, las palabras compuestas (ver Adoum, op. cit. p. 13, 21, 27, 31, 34, 35, 36, 95 y 96), la discusión entre el peruano y el mejicano en un congreso (p.66 y 67), la historia de los niños que son cuidados por Ana Carla (p.74), para citar las más importantes.

²⁰¹ Adoum. op. cit. p.73

si es que un personaje, mientras tiene un peso mayor como ideologema, se convierte en un personaje más o menos logrado. Sin embargo, esta es otra cuestión. Por ahora, lo que interesa es demostrar el hecho de que la mirada del autor implícito no representado es similar a la de Bruno y creo que esto se ve con claridad en el tono que tienen los dos respecto de los otros y del mundo que los rodea, un mundo que se presenta como un país en vías de extinción.

Apagó el televisor. El único programa que escapaba a la debilidad mental y a la estupidez de los productores era un documental sobre la fauna de las Galápagos. El resto aparte de las telenovelas venezolanas ridículas y las baratas películas de horror norteamericanas, era peor, local: un patán, candidato a Presidente de la República, cuyo mayor mérito era "tener los testículos más grandes" que el otro patán candidato a Presidente de la República que, en cambio, tenía "pantalones de acero", cuyo programa de gobierno se reducía, modestamente, a "poner al hombre y la mujer ecuatorianos en el centro del universo". Un Honorable Diputado borracho que amenazaba a otro Honorable: "Yo a ti no te pego, enano, a ti te meo", en plena sesión del Honorable Congreso Nacional...²⁰²

Para relacionar la polifonía con la forma en que nos es presentada la vivencia del amor, hay que decir que aquel discurso de la dureza o de la voz sabionda del narrador deja al amor reducido a una necesidad en donde la lógica diferente, estetizante que se intenta hallar, queda destinada al fracaso. La contradictoriedad de la plenitud y de la derrota entretreídos, no es explotada sino a través de la mirada totalizante de la muerte. Así el amor, como recurrencia temática no es ningún lugar potencial para la sorpresa en el lector, más bien se une a la falta de horizontes en el presente.

Karen agrega en silencio, mirando la noche por la ventana: "Entonces, ¿morirse es esto: obligar a los demás a pensar en uno, por lo menos cuando se recibe la noticia y, después, de tiempo en tiempo? Cuando era niña quería morirme pra que los demás se arrepintieran de no haberme querido como yo hubiera querido."²⁰³

²⁰²Adoum. op. cit. p.132.

- SEXTO CAPÍTULO -

CONCLUSIONES SOBRE EL ESTADO EXPLORATORIO DEL 'CRONOTOPO DEL DESENCANTO'.

LA imagen del hombre hallada, como descripción de la estructura ontológica de las novelas analizadas, no puede concebirse como una clasificación rígida, sino más bien como producto del encuentro o del diálogo²⁰⁴ que se produce entre el lector crítico y la obra, dentro de un tiempo y de un espacio definido. Hemos trascendido, como sostenía Bajtin, el espejismo de las formas para acceder con ello al nivel ontológico de las obras. Sabemos que el sentido y la problemática del ser está y no está en la materia. Con esto, nos situamos dentro de una pregunta por las fronteras del texto, como si la posibilidad de hablar de la imagen del hombre en las obras no se circunscribiera sólo a ellas y como si la pregunta por el ser rebasase la estructura novelesca difuminando los bordes de la obra.

Por ello, la exploración de un 'cronotopo del desencanto' no se vincula tanto a la identificación de éste con el motivo literario (como algo endógeno o interior a la obra literaria) ni se asocia con la jerarquización de niveles menores de cronotopos. Primordialmente, la categoría de la que hablamos fue concebida, como un acto de lectura, y se fundamentó en aquella categoría del lenguaje que Kristeva llamó la intertextualidad.²⁰⁵ Con ello, se aceptó que, dentro del texto, existen recurrencias temáticas que forman un discurso,

204."..para estudiar la estructuración de la novela como una transformación, la consideraremos como un diálogo de múltiples textos, como un diálogo textual, o, mejor dicho, como una intertextualidad" Julia Kristeva, *El texto de la novela*, España, Editorial Lumen, 1981p.16

compuesto de una imagen básica del hombre, de recurrencias temáticas y de ideogramas
206 útiles en la construcción del ‘cronotopo del desencanto’ como acto de lectura.

Esta búsqueda por comprender el nivel ontológico de las obras es, en tanto implica una descodificación y selección de los elementos que componen la imagen del hombre en las obras, un acto narrativo. El ‘cronotopo del desencanto’ muestra y crea, por ello, varias unidades constitutivas que describen una relación importante de aspectos, incidentes y personajes en una historia que rebasa las fronteras del texto y que sirven para la comprensión del estado espiritual del hombre actual y su forma de representación del mundo de la vida.

Por lo mismo, los resultados del estudio llevado a cabo se centran en la forma en que los textos comparten algunas similitudes y paralelismos, cuyo peso ontológico puede trasladarse hacia el ‘texto social’ del cual el lector crítico es parte.

De otro lado, existen dos vertientes en este estudio : primero, el de la polifonía en relación al desencanto, comprendida como la definición de una tendencia estética y, segundo, la pregunta por la imagen del hombre en relación a la construcción de un ‘cronotopo del desencanto’, comprendido como acto de encuentro entre el lector crítico y las obras, como ya se ha dicho. A continuación se expondrán las conclusiones respecto de los dos ejes del estudio.

6.1. Polifonía como tendencia estética y los personajes.

²⁰⁶ La aceptación de un texto como un ideograma determina el propio procedimiento de una semiología que, estudiando el texto como una intertextualidad, lo piensa, así, en relación con (los texto de) la sociedad y de la historia. El ideograma de un texto es el hogar en que la racionalidad

1. La polifonía es un factor que se relaciona fuertemente con el tipo de lenguaje usado en la novela. Una novela monológica, en la que la conciencia del autor convierte a las otras conciencias (las de los personajes) en objetos y se propone definir las y concebirlas de antemano, no será polifónica; puede tener 'semillas' de polifonía que a veces se muestran a través de indicios de plurilingüismo, pero no es una novela polifónica, desde la visión de Bajtin.

2. En el caso de *El Viajero de Praga*, el hallazgo de situaciones contrapuntísticas claramente conformadas y la presencia de personajes como el mudo, que marca un contrapeso a la visión predominante de Kronz, nos dan indicios de estar frente a una novela polifónica. Sin embargo, si se siguen los planteamientos de Bajtin, el peso ideológico en el personaje, que es mayor al de los otros, desdiría esto, sobre todo porque la visión del protagonista, respecto del mundo, se presenta como algo acabado. Con todo, esta novela parece ser un eslabón entre una forma de narrar que introduce en el trabajo literario las contraposiciones y la noción de lo polifónico y entre el lenguaje monológico.

3. La novela polifónica es consecuencia de un determinado contexto social, que aparece en tiempos en que la diversidad se manifiesta y la conciencia monológica se revela frágil o cuestionada. En este sentido, bien valdría preguntarse si estamos hoy frente a estas condiciones y la posibilidad de que haya un giro en la tendencia monológica predominante, como respuesta a una nueva forma de concebir la identidad y la inclinación por explorar las contradicciones sociales que se evidencian en la presencia de una mutiplicidad de voces y actores sociales.

conoce íntegra la transformación de los enunciados (...) así como las inserciones de esta totalidad en el texto histórico y social" Kristeva, op. cit. p.16

4. Las novelas polifónicas parecen basarse en un principio realista, lo cual, de por sí, es un límite en la forma de proyectar la identidad, porque la facultad se remite a la gravedad de ésta formándose un círculo vicioso entre realidad vivida, realidad representada y desencanto.

5. Un aspecto interesante puede llamar la atención en esta etapa del trabajo es el hecho de que los universos narrados que han sido analizados (*El Viajero de Praga*, *El Pulso de la Nada*, *Ciudad sin Ángel*) reproducen preocupaciones, desencuentros y frustraciones de la vida real, de la pregunta por la identidad o el subdesarrollo en el país, situaciones que se vinculan a una tendencia realista en las obras y a la proximidad de las representaciones con el mundo con el que dialogan. El margen estrecho de libertad estética del creador, en ese sentido, predetermina la configuración de las obras sin que otras perspectivas de la problemática que preocupa al escritor, puedan surgir. Recuérdese que T.S. Elliot concebía al hecho literario como un distanciamiento del creador frente a su universo de emociones.

6. El realismo sobre todo en *Ciudad sin Ángel* y *El viajero de Praga* se relaciona con la imposibilidad de los personajes de hallar salidas a su desencanto, pero también con la imposibilidad de que proyecten hacia fuera sus deseos. Son seres semi-domesticados de la urbe. En cambio Simbaña y la parodización de la que es objeto el ideologema del soñador, que se desprende de él, lo aleja de todo realismo.

6.2. La pregunta por " lo literario ".

Algunas preguntas importantes se desprenden de este estudio. Una de se relaciona con qué puede ser entendido como " lo literario ", hoy en día. En un contexto en el que los géneros literarios se han visto reformulados a través de diferentes técnicas, es difícil dar una clasificación rígida a lo que podemos comprender por 'novela moderna'. ¿Cómo caracterizar, entonces, obras como *Ciudad sin Ángel*, en la que confluyen el ensayo y la novela experimental?

Por otra parte, .hay una radical diferencia entre la novela de Vásconez y la de Adoum. Si bien los dos manejan la indefinición del tiempo, en *El Viajero de Praga*, se contagia al lector la vaguedad y la percepción temporal del protagonista . Tanto la irrealidad de las cosas cuanto la provisionalidad y la confusión entre sueño y realidad, juegan papeles trascendentales y permiten construir una perspectiva más amplia de las diferentes voces con las que se relaciona el Dr. Kronz. En cambio en *Ciudad sin Ángel*, la permanente desubicación temporal, unida a la 'inconclusividad' de la novela, contribuye a la pérdida de curiosidad en el lector.

6.3. Seducir desde el desencanto.

La exigencia del trabajo literario con respecto al tema del desencanto es un aspecto que necesita ser pensado, puesto que, para que un novelista haga que la obra sea interesante, se requiere de un trabajo mayor en las estrategias de seducción al lector para atraerlo hacia el mundo del desencanto. De otra forma, el lector promedio puede sentirse poco involucrado con el tema.

Desde el punto de vista de la recepción de la obra es posible preguntarse por la necesidad de que los autores emprendan una exploración sensible del desencanto en la que la forma de representar el mundo no concluya en una visión rígida, acabada, sin salidas. La recuperación del asombro y el fortalecimiento del pensamiento mítico sólo son posibles si existe un replanteamiento del peso racional asumido a través de las perspectivas analizadas respecto del desencanto. El lugar de lo absurdo, de lo inconmensurable, del humor, de lo femenino y lo subalterno, necesitan ser explorados con mayor profundidad.

Por otra parte, el humor es otro elemento que revela la capacidad de los autores de vincularse o imaginar un público, con el cual comparten un código. En *El Viajero de Praga* de Vásconez predomina el humor serio y la ironía, en *El Pulso de la Nada* de Rodríguez existe la parodia, y en *Ciudad sin Ángel* de Adoum, en cambio, hay poquísimos indicios de humor.

Estos indicios sobre la calidad y presencia del humor, como recurso literario, hacen imprescindible que se medite acerca de la forma en que los autores introducen la diversidad en el contexto del desencanto que están formulando. En este sentido personajes como: el mudo en Vázquez, el vagabundo, en el caso de Rodríguez y el ruso Ullianov, en Adoum son claves. El primero, el mudo, realza la oposición frente a la razón comatosa con la que Kronz se representa al mundo y pone al lector frente al sinsentido y la estupidez. El segundo, el vagabundo, realza la esfera de lo absurdo y de la sabiduría, frente a la búsqueda de trascendencia del burócrata- filósofo. El tercero, apenas y muy débilmente, rompe la seriedad de la explicación ideológica con el hecho de que Ullianov era comunista porque se cortaba el pelo con la hoz y se peinaba con un martillo.

Por otro lado, la percepción del fenómeno del desencanto no siempre es uniforme. Juega un papel preponderante en esto, la subjetividad. Kronz, por ejemplo, vive en una especie de desesperanza y se debate entre la nostalgia y la frustración porque su destino es la soledad y la realidad siempre está destinada a llevarlo a las regiones difíciles de la vida. Lucio Simbaña, en cambio, es un burócrata que busca escapar de su insignificancia, creando una mujer angelizada. Bruno y Karen son gente de izquierda que abortan sus sueños y naufragan en sus utopías.

6.3.1. Reflexiones acerca del lugar del lenguaje de lo femenino y la pregunta por lo andrógino en la identidad.

Racionalidad, tendencia a la abstracción, ausencia de la esfera cotidiana y sexismo son algunos elementos colaterales que se desprenden del análisis de las novelas. El primero se asocia a la excesiva intelectualización del fenómeno del desencanto; el segundo, se fundamenta en la recurrencia de caracterizaciones síquicas de los personajes y la ausencia, en cambio, de sus descripciones físicas; el tercero, se relaciona con la inexistencia de una esfera cotidiana en la vida de los seres representados en las obras y, por último, frente a la tendencia

a recrear un discurso sexista en las obras, hay que resaltar la importancia de investigar la naturaleza andrógina del ser humano.

Muchas preguntas surgen en torno al lugar del lenguaje femenino y la pregunta por lo andrógino en la identidad. ¿Cómo es posible encontrar el ‘punto débil’ en el discurso del desencanto? ¿Existen fisuras en la forma de representar el fenómeno del desencanto? ¿Qué papel juega, frente a la racionalidad imperante en el discurso de las obras vistas, el lenguaje del cuerpo, de las sensaciones y de lo visceral? ¿Existe oposición entre lo apolíneo y lo dionisiaco como expresión de una tendencia a narrar la nación?

Por otra parte, se hace necesaria una crítica de los personajes femeninos en las novelas. Violeta, Esther, La Roja, Istar, La abuela andrógina, Ana Carla y Karen resultan claves en la comprensión de los ideogramas que se desprenden del discurso en las obras. Una forma polifónica de narrar, debería incorporar la pregunta por la androginia frente a la división tradicional de géneros.

6.4. La andinidad.

Dentro del proceso de secularización al que está expuesto el hombre moderno, existe la necesidad de narrar acontecimientos, símbolos y signos que aglutinen y den un sentido de identidad. La globalización amenaza con borrar la memoria y la posibilidad de recordar tradiciones y mitos. Por ello, el problema de representación del ser andino, se constituye alrededor de la pregunta por lo sagrado y de la capacidad de resemantizar e imaginar un pensamiento mítico que alivie el marcado peso de lo real, a través del cual nos agobia el desencanto.

6.5. La construcción del ‘cronotopo del desencanto’.

El presente estudio funciona como un indicio de un momento histórico concreto y es un proceso de reacentuación de una tendencia novelística realista que se caracteriza por ubicarse en relación al final de la modernidad y de la crisis que ella plantea al hombre

respecto de las utopías , de la fe en proyecto civilizatorio occidental y de la racionalidad científica. Aclarado esto, podemos proseguir con los ejes temáticos que ayudan a caracterizar la imagen del hombre con la que es posible dialogar respecto de la "ecuatorianidad a fines del siglo 21".

6.5.1. Algunos ejes temáticos extraídos de la estructura ontológica de las obras analizadas.

1.- La mirada hacia atrás en donde el pasado, los recuerdos de infancia o de tiempos anteriores cobran relevancia en la representación del mundo de la vida de los personajes se vincula a la pérdida de la mirada infantil, de la esperanza y de los sueños. El se queda suspendido en el presente y la nostalgia por una forma de representación en donde el peso de la racionalidad y de la realidad no sean tan hostiles cobra fuerza.

2. La presencia del viaje como errancia interna y forma de construir el conocimiento o la representación del mundo se une al tema de "la mirada hacia atrás" y se relaciona con la vivencia de lo urbano. A este tema se unen la idea del destino y de la prueba. (El hombre está destinado a la errancia y a la soledad y su fortaleza interior está a prueba.)

3. La vivencia de lo urbano condiciona la vivencia de los personajes. El entorno físico y social los envuelve y realza su soledad. Entonces hay un desencuentro entre los sueños, los deseos, la necesidad de estetizar y la realidad que se presenta como lugar de mediocridad y frustraciones en donde se cierra el círculo vicioso del desaliento.

4. La subjetividad urbana se compone de diversos elementos:

- El estoicismo de los sujetos en tanto ciudadanos condicionados por la urbe. (Como ya se ha dicho, los personajes se muestran como parte de una suerte de 'plan divino' en el que el destino pone a prueba la fortaleza interna de los ciudadanos)
- La existencia comatosa, el marasmo y la búsqueda de vitalidad, planteado a través de un problema subjetivo de representación del mundo.
- La visión del extranjero y el exotismo como escape de la realidad.
- La hibridez, lo inconcluso, la sensación de vivir en "tierra de nadie", la pregunta por el desarrollo marcan la representación del desencanto.
- La pregunta por la identidad y la nación se relaciona con el 'realismo'.

5. Existen zonas de "malestar en el sujeto moderno" que pueden agruparse en los siguientes puntos:

- a) La vivencia de lo cotidiano que nos da un indicio de cuáles son los mecanismos o estrategias con los que los protagonistas asumen aquella realidad que les resulta mediocre y ajena. (Este, es el lugar de las tensiones del día a día, pero no es explotado suficientemente en ninguna de las novelas. Quizás todos los personajes están demasiado enredados en su percepción del mundo, la del desencanto, como para ocuparse de las cosas más insignificantes.) Hay un sobrepeso en la percepción de qué es lo trascendente, o lo inteligente o de lo que quisieran que fuera la realidad, mientras la vivencia de lo cotidiano, que es el lugar en donde se dan los mecanismos con los que el sujeto lidia con su desencanto (sea individual o colectivo) se ve puesto en un segundo o tercer plano. La cotidianidad es también el lugar del humor, del encuentro con lo simple y de la reformulación de la inteligencia, pero además de 'lo práctico'. (Este aspecto podría relacionarse con la descripción de los hábitos mentales de los personajes y la ausencia de descripciones fisonómicas).

b) La vivencia del amor debería ser el remanso necesario para que el ser desencantado de la modernidad encuentre las fuerzas necesarias para lidiar con la vida. En el caso de Kronz, el amor está destinado al fracaso y a la erosión. En el de Simbaña, el amor platónico a una mujer imaginaria, lo lleva a la muerte y, en el de Bruno, el amor a una antigua musa lo lleva a la veneración de su recuerdo y a refugiarse en el arte como lugar en el que construye un lenguaje 'sobrehumano'. Para éste último, la cotidianidad queda excluida. (Se supone que el amor, como eje temático es un gran indicio de la imagen del hombre. Si las formas de amar de ese hombre no lo redimen y no subvierten el orden que lo anula, ese hombre probablemente está condenado al fracaso).

c) Ni erótica ni misticismo en el tratamiento del desencanto de estas novelas, devuelven al sujeto al lugar necesario en el cual puede recobrar su ilusión y su necesaria búsqueda de ternura. Kronz está destinado a hacer reales las letras de los boleros, Simbaña a que se cumpla su ridículo destino, por un amor inasible, Bruno a aullar por un amor muerto, pero el lugar crítico en donde el sujeto se fractura o debate entre el lenguaje de la obediencia y el del deseo, el verdadero drama, no es un punto fuerte. Así, el lector crítico se pregunta si el amor existe para los personajes en estas novelas o si solamente es una técnica más de su adaptación a un mundo inhóspito que los aborta indefinidamente.

d) La pérdida de magia y de asombro.

La mirada nostálgica, que está de luto tanto por el presente como por el pasado, básicamente en las novelas de Adoum y la de Vásconez. Sin embargo, el elemento que une a las tres novelas, es el factor de la mirada hacia atrás, en donde la infancia y la magia cobran significación, quizás porque ahí, en la infancia está la posibilidad de reconstituir la mirada desencantada hacia el mundo.

6.6. Implicaciones de este estudio

Este estudio ha tomado como sus puntos ejes tres aspectos: La búsqueda por definir lo que hemos denominado " el fenómeno del desencanto" a través de las tres novelas pertinentes, el análisis de las propuestas estéticas con el uso de la categoría bajtiniana de la polifonía y la exploración del 'cronotopo del desencanto' a través de la clasificación de los ejes temáticos hallados.

La perspectiva desde la cual he abordado este estudio, sin embargo, probablemente está condicionada por tres puntos fundamentales: la pregunta por el lugar que le corresponde a la literatura en un tiempo de crecientes relativizaciones e interpretaciones, el uso del enfoque bajtiano hacia la literatura que se inserta en el marco de la crítica sociológica y el hecho de que las novelas afrontadas constituyen un material heterogéneo desde el punto de vista del concepto de polifonía.

Por otra parte, pienso que asuntos como la pregunta por la identidad andina, la posibilidad de una lectura barroca de *El Viajero de Praga*, la lectura crítica de los personajes femeninos como ideologemas, la pregunta por la forma de amar representada en las obras, son temas que no han sido profundizados totalmente, porque, como parecían ser asuntos que rebasaban el objeto de este estudio, se los ha dejado más bien como interrogantes o propuestas para un estudio futuro. Otro aspecto relevante que habría que rescatar como comprensión de la tendencia en la forma de narrar el desencanto es la pérdida del sentido de lo sagrado, del hallazgo de la hierofanía que se vincula con la ausencia de asombro frente al mundo, dentro de la visión de los protagonistas en Váscónez y en Adoum (Es diferente en Rodríguez).

El trabajar alrededor de este fenómeno, dentro de la literatura, presupone una especial dedicación. El discurso y la ambientación que rodean y componen a estas novelas hace que el objeto de estudio se muestre denso. De esto se pueden sacar dos importantes conclusiones: primero la imparcialidad del que analiza y segundo, el hecho de que el lector

crítico llega a comprender la complejidad del proceso de escritura como acto de seducción a partir de las novelas.

Por otra parte, confirmo que el estudio me ha llevado a plantear un aspecto más bien filosófico, que trasciende el nivel objetivo del estudio y es que el fenómeno del desencanto, tal como nos es presentado por el material heterogéneo de las novelas, no puede tildarse de 'pensamiento negativo' sin más. El esfuerzo de interpretación exige transitar por las novelas de cuerpo entero, atentos a la forma en que nos ha sido representado aquel universo narrativo del desencanto, sin descuidar, simultáneamente, la forma en que uno, como mediador, se representa el mundo que nos es descrito.

Bibliografía

- Adoum, Jorge Enrique, *Ciudad sin Ángel*, Méjico, Editorial Siglo 21, 1995.
- Angenot, Marc, et al, *Teoría literaria*, Madrid, Editorial Siglo 21, 1993.
- Bajtin, Mikhail, *Teoría y estética de la novela*, Méjico, Siglo 21, 1992 (trad. Helena S. Krúlova y Vicente Cazcarra)
- Bajtin, Mijail , *Problemas de la poética de Dostoievski* , Méjico, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Bal, Mieke, *Teoría de la narrativa*, Madrid, Cátedra, 1995.
- Beverly, John & Oviedo, José, *The postmodernism debate in Latin America*, Pittsburgh, Boundary 2, 1993, p. 127.
- Calvino, Italo, *Seis Propuestas para el próximo milenio*, Madrid, Editorial Siruela, 1990.
- Casullo, Nicolás, *Itinerarios de la modernidad (Corrientes del pensamiento y tradiciones intelectuales desde la ilustración hasta la posmodernidad)*, oficina de publicaciones del CBC, Argentina 1996.
- Forster, E.M. *Aspectos de la novela*, Madrid, Editorial Debate, 1995.
- Genette, Gérard, *Figuras III*, Editorial Lumen, España, 1989.
- Kobo Abe, *El rostro ajeno* , Editorial Siruela, España, 1994.
- Kristeva, Julia, *El texto de la novela*, España, Editorial Lumen, 1981.
- Lawrence, D.H. *Essays* , Middlesex, England, Penguin Books, 1968.
- Lazlo, Ervin, *La gran bifurcación, Crisis y oportunidad: anticipación del nuevo paradigma que está tomando forma*, Barcelona, Gedisa, 1993.
- López Gil, Martha, *Obsesiones filosóficas de fin de siglo*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 1993.

- Noel, J.F.M. *Diccionario de Mitología Universal*, Madrid, Edicomunicación, Tomo I, 1991.

- Pérez Lindo, Augusto, *Mutaciones, escenarios y filosofías del cambio de mundo*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 1996.

- Pozuelo Ivancos, José María, *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1989.

- Rodríguez, Juan Manuel, *El Pulso de la Nada*, Quito, Editorial Libresa, 1996.

- Said, Edward, *Representations of the intellectual*, USA, Pantheon books, 1994.

- Sarlo, Beatriz, *Escenas de la postmodernidad*, Argentina, Ariel, 1994.

- Steiner, George, *El Castillo de Barbazul*, Aproximación a un nuevo concepto de cultura, España, Editorial Gedisa, 1992.

- Vásconez, Javier, *El Viajero de Praga*, Méjico, Alfaguara, 1996.

- Vattimo, Gianni, *Ética de la interpretación*, Argentina, Paidós Studios, 1992.

- Wellek, René, *German, Russian and Eastern European Criticism (1750-1950)*, Volume 7, London, Yale University Press, 1991, p.364.