

**La muerte del otro: Autoficción, otredad y muerte en
de Pedro Luis Alarcón**

Javier Ignacio Alarcón
Universidad de Alcalá

RESUMEN: La autoficción puede ser considerada un género híbrido, situado entre la autobiografía y la ficción. En consecuencia, distintos investigadores suponen que, para entender el texto autoficcional, se lo debe confrontar con referentes extratextuales para establecer qué es verdad y qué es mentira, así como para entender la manera en la cual se construye una obra autoficcional. En contraste, la pregunta por una autoficción que se sostenga sobre sí misma, sin necesidad de paratextos (biografías del autor, entrevistas, etc.) puede resultar bizantina. Para empezar, porque parece inconcebible: en la era de la comunicación en masa, la figura del autor se construye desde los paratextos. Partiendo de este punto, Pedro Luis Alarcón, en *Juegos de espejos*, nos permite acercarnos a la cuestión desde una perspectiva diferente. En tanto que es un auto

could seem pointless. First and foremost, the idea seems inconceivable: in the era of the mass media, the perception we have of an author is built from paratexts. Taking this as a premise, Pedro Luis Alarcón, in his book *Juegos de espejos*, allows us to formulate the question from a different perspective. Being an almost unknown author, we have very few paratextual references about his books. This allows us to analyze his short stories without

extratextuales, sea porque hablamos de un lector ingenuo o de un escritor desconocido? ¿Puede existir un yo-autor que habite exclusivamente en la obra autoficticia y que, sin hacer referencia a los paratextos, presente la situación paradójica que formulamos en la primera definición que hicimos del neologismo?

Pedro Luis Alarcón construye un yo figurado en *Juegos de espejos* (1995) que nos permite plantear esta cuestión. Con una obra limitada a dos textos –un poemario, titulado *Cuerpos fantasmas & el suelo subterráneo* (1991), y la colección de relatos que analizaremos- y una carrera truncada por su fallecimiento, las referencias paratextuales que tenemos de este escritor venezolano de los noventa son escasas, casi nulas. Aun así, y esta es la tesis que defenderemos a continuación, es posible leer algunos de sus relatos como autoficticios. De los siete que conforman *Juegos de espejos*, nos centraremos en tres: “Entonces la biblioteca”, “La cara de José Vicente” y “New York Blues”. Estos textos se aproximan a la figura autor desde distintas perspectivas, algunas más cercanas a la autoficción que otras, y construyen dentro de la obra, como conjunto y unidad, un Yo que se ubica en el punto paradójico que señala el término.

Volvamos a la noción inicial, la autoficción, y tratemos de enmarcar una definición más certera del término, entendiendo que no será definitiva, ni siquiera, dentro de nuestro análisis. Con la vista puesta en este objetivo, revisemos con cuidado lo que afirma Manuel Alberca en “Las Novelas del Yo”:

La autoficción no es una novela autobiográfica más, sino una propuesta ficticia y/o autobiográfica más transparente y más ambigua que su pariente mayor. La autoficción se presenta como una novela, pero una novela que simula o aparenta ser una historia autobiográfica con tanta transparencia y claridad que el lector puede sospechar que se trata de una pseudo-autobiografía, o lo que es lo mismo, que aquel relato tiene ‘gato encerrado’.

(Alberca 145)

A pesar del amplio debate que existe en torno a este concepto, creemos que, como punto de partida, la definición de Alberca resulta iluminadora: apunta a la ambigüedad, nos recuerda que no hablamos de una autobiografía, sino de una obra que aparenta ser autobiográfica, una “pseudo-autobiografía”. Dándonos cierta libertad, podemos decir que cualquier texto que plantee esa ambigüedad, que problematice el límite entre la verdad y la mentira desde la perspectiva de un Yo aparentemente autobiográfico, puede entrar dentro de esta categoría.

La homonimia o coincidencia nominal entre el autor y el protagonista de una ficción, es una de las estrategias que genera esta ambigüedad de manera más clara: el nombre propio señala a una persona, a una identidad, y por lo tanto, al ver que el protagonista de una novela –que es en principio una ficción- lleva el mismo nombre que el autor, el lector se inclina a pensar que son la misma persona (véase Alberca 145).

Pero la autoficción ha encontrado otros mecanismos para producir este efecto paradójico: construir un narrador que se mezcla con la figura autor o establecer relaciones metaficcionales dentro del marco diegético y también fuera este, con elementos paratextuales como el título o el nombre del autor, pueden ser algunos ejemplos. Estas estrategias pueden existir en obras en las cuales el narrador no sea el protagonista de la ficción o que no presenten la homonimia. Revisemos algunas en los relatos de Alarcón.

Comencemos con “Entonces la biblioteca”, segundo relato del libro: se nos narra la historia de un hombre que, para poder escribir con tranquilidad, se refugia en la casa de un individuo misterioso, que permanece prácticamente ignoto hasta las últimas páginas del relato. A medida que avanza la narración, el protagonista empieza a notar hechos extraños (pesadillas y visiones fantásticas). Los únicos espacios a los que tiene acceso son la biblioteca, el comedor y su habitación, el resto de la casa es un laberinto impenetrable, un espacio, en cierto sentido, imposible. Poco a poco el protagonista se siente morir y empieza a sospechar del carácter monstruoso del dueño de la biblioteca. Confirma su sospecha cuando encuentra a su anfitrión en un ataúd: es un vampiro que le ha estado succionando la sangre y

la vida. El relato concluye cuando el vampiro, a través de una carta, confiesa su identidad y promete iniciar al narrador en una nueva vida (Alarcón 23-31).

En una lectura descuidada, podríamos inclinarnos a pensar que el protagonista, un escritor que narra en primera persona su experiencia, es quien más se acerca al autor; sobre todo si sumamos el carácter fantástico del otro personaje. Sin embargo, la firma que leemos en la carta del vampiro es un anagrama del nombre del autor: Ordep Siul Nocrala (Pedro Luis Alarcón, invirtiendo las letras de nombres y apellido). Encontramos, por lo tanto, una homonimia parcial que nos permite preguntarnos por la autoficción.

Pero, ¿podemos hablar de relato autoficticio cuando lo narrado es evidentemente irreal, cuando la referencia que el autor hace de sí mismo es tan ínfima? Vincent Colonna, en *Autofiction & autres mythomanies littéraires* (2004), nos brinda una visión amplia de la autoficción que nos puede dar luces sobre el segundo relato de *Juegos de espejos*. Presenta cuatro propuestas para hablar del neologismo, cada una con características particulares. La primera da un marco en el cual insertar “Entonces la biblioteca”, la que Colonna llama “autoficción fantástica”: el yo del autor, que podemos reconocer, generalmente, gracias a la homonimia, se inserta en una narración fantástica, esto significa, para Colonna, cualquier texto que narre una historia “irreal” (incluidas obras de corte grotesco o contrafactual, entre otras.); en consecuencia, la línea que separa lo real de lo ficticio es evidente (Colonna 85).

Cuando revisamos el texto de Alarcón a través de este lente, no es difícil leerlo como una autoficción: al igual que hace con su propio nombre, el autor invierte su realidad y se transforma a sí mismo, a través de la ficción, en un ser imposible, en un vampiro sobre el que pesa la inmortalidad que lo ha acompañado durante siglos. El espejo que se construye produce un reflejo irreconocible: su especularidad consiste en la ausencia de reflejo, como un vampiro.

Pregunta Jacques Derrida: “¿En qué se reconoce un fantasma? En que no se reconoce en un espejo” (Derrida 175). El pensador francés apunta a la autonomización que ocurre

cuando una idea es alienada de la cosa de la cual proviene: deviene de esta y, al mismo tiempo, la refleja y la niega. Siguiendo el análisis de Martina Wagner Egelhaaf en “La autoficción y el fantasma”, podemos decir que en la autoficción ocurre el mismo proceso: el yo que habita el texto adquiere autonomía y, aunque refleje al “yo real” que lo creó, también lo niega en tanto que es ficción; el yo figurado es un reflejo irreconocible. Afirma la autora: “porque el terror que desata esta figura proviene del hecho de que la tranquilizadora conciencia de saber que nos hallamos ante una ilusión o un espejismo nos lleva a cuestionar la fiabilidad de lo que estamos leyendo” (Wagner Egelhaaf 239).

En el texto de Alarcón podemos apreciar este proceso llevado al extremo: el reflejo que se produce en el relato está tan deformado, que resulta casi irreconocible. El cuestionamiento de lo real, o del límite de la ficción, se da en el momento que el autor deviene en un ser imposible, un monstruo que, además, hace filosofía de su condición: “Esa es la condena de la inmortalidad: cada día, cada hora, cada minuto es igual al anterior y al que le sucede. No tarda uno en descubrirlo: el tiempo es sólo una ilusión, como la realidad, como usted y yo” (Alarcón 27). Para hacer más profundo el cuestionamiento a los límites de la ficción, Alarcón hace que el vampiro señale en su propia existencia la negación de lo real.

Hay en “Entonces la biblioteca” un Yo que se narra y se pierde a sí mismo en un cosmos imposible: el narrador. Mientras, el “otro” aparece como un monstruo que le va quitando la vida. Más allá, la otredad encarna en todo el universo que consume al protagonista: la biblioteca, los laberínticos pasillos, las creaturas fantásticas, las pesadillas, todo parece ser parte de ese “otro” extraño que mata lentamente al protagonista. Pero esta otredad es el mismo autor, invertido, que ocupa un espacio ambiguo entre la verdad y la mentira, propio de la autoficción. No parece ser un hecho casual que el vampiro sea un “no-muerto”, un ser que habita dos espacios contradictorios como el relato autoficcional.

Avancemos al tercer relato del libro, “La cara de José Vicente”. Este nos muestra una propuesta más matizada. Es, además, el único relato que podemos reconocer como

autobiográfico, gracias a un comentario del prologuista de *Juegos de espejos*, Peter Soehlke (Soehlke 13). En consecuencia, nos acercamos a la definición de autoficción que revisamos al iniciar y que Vincent Colonna también incluye dentro de su tesis, denominándola “autoficción autobiográfica”: “el escritor sigue siendo protagonista de su historia, el núcleo en torno al cual se ordena la materia narrativa, pero imagina su existencia a partir de datos reales permaneciendo lo más cerca posible de lo verosímil y avalando su texto con una verdad al menos subjetiva” (Colonna 95).

Se narra la historia de José Vicente, un inadaptado que crece excluido del agresivo mundo del bachillerato: con gestos afeminados, sometido por una matriarca impositiva, obsesionado con la muerte, este personaje vive en una soledad irremediable. Desde el principio, está condenado a muerte: “José Vicente tenía la muerte pintada en la cara” (Alarcón 35). Así comienza y termina el relato: el narrador encuentra en el periódico la noticia del fallecimiento de quien fue su amigo en el colegio. Simultáneamente, este narrador nos cuenta su propia historia, su breve amistad con José Vicente y la manera en que se identifica y, posteriormente,

través de un “otro” extraño con el cual se identifica, pero al que termina traicionando — traicionándose, al mismo tiempo, a sí mismo— (véase Alarcón 37). José Vicente es un espejo que refleja al protagonista: en contraste con “Entonces la Biblioteca”, en este relato sí hay especularidad, pero el protagonista la niega en una doble traición que realiza contra el “otro” y contra su propio Yo.

En principio, la autoficción se sugiere, no desde el autor, sino desde el prologuista, que nos abre un campo de interpretación amplio en el que no sabemos qué tanto del relato es verdad y qué tanto es mentira. En este caso, la existencia de los elementos paratextuales es determinante y nos acercamos, por lo tanto, a la propuesta teórica de Alberca que revisamos al iniciar el análisis (véase Alberca 128).

Sin embargo, también se nos presenta un Yo que, sin ser claramente autobiográfico, juega con la ambigüedad de la primera persona y nos invita a pensar en una identidad “real” que se comparte con nosotros. La recepción de este narrador parece estar determinada por lo que Foucault llamó, en *¿Qué es un autor?*, la función-autor: una figura discursiva que, desde

0

dejar de preguntarnos si no es ese alguien quien nos habla. Como veremos más adelante, este mecanismo se fortalece con la constante presencia de este narrador, que se repite en distintos relatos del libro, aumentando la ambigüedad en torno a la función-autor.

Es necesaria una aclaratoria: la lectura que hemos realizado, hasta ahora, está determinada por los escasos elementos paratextuales a los que sí tenemos acceso en la obra de Alarcón. En “Entonces la biblioteca”, el nombre del autor es lo que nos permite reconocer la homonimia. Si bien Foucault señala la omnipresencia de la figura-autor en cualquier texto, el nombre del autor no deja de ser un elemento extratextual. Por otro lado, aunque el narrador juegue un papel esencial en la lectura autoficcional de “La cara de José Vicente”, el comentario del prologuista, un elemento claramente paratextual, contribuye de manera definitiva con el carácter autoficcional del relato. Por lo tanto, nuestra tesis todavía no termina de cuajar. Será en “New York Blues” donde podremos apreciar una autoficción que se levanta sobre su propia textualidad: los narradores que hemos leído en los dos relatos analizados previamente y los juegos metaficcionales, construyen una ambigüedad en torno a la figura-autor que no requiere de elementos ajenos al texto para generar la ambigüedad propia de la autoficción.

En este relato, el último de *Juegos de espejos*, el problema se agudiza: la ambigüedad en torno al “Yo” y su “otro” se hace mayor, aunque más sutil. El relato narra a un hombre enfermo de cáncer que está viajando a Nueva York para recibir el tratamiento que, quizá, le salve la vida. La conciencia de la muerte es absoluta desde el primer párrafo:

Después de diez años, temprano en la mañana, tomé el avión para volver a Nueva York con mi mujer. Esta vez el viaje no era de placer. Iba con la muerte instalada en la cuarta vértebra cervical. Tumor metastásico de primario desconocido (Osteoblastic carcinoma of primary unknown), fue el diagnóstico definitivo.
(Alarcón 61)

En este mismo párrafo, el narrador nos introduce un metarrelato que inserta en la obra, entre otras cosas, la otredad: “En ese vuelo fue que empecé a tener la paradójica fantasía de un enfermo de cáncer que moría en un accidente de aviación cuando se dirigía, o regresaba, de un control médico en el New York Memorial Hospital” (Alarcón 61). El relato se convierte en un diálogo entre la narración metadieética y la diégesis inicial. Dos voces de un mismo narrador –de un mismo Yo- que se narra a sí mismo y, simultáneamente, que deviene en una ficción dentro de la ficción. Ambas voces poseen diferencias importantes. El narrador inicial se ubica en la primera persona y nos hace volver al que leímos en “La cara de José Vicente”; que es, como indicamos arriba, una constante en *Juegos de espejos* (también lo podemos leer en otros relatos del libro como “Anamaría” e “Ivan Ulansky”, por ejemplo) y que nos recuerda, resulta relevante tomarlo en cuenta, al que narra “Entonces la biblioteca”.

La metaficción nos presenta, en cambio, un narrador mucho más complejo. Una voz polifónica que alterna el castellano con el inglés y que, al cambiar de idioma, cambia también la perspectiva del narrador. Citemos un fragmento a manera de ejemplo:

Era divertido. Como la última vez que vine de viaje de bodas con mi mujer.

En el momento de la boda, el narrador se refiere a su esposa como “my wife” (mi esposa) y a su mujer como “my wife” (mi esposa).

Al apoyarse en un reflejo del autor o del libro dentro del libro, esta orientación de la invención del yo recuerda la metáfora del espejo. El realismo del texto, su verosimilitud, es un elemento secundario, y el autor no se encuentra forzosamente en el centro del libro. Puede no ser más que una silueta; lo importante es que venga a situarse en un ángulo de la obra que refleje su presencia como lo haría un espejo. (Colonna 103)

Esta propuesta se centra en dos estrategias. Por un lado, la metalepsis: “transgresión de la frontera ontológica entre el mundo real y el mundo narrado” (Colonna 109). Por el otro, la *mise en abyme*: “[que consiste] en engastar un texto dentro de otro texto: la misma obra se duplica a sí misma” (Colonna 113-114). Lo que sugiere Colonna, en resumen, es que esta forma autoficcional, a través de la ruptura de los límites de la ficción y de una duplicación del proceso de ficcionalización, produce una ambigüedad que va más allá de la biografía del autor, pero que gira en torno al Yo que el lector percibe como yo-autor. Dicho de otro modo, se produce un reflejo aparente que nos hace pensar que el Yo del autor ha transgredido la frontera que separa lo real de lo ficticio. Podemos ir más lejos y sugerir que toda autoficción parte de este principio: en el momento en que el autor “se introduce” en la ficción ocurre una metalepsis y genera, además, un reflej

través de la especularidad, una ambigüedad en torno al Yo del narrador que se duplica a sí mismo.

Manteniendo una relación clara con los otros relatos, y los demás narradores del libro, en “New York Blues” la muerte vuelve a ser el tema central. Esta vez, el protagonista tiene que lidiar con ella de una manera más personal, el cáncer que está instalado en su cuerpo hace de la muerte algo tangible. Una vez más, sin embargo, aparece un “otro” como herramienta para lidiar con este tema: el Yo deviene ficción y se ve a sí mismo como un extraño. A diferencia de los relatos anteriores, en los que vemos un reflejo ausente y uno traicionado, este yo construye su propia especularidad a través de las estrategias metaficcionales que señaló Colonna. La autoficción se presenta, más allá de la homonimia y de la biografía del autor, como un cuestionamiento a los límites mismos de la ficción.

Volvamos, para concluir, a la postura literaria de la que nos habla Meizoz. Como vimos al empezar, este teórico francés señala que el *ethos* del escritor se percibe, entre otros elementos, a través de su obra. ¿No podemos pensar que Alarcón construye, en sus relatos, una postura literaria que el lector es capaz de percibir y, por lo tanto, que la realidad del autor se mezcla con su ficción? Dar una respuesta afirmativa parece demasiado aventurado. Mas, sí tenemos algunos elementos que nos permiten aproximarnos a la cuestión. Primero, los relatos se sugieren en varias ocasiones como autoficcionales y autobiográficos. Segundo, ciertos temas y ciertos narradores construyen una identidad que se confunde con lo que percibimos como “el autor”: una voz obsesionada con la muerte, que constantemente busca en un “otro” su propia identidad y que, en tanto que se repite a lo largo del libro, no

realidad del lector? Para responder esta pregunta, volvemos a Foucault, que se preguntaba si no era el texto el que producía al autor (Foucault 14).

Fiel a la tesis que propusimos al iniciar, hemos evitado hacer referencias a la vida de Alarcón. Hemos mirado exclusivamente el texto analizado, dejando por fuera hasta el poemario que mencionamos al iniciar. Quizá, pensando en la honestidad del investigador, debamos reconocer antes de terminar que este análisis está determinado por un conocimiento personal del autor y de sus familiares y amigos. Resolver las ambigüedades en torno a los aspectos biográficos de los relatos podría resultar, en ese sentido, sencillo. Pero la biografía de este escritor venezolano permanece fuera del campo literario. Irónicamente, un trabajo como el que hemos realizado, que parta desde la misma premisa, ya no será posible, porque esta ponencia agrega un nuevo elemento paratextual que con su sola existencia altera, aunque de manera humilde, la lectura de la obra de Alarcón. Es por eso que no nos atrevemos a dar respuestas definitivas a la pregunta sobre la identidad de este escritor, porque es una cuestión que, como la ambigüedad de la autoficción, se mantiene abierta a nuevas interpretaciones.

Obras citadas

Foucault, Michel. *¿Qué es un autor?*. Buenos Aires: Ediciones literarias, 2010. Impreso.

Meizoz, Jérôme). *Postures Littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*. Genève: Éditions Slatkine, 2007. Impreso.

Soehlke, Peter. “Alarcón o la pasión de la inconformidad”. *Juegos de espejos*. Autor, Pedro Luis Alarcón. Caracas: Universidad Simón Bolívar, 1995. 11-13. Impreso.

Wagner Egelhaaf, Martina. “La autoficción y el fantasma”. *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Comp. Casas, Ana. Madrid: Arco/Libros, 2012. 237-258. Impreso.

Por un momento, tuve la sensación de que viviría por siempre en la frontera: a punto de partir, pero permaneciendo. Acaso ese no sea un mal estado.

Andrés Neuman

1. CONCEPTOS PREVIOS. ESPACIO, GLOBALIDAD, FRONTERA Y EXILIO

No en vano sugiere Edward Said que “lo novedoso de la época en que vivimos [...] es que haya tantos individuos que hayan experimentado el desarraigo y los desplazamientos que los han convertido en expatriados y exiliados” (*Reflexiones* 18). Si la literatura perteneciente al conocido boom latinoamericano estaba arraigada a un determinado espacio, el espacio de América Latina, con los noventa se inaugura una nueva narrativa cuyo suelo no es ya ni el exótico y mágico de Macondo ni el común de un McDonald’s o un Starbucks cualquiera (Montoya y Esteban). Esta necesidad de reivindicar un nuevo espacio responde a la necesidad de verter sobre la realidad esos procesos globalizadores que protagonizan la época de la contemporaneidad donde la imagen del sujeto migrante se convierte en primordial. La cultura moderna se ubica en un entorno de inestabilidad donde la fugacidad, el cambio, la potencia del hacer y el deshacer, los flujos migratorios y las experiencias multiculturales se hacen más radicales configurando lo que Daniel Noemí denomina ‘velocidad total’. Esta aceleración supone una desorganización constante de los r

inmigración masiva y de individuos desplazados, de sujetos que poseen una identidad profundamente fragmentada, híbrida y fronteriza cuya esencia es la imposibilidad de pertenecer.

En medio de este declive de lo local por lo global, la literatura de Javier Vásconez se vincula a una literatura de raíz contemporánea, de condición global y urbana, suponiendo una propuesta singular dentro de la tradición literaria ecuatoriana, donde predomina una línea más rural y nacional. Su obra “arraiga en el intento de demostrar las limitaciones de esa visión nacionalista, o incluso localista, de la literatura que ha funcionado como máquina explicativa abusivamente presente de la tradición latinoamericana” (Becerra 157). Y es que, como veníamos anotando, a partir de los años noventa asistimos a una desvinculación de la literatura latinoamericana del espacio propiamente latinoamericano como consecuencia de una contemporaneidad en la cual la globalización y el cosmopolitismo invaden por un lado los espacios, desterritorializándolos y dotándolos de fronteridad (metrópolis deshumanizadas, no lugares...) y, por otro lado, las identidades, asignándoles hibridez, movilidad y desarraigo. Esta ausencia de lugar y esta identidad extranjera y desplazada constituirá a su vez el marco en el que se inserten estos nuevos narradores de la frontera estableciendo lo que Francisca Noguerol llama ‘literatura de la frontera’, donde la localización de espacios concretos se vuelve difusa. Tal es el caso del propio Vásconez, nacido en Quito y cuya vida ha concurrido entre Ecuador y los espacios de Madrid, Inglaterra, Roma y Estados Unidos entre otros. La movilidad y el nomadismo que le ha caracterizado en toda su vida (puedes leer acerca de la construcción de Jdentidad

“¿Por qué, si podemos darnos el lujo de vivir en diferentes edades y culturas, nos vamos a restringir al presente, a lo local?”, se pregunta Jencks (127). Pues bien, en los espacios fragmentados de la ciudad contemporánea divergen y confluyen diferentes culturas, dando lugar a mundos plurales en los que los individuos vagan extraviados y, por qué no, sin una noción clara del lugar, llegando a preguntarse “¿en qué mundo estoy, cuál de mis personalidades estoy desempeñando?” (MacHale 1987, ctd. en Harvey 333). En esta ciudad contemporánea los espacios provenientes de mundos muy diversos parecen derrumbarse unos sobre otros. Del mismo modo que las mercancías se exhiben juntas en los supermercados, las culturas se yuxtaponen “y todos

habitación, una casa, una comunidad, una nación) y, según Harvey, “la forma en que nos individualizamos configura la identidad” (334). La asignación de identidad individual y espacial en esta lógica global, universal y multicultural, donde la pertenencia sugiere cuanto menos la fragmentación, produce a su vez una ruptura entre el cuerpo y el espacio exterior:

La transformación del espacio postmoderno ha conseguido trascender definitivamente la capacidad del cuerpo humano individual para autoubicarse, para organizar perceptivamente el espacio de sus inmediaciones, y para cartografiar cognitivamente su posición en un mundo exterior representable.(Jameson 97)

Los habitantes de esta ciudad apátrida y arraigada a la ausencia de lugar la van a concebir como “una máquina o instrumento cuya misión es proporcionar comodidades y ventajas”, como si se tratara de un “distribuidor de servicios” (Ledrut 37).

2. LOS ESPACIOS FRONTERIZOS DE *EL VIAJERO DE PRAGA*

El objetivo de este apartado será analizar cómo se configuran los espacios de la globalización en la novela *El viajero de Praga* (1996) de Javier Vásconez (1946), autor que supone una apuesta innovadora dentro de la literatura ecuatoriana al desintegrar la ciudad rural y barroca de Quito y fusionarla con los espacios globales de la lógica universal. Cuentista, novelista y editor, su primera aparición en el mundo narrativo se produce en 1980 al presentar a concurso su relato “Angelote, amor mío”. Entre sus obras más importantes se encuentran sus libros de cuentos *Ciudad lejana* (1982), *El hombre de la mirada oblicua* (1989), *Un extraño en el puerto* (1998) e *Invitados de honor* (2004) y sus novelas *El viajero de Praga* (1996), *La sombra del apostador* (1999), *El retorno de las moscas* (2005), *Jardín Capelo* (2009), *La piel del miedo* (2010) y *La otra muerte del doctor* (2012).

Vásconez convierte la experiencia de la migración, materializada en la figura del personaje protagonista de su obra, el Doctor Kronz, en motor de la narración de la mayoría de

sus ficciones. Kronz es un médico judío checo que se exilia de Praga y reivindica su patria móvil por las ciudades de Bar

Hilando con la idea anterior, este distanciamiento narrativo sugiere una nueva disyuntiva para la comprensión y composición de la realidad.

El carácter fragmentario de la novela manifiesta esa desintegración caótica de la realidad poniendo de manifiesto la ruptura con un realismo ya gastado que esconde una conducta pesimista y metafísica ante el mundo. El realismo estancado de la ciudad de Quito, barroca, aristócrata y criollista, en un intento de ser superado por la diversidad de la modernidad, difumina sus fronteras en pos de una ciudad abstracta que podría convertirse en una metáfora de cualquier ciudad del mundo. Entre estas dos orillas, como veremos, naufraga la realidad andina de Vásconez.

Pese a la carencia de referencias temporales concretas, trataremos de poner claridad en la sucesión cronológica de las acciones. La historia se desarrolla en dos unidades que al permanecer vinculadas al espacio en el que se ubican facilitan su delimitación: la primera, compuesta por los ocho primeros artículos, es narrada desde un presente en el que Kronz ha establecido su vida en Ecuador, ha abierto una consulta médica y se dispone a pasar unas vacaciones de verano la sierra de Capelo, en Quito. Y precisamente será a Quito a donde volveremos en los últimos capítulos de la novela para descubrir cómo llegó a esta ciudad en la que definitivamente decide quedarse. La segunda unidad narrativa será que la que abre un dilatado paréntesis que nos cuenta las aventuras de Kronz antes de llegar a Ecuador: su salida de Praga, la estancia en Barcelona, Londres como estación de tránsito y, finalmente, la llegada a Quito.

2.1 Praga: la memoria como condena del exiliado

Desfragmentando el orden cronológico fragmentado por Vásconez en la narración de la ficción, nos situaremos en el inicio del viaje de Kronz y no en el de la novela para desarrollar el estudio. Vásconez construye Praga a través de la memoria desdibujada y difusa de Kronz marcando una distancia entre el presente narrativo y este evocado pasado que se

diluye en una atmósfera de extrañamiento y distanciamiento: ‘No podía situarse sobre su pasado, en los días en que trabajaba en un hospital de Praga. Pero cuando regresaba al presente, las cosas cobraban otra dimensión’ (Vásconez 283). La ciudad de Praga se convierte en una referencia directa a su infancia y un recuerdo de su juventud:

Bruscamente había comenzado a retroceder hacia el pasado, reviviendo lo que ya había olvidado. De niño había jugado a las orillas del Moldava con otros chicos. Paseando con su madre por la ciudad vieja, recordaba con gratitud el olor a chocolate que salía de aquella tienda donde su padre compraba tabaco.
(57)

Su pasado está marcado por la relación con sus padres, traumática tras el suicidio de su madre que se arroja al río Moldava, por su relación amorosa con Olga y por las constantes apariciones de un personaje enigmático llamado Franz Lowell que la crítica ha vinculado con el espectro de Kafka.

Lejos de la intención de constituir una novela comprometida, Vásconez difumina en esta atmósfera de recuerdos de la infancia lo que podría haber sido una referencia directa a las condiciones políticas de la Checoslovaquia del momento y, pese a que desconocemos el momento histórico en el que toma la decisión de emigrar de Praga, el relato registra que Kronz llega a Quito en 1967, es decir, un periodo marcado por la invasión de la Unión Soviética y sus aliados del Pacto de Varsovia. Así, pese al trasfondo político que puede esconderse tras cualquier acto de exilio, el de Kronz no está marcado por las condiciones políticas del contexto en el que se ubica ni es un perseguido por el régimen político, sino que es un exiliado por el azar de su vida:

Corría el año sesenta y siete. Hacía tiempo que el tedio definía la vida del doctor: una incipiente calvicie enturbiaba su relación con las mujeres, ya empezaba a envejecer. Según Kronz, venía huyendo de la historia, no por razones muy concretas sino porque había intervenido el azar. (67)

Así, la ciudad que ha dado al individuo su identidad es la que al abandon

sería un extraño, dondequiera que fuera. ¿Es que tendría siempre la sensación de estar en la orilla equivocada?” (87). Esa confirmación de su destino de exiliado, en un afán de olvidarse de sí mismo, de su identidad y de perderse de esa muchedumbre, le lleva a interiorizar su mirada y a contemplarse en toda su soledad: “De pronto se había convertido en un testigo alucinado y servil de sí mismo” (109). Esta soledad al final es aceptada como único destino posible ya que para él el vacío había llegado a ser una forma de vivir. Solo alguien que entiende la vida como una mudanza puede hacer esta pregunta: “¿El mundo era un hotel?” (142).

La libertad que siente el viajero en esta ciudad le lleva a dar la espalda momentáneamente a su trabajo de médico y sustituirlo por el de un dependiente en una tienda de pájaros exóticos. Este imprevisto en su vida le permite desplazamientos sorprendentes por Barcelona. Conoce el Barrio Chino y allí se enamora de La Roja, una borracha prostituta gallega. El trabajo en la siniestra pajarería conducirá a Kronz a convertirse en un espía y a participar en un fallido tráfico de aves tropicales. Esas particulares condiciones que llevan a Kronz a decidir no regresar a su patria, lo convierten en un hombre que huye y que, por tanto, debe esconderse. Su relación con la ciudad cambia en el momento en que se convierte en un perseguido por la ley. La Pensión Gerona de la señora Encarna en la que se aloja termina siendo un sórdido hotel donde ocultarse de la policía y su billete a Londres la única opción para recuperar su vida en otra ciudad. Kronz vino libremente a esta ciudad y ahora la abandona inmerso en la decepción de su vida y en una frustración que le acompañará siempre, la de no haber sido capaz de continuar una vida inventada con una identidad que él mismo ha elegido, sin imposiciones biológicas o sociales: El fracaso que conlleva tratar de vivir otra vida distinta a la que le han dado. Así, Kronz decide tirar todos los disfraces con los cuales se había escondido en Barcelona y trasladarse a Ecuador, “a una ciudad donde todavía había perros y gallinas merodeando por el aeropuerto” (66). Y al llegar allí y descubrir que

“era el vacío total: apenas una aldea, con edificios y casas colonias, que presumía de ciudad”, decidió quedarse (67).

2.3. *Quito: esa línea imaginaria que se mueve entre dos épocas*

Antes de llegar a la ciudad de Quito, Kronz pasa un periodo de tiempo en el páramo andino. La mirada de Kronz se fija en el entorno; ve una región del páramo sin recursos en la que apenas había una escuela y un dispensario médico: una región montañosa, agreste y dominada por una docena de familias que practicaban el incesto para vivir sin mezclarse con los indios y conservar la pureza de la sangre. Esta sociedad mantiene intacta la unidad de sus haciendas, formando grupos autónomos e indivisibles, sin más autoridad que la dictada por ellos mismos. En medio de este páramo misterioso y amenazante, Kronz se convierte en testigo de la historia de violencia e injusticia que ha marcado la región. Su conciencia se distancia y apacigua cuando reflexiona sobre los protagonistas de la guerra milenaria: por un lado los indios sumisos y aterrorizados y, por otro, los terratenientes incestuosos y expoliadores.

La estancia de Kronz en ese lugar, su solitaria espera de los pacientes que nunca

4 9 i e n e n y t

que él veía pastar cada mañana desde la ventana, se habría sentido más solo y perdido que nunca” (159).

ni de sellos ni de firmas, sino de una atadura que el doctor mantiene con su pasado y consigo mismo.

Recientemente llegado a la ciudad de Quito, Kronz se convierte en un extranjero ante los ojos del resto de habitantes, un mero forastero que cruza la plaza mientras es observado con indiscreción por los viejos del lugar que tratan de resolver el enigma que se les escapa sobre el destino de aquel hombre. “¡Caramba, es usted un viajero!”, dicen (69).

La mirada de Kronz se pone en el paisaje del sur de la ciudad, en el corazón mismo de la mugre: “Baches y charcos, algunas calles sin asfaltos, plazoletas donde los monumentos de los héroes o ciertos generales vaciados en bronce tenían lágrimas de lluvia en los ojos, cines pobremente iluminados, iglesias y monumentos fantasmales” (9-10). Frente a un escenario histórico-geográfico donde se encuentra una ciudad adormecida y desolada en la cual hasta las figuras de los antiguos héroes lloran, interviene el pensamiento de Kronz. Así, ante la contemplación del mundo ajeno y exterior, se incorpora el mundo íntimo de sus sensaciones con las que juzga todo aquello que lo rodea:

Esta ciudad se avergüenza de su pasado indio y español, pensaba el doctor. ¿Para ocultar así la culpa? ¿O por un exceso de pudor? 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 la mediocridad. (10)

La relación de Kronz con el Ecuador, con esa línea imaginaria, está signada por un amor-odio constante. El verano que pasa en el valle de la cordillera andina permite al viajero un reposo que se torna plácido gracias a la contemplación casi mística que Kronz hace del paisaje natural. No se trata de la observación de un extranjero y de su consecuente extrañamiento ante el paisaje natural, ni de la observación desapegada de alguien que está de paso, sino la interiorización de alguien perteneciente a ese terreno. Desde el primer contacto

con el valle, el estado interior de Kronz, ya lejos de la ciudad asfixiante, de la lluvia monótona y de la enfermedad que lo cubre todo, se nota radiante: “El día era tan luminoso y las partículas de luz se agitaban con tal intensidad sobre el parabrisas del Mercury, que daban la impresión de ser mariposas atrapadas en refulgentes bandas de luz” (14). Así, Kronz pese a su condición de solitario no realiza ya ningún disc

“que vive escondido entre la imposibilidad de integrarse socialmente y la imposibilidad de escaparse” (55).

Siguiendo la acertada reflexión de Mercedes Mafla, el significado general de la novela es desvelar la condición del hombre contemporáneo:

Su soledad más profunda, resultado de la incapacidad de comunicarse con el mundo, y su desconfianza en los absolutos (Dios, la revolución), en definitiva, su exilio de la felicidad concebida como conquista permanente. Pero como una novela no expone ideas abstractas, sino que estas se asoman por entre las acciones, los espacios, el tiempo de un

Jameson, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*,

Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A, 2008.

Jencks, C. *El lenguaje de la arquitectura postmoderna*, Barcelona: Gustavo Gili, S.A, 1984.

Ledrut, Raymond. “La imagen de la ciudad”. *La significación del entorno*, Barcelona: A.T.E,

1972.

Mafla, Mercedes. “El exilio interminable”, *El exilio interminable. Váscenez ante la crítica*,

Michelena, Xavier (Ed.), Quito: Paradiso Editores, 2002. 45-133.

Montoya, Jesús y Ángel Esteban. “¿Narrativa latinoamericana más allá del aeropuerto?”,

El valor negativo de lo europeo en **de Alejo Carpentier**

Sergio García García
Universidad Autónoma de Madrid

RESUMEN: Una de las características fundamentales del relato *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier es el tratamiento negativo de todo aquello procedente de Europa, frente al tratamiento positivo que recibe lo americano. Este estudio tiene como objetivo principal describir y localizar en el texto aquellos elementos que conforman la ideología antieuropea del autor en varios ámbitos de la obra, como la onomástica, la toponimia y los personajes, tanto principales como secundarios; asimismo, pretende situar el origen (el París de Breton y su grupo surrealista) y las influencias (el nuevo interés por Hispanoamérica en el primer su

ser el de la Libertad, hace resonar de repente la vieja caja de Europa, sobre la que me había dormido. (Breton 252)

Pero si inicialmente el nuevo espacio que encontraron los surrealistas fue el Oriente de Buda y del Dalai Lama, en pocos años su mirada y sus esperanzas se situaron en la otra parte del mundo: América Latina. Es preciso destacar que en este momento el paulatino ascenso del fascismo italiano y del nazismo alemán en Europa, “que acabarían derrocando los viejos pilares del Razonamiento y la Inteligencia” (Velayos 75), fomentó el ya patente descrédito hacia la civilización occidental, lo cual, entre otras razones, convirtió el espacio latinoamericano en un nuevo lugar donde los surrealistas alcanzarían el desarrollo definitivo de sus propuestas, como bien muestran los resultados de la encuesta “Conocimiento de América Latina”, donde los escritores encuestados, “situados ante el mundo latinoamericano [...] adoptaban en su mayoría «una actitud francamente antieuropea»” (Fernández 18-19). Aunque estos escritores en su mayoría no habían viajado al continente americano, sus expectativas fueron confirmadas por Breton cuando viajó a México en 1938 y descubrió “una realidad surrealista por su relieve, por su flora, por el dinamismo derivado de su complejidad radical, por su pasado mítico todavía activo” (Fernández 26). Y es en este contexto de acercamiento hacia lo americano donde debe situarse a Alejo Carpentier.

En 1928 Carpentier llega desde La Habana al París de Breton y su grupo “con la ayuda del poeta surrealista francés Robert Desnos, que se encontraba en La Habana en marzo de este año con motivo de un congreso de periodistas, y que le cedió su pasaporte”, y del poeta cubano Mariano Brull, quien trabajaba en la embajada de Cuba en Francia (Millares 19). Allí rápidamente se integra entre los escritores surrealistas, llegando incluso a participar en el manifiesto *Un cadavre* que algunos miembros del grupo redactaron “para denunciar la actitud dictatorial de Breton” (Fernández 18), y adquirió no solo una intensa y variada formación, sino que llegó a asumir muchos de los principios marcados por el movimiento

surrealista, entre ellos el desencanto por el mundo occidental y la nueva mirada hacia América:

El grupo de escritores surrealistas que Carpentier encu

Carpentier compartía con evidente entusiasmo americanista la tesis del alemán sobre los ciclos históricos que se suceden

Este viaje fue el origen del relato donde Carpentier expresa un marcado rechazo hacia Europa, dotando así a la mayoría de los elementos pertenecientes o relacionados con la civilización europea de un valor absolutamente negativo:

Todo un mundo que se desmorona, desgastado por el tiempo y la acción del hombre, va a aparecer continuamente reflejado en *El reino de este mundo*: la sociedad decadente de Santo Domingo, el poderío de los colonos, la rebelión de los esclavos, el gobierno de Leclerc y Paulina Bonaparte y, especialmente, el reinado inverosímil, la arrogante y vertiginosa tiranía de Henri Christophe. (Cantero 229)

Pero el valor negativo de lo europeo no solo se encuentra en el tratamiento de estos elementos, sino en las historias de algunos personajes del texto, como el colono Monsieur Lenormand de Mezy, el rey Henri Christophe o el esclavo Solimán, que estuvieron vinculados, bien por origen, bien por deseo u obligación, con el mundo occidental. Asimismo, aunque de manera muy escasa, en *El reino de este mundo* se narran algunos pasajes y se mencionan algunos elementos que tienen su origen en la civilización occidental, y que reciben un tratamiento positivo: el semental normado que elige Ti Noel (168), al cual se abraza llorando por la desaparición de Mackandal (183); la llegada de la Navidad, que traía consigo los aguinaldos y el relajamiento de la disciplina que debían mostrar los esclavos (195); la abolición de la esclavitud en Francia, ‘per

con los reyes africanos, que eran “reyes de verdad, y no esos soberanos cubiertos de pelos ajenos, que jugaban al boliche y solo sabían hacer de dioses en los escenarios de sus teatros de corte, luciendo amaricada la pierna al compás de un rigodón” (171-172), y a tararear una antigua copla donde “se echaban mierdas al rey de Inglaterra” (173). Este pasaje recuerda al elogio que, más adelante en el relato, Mackandal realiza de los territorios africanos, y Ti Noel “comprendía, al oírlo, que el Cabo Francés, con sus campanarios, sus edificios de cantería, sus casas normandas guarnecidas de larguísimos balcones techados, era bien poca cosa en comparación con las ciudades de Guinea” (175-176). Carpentier, como sucede en los casos anteriores, pone en boca de Ti Noel otras muchas críticas a elementos relacionados con Europa: “Ti Noel le explicó que los animales venidos de países lejanos solían equivocarse en cuanto al pasto que comían, tomando a veces por sabrosas briznas ciertos retoños que les emponzoñaba la sangre” (185). Otras críticas las sitúa el autor en las palabras de otros personajes, como es el caso de Bouckman, quien en un pasaje grita a la multitud lo siguiente:

¡El Dios de los blancos ordena el crimen. Nuestros dioses nos piden venganza. Ellos conducirán nuestros brazos y nos darán la asistencia. ¡Rompan la imagen del Dios de los blancos, que tiene sed de nuestras lágrimas; escuchemos en nosotros mismos la llamada de la libertad!; (212)

(282-284). Y además, la visión negativa de Occidente no solo se reduce a las críticas realizadas por los personajes negros o por la voz del narrador, sino que el desarrollo de la estancia haitiana de algunos personajes y su posterior final trágico, normalmente la muerte, suponen un símbolo del fortísimo rechazo hacia lo europeo; este es el caso del general francés Leclerc, marido de Paulina Bonaparte, quien acude a la colonia con fines gubernativos y fallece al poco tiempo a causa de la fiebre amarilla (240). Curiosamente, en este pasaje dedicado al paso de Paulina Bonaparte por las Antillas, la hermana de Napoleón, a pesar de su origen y modo de vida franceses, sin contar con la actitud vital un tanto promiscua y provocadora, consigue salvarse de la muerte debido a la aceptación de las prácticas del vodú que descubre gracias a su esclavo Solimán, hecho que en sí mismo recoge una profunda crítica hacia lo occidental; como establece Román Cantero Pérez, el vodú que practica Paulina “es todo un símbolo del resquebrajamiento de la cultura europea, del abandono del culto a la razón, del desengaño de los valores de Occidente” (234).

Así pues, y en tercer lugar, la crítica de la civilización occidental a través de la vida y el final de un personaje, como sucede con Leclerc, supone un recurso carpenteriano que claramente se refleja en tres personajes ya mencionados: Lenormand de Mezy, Henri Christophe y Solimán. El primero de ellos, señor francés de la hacienda donde son esclavos Ti Noel y Mackandal, es presentado como un colono calvo (172), racista (201) y a quien le gusta encamarse con las criadas negras (185 y 207). En *El reino de este mundo* Lenormand de Mezy contrae tres veces matrimonio y enviuda otras tres veces: la primera, “una Mademoiselle de la Martinière” (185), muere a causa del veneno de Mackandal (188); la segunda, “una viuda rica, coja y devota” (195), fallece por causas que no se mencionan en el relato (205), y la tercera, “una Mademoiselle Floridor”, que Lenormand de Mezy se había traído de París, “mala interprete de confidentes, siempre relegada a las colas de reparto, pero hábil como pocas en artes falatorias” (206-207), y que, cuando se emborrachaba y les cantaba a los negros, estos “habían llegado a creer que aquella señora debía haber cometido muchos

delitos en otros tiempos y que estaba probablemente en la colonia por escapar de la policía de París, como tantas prostitutas del Cabo, que tenían cuentas pendientes en la metrópoli” (208), es violada y asesinada por Ti Noel (218-219). Además, la hacienda del colono francés es destruida por las revueltas encabezadas por Bouckman (217-220) y, una vez vencidas las revueltas por los colonos, se retira a Santiago de Cuba, donde “empezó a compartir el tiempo entre los naipes y la oración” (228) y donde muere “en la mayor miseria”, después de haber perdido a su esclavo Ti Noel en una partida de mus (246).

El segundo personaje es el rey Henri Christophe I de Haití, una de las figuras clave de *El reino de este mundo*. Henri Christophe aparece por primer

de Lenormand de Mezy, acaba con un final trágico: una nueva revuelta de esclavos destruye el palacio de Sans-Souci (269-274); “Christophe, el reformador, había querido ignorar el vodú, formando, a fustazos, una casta de señores católicos”, por lo que se termina suicidando con un disparo al verse abandonado por la mayoría de sus súbditos (274). La mayor parte de su cuerpo acaba sepultado en los cimientos de la Ciudadela (277), construcción que solo serviría para eso, como dijo el propio Carpentier (Chao 138), salvo uno de sus dedos meñiques que la reina María Luisa se lleva consigo a Roma (295). La caída del rey Henri Christophe es la más significativa de todo el relato, pues el personaje paga por sus pecados viendo cómo todo aquello que había construido desaparece en cuestión de horas. Oscar L. Velayos establece que

la gran contradicción de Christophe es que, habiendo luchado contra el colonialismo político y la dependencia económica, se somete después voluntariamente a la colonización cultural, espiritual. Tal error sería una de las causas determinantes de su caída, que no puedo evitar a pesar de sus extremas precauciones (33).

Y por último, aunque de menor importancia que los dos personajes anteriormente analizados, está Solimán, esclavo negro que, en un primer momento, se encuentra al servicio de Paulina Bonaparte, por quien siente un profundo deseo (235) y a quien inicia en el vodú por miedo a la fiebre amarilla (238 y 239), y más adelante aparece como lacayo de Henri Christophe (270). Con la caída del rey, Solimán huye de Haití con la viuda y las hijas de Christophe (275), y con ellas llega a Roma (282), donde adquiere bastante fama al hacerse pasar por un sobrino del primer rey de Haití y por su color de piel (283). Allí, en la ciudad italiana, concretamente en el Palacio Borghese, una noche Solimán descubre la *Venus victoriosa* de Antonio Canova, retrato escultórico de Paulina Bonaparte, y, creyendo que la estatua era el cadáver de su antigua ama, enloquece y enferma de paludismo (284-286). Solimán es tratado por el doctor Antommarchi, “el que había sido médico de Napoleón en

Padura Fuentes, Leonardo. *Un camino de medio siglo: Alejo Carpentier y la narrativa de lo real maravilloso*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002. Impreso.

Paz, Octavio. *La búsqueda del comienzo*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1974. Impreso.

---. *Los hijos del limo*. Chile: Tajamar Editores, 2008. Impreso.

Velayos Zurdo, Oscar L. *Historia y utopía en Alejo Carpentier*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1992. Impreso.

La identidad antillana en los cuentos de Ana Lydia Vega

Jorge García Izquierdo

Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN: El presente artículo analiza la relación entre el pensamiento político, social y cultural de la escritora puertorriqueña Ana Lydia Vega y sus cuentos. El análisis del texto gira en torno a tres ejes: la identidad antillana, el lenguaje y el feminismo. Tanto en sus cuentos como en sus ensayos, Ana Lydia Vega opina que la identidad antillana sufre problemáticas de muy diferente índole: la desunión de los pueblos del Caribe, la pérdida cultural de los diferentes países de la región pero también la sumisión del lenguaje al inglés y el sufrimiento de las mujeres caribeñas por un patriarcado que, según sus textos, beneficia a Estados Unidos y perjudica a la cultura común antillana y latinoamericana.

Palabras clave: identidad antillana, Ana Lydia Vega, pensamiento político, lenguaje, feminismo

ABSTRACT: This article analyzes the relationship between the political, social and cultural thought of Ana Lydia Vega and her short stories. The analysis of the text is divided into three focal points: Antillean identity, language, and feminism. In her short stories as well as her essays, Ana Lydia Vega thinks that Antillean identity suffers from an array of difficulties: the lack of unity of the Caribbean people; the cultural loss of different countries in the region; the submissiveness of their language to English; and the suffering of Caribbean women under a patriarchy that, according to her texts, benefits the United States and damages Latin American and Antillean common culture.

Keywords: Antillean identity, Ana Lydia Vega, political thought, language, feminism

La identidad latinoamericana se ha enfrentado y se sigue enfrentando con diferentes muros a lo largo de su extensa historia. Ana Lydia Vega (1946, Santurce, Puerto Rico), narradora puertorriqueña, no abandona ninguna de esas problemáticas en sus cuentos aunque

es cierto que encauza con especial atención, la influencia de Estados Unidos en el devenir de los antillanos en la segunda mitad del siglo XX. En los cuentos, la autora nos muestra una sociedad antillana dividida entre razas y entre pueblos pero con problemas comunes como la emigración, la colonización o el patriarcado.

Especialmente me he centrado en tres de sus cuentos: “Trabajando pal inglés” (1976), “Pollito chicken” (1977) y “Puerto Príncipe abajo” (1978), que aparecen en la antología de cuentos titulada *Vírgenes y Mártires* que Ana Lydia Vega realiza junto con Carmen Lugo Filippi (1983). En cada uno de ellos recibe el protagonismo un país distinto de la región antillana: en “Trabajando pal inglés” aparece el relato de una emigrante cubana tras la Revolución de 1959, en el cual Ana Lydia Vega nos muestra con humor las hiperbólicas informaciones que se reprodujeron sobre tal revolución y las brechas regionales que tales informaciones provocaron; en “Pollito chicken” se trata de una emigrante puertorriqueña, que regresa a la capital de su país diez años después de que ella y su madre tomaran rumbo a New York y acabaran despojándose de toda identidad antillana y puertorriqueña y comportándose como una estadounidense más. En “Puerto Príncipe abajo”, nos encontramos, en este caso, con una turista puertorriqueña que viaja a la capital de Haití y que muestra cierta superioridad con respecto a los haitianos tanto por su pobreza, como por su raza y por las diferencias en las normatividades estéticas.

UNIDAD ANTILLANA

“Unidos, formaremos un frente resistente, de fuerza capaz de imposibilitar a nuestros enemigos en su acción”, así sentencia Batances en 1872 acerca de la unidad regional antillana (*El tramo* 258). Esta es, en mi opinión, una idea central en la obra de Ana Lydia Vega: la construcción y la recuperación de una identidad y unidad antillana propias, a través de la denuncia de la colonización de otros países en las islas antillanas y de las diferentes problemáticas que hacen de las islas antillanas un lugar débil sometido a otras culturas y a

otros pueblos. La cita la incluye la misma Ana Lydia Vega en su ensayo “Textimonio para estrenar el año (con coro)”, perteneciente a la colección de ensayos *El tramo ancla: ensayos puertorriqueños de hoy*.

La significación política de la escritora Ana Lydia Vega es clara no sólo en sus textos sino también en el activismo político que ha ido desarrollando a lo largo de su vida; especialmente sonado fue su apoyo y firma a lo que se llamó la ‘Proclama de Panamá’, en la que pedía la independencia de Puerto Rico junto a otros intelectuales. También queda claro su pensamiento político en sus diferentes textos ensayísticos, muy especialmente los incluidos en *El tramo ancla* que, aunque escrito muchos años después de la publicación de los tres cuentos mencionados arriba, reproducen un claro hilo argumentario sobre el que se pueden leer estos cuentos, así como muchos otros de la autora.

Las razones por las que Ana Lydia Vega apoya esta idea de la antillanía como identidad cultural propia, lo que ella misma llama “Confederación Antillana” (*El tramo* 299) son muy variadas y obligan a complejizar este argumentario ideológico de su literatura en muy diferentes vertientes³. Sin duda alguna, su mayor denuncia versa sobre la colonización, a

³ El principal problema histórico en el que subyace esta idea de independencia de Puerto Rico- una independencia no sólo formal sino también real- es la colonización que la mayoría de pueblos de lo que Ana Lydia Vega llama “Confederación Antillana” han ido sufriendo a lo largo de la historia: el argumentario se complejiza en la medida en que la actual situación neocolonial viene precedida de otro estado colonial por parte de la metrópoli española, al igual que otras islas del Caribe con la metrópoli francesa- Martinica sigue perteneciendo al territorio francés-, por lo tanto, la búsqueda de una identidad cultural propia no puede proceder de la historia anterior a la pertenencia de Puerto Rico a Estados Unidos, sino a esa parte de la historia desarrollada al margen o de manera autónoma a las diferentes metrópolis y que, en la medida de lo posible, suponga un ente común al resto de países antillanos (el creol, los diferentes tipos de músicas y bailes, etc.). En cuanto a las negatividades de la situación actual sobre la que apoya su tesis política, en sus textos aparecen denuncias de diferentes tipos: falta de derechos humanos,

veces no expresa, que Estados Unidos realiza sobre los países de dicha región, dice, que aparece en muchos aspectos de la vida social antillana y, concretamente puertorriqueña. En su primer ensayo de *El tramo ancla* relata cómo esta situación de neocolonización pudo llegar a afectar al tratamiento de los derechos humanos con respecto a la llegada del millón de migrantes haitianos a Puerto Rico que se saldó con la encarcelación de los migrantes y algunos suicidios y muertes extrañas; de esta manera, Ana Lydia Vega expone al lector una situación dramática que puede legitimar su posición ideológica desde el punto de vista en que ella lo argumenta en estos textos ensayísticos. Esta situación neocolonial también conlleva otros perjuicios sociales como una pérdida de la identidad cultural de cada nación antillana, especialmente cuando las producciones culturales reproducen ideas incómodas para Estados Unidos tales como la independencia puertorriqueña o el desarrollo de este mismo argumentario⁴; esta pérdida de la identidad cultural de los diferentes países de la región antillana también se produce por un desconocimiento de la propia historia⁵ y todo esto se traduce en una sociedad alineada culturalmente, con problemáticas para la pluralidad y para los colectivos minoritarios de cualquier tipo, que supone en último término mayor capacidad de control sobre la ciudadanía. Por último, Ana Lydia Vega retrata el estado actual de los pueblos del Caribe como una situación en la que los diferentes pueblos están separados, tanto

⁴ De esta problemática habla el ensayo perteneciente a *El tramo ancla* titulado *Gimnasia para una noche en vela*: destaca el vacío crítico – en este ensayo concretamente habla de la crítica literaria, pero en otros textos trata sobre otro tipo de críticas- que, según palabras textuales “padece este paisito subdesarrolladito”, y también se queja de la sociedad puertorriqueña, como una sociedad alineada y acrítica. La denuncia más grave acusa de una censura encubierta por parte de Estados Unidos, por la dificultad de publicar en su país si lo que se publica no es del agrado de los mercados y de los centros de poder estadounidenses.

⁵ En el ensayo *Madera y pajilla*, también inserto en *El tramo ancla*, se insertan varias historias de generaciones anteriores a la de la autora a través de la historia del gran éxodo que se produjo de las zonas rurales a las urbanas, construyendo, así una identidad propia puertorriqueña.

“Pollito chicken”, como “Puerto Príncipe abajo” o “*Trabajando pal inglés*” relatan situaciones en la que cubanos, haitianos y, sobre todo, puertorriqueños se autorrepresentan como distanciados entre sí por situaciones de raza- en “Puerto Príncipe abajo” una puertorriqueña desprecia el color de piel de los haitianos- pero, sobre todo, por un mayor alejamiento o no de la cultura hegemónica estadounidense.

Sin embargo, el tratamiento de esta cuestión en los textos de Ana Lydia Vega no es sólo el de significación política, también el de la performatividad de sus propios textos en la (re)construcción de esta identidad perdida. Latinoamérica aparece como patria grande en todos sus ensayos; uno de los ensayos insertos en *El tramo ancla* más claros en este sentido es “Para pelarte mejor: Memorias del desarrollo”:

La nostalgia de “acá” (que entonces era “allá”) nos juntaba a menudo en el cuartito de algún paisano latinoamericano.

Al son de nostálgicas canciones unitarias se echan al olvido las mil cabronerías de nuestras respectivas y lejanas patrias. (*El tramo* 275-279)

En dicho ensayo se habla de dominicanos, venezolanos, brasileños, guatemaltecas, peruanos, mexicanos y colombianos son tratados por ella como miembros de una misma patria, como “paisanos”, tal y como expresa la cita. Además, esta reconstrucción no sólo enumera e incluye a los diferentes pueblos latinoamericanos como miembros de una misma patria, sino que también enumera e incluye diferencias culturales con Europa y con Estados Unidos; ejemplo de ello es la diferencia que establece entre la izquierda latinoamericana y la europea: “Para terminar esta historia de nunca acabarse, déjenme decirles que el bembé intercultural no se dio sólo en el plano material, Marx me libre. Fue una visita de médico, es verdad. Pero de médico brujo.” (*El tramo* 260).⁶

EL LENGUAJE

Uno de los elementos que primero salta a la vista de los lectores en estos cuentos es la utilización del lenguaje como un instrumento que muestra tanto las problemáticas neocoloniales de las Antillas, como los diferentes colores locales que se pueden apreciar en el léxico. En cualquiera de los tres cuentos, además, el lenguaje es de carácter oral, colocando al propio país por delante de los personajes

otras lenguas locales como el creol (*El tramo* 299) se encuentran marginados en la hegemonía cultural imperante. No se trata sólo, sin embargo, de la preponderancia de una lengua sobre otra, sino de la progresiva sustitución cultural de una lengua a otra: “En el lugar de mi antiguo hábitat, un parking operado por dos simpáticos dominicanos saca hoy de apuros a pacientes y visitantes del Doctors Hospital, ex-Hospital Santa Ana.” (*El tramo* 293).

Como en el caso de la *identidad antillana*, en estos textos también subvierte la cultura imperante, en este caso con la utilización continua de un lenguaje completamente oral y popular, frente a lo académico y lo hegemónico. Frente al imperante francés en lugares como Martinica o Haití, Ana Lydia Vega utiliza el creol para confeccionar el título del último de sus ensayos pertenecientes a *El tramo ancla*: “Washa-Biwá!: Martinica y Puerto Rico en concierto” (*El tramo* 297). En este último ensayo cuenta, además, un hecho histórico que sucedió con la misma intención de subvertir la hegemonía cultural neocolonialista que tiene, en mi opinión, Ana Lydia Vega al colocar este título: un grupo de artistas y poetas de Martinica actuaron en Puerto Rico utilizando muchos de ellos el creol: “El que ahora venga a decir que no entendió un divino está basilando, por no decir que es un paquetero de primera” (*El tramo* 299). La importancia no sólo reside en la utilización de un idioma diferente, sino, especialmente, en la solidaridad que la autora puertorriqueña ofrece a un país vecino, una

puertorriqueños y uduarte a s h Haicanoerantic

patriarcado cosifica, controla y crea una serie de normatividades estéticas que hacen de las
islas lugares donde las mujeres tienen la necesidad

sucesor”, donde se afirma que el primero no es el que llega

en relación con el clérigo,

Paula Raíces encontraría su correspondencia en el de Madame Faujas, madre del clérigo Faujas y cuya influencia en su hijo “mediante la palabra y la acción tentadoras” (López Jiménez 540) es determinante en la configuración de la figura de este. En esta misma línea, López Jiménez no duda en plantear la existencia de un fuerte carácter simbólico en la elección del nombre y apellido de la madre del Magistral, de modo que Paula vendría a significar “terreno pantanoso, encenagado” (con el fin de evocar las acciones reprobables y el pasado oscuro del personaje), mientras que el apellido Raíces aludiría, probablemente, al apego de esta “hacia los bienes terrenos” (541). A este antecedente literario, Clarín podría haber unido la referencia de un personaje real del Oviedo de finales del siglo XIX. Así las cosas, Luis Miravalles Rodríguez, a partir de la investigación de la correlación existente entre José María de Cos y Macho (Magistral de Oviedo que ocupó el cargo hasta 1886) y el ficticio Fermín de Pas, apuntó también a la existencia de la madre de este, a la que “se la llegó a conocer, por su dureza e inflexibilidad como “la Magistrala”” (Miravalles Rodríguez 654). Al igual que el Magistral vetustense, Cos y Macho vivió con su madre y con las distintas criadas que esta disponía. Los distintos testimonios de los que Miravalles se hace eco en su artículo dan cuenta así de “la presencia permanente de la madre dominante” (654) en el personaje histórico ovetense.

Las filiaciones literarias e históricas que estos críticos han señalado para la configuración del personaje de doña Paula pueden completarse si tenemos en cuenta la propia construcción de la novela. A estos efectos, cabe señalar la labor que Juan Oleza lleva a cabo en la introducción a su edición de *La Regenta* mediante el recuento de una serie de pares de personajes que presentan paralelismos entre sí. De esta suerte, la madre del Magistral queda emparentada con Camila (Oleza, “Estudio preliminar” 81-82). Dicha vinculación de Paula Raíces y Camila, pese a que no es explicada por Oleza —quien se limita solo a plantearla—, encontraría su razón de ser en la tiranía ejercida por ambas mujeres durante las infancias de Fermín y Ana respectivamente. Así pues, tanto la madre como la institutriz se erigen —a

causa de la férrea disciplina impuesta a los pequeños— como elementos fundamentales en la formación de la personalidad del Provisor y la Regenta, determinando así la futura conexión espiritual de ambos.

Por otro lado, hemos de recoger el paralelismo que Francisco Caudet observó entre el afán de medro de las criadas Petra y Teresina y el de la propia doña Paula, reflejado sobre todo en la falta de reparos que las tres demuestran a la hora de conseguir sus fines (Caudet 208-209). Concretamente, podemos matizar que es con la criada de los Ozores con quien doña Paula parece mostrar mayores similitudes: ambas, aldeanas de baja clase social en sus orígenes, ven en la Iglesia la manera más eficaz de mejorar su condición y, para ello, no escatiman en ejercer un dominio feroz sobre todos sus amos. Como resultado de este deseo compartido, la simbología eclesiástica de sus nombres, Petra y Paula (en relación con los apóstoles Pedro y Pablo), sería otra de las pruebas posibles para determinar la analogía entre estas dos mujeres. Petra es así el reflejo de lo que doña Paula fue en su pasado, pues ambiciona entrar al servicio del clérigo más influyente de Vetusta, tal y como hizo Paula en su Matarelejo natal. Esta estrecha relación entre Raíces y las sirvientas es también producto de la política de criadas que la madre del Magistral lleva a cabo para satisfacer los instintos de su hijo y evitar con ello un posible escándalo del “hombre”. A este respecto, cabe destacar el artículo de Gonzalo Sobejano, “Semblantes de la servidumbre en La Regenta”. En él, encontramos algunas de las claves acerca del servicio doméstico en los ambientes de la aristocracia de la época que se ajustan, en buena medida, a la visión del ámbito de la servidumbre en la novela:

El servicio doméstico (“la servidumbre”, solía decirse en tiempos de Clarín) lo constituyen trabajadores del hogar, asalariados, que ni son en rigor proletariado obrero ni pertenecen propiamente a la familia a la que sirven. Como mediatos herederos de la esclavitud, pueden los criados resignarse a su condición, o aspirar al medro (mejorar de amos, de salario, de trato, pero

permaneciendo criados) o, en fin, emanciparse (dejar de servir, cambiar su empleo por otro de mayor provecho y menor dependencia). (Sobejano 519)

Adentrándonos ya en el análisis de la configuración del personaje de doña Paula en el desarrollo de la trama argumental, debemos precisar que las primeras alusiones a la madre del Magistral las encontramos en el undécimo capítulo, dedicado fundamentalmente a la descripción de la figura del canónigo en el espacio de la intimidad. Estas primeras alusiones a la figura de doña Paula Raíces nos vienen dadas a partir de los juicios de uno de los personajes más destacados en el mundo eclesiástico vetustense, el Arcipreste Ripamilán:

—Entre su madre y él, puede que no gasten doce mil reales al año —decía muy serio Ripamilán, el venerable Arcipreste—. Él viste bien, eso sí, con elegancia, hasta con lujo, pero conserva mucho tiempo la ropa, la cuida, la cepilla bien, y esta partida del presupuest

Beser en “Espacio y objetos en La Regenta”, esto es, “la correspondencia entre el personaje y el medio, y la consiguiente necesidad de conceder una importante atención al mundo físico

desde el principio de este estudio, la cómplice relación entre nuestro personaje y las distintas muchachas que se encuentran a su servicio no es casual. En la intimidad del hogar, Paula Raíces convierte al respetable canónigo en el “señorito”, lo que explica, en gran medida, la contención que este demuestra ante los ojos de Vetusta. Esta variación en el tratamiento del hijo, así como la inclinación favorable hacia la servidumbre es, asimismo, una buena prueba de las ansias de reconocimiento social y del recuerdo de su pasado en Matarelejo:

A doña Paula, que no siempre había sido *señora*, le sonaba mejor *el señorito* que un usía. Las doncellas de doña Paula venían siempre de su aldea; las escogía ella cuando iba por el verano al campo. Las conservaba mucho tiempo. La condición de dormir cerca del señorito, por si llamaba, se les imponía con una naturalidad edemíaca. [...] por los ojos se le conocía que no

su dureza en la voz y su aspecto huesudo. Queda así doña Paula Raíces enmarcada en el amplio catálogo de personajes femeninos clarinianos, tal y como observó Carolyn Richmond:

[...] encontramos en los escritos de Clarín una galería de tipos femeninos que reaparecen con cierta frecuencia: la beata, la esposa déspota y mandona, la literata, la coqueta, la adúltera, la poliándrica... —o sea, las *malas*— y, del

La propia estructuración de

posible para la satisfacción de Paula: el sacerdocio. Finalmente, el poder tiránico de la madre sobre el párroco de Matarelejo y el afecto de este hacia el Fermín seminarista logran que madre e hijo den el salto definitivo hacia Vetusta. Así pues, doña Paula consigue el puesto de ama de llaves de don Fortunato Camoirán quien, debido a la presión de esta, acepta a regañadientes el Obispado de Vetusta. El resto es producto de la inteligencia de Fermín y de la alargada sombra de doña Paula.

Así las cosas, la reminiscencia de todos estos episodios sirven

visitar al Obispo, conseguir que la murmuración, la calumnia o lo que fuese, no llegara a Su Ilustrísima. [...]

Doña Paula y don Fermín hablaban poco; se defendían por acuerdo tácito; empleaban el mismo sistema de resistencia sin comunicárselo. Estaba la madre irritada. “Su hijo la engañaba, la perdía. Para ella doña Ana Ozores, la dichosa Regenta, era ya *barragana* [...] de su Fermo. Por allí iba a romper la soga; por allí hacía agua el barco. Si se hablaba tanto de los abusos de la curia eclesiástica, de *La Cruz Roja* y de don Santos, era porque el *otro negocio*, el más escandaloso, el de las *faldas* traía consigo todo lo demás”. (Alas II 222)

Todos estos movimientos de Paula Raíces son desconocidos por Fermín, completamente imbuido por su pasión sacrílega hacia Ana. A pesar de ello, ambos siguen comportándose como parte de un mismo personaje: el Magistral de Vetusta. Así lo corroboran los juicios vertidos por la ciudad vetustense, cuyas estructuras lingüísticas —en las que se antepone a Paula Raíces como agente de la acción— manifiestan la culpabilidad de la madre del Magistral y el papel determinante de esta en la ruina de don Santos: “Don Santos, el rival mercantil de La Cruz Roja, la víctima del monopolio ilegal y escandaloso de doña Paula y su hijo” (Alas II 299). Sin embargo, además de los temores por la posible pérdida de la hacienda y el prestigio social, puede percibirse en doña Paula el sentimiento de posesión hacia *su Fermo* y el miedo a que otra mujer (en este caso, “la dichosa Regenta”) se lo arrebate.

Este clima de tensión e intrigas familiares alcanza su máxima expresión entre los capítulos XX y XXV, coincidiendo con el momento de mayor esplendor en la relación entre Ana y Fermín. Durante estos capítulos, don Fermín se aleja cada vez más de la protección del seno materno y las habladurías crecen. Asimismo, el joven clérigo toma conciencia de sus sentimientos hacia doña Ana y, ante la actitud recelosa de su progenitora, opta por prescindir de los consejos de la madre para disfrutar de su nuevo estado espiritual:

Su madre le habló como siempre, de lo que se murmuraba, y él encogió los hombros. Oía la voz dura y seca de doña Paula anunciando, por asustarle, el cataclismo de su fortuna, la ruina de su honra [...]. Le parecía que era otro Provisor aquel de quien el público se quejaba. [...] “É

A pesar del silencio que impera acerca de la traición de doña Ana en casa del Provisor, la sombra dominadora de doña Paula a lo largo de toda una vida se antoja fundamental como instrumento de contención del Fermín “hombre”. Dicha labor de contención es manifestada simbólicamente en el momento en el que De Pas, vestido de cazador y dispuesto a enfrentarse a su rival de hombre a hombre, abandona su intención con el mero sonido de los pasos de su madre en el piso de arriba. Esta escena final de doña Paula, unida a los momentos de angustia previos en los que el Magistral maldice la sotana que la madre le impuso, resume a la perfección la importancia de este personaje secundario femenino tanto en los dilemas de fe que el protagonista se plantea como en su comportamiento ante el resto del mundo. Finalmente, Fermín actúa de acuerdo con los designios maternos, volviendo a las ropas de canónigo para emplear su única arma posible: la palabra.

La resolución final del conflicto pasa entonces por la conexión entre madre e hijo, de manera que acaba por impedir cualquier intento de autonomía psicológica por parte del Magistral de Vetusta, tal y como nos sugiere José Ortega en su estudio acerca de la figura del clérigo:

El problema de este cura radica en el hecho de que no ha logrado —ni lo logra a través de la obra— alcanzar su individualización o totalidad psíquica [...] Los rasgos más acusados de su personalidad —orgullo, sexo—, así como su relación con las dos mujeres que lo dominan —su madre y Ana— pueden ayudarnos a entender la neurosis y psicosis de este singular tipo. (Ortega 210)

Es así doña Paula Raíces una de las piezas esenciales en la estructura circular que la crítica ha propuesto para el final de *La Regenta*, ya que sin su labor de contención hubiera sido imposible encontrar a Fermín de Pas en el mismo lugar que ocupa al inicio de la novela: la catedral de Vetusta.

Lázaro Carreter, Madrid: Cátedra, 1983. 519-529. Impreso.

Análisis comparado de la deixis personal entre español y chino desde la perspectiva de la comunicación política

Yunjie Gong

Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN: Este trabajo establece una comparación de la deixis personal entre español y chino desde la perspectiva de la comunicación política. Se ponen como ejemplos el “Discurso del presidente del Partido Popular de España, Mariano Rajoy, en la Clausura de la Convención Nacional del PP” y el “Discurso del secretario general del Comité Central del Partido Comunista de China, Xi Jinping, en el Comité Permanente del Buró”. A partir de la estructura lingüística de ambas lenguas, los morfemas verbales en español contribuyen a la deixis personal, es decir, pueden ser aquellos elementos independientes que manifiesten un cambio en los pronombres (existe la costumbre de omitir el sujeto); mientras que en el chino moderno, siendo el ejemplo ilustrativo de las lenguas aislantes, es prácticamente inexistente tal conjugación verbal, ya que en su lugar, para expresar la deixis personal solo se utilizan los pronombres y los posesivos. Además, dado los elementos externos de la comunicación política, esta diferencia significativa entre las dos lenguas a propósito de los deícticos personales también ilustra los diferentes sistemas políticos, niveles democráticos y culturas tradicionales de sus respectivos países. Nuestra propuesta, por tanto, plantea analizar las diferencias en el discurso político entre España y China a partir de los rasgos lingüísticos que diferencian ambas lenguas.

Palabras clave: deixis personal, discurso político, comunicación política, comparación entre español y chino

ABSTRACT: This paper attempts to establish a comparative analysis of personal deixis between Spanish and Chinese from the perspective of political communication. Therefore, we will take “Rajoy’s Speech at the Closing Ceremony of National Congress of the Spanish People’s Party” and “Xi Jinping’s Speech at the Press Conference of the Central Committee

of the Communist Party of China” as examples. First, in terms of the structure of these two languages, the verbal morphemes in Spanish help express personal deixis, thereby encouraging the habit of omitting the subject in Spanish. In modern Chinese, the typical representative of an isolated language (or analysis language), there is no verb conjugation, expressing personal deixis only through personal pronouns and possessive adjectives. In addition, from the external elements of political communication, this significant difference between these two languages regarding personal deixis also illustrates the different political systems, levels of democracy and traditional cultures from their respective countries. Therefore, our aim is to analyze the differences in the political discourse between Spain and China from the linguistic features that differentiate each languages.

Keywords: personal deixis, political discourse, political communication, comparison between Spanish and Chinese

1. INTRODUCCIÓN

Este trabajo está dedicado a la comparación de la deixis personal entre el español y el chino desde la perspectiva de trabuniraciones

pero nosotros no nos arriscamos y nunca vamos a dormirnos en los

Traducción: En nombre de los miembros de los grupos dirigentes centrales de la nueva sesión, yo deseo expresar el más sincero agradecimiento a todos los camaradas del partido por la gran confianza que han depositado en nosotros.

Para confirmar esta diferencia entre el español y el chino en cuanto a los deícticos personales, hemos hecho una estadística más pertinente y detallada. Más adelante nos daremos cuenta de que en el discurso político español de Rajoy, los deícticos personales se presentan 244 veces, entre ellos, aparecen los morfemas verbales 148 veces que ocupan el 60.66% de la totalidad. Por consiguiente, podemos decir que en español los morfemas verbales deben ser los más utilizados para indicar la deixis personal. Mediante el análisis sobre las distintas desinencias morfológicas de los mismos verbos, se contribuye a profundizar el entendimiento del propio discurso y de las intenciones del emisor político (Duque 21-22), evitando los malentendidos y mejorando el nivel al aplicar estrategias de comunicación política.

(2.4) “Puedes confiar” es el mensaje que hemos querido transmitir alto y claro a la sociedad española, a todos y cada uno de los españoles. (Rajoy 3)

(2.5) Pues bien, yo os digo que se puede confiar. (Rajoy 3)

(2.6) Que podemos confiar. Podemos confiar, en primer lugar, en las posibilidades de España; Podemos confiar, también, sin reservas, en las capacidades de la sociedad española. (Rajoy 3)

Las tres oraciones anteriores provienen del discurso pronunciado por Rajoy en la Clausura de la Convención Nacional del PP, con el fin de mostrar más claramente las referencias de los deícticos personales de cada una de ellas. Elaboramos la siguiente tabla.

Tabla 1

Los deícticos personales expresados por los morfemas verbales (“poder”) y sus referencias concretas

	Morfemas verbales	Sujeto tácito (pronombre)	Referencia
(2.4)	<i>puedes confiar</i>	tú	cada individuo de la sociedad española, o

emisor puede exigir directamente al receptor que tome acción, así se hace más efectiva la

interpersonales entre el emisor y el receptor. Sobre todo, en este discurso al tratarse del

existiera una crisis económica en España, e incluso el entonces ministro de Economía y Hacienda, Solbes, evadió el uso de la palabra *crisis*. En realidad, esta actitud de auto-engaño ya dañó seriamente la credibilidad pública del gobierno. Por lo tanto, como el responsable del PP que era el entonces partido de oposición, Rajoy repite intencionalmente el *nosotros* y tiene como objetivo poner de relieve la contrariedad entre *nosotros* (PP) y *vosotros* (PSOE). Más concretamente, mediante los enunciados tales como *estamos preparados* y *no la vamos a rehuir*, el emisor político está prácticamente haciendo alusión irónicamente al fracaso de su adversario y de esta manera intenta cumplir la estrategia intencional de encuadre lingüístico enunciativo (Gallardo-Paúls y Enguix 98): obtener muchos más votos. A modo de conclusión, está claro que el uso de pronombres en español tiene una explicación especial: un valor marcado.

3. COMPARACIÓN DE LA DEIXIS PERSONAL

España y China. En concreto, España es un país democrático de derecho que tiene como forma política la monarquía parlamentaria, mientras que China se cuenta entre los pocos estados socialistas que quedan en todo el mundo, en el cual se ejecuta el sistema unipartidista bajo el liderazgo del Partido Comunista de China. Por consiguiente, pretendemos averiguar los elementos externos en la comunicación política (por ejemplo, el nivel democrático, el modelo político y la cultura tradicional, etc)

Ante todo, en términos de la frecuencia de uso de los deícticos personales tanto de primera persona como de segunda persona, en el discurso de Rajoy se emplean 244 deícticos personales que ocupan el 6.85% del número total de palabras del texto completo mientras que este porcentaje disminuye hasta el 4.84% en el discurso de Xi Jinping, lo cual supone que en el discurso político español se utilizan más frecuentemente los deícticos personales. En el discurso político chino a veces prefieren recurrir a los sustantivos o términos, por ejemplo,

(“los camaradas”), (“el pueblo chino”), (“los chinos”) y (“el Partido Comunista de China”), etc, para denotar la deixis personal. Veamos varios ejemplos:

(3.1) Hoy otra vez os pido trabajo y humildad. Todos y cada uno de vosotros sois un espejo de lo que significa este partido. Todos y cada uno encarnáis nuestro proyecto de moderación, de concordia y de eficacia.
(Rajoy 17)

(3.2) Mi reconocimiento al trabajo que el Partido, que todos vosotros, estáis realizando en unos momentos decisivos de la historia de España. Habéis hecho muy bien las cosas. (Rajoy 2)

(3.3)

[quán d ng tóng zhì (“todos los camaradas del Partido”)]

(Xi 1)

Traducción: Aquí, en nombre de los miembros de los grupos dirigentes centrales de la nueva sesión, deseo expresar nuestro más sincero agradecimiento a todos los camaradas del Partido por la gran confianza que han depositado en nosotros.

en España no tendrá menos importancia ni menos atenciones de las que recibe en otros países de nuestro entorno. (Rajoy 11)

(3.5)

...

[qún zhòng (“las masas”)]

(Xi 1)

Traducción: Para cumplir con nuestra responsabilidad, vamos a reunir y dirigir a todo el partido y el pueblo de las diversas etnias de China en ... hacer todo lo posible para resolver las dificultades que enfrentan las masas en el trabajo y la vida, y perseguir la prosperidad común sin vacilaciones.

Tanto (3.1) como (3.2) están extraídos del discurso de Rajoy. En combinación con el análisis del contexto, se puede deducir que aquí todos los deícticos de la segunda persona del plural (*os, vosotros, sois, encarnáis, estáis, habéis*) se refieren a los miembros del Partido Popular. Siendo el líder supremo del PP, Rajoy aprovecha el uso de la segunda persona del plural y así, de una manera muy directa, demu

utilizado para reconfirmar la presencia del emisor en el enunciado, así como revalorizar su propio discurso. De ahí que independientemente del discurso español o el discurso chino, principalmente hay dos tipos de verbos que se usan combinando con el *yo*: 1) los verbos de comunicación (por ejemplo, *felicito*, *quiero* o *Ja:taesmitiro*, *quieio mar ls grcacas,l dgto*, *quier40(i.)5.8*)

perspectiva de la comunicación política, el uso de la primera persona del plural contribuye a evitar el exceso de personalismo y autoritarismo. Teniendo en cuenta los efectos y propósitos comunicativos, a veces el emisor político y su receptor se consideran como un todo, lo cual se expresa a través de los deícticos de la primera persona del plural. De esta manera, la clase o el poder político intenta reducir la distancia entre él y el público, así puede tener más

secretario general del PCCh, es decir, este discurso es el primer discurso que dio ante el

Fernández Lagunilla, Marina. *La lengua en la comunicación política I: El discurso del poder.*

2^a ed. Madrid: Arco Libros, 2009.

Gallardo-Paúls, Beatriz y Salvador Enguix Oliver. “Estrategias de encuadre discursivo en

periodismo político: Análisis de un corpus de titulares.” *Círculo de lingüística*

aplicada a la comunicación 58 (2014): 90- 109.

Hyland, Ken. “Stance and engagement: A model of interaction in academic discourse.”

Discourse studies 7.2 (2005): 173-192.

Rajoy, Mariano. “Discurso del presidente del Partido Popular, Mariano Rajoy, en la Clausura

Convención Nacional del PP: ‘Podemos confiar’.” *El Mundo*. 23 de enero de 2011.

Web. <http://estaticos.elmundo.es/documentos/2011/01/23/discurso_rajoy.pdf>.

(05/01/2015)

Xi Jinping. [

**La mujer nacionalcatólica en de Agustín Gómez Arcos
y otras “viejas difíciles” del teatro español de la Generación Realista**
Marta Olivas

durante la II República. En los años de la dictadura, el concepto de *nueva mujer* se vehiculó, tal y como señala Rosario Ruiz Franco (27-30), a través de Sección Femenina de Falange –

es lo más triste, feo y pecaminoso de la humanidad. Todo ello está reñido con tu anhelo de perfección, de limpieza moral; todo ello está reñido con tus ilusiones” (Otero 49). Como puede advertirse, esta educación está basada en la total represión del deseo o de la libre relación con el sexo opuesto en las mujeres así como, en última instancia, en la sumisión total al hombre. No en vano, los postulados expuestos en revistas de la SF –*Medina* o *Teresa*– auspiciadas por el propio gobierno, están fuertemente basadas en una férrea concepción de la religiosidad absolutamente incontestable que empapa todos los aspectos de la vida cotidiana.

Así las cosas, el teatro de la época, convertido en el espejo más o menos cóncavo de un estado de cosas que se pretendía denunciar, no dudó en subir a las tablas personajes que testimoniaban ese modelo de mujer existente remarcando a veces sus rasgos más abominables y grotescos. Para ello, utilizaron un tipo de largo aliento en el teatro y, en general, en la literatura española desde el siglo XIX que pervivía en esa sociedad del XX: el de la mujer beata, reprimida y opresora, censora de la moral y vigía de las costumbres conservadoras establecidas pero siempre desde una óptica absolutamente hiperbólica y grotesca. Ya el maestro Ruiz Ramón (Martín Recuerda 62) llamó la atención sobre la recurrente aparición de este paradigma femenino en la dramaturgia de la llamada Generación Realista y la filió con algunos textos fundacionales de nuestra historia literaria como *Cassandra* –Juana Samaniego– o *Los cuernos de Don Friolera* –Doña Tadea–. A lo largo de estas líneas, intentaremos ahondar en un breve catálogo de algunas de las obras más destacadas en las que podemos encontrar ese modelo de mujer propugnado por el Régimen.

ÁNGELA Y PURA EN *LOS GATOS*

Uno de los mejores ejemplos lo cons

pero también con la de Solange y Clara o incluso con Gorgo, la vieja de *El adefesio*, de Alberti –personaje que estaba concebido para aparecer en escena con barbas y bigote–. Por otra parte, la carga grotesca de los personajes contrae, como veníamos adelantando, deudas esperpénticas –Alfredo Mañas definió *Los gatos* como “una sangrante tragicomedia a la española, un feroz y españolísimo esperpento”– (Gómez Arcos 78). De hecho, no es

podría interpretar como oxímoron resulta elocuente a ojos del lector-espectador del siglo XXI: no hay mayor pecado que el de la intolerancia, parece decirnos Gómez Arcos; no hay mácula más indeleble que la represión de una España que silencia y asesina en pro de la prevalencia de una determinada doctrina ética que se impone a las generaciones posteriores no sólo ya en el entorno familiar sino también socialmente a través de instituciones gubernamentales y religiosas. Así sucede precisamente con Loli, la hija de la criada, que recibe clases de catequesis por parte de Pura y que se anuncia como otra de sus posibles víctimas. El tema del adoctrinamiento a través de una concepción ortodoxa e inflexible de la religiosidad sería retomado por Gómez Arcos en su novela *María República* –(1975)– donde la prostituta María se convierte en pupila predilecta de la Madre Superiora del convento donde su tía Eloísa –de nuevo, otra “vieja difícil”– la ha encerrado con el fin de rehabilitarla.

DOÑA ELENA EN *LA PECHUGA DE LA SARDINA*

Además de las reminiscencias lorquianas, la escena del enfrentamiento intergeneracional recuerda indefectiblemente a otro drama de mujeres: *La pechuga de la sardina*, de Lauro Olmo, pieza estrenada en el Teatro Goya en 1963 y dirigida por José Osuna. Aunque también con toques poéticos y metafóricos, la madrileña pensión regentada por doña Juana a la que nos traslada el autor de *La camisa* está tratada desde una perspectiva eminentemente realista tendente al ilusionismo. En ella conviven distintos tipos femeninos entre los que encontramos a doña Elena: un personaje cuyas líneas maestras e imaginario están directamente emparentados con el de Pura y Ángela. Doña Elena es el aya de Concha, hija de una amiga del pueblo. Concha, como Inés, ha quedado embarazada aunque, en este caso, de un hombre que la ha abandonado al conocer la noticia. La joven es consciente de que la sistemática prohibición del contacto con el sexo masculino o el acercamiento al placer la empuja irremediabilmente a la infelicidad y así se lo recrimina a su tutora:

CONCHA. Hasta hace muy poco, ningún hombre se atrevió a propasarse conmigo. Me enseñaron a reaccionar, a estirarme ofreciendo un porte digno. Pero nunca me enseñaron cómo se mantiene limpia la imaginación. ¿No ha soñado usted nunca que por esa ventana, y en la hora más tensa de la noche...?

DOÑA ELENA. (*Extrañamente irritada*) ¿Quieres callarte?

CONCHA. (*Prosiguiendo*) En su imaginación, ¿nunca las sábanas se han cubierto de lodo y se ha revolcado en él como una puerca? [...] Pero hay algo aún peor: el placer de sentirse degradada como una bestia. ¡Es como si una se vengase de los grandes principios! Al día siguiente, qué alivio al descubrir que todo ha sido un sueño, que nadie nos ha visto, que todo ¡todo!, ha sucedido en la impunidad. Y, por contraste, ¡qué infinita sensación de fracaso! (Olmo 112-113)

Así, el diálogo presenta el eterno desencuentro entre el deseo amoroso y la contención que la moral de la época requería de toda señorita que aspirase a ser considerada como tal sobre el que gira buena parte de la obra. Sin embargo, en este caso, Olmo presenta a Doña Elena como un personaje profundamente trágico y digno de conmiseración: una castradora castrada que vive en constante pugna por mantener a raya sus pasiones. Precisamente, en el tercer acto se evidenciará ese conflicto a través una escena silenciosa en que, a hurtadillas, doña Elena en el cuarto de Soledad –otra inquilina de la pensión de moral dudosa, heredera directa de la Blanche du Bois de *Un tranvía llamado deseo*– acaricia la ropa interior de esta y fantasea frente al espejo, descubriendo así frente al espectador no sólo su propia vanidad sino también revelando el deseo de esa carnalidad que condena en público.

Así, frente al maniqueo lienzo de blancos y negros que presenta Gómez Arcos, Olmo señala a las mujeres que perpetúan ese modelo decimonónico como las primeras víctimas de una ideología que las nuevas generaciones como Concha empiezan ya a contestar en voz alta. Por ende, lo que en el esperpento del autor almeriense se presenta como un elemento trágico completo es matizado en Olmo al introducir personajes que anuncian un futuro en el que el género femenino reconquista parte de su independencia perdida. Tal es el personaje de Paloma, una amiga de Concha que, al tiempo que trabaja para salir adelante, estudia en una academia con el fin de aprobar una oposición. Ella es quien pone en evidencia a doña Elena

tras descubrirla en su más absoluta debilidad durante la escena en que figoneaba en el armario de Soledad:

PALOMA. (*Incisiva*) La compadezco

DOÑA ELENA. ¡Ni de ese sentimiento es digna!

PALOMA. (*Igual*) Me refiero a usted. (*Mordiente*) Esto es un juego cruel: un juego entre víctimas. ¿Cómo se ha atrevido a entrar en este cuarto? Es de otra mujer... [...] Afortunadamente para usted, señora, comprendo demasiadas cosas. (Olmo, 149)

La sentencia “es un juego cruel: un juego entre víctimas” ilustra a la perfección el estado de cosas en que se encontraba la mujer bajo el régimen de Franco. El miedo a la marginación y la absoluta indefensión de la mujer sola –siempre sometida a una figura masculina– condicionan su vida generando en muchas de ellas un odio y un rencor que ensombrecen sus espíritus. Asistimos pues a otro *tour de force* del recurrente concepto “mancha” que, en el caso de Olmo, se salda con una escena contrapuntísticamente cómica en la que un vendedor de detergente OMO ofrece una caja a Doña Elena para “limpiar su fantasma” (Olmo 150-151). La amargura interior y el sentimiento de frustración de generaciones de mujeres había quedado ya refrendada en el acto anterior cuando Concha y Paloma señalaban a la “solterona” como el último fruto de una tradición que hundía sus raíces en la propia idiosincrasia española:

PALOMA. En el fondo, ese esperpento encamao que yace ahí [se refiere a doña Elena] me da pena. ¿Quieres creer que a veces se me aparece como la gran víctima? ¡La solterona!

CONCHA. (*Sarcástica*) Un producto “made in Spain”.

PALOMA. (*Pasando a un tono ligero*) Pero no en exclusiva. ¿Sabes en qué se diferencian nuestras solteronas y las del extranjero?... En que las del extranjero llevan los perros y los gatos fuera, y las nuestras...

CONCHA. (*Señalando el pasillo*) Los llevan dentro, ¿no?

PALOMA. (*Apagando la luz del cuarto*) En muchos casos, sí. (Olmo 116-117)

La mención a la soltería, en efecto, no resulta baladí para el tema que nos ocupa puesto que, por lo general, la caracterización de personajes incluye, en la mayoría de los casos, el rasgo de la soltería. No en vano, es célebre la ilustre nómina de solteras que alberga nuestra historia teatral especialmente durante los siglos XIX y XX: ahí tenemos a la lorquiana

Doña Rosita la Soltera, a *La señorita de Trevélez* arnichesca o la Genoveva en *La casa de los siete balcones*, de Alejandro Casona. La solterona fue un tipo especialmente fecundo y estrechamente ligado con el de la tía –ahí tenemos, aunque con diferencias elocuentes, a la Gertrudis unamuniana– y, especialmente a partir de la posguerra, con el de la beata, el de la aya –más o menos “castrense”– perfiles que confluyen, como estamos viendo, tanto en el caso de Pura y Ángela como en el de doña Elena.

LA ASOCIACIÓN DE DAMAS EN *LAS VIEJAS DIFÍCILES*

Otro ejemplo de represión de la mujer hacia la mujer lo constituye la Asociación de Damas de *Las viejas difíciles*, pieza de Carlos Muñiz estrenada en 1966 en el Teatro Beatriz bajo la dirección de Julio Diamante. En un tono absolutamente expresionista, se cuenta la historia de Julita y Antonio que, tras treinta y siete años de noviazgo, y debido a problemas económicos, no pueden permitirse una boda o un piso donde vivir. Tras ser sorprendidos besándose en un parque público son encarcelados y perseguidos sin descanso por la Asociación de Damas, a la cual pertenecen doña Leonor y doña Joaquina, tías de Antonio, cuyo afán por mantener su estatus en la Asociación las lleva a no tener ningún tipo de conmiseración con su sobrino. Otra vez unas tías beatas y otra vez un “crimen” que perseguir: el amor entre un hombre y una mujer fuera de la institución matrimonial así como la maternidad al margen de los cánones establecidos. Merced a su representación iconográfica en el montaje de Diamante, la Asociación de Damas pudo constituir el germen para la Liga Femenina contra la Frivolidad del programa *Historia de la Frivolidad*, guionizado por Narciso Ibáñez Serrador y Jaime de Armiñán y emitido sólo un año después de la obra de Muñiz, en febrero de 1967.

Las viejas difíciles, además de denunciar a través de una caricatura trágica el ultraconservadurismo de la sociedad de la época y la intromisión de la ideología oficial en la esfera privada, remarca la pobreza de toda una generación adocenada, replegada en el

conformismo y el miedo. La historia de la joven pareja, así como la de Elías y Concha, cuñado y hermana de Julita, ya casados, recuerdan a otros matrimonios de la época condicionados por sus apuros económicos como el de Petrita y Rodolfo de *El pisito*, de Azcona como constatan diálogos como este:

JULITA. (*Cambiando de conversación.*) ¿Murió tu madre, Elías?

ELÍAS. No.

CONCHA. No, no ha muerto. (*Seriedad general. Como si la contestación hubiera sido lo contrario*)

JULITA. ¡No sabéis cuánto lo siento!

ANTONIO. Igualmente. (*Da la mano al matrimonio.*)

ELÍAS. Gracias, don Antonio.

CONCHA. Muchas gracias. (Muñiz 387)

La todopoderosa Asociación de Damas controla la ciudad en la que viven los personajes y es capaz de defenestrar socialmente a todos aquellos que no vivan bajos sus normas y se comporten de forma impúdica, así como a todos aquellos que les presten algún tipo de ayuda. Precisamente a causa de tal acoso Julita y Antonio son traicionados por su hermana Concha y su cuñado Elías, quienes los entregan a las Damas a cambio de un lavabo.

Ha quedado patente que doña Leonor y doña Joaquina recogen algunos de los tópicos que hemos venido señalando: la beatería, el parentesco como “tías” con respecto de los personajes a los que oprimen o la obsesión por la honorabilidad de la soltería. No obstante, durante el segundo acto, se introduce un giro: Leonor, una de las tías de Antonio, decide rebelarse contra la Asociación e intentar ayudar a Julita y a su sobrino. El enfrentamiento con su hermana Joaquina recuerda a la disputa entre Pura y Ángela en *Los gatos* y sirve para ejemplificar el drama real de muchas mujeres, generalmente las hijas menores, que se vieron obligadas a sacrificar su vida para cuidar de sus familias. Por otra parte, a causa de esa inflexible educación sexual y sentimental, tampoco fueron capaces de disfrutar de su sexualidad como ellas hubiesen querido. Leonor también ha sido víctima de la represión por lo que no quiere convertirse en el verdugo de las esperanzas de su sobrino:

LEONOR. Esto es muy serio. Ya no obedezco a nadie. Yo nunca tuve un hijo, Joaquina, ni sentí sobre el vientre la pesadez de un hombre alegre y retozón.

Cuando era joven y perdimos a mamá, me tuve yo que quedar con papá para lavarle la barba y ponerle a hacer sus cositas por la noche. Tú te casaste y yo me quedé cuidando al pobrecito. ¡Y no me pude casar! Me dejó mi novio porque no le daba nada de lo que estaba deseando darle, porque estaba harto de verme lavar la barba a papá. Y cuando se murió el pobrecito me tuve que ir a tu casa para lavarte las enaguas y poner a tu gato hacer sus cositas. ¡Llevo así cincuenta años! Pero ¡se acabó! ¡La opresión tiene un límite! ¡Ya no volveré aguantar tu trompeta, tu sable, tu tambor, tus bigotes, tu guerra de Cuba! Yo no tengo nada que ver con todo eso. Lo único que quería era un marido y un hijo. Una casa pequeña con

canción protesta mientras sube al coche policial. *Las salvajes...* vuelve a presentarnos a unas todopoderosas señoras el tema de la hipocresía y la exclusión social de las mujeres que se dedican a ser artistas.

Por otra parte, quizá en esta obra se ahonda con una mayor determinación en la influencia del circunstante espacial sobre el comportamiento de los personajes. El conflicto se desata cuando el conservadurismo históricamente asociado al provincianismo se encuentra con la heterodoxia, vinculada con entornos más urbanos. Así pues, esta *troupe*

difíciles” representan el *establishment* que, por aquel entonces, llegaba incluso a contradecir las leyes de la lógica o incluso de la naturaleza. Esa realidad desquiciada responde, pues, a la sociedad “anómala” de los 60, por lo que no resulta extraño que su traslado a los escenarios

- Gómez Arcos, Agustín. *Los gatos*. Madrid: Sociedad General de Autores, Asociación de Directores de Escena de España, 1992.
- Lorca, Federico. *Bodas de Sangre. La casa de Bernarda Alba*, ed. Pedro Provencio. Madrid: EDAF, 1998.
- Martín Montoya, F. *Chico y chica cara a cara*. Madrid: Confederación Nacional de Congregaciones Marianas, 1963.
- Martín Recuerda, José. *Las salvajes en Puente San Gil. Las arrecogías del Beaterio de Santa María Egipciaca*, ed. Francisco Ruiz Ramón. Madrid: Cátedra, 1981.
- Muñiz, Carlos. *Las viejas difíciles. Teatro escogido*, coord. Gregorio Torres Nebrera, Madrid: Asociación de Autores de Teatro, 2005, pp. 347-422.
- Olmo, Lauro. *La pechuga de la sardina. Mare Vostrum. La señorita Elvira*. Madrid: Plaza & Janés, 1986.
- Otero, Luis. *La sección femenina*. Madrid: EDAF, 1999.
- Ruiz Franco, Rosario. *¿Eternas menores? Las mujeres en el Franquismo*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

**La teoría del caos como paradigma integrador: Una aproximación caológica a la
variación lingüística**

Israel Salas Llanas

Universidad Autónoma de Madrid

RESUMEN: Durante las últimas décadas, la ciencia ha sentido un profundo interés por el fenómeno de la lengua, introduciendo modelos matemáticos en su estudio que han originado un cambio estructural en nuestra forma de interpretar y representar nuestro conocimiento del mundo. La *Teoría del Caos*, en su reciente aplicación en el área de la variación lingüística, permite establecer un puente entre los postula

Keywords: language, knowledge, chaos, linguistic variation, system, irregularity

1. INTRODUCCIÓN

En los últimos años, la aplicación de modelos matemáticos ha impuesto una visión multidisciplinar en el estudio del lenguaje, a la vez que ha originado un cambio en el paradigma de su análisis. La *Teoría del Caos*, en estrecha relación con algunos postulados de la gramática cognitiva, estudia la complejidad del lenguaje bajo una perspectiva gnoseológica del fenómeno en contraposición al acercamiento determinista que concibe la lengua como un sistema rígido cuyos cambios en su estructura están sujetos a unos patrones fijos que se repiten sistemáticamente con el paso tiempo. Es por ello que la TC (Teoría del Caos) introduce un nuevo paradigma en el estudio de algunos fenómenos lingüísticos, como es el caso de la variación, al mismo tiempo que la utilización de modelos de medición matemática, como la topología, nos permite representar el lenguaje que subyace al conocimiento humano.

2. TEORÍA DEL CAOS Y AUTO-ORGANIZACIÓN EN LAS LENGUAS NATURALES

La TC entiende la lengua como un sistema complejo en constante fluctuación cuyos cambios sutiles en las condiciones iniciales generan una transformación radical en el propio sistema con el paso del tiempo. Las unidades que conforman este tipo de sistemas están en continua interacción y se ven afectadas por su exposición a condicionantes internos y externos, por lo que el comportamiento del sistema puede determinarse dentro de los límites

no se producen dentro del sistema, como pueden ser el contacto de una lengua con otra por proximidad geográfica, catástrofes naturales, guerras, epidemias o la desaparición de una comunidad de hablantes de una lengua específica.

Pese a alejarse irreversiblemente de lo que son sus condiciones iniciales, la lengua está sometida a un proceso de auto-organización hacia un estado de máxima estabilidad y adecuación con su entorno que en ningún caso es definitivo. Este proceso de auto-organización, conocido en el área de biología como *homeostasis*, no es exclusivo de la lengua, ya que se observa en la mayoría de organismos del planeta como parte del devenir de la propia evolución. En TC, esta tendencia que persigue un sistema caótico en su trayectoria para alcanzar la estabilidad se denomina *atractor*. Ekeland definió un atractor como “el espacio hacia el cual convergen las posibles trayectorias dentro de un sistema” (48). Esta forma de visualizar el desplazamiento consiste en la realización de un diagrama de fases de movimiento y establecer cuál será la trayectoria hacia la que tenderá el sistema.

Modelo tridimensional del atractor de Lorenz (1963) que muestra la tendencia de un sistema dinámico ante los posibles cambios que pueden condicionar el clima de un lugar.

A pesar del carácter entrópico que puedan pr

La lengua es un devenir en sí misma, por lo que esta transición es, en realidad, una propiedad inherente al propio sistema. El universo trasciende del orden al desorden de forma natural, y cuando el desorden es muy grande emerge un salto evolutivo que regenera un orden también perecedero, y así sucesivamente (Mankiewicz 190).

3. EVOLUCIÓN, MATEMÁTICAS, CAOS Y LENGUA

Como ya hemos mencionado, estos cambios que se producen en la lengua son equiparables al proceso de la propia evolución de nuestra especie, ya que solo pueden ser observados a largo plazo, por lo que un estudio sincrónico de una lengua determinada en un momento y lugar concreto creará una perspectiva de la misma como algo estable e inmutable, y, por ende, equívoco. Todo proceso natural está sujeto a un origen, un desarrollo y un fin. La lengua, del mismo modo, sigue un proceso de origen, vida y muerte; de ahí las llamadas lenguas muertas. Sin embargo, la lengua como instinto, tecnología o herramienta de integración social y comunicación pervive. Se deduce así que la única ley que rige este tipo de estructuras es la *diversidad*. La lengua es un sistema en continua fluctuación en el que se pueden reconocer patrones, aunque no estables ni inmutables. Es en este punto donde las leyes y el azar se complementan. La lengua pasa a convertirse en una estructura que puede ser observada y estudiada desde el prisma de la topología matemática con idea de desvelar las leyes que rigen esa irregularidad.

La TC fue en su origen un modelo de aproximación matemática desarrollado por el matemático francés René Thom en 1972 que perseguía estudiar las irregularidades que se producían en ecuaciones no lineales en el área de la física y las matemáticas. Su aplicación en el campo de la variación lingüística pretende esclarecer las irregularidades cualitativas (no cuantitativas) de la naturaleza de la lengua. Al entender la lengua como un sistema dinámico

cuya evolución está sujeta a variaciones en su estructura es necesario considerar el parámetro tiempo 't'. La introducción del parámetro t se hace visible a través de un *fractal*, término acuñado en 1987 por el matemático Mandelbrot para definir un objeto geométrico cuya estructura irregular se repite a diferentes escalas. Si nos remitimos a los árboles de jerarquización sintáctica, podemos observar que estos árboles son, en cierto sentido, una representación fractal de la combinación de elementos dentro de la lengua, ya que visualizan una serie de unidades conforme a un orden determinado.

Es en este tipo de sistemas complejos donde se introduce la idea de *caos*, ya que el movimiento que se produce en ellos está sujeto a fenómenos de *oscilación*, perturbaciones del sistema en el tiempo. La lengua no puede ser comprendida como un mecanismo de relojería cuya funcionalidad es constante y sistemática, y es aquí donde los instrumentos rígidos de estudio, como las gramáticas tradicionales, se han mostrado insuficientes. La TC introduce, al mismo tiempo, una visión holística del fenómeno de la lengua, ya que concibe su realidad como un todo y no como la suma de

busca definir cogniciones lingüísticas del mundo, ya que considera que éstas están determinadas, en su mayor parte, por el tipo de lengua en que se verbalizan. Este nuevo modelo, al ser de índole gnoseológica y epistemo

Cuanto más factores y condiciones influyan en el sistema, el comportamiento y la trayectoria que presente serán más complejos e irregulares. Cada elemento está estrechamente vinculado al resto e influye de manera sutil, pero a su vez decisiva. Las gramáticas tradicionales muestran carencias a la hora de predecir los resultados consecuentes de la interacción de pequeñas unidades en la lengua, como por ejemplo, la creación de neologismos por parte de los hablantes o los préstamos lingüísticos que se toman de otras lenguas y que pueden generar un cambio en la

Mankiewicz, Richard. *Historia de las matemáticas: del cálculo al caos*. Barcelona: Paidós, 2005.

El temblor del secreto, la tragedia del sinsentido. Una lectura de “La insignia” de Julio Ramón Ribeyro

Es precisamente ese silencio del que habla Ribeyro (1929-1994) el principio articulador de un relato en que la tensión narrativa se sostiene sobre lo no dicho, sobre una alteridad de leyes propias que late bajo el universo de lo real cuestionando su lógica. “La insignia” es la historia de un personaje cuyo encuentro por azar con un “objeto brillante”, una “insignia de plata”, le permitirá acceder a una organización secreta que llegará a presidir sin comprender jamás las leyes que la rigen. La aparición de este objeto desencadenará una serie de sucesos extraños cuya ausencia de causalidad sume a personaje y lector en una confusión sobre la que se estructura el relato y que desembocará en un final sorprendente que, antes que suponer una revelación, impone la evidencia de la ignorancia, de la imposibilidad de comprender algo que carece de sentido.

Dice Ribeyro que “el cuento debe partir de situaciones en las que el o los personajes viven un conflicto que los obliga a tomar una decisión que pone en juego su destino” (11). Aquí, ambos se imponen al personaje, en una especie de determinismo que hace que este se vea arrastrado por las propias circunstancias: si la insignia se le aparece por azar mientras camina, es su naturaleza de coleccionista la que origina la curiosidad que le lleva a recogerla; tras guardarla sin darle mayor importancia en un traje que no viste mucho pero que *sin embargo* envía a lavar y del que el dependiente recupera la insignia, *decide* comenzar a usarla porque “este rescate *inesperado*” lo conmueve profundamente (Ribeyro 129, el énfasis es mío). Tras ello, en una librería, de modo gratuito y en tono cómplice, el dueño entabla con él una conversación que gira en torno a un tal Feifer cuyo conocimiento presupone pero del que sin embargo no ha oído hablar jamás. Desde este momento el protagonis

devuelve la insignia a sus manos y lo conduce hasta una librería en que obtiene la clave que le permitirá ingresar en el clan, sino que, además, queda abocado “inexorablemente a un solo desenlace” (Ribeyro 11). Y es que hay algo en el final que ya estaba en el origen: “así pude observar que se trataba de una menuda insignia de plata, atravesada por unos *signos* que *en ese momento* me parecieron *incomprensibles*” (Rybeiro 129, el énfasis es mío). El resto de la

en palabras de Kristal (141), “La insignia” sería la historia de aquel que asume la incompreensión de una realidad cuya lógica es la del sinsentido, la historia de la asunción de la arbitrariedad como principio regidor de lo real.

“Trasunto verbal de aquella máxima según la cual la verdad es una mentira que aún no ha sido descubierta” (Ballart 23), la ironía dibuja, bajo el enunciado, una estela de sentido que, implícita, siembra una ambigüedad textual que ha de percibir y descifrar el lector – contribuyendo en este caso a la configuración de la fantasticidad en el relato¹⁰-. Además de una dimensión antifrástica, referida a ese “decir” lo contrario de lo que en verdad “se dice”, la ironía posee un carácter evaluativo motivado por el juicio que a través de ella se emite y que pretende realizarse desde la distancia que la inversión semántica pone al servicio del autor (Hutcheon 176). La existencia de un sentido subyacente que otorga un carácter dual o contradictorio al texto, dibuja así una grieta no sólo a nivel textual sino, sobre todo, a nivel ontológico, señalando la imposibilidad de alcanzar un conocimiento completo, un único y sólo sentido e imponiendo una relativización que, como veremos, está aquí dirigida a los códigos de lo social.

El latir del misterio se articula, en el relato, mediante la concatenación no causal de hechos y el uso de la elipsis: mientras camina por la calle, un hombre se le acerca para entregarle una tarjeta, en la que aparecen anotados un día y una hora, y marcharse sin decir palabra. Pese a no comprender nada, acude al lugar indicado para asistir a lo que parece ser una conferencia en que se aplican los mismos recursos para hablar del cultivo de la remolacha que de la organización del estado y en la que el conferenciante finaliza “pintando

esos huecos, en los resquicios de lo no dicho, emerge la presencia de lo extraño, de una alteridad cuya inefabilidad se manifiesta en el silencio y en la que opera una lógica propia que difiere de la comúnmente aceptada.

La tensión entre los dos órdenes de lo natural o real y lo extraño o desconocido determina un fantástico que se despliega a nivel sintáctico, como

Descubrir en una nube el perfil de Beethoven sería inquietante si durara diez segundos antes de deshilacharse y volverse fragata o paloma; su carácter fantástico sólo se afirmaría en caso de que el perfil de Beethoven siguiera allí mientras el resto de las nubes se conduce con su desintencionado desorden sempiterno. (Cortázar 80)

Es en la convivencia del fluir de lo real con la presencia de lo extraño donde surge una fantasticidad que, rendida en el relato a una supremacía del secreto que instala la arbitrariedad y el absurdo a partes iguales, interroga la solidez de nuestro mundo apuntando hacia las regiones de lo incomprensible. Para Bessièrre:

[e]l relato fantástico no se especifica únicamente por su inverosimilitud, de por sí inasequible e indefinible, sino por la yuxtaposición y las contradicciones de los diversos verosímiles, es decir, las vacilaciones y las rupturas de las convenciones colectivas sometidas a examen. Instala la sinrazón en la medida misma en que concierta el orden y el desorden, que el hombre adivina en lo natural y en lo sobrenatural, bajo el signo de una racionalidad formal. También se nutre inevitablemente de los realia, de lo cotidiano, cuyos contrastes muestra, y conduce la descripción hasta lo absurdo, hasta el punto en el cual los propios límites, que el hombre y la naturaleza as

convencional, de lo comúnmente aceptado, surge la fractura que imprime aquello que escapa al régimen del aquí; el fantástico surge, precisamente, cuando entre los intersticios de lo real se cuele aquello que recuerda la fragilidad de sus leyes.

“No sabiendo si me hallaba en una secta religiosa o en una agrupación de fabricantes de paños” , nuestro personaje sigue dedicándose “con una energía que ni yo mismo podría explicarme” (Ribeyro 133 y contra los principios de la lógica y el sentido común, a las labores que se le encargan y que comprenden desde la elaboración de bigotes postizos hasta el adiestramiento de un mono en gestos parlamentarios. El desconcierto de nuestro personaje, consecuencia del misterio que envuelve la naturaleza y funcionamiento de la organización, crece, paradójicamente, de forma paralela a la consideración que este va adquiriendo en el seno de la misma, sin que ello le impida llegar incluso a ocupar la presidencia. Si al principio enfrenta el discernimiento de aquello que le sucede, finalmente, ante la imposibilidad de hallar sentido alguno decide instalarse en la ignorancia como estado natural, evadiendo las respuestas “porque, en realidad, no encontraba una satisfactoria” (Rybeiro 132). Contrariamente a lo que cabría esperar, el del personaje no es un viaje hacia el desvelamiento, hacia el saber, sino que “cuando regresé, después de un año de intensa experiencia humana, estaba tan desconcertado como cuando ingresé a la librería

ahora, como el primer día y como siempre, vivo en la más absoluta ignorancia, y si alguien me preguntara cuál es el sentido de nuestra organización, yo no sabría qué responderle” (Ribeyro 133). Esa ironía a que referíamos juega, en el relato de Ribeyro, con el acceso a la verdad que posee el lector, con la ingenuidad del que cree que se alcanzará un saber que aquí se posterga al infinito y al que se apelaba ya desde el comienzo. En el final, entonces, el efecto que produce la ironía adquiere su plena dimensión, acentuando un absurdo que recae en aquel que no pudo saber que al final no sabría. La mayor parte del “iceberg” continuará al final sumergida y el lector comprenderá que su espera sólo es espera de estar esperando una respuesta que no llega.

Si la “menuda insignia de plata” estaba “atravesada por unos signos que en ese momento me parecieron incomprensibles” (Ribeyro 129), la tragedia reside en el reconocimiento de que, desde el comienzo, se está condenado a una infinita lectura errada; de que, ni entonces ni ahora, es posible una lectura de esos signos que ofrezca respuestas, que desvele aquello a que el hombre no posee acceso. Del mismo modo en que las rayas rojas que se pintan sobre una pizarra sólo pueden leerse de forma equivocada porque su significante no se encuentra vinculado a significado alguno, sino que únicamente se sostiene sobre “los resultados que produce en la mente humana toda explicación que se funda inexorablemente en la cábala” (Ribeyro 133), esto es, sobre la autoridad posiblemente absurda que sobre el individuo ejerce la institución¹¹. “La insignia” podría definirse, entonces, en términos de Julio Ortega, como una “parábola de la sociedad como un código vacío” (141); los sucesos extraños que se suceden en el relato cobrarían entonces la forma de un diálogo en que emisor y receptor no comparten el mismo código – “Recuerdo que mientras yo me afanaba en

¹¹La ‘institución’ es definida por F. Kermode en “El control de la institución” como aquella fuerza que “otorga una legitimidad a los individuos que pertenecen a ella y acepta sus actos interpretativos si coinciden con los paradigmas de análisis por ella dictados” (Redondo 476).

describirle mi operación de las amígdalas, él, con grandes gestos, proclamaba la belleza de los paisajes nórdicos” (Ribeyro 131). Esta fantasmagoría que venimos describiendo traspasa entonces el nivel de lo intratextual para apelar, directamente, al universo de lo extratextual desde el que el lector contempla la inestabilidad que posee una concepción de la realidad que descansa sobre la inexorabilidad de un sistema, de unos signos, despojados ahora de referente. Al margen de clasificaciones o de tipologías de lo fantástico, el entramado que aquí construye Ribeyro apelaría, según creemos, a la artificialidad de esos códigos que rigen la vida social, a lo absurdo de una existencia cuyas acciones se creen legitimadas por una lógica de la causalidad que no es sino, como este mismo relato, como esas líneas rojas trazadas sobre la pizarra, el consuelo del orden que el hombre necesita y que, sin embargo, se revela tambaleante

Tememos y temblamos ante el secreto inaccesible de un Dios que decide por nosotros aun cuando no obstante somos responsables, es decir, libres para decidir, trabajar, asumir nuestra vida y nuestra muerte. (Derrida 57-59)

Este temblar “ante lo que excede mi ver”, “ante el secreto inaccesible” de lo que nos es inevitablemente superior, pone voz a la cosmovisión ribeyriana, erigida sobre la percepción de una realidad incomprensible, de un mundo regido por el sinsentido. Mediante la articulación de un relato construido sobre una noción de orden que remite a la lógica de lo real y que incluye la posibilidad de una grieta que lo torne todo incoherente, Ribeyro siembra la duda sobre la solidez de lo cotidiano. La ignorancia no se torna, entonces, sino epifanía.

El relato de Ribeyro muestra, antes que enseña, “el prado donde relincha el unicornio” (Cortázar 79), la posibilidad de lo ilógico de las construcciones y reglas sociales cuya visión resulta en fracturas de lo inmediato, de lo cotidiano. Bajo la superficie de lo omitido, de lo secreto, hace latir “the unsaid and the unseen of culture” (Jackson 2), la posibilidad de que lo real se encuentre, como en este relato, cercado por una lógica sólo aparente a la que se adscribe el hombre inconscientemente y cuyo sentido nunca le es revelado. “Se dice que el agua se estremece antes de hervir, es lo que llamamos la seducción: una prebullición superficial, una agitación preliminar y visible” (Derrida 57); ese temblor ante la contemplación de la ignorancia, del absurdo, es la flecha que atraviesa “La insignia”.

Obras citadas

Ballart Fernández, Pere. *Eironeia: la figuración irónica en el discurso literario moderno*.

Barcelona: Quaderns Crema, 1994. Impreso.

Bressière, Irène. “El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza”. *Teorías de lo fantástico*. comp. David Roas, Madrid: Arco Libros, 2001. 83-104. Impreso.

Campra, Rosalba, “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión”. *Teorías de lo fantástico*. comp. David Roas, Madrid: Arco Libros, 2001. 153-191. Impreso.

- Cortázar, Julio, “Del cuento breve y sus alrededores”, *Último round*. Volumen I. México: Siglo XXI Editores, 1999. Impreso.
- Derrida, Jacques. *Dar la muerte*. Barcelona: Paidós, 2006. Impreso.
- Gómez Redondo, Fernando. *Manual de crítica literaria contemporánea*. Madrid: Castalia, 2008. Impreso.
- Hutcheon, Linda. “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”. *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*. México: UNAM, 1992. 173-193.
- Jackson, Rosemary. *Fantasy: the literature of subversión*. London: Routledge, 2002. Impreso.
- Kristal, Efraín, “El narrador en la obra de Julio Ramón Ribeyro”, (Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, 20, 1984). *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*. eds. P. Márquez Ismael y Ferreira César, Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1996. 127-148.
- Noguerol, Francisca, “Espectrografías: minificción y silencio”, *LEJANA. Revista Crítica de Narrativa breve* 3 (2011). Web. Dic. 2014
<http://lejana.elte.hu/Contenido/Contenido_3.htm>.
- Ortega, Julio. “Los cuentos de Ribeyro”. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009. Web. Enero 2015, <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/los-cuentos-de-ribeyro/>>.
- Piglia, Ricardo. “Nuevas tesis sobre el cuento”. *Formas breves*. Buenos Aires: Temas Grupo Editorial, 1999. Impreso.
- Ribeyro, Julio Ramón. *La palabra del mudo*. Barcelona: Seix Barral, 2010. Impreso.

Rodero, Jesús. “Del juego y lo fantástico en algunos relatos de Julio Ramón Ribeyro”.

Revista Iberoamericana Vol. LXVI 190 (2000): 73-91.

---. “El narrador en la obra de Ribeyro”. *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*. ed. P. Márquez,

Ismael y Ferreira, César. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1996. Impreso.

Todorov, Tzvetan. “Definición de lo fantástico”. *Teorías de lo fantástico*. comp. David Roas,

Madrid: Arco Libros, 2001. 48-64. Impreso.

Influencia del realismo mágico en la narrativa contemporánea china

Yushu Yuan

Universidad Complutense de Madrid

Universidad de Jilin

RESUMEN: El realismo mágico, representado por Gabriel García Márquez y su *Cien años de soledad* ha ejercido una gran influencia en la literatura china desde los años ochenta del siglo pasado, una etapa especial en cuanto a la política, la economía y la cultura, ofreciendo a la narrativa contemporánea de ese país una nueva forma de presentar una realidad única y complicada. En el presente trabajo se comparan Macondo y Pueblo *Dongbei* de Moyan, además *Cien años de soledad* con *Historia de Boom Quiebra* de Yan Lianke, y se propone explorar la similitud, la diferencia y la relación entre el realismo mágico y la nueva corriente estética de la narrativa china.

Palabras clave: realismo mágico, narrativa contemporánea, China.

ABSTRACT: Magic realism, represented by Gabriel García Márquez and his *One Hundred Years of Solitude*, has had a great influence on Chinese literature from the 1980s, a special time for the Chinese politics, economy and culture, providing the contemporary Chinese novels with a new way to describe the unique and complex reality in China. This article compares Macondo with Moyan's Village of *Dongbei*, and *One Hundred Years of Solitude* with the *History of Boom* written by Yan Lianke, and aims to explore the similarit, the difference and the relationship between the magic realism and the new aesthetic style of the contemporary Chinese novels.

Keywords:

occidental Sin embargo, el Modernismo, como cualquier movimiento artístico, tiene un límite de vida. Aproximándose a los años 50 del siglo pasado, ya la literatura modernista poco a poco se mezclaba con filosofía y no cesó en inclinarse cada vez más a experiencias individuales metafísicas hasta que, al final, Sartre formalizó el Existencialismo. Como indican los títulos de John Barth, por ejemplo *Fin del camino* o *La literatura en agotamiento*, ya el modernismo se encontraba en una situación sin salida. Fue en ese entonces que los escritores estadounidenses descubrieron a Borges y lo tomaron como salvavidas y, una vez más, el mundo occidental tornó la vista al nuevo continente y a sus estilos literarios para la inspiración.

Las décadas de los sesenta y ochenta para los chinos son décadas de gigantescos cambios y gran confusión. Al acabar con la Gran Revolución Cultural los intelectuales recuperaron la libertad, incluida la de escribir. Por eso, desearon firmemente escapar del pasado pesado y crear algo nuevo. Sin embargo, se dieron cuenta de que debido a la larga influencia literaria de la Rusia Soviética y una prolongada costumbre de escribir conforme a la demanda ideológica, ya no sabían qué hacer y cómo hacerlo. En los años 80 con la Reforma y Apertura China se abrió otra vez al mundo económica y culturalmente de modo que los intelectuales empezaron a tomar, con mucha sorpresa, la literatura del mundo exterior como una nueva fuente de inspiración. Del contorno mundial fueron influidos por el realismo mágico.

De todos los escritores, el que dejó más influencia en China fue Gabriel García Márquez y su obra más conocida *Cien años de soledad*. Ese colombiano se destacó de sus homólogos en China en muchos sentidos debido a la situación de China mencionada anteriormente y fue precisamente en aquel entonces que él apareció, aunque no intencionalmente, en un momento oportuno en la vista de los chinos en 1982, poco después de la apertura china al obtener el Premio Nobel de Literatura y, posteriormente, *Cien años de soledad* llegó a los lectores chinos con una rapidez increíble y tuvo una repercusión

incomparable. Moyan, escritor chino que también ganó el Nobel confesó: “Cuando leí *Cien años de soledad*, lo que sentía yo era igual que lo del propio García Márquez en el momento en que él leyó *Metamorfosis* en París: ¡acaso se puede escribir una novela en esa forma!”.

Así los escritores chinos en la gran confusión vieron la luz de la innovación: la novela no se limita meramente a una autopresencia de la historia objetiva y se pueden notar claramente características temporales en la narración y un narrador con su propio recuerdo y sentimiento. Incluso el comienzo de la novela tuvo tal impacto que muchos lo imitaron. En *Sorgo rojo* de Moyan, al principio dice: “Era el día nueve de agosto según el calendario lunar en el año 1939. Mi padre, hijo de bandido que acababa de cumplir los catorce años, siguió a Yu Zhan’ao, el héroe legendario a emboscar los automóviles japoneses” (6). Y posteriormente en *Planicie de ciervo blanco*, al comienzo Chen Zhongshi escribió: “Bai Jiaxuan siempre lo consideraba su honor el casarse consecutivamente con 7 mujeres en su

modernización, el ambiente rural no se contraponen con ese motivo. Es más, el realismo y modernismo pueden presentarse al mismo tiempo en una misma obra y así producir una historia aún más maravillosa. Por lo tanto, ya libres de la ansia que les torturaba, un grupo de escritores de la década de los ochenta conocidos como la escuela Búsqueda de Raíz, volvieron a la tierra, a la zona rural, a la tradición y a lo propio de este país para obtener inspiración. Lograron una nueva salida y una armonía entre las ideas de creación literaria y la realidad contemporánea gracias a la influencia de los escritores latinoamericanos representados por García Márquez, siendo él la fuerza principal de la narrativa contemporánea china.

Se puede decir que la escuela Búsqueda de Raíz está formada por un grupo de escritores influidos directamente por el realismo mágico a través de *Cien años de soledad* y entre ellos están los mejores novelistas chinos de hoy en día. Por lo tanto, en el presente trabajo elegimos los dos autores con más fama no solamente nacional, sino también universal. Uno es Moyan, que ganó el Premio Nobel de Literatura en 2014 y autor de

dijeron al padre de Moyan: “Él ya no es su

YAN LIANKE Y SU REALISMO DIVINO

Hijo de campesino y soldado, Yan Lianke tardó muchos años en llegar a ser un verdadero escritor y no publicó nada hasta cuando tenía ya 39 años, sin embargo rápidamente llamó la atención del mundo literario, especialmente fuera de su propio país. Los críticos le dieron el sobrenombre de “maestro del realismo ridículo” por el argumento hiperbólico, el fuerte carácter de humor negro y un notable complejo de utopía (Chen 1).

En su obra más conocida, *Historia de Boom quiebra*, Yan Lianke plantea una historia similar a la de *Cien años de soledad*. Boom quiebra es el pueblo del protagonista en esta novela: remoto, perdido en la Sierra *Lopa* que se convirtió gradualmente al cantón, después en una ciudad, después en metrópoli bajo el liderazgo de la familia Kong y, finalmente, desapareció completamente. Durante el proceso de enriquecimiento y crecimiento, en este pueblo aparece todo tipo de personajes ridículos y cosas que no tienen lógica. En la novela hay un fragmento muy interesante. Cuando el primogénito de la familia *Kong* se divorció, su hermano, *Kong Mingliang*, director del Cantón Boom quiebra en aquel entonces, dio a su excuñada diez papeles blancos con su firma, así que si algo le ocurría a esa mujer y ella necesitaba ayuda, bastaba con escribirlo en el papel, así todo el mundo se vería obligado a satisfacer su demanda, ya que ella contaba con la firma del director. Con el último papel, sus vecinos le rogaron a la mujer que escribiera que nevara y así poder obtener suficiente agua para los cereales. Lo hizo y se

autor creó su propio estilo. En su libro *Mi realidad, mi doctrina* define esto diciendo que lo que escribe son acontecimientos que abandonan la lógica natural y visible. Por medio de historias semejantes los lectores no llegan a ver una vida cotidiana, lo único que pueden hacer es solamente sentirlo a través del espíritu, porque lo que escribe el autor es algo lejano a la vida real y normal. A eso el autor lo autodefine como *realismo divino* (Yan y Zhang 50).

A los chinos les gusta usar un concepto para expresar el mundo: *yinguo*, es decir, causa y efecto. Si nos servimos de este concepto, la relación entre la realidad y las obras realistas es causa efecto directo de las cosas. Por lo tanto, según los críticos, se puede analizar como causa efecto exterior, si es muy obvio y claro, o causa efecto completo porque se explica y se entiende fácilmente. En comparación, en el modernismo la mayoría sería semi causa efecto o incluso cero causa efecto. El realismo divino, según el autor, se queda en el medio. No rechaza la realidad pero el mismo realismo, en la opinión de Yan, no es la mejor forma de expresar la verdad y la actualidad, por consiguiente en vez de cosas reales y puras imaginaciones, él depende más del alma y espíritu que explora la relación interior entre la gente y la vida. Por lo tanto lo llama causa efecto interior. El autor usa mucho las fábulas, leyendas, sueños, fantasías, magias con el objetivo de cultivarlas en la tierra de la realidad. Lo que escribe él en su libro es una realidad creada por él mismo.

CONCLUSIÓN

La popularidad, la fama y la gran influencia del realismo mágico representado por Gabriel García Márquez no se tratan en ninguna forma de una casualidad. El escritor Ge Fei, señaló que China y Latinoamérica comparten una intimidad en dos aspectos: en primer lugar, el gozo de una rica tradición y, frente a la vida moderna del estilo occidental, ambas partes no dejan de prestar atención a su historia, su pasado y la herencia cultural de miles y miles años. En segundo lugar, que para mí es lo más importante, es que esas dos partes se encontraban, o todavía se encuentran, en la misma situación: en el proceso de modernización y

globalización, debido a que ambas llegaron tarde a la “fiesta” de la civilización occidental, por lo tanto no contamos con otro remedio de sobrepasar con mucho apremio varias etapas con el resultado de que haya muchas que no se desarrollen suficientemente (Gefei, entrevista). El realismo mágico les da a los escritores chinos fantásticas técnicas narrativas que les ayudan a enfrentarse a una realidad no menos complicada, rara y singular que la del nuevo continente en vez de escapar de ella.

Obras citadas

Bradbury, M. y Mcfalane, J. “*The Name and Nature of Modernism*” *Modernism 1890-1930*.

London: Penguin books, 1991.

Chen, Zhongshi. *Planicie de ciervo blanco*. Beijing: People’s Literature Publishing House,

1993.

Moyan. *Sorgo rojo*. Beijing: China Youth Press, 1987.

Yan, Lianke. *Historia de Boom-quiebra*. Shanghai: Shanghai Literature & Art Publishing

House, 2013.

Yan, Lianke y Zhang, Xuexin. *Mi realidad, mi doctrina: Diálogo con Yan Lianke*. Beijing:

China Remin University Press, 2011.

Materiales multimediales

Moyan. “Entrevista con Moyan”. Huang, Can. “Southern Weekly: Háblate, Moyan”. 13. 2012:

23-26.

Gefei. “También soy un filósofo semejante:

El reloj de cuco dice “NO”. La

Ingenuo pero oportuno, leyó a Giacomo Leopardi y criticó su uso retórico del lenguaje. En uno de los poemas del autor de Recanati, “Il sabato del villaggio”, puede leerse lo siguiente: “A la puesta del sol, la alegre niña / torna de la campiña / con su haz de yerba y el florido ramo / *en que lucen al par violeta y rosa*” (Leopardi 120, el énfasis es mío). Pascoli ataca a Leopardi por ser un poeta rupturista, portador de otro estilo literario, y sin embargo todavía apoyado en una retórica vacía:

¡Me hubiera gustado ver si ese ramillete de flores era exactamente «de rosas y violetas»! Rosas y violetas en el mismo ramillete campestre de una campesinita me parece que Leopardi no ha podido verlo. O de unas, violetas de marzo, o de otras, rosas de mayo, sí podía; pero verlas ambas a la vez en manos de la doncellita, eso el poeta no puede recordarlo. (Pascoli 1108, la traducción es mía)

La crítica muestra la frustración de Pascoli ante una dicción basada en trops, imágenes y lugares comunes que la tradición poética italiana ha construido y mantenido durante siglos desligando así de la palabra su cosa referida. Pascoli nos advierte que el tipo de flores de ese ramillete en concreto poco importa, pues “sospecho que esas rosas y esas violetas no son más que un tropo, y no significan, aun estando especificadas, nada más que una cosa genérica: flores” (Pascoli 1111).

Esta polémica perfila el contraste entre la literatura tradicional italiana y una nueva necesidad de expresión que, en el caso de Pascoli, pretende remontarse a una poesía clásica y un lenguaje adámico, intención expresada a través de su particular pulsión botánica.

Frente a esta imperiosa necesidad de denotación, otro ramillete y otra rosa destacan por su acentuada influencia sobre la poesía moderna: aquella de Stéphane Mallarmé, quien no ya decide subrayar la falsedad trópica, sino.0001v

los cálices consabidos, musicalmente se eleva, idea incluso y suave, lo ausente de todo bouquet” (Mallarmé 85). A este bouquet o ramo, sobre el cual el poeta francés escribe prácticamente en el mismo periodo que su homólogo italiano, se le suma paralelamente la rosa presente en *L’après-midi d’une faune*: “¿Amé un sueño? / Montón de antigua noche, se termina mi duda / En mucho sutil ramo, que, siendo de verdad / Los propios bosques, prueba, por desgracia, / Cuán solo me ofrecía / como triunfo la falta de rosas ideal” (Mallarmé 99).

Pascoli y Mallarmé parecen destapar el tarro de las esencias del modernismo: se percibe una profunda inquietud acerca de la propia palabra poética, y se toma una resolución que debe llevarse hasta las últimas consecuencias. Desde la humilde y auténtica necesidad de un lenguaje neoclásico, instrumental y brillante, hasta el vaciamiento semántico de la palabra que, como explica Steiner, “it makes of language a lie” (Steiner 108). Y es que, según el propio crítico americano, si seguimos el dictado mallarmeano “the Word *rose* has neither stem nor leaf nor thorn. It is neither pink nor red nor yellow. It exudes no odour. It is, *per se*, a wholly arbitrary phonetic marker, an empty sign” (108). En conclusión (y oposición a Pascoli), “to use the word *rose* as if it was, in any way, like what we conceive to be some botanical phenomenon [...] is to abuse and demean it” (109).

Que Mallarmé haya sido una influencia reconocible en la poesía de Alejandra Pizarnik es algo ya sabido; que Pascoli lo fuera, algo descartado. Y sin embargo la relación que propone la poeta argentina con el lenguaje a lo largo de toda su producción literaria la ubica de lleno en una al principio frustrante, luego prolífica exploración del alejamiento entre palabra y cosa. Pizarnik despliega en sus inicios literarios, a través de sus *Diarios*, una necesidad de afirmar lo que, al principio de su “Golem”, plantea Jorge Luis Borges: “Si (como afirma el griego en el Cratilo) / El nombre es arquetipo de la cosa, / En las letras de *rosa* está la rosa / Y todo el Nilo en la palabra *Nilo*” (171). Una necesidad genitiva protagoniza sus primeros escritos en prosa, desde los años de adolescencia de Pizarnik. Nos transmite su intención original de convertirse en novelista, y en cómo, ya desde el principio,

la escritura se le resiste, resbalando su lenguaje desde una plena significación hacia un deje de código hueco, de traición hacia lo narrado o descrito y hacia sí misma:

Quiero escribir cuentos, quiero escribir novelas, quiero escribir en prosa. Pero no puedo narrar, no puedo detallar, nunca he visto nada, nunca he visto a nadie. Tal vez si me obligaran a ver, si me obligaran a expresar fielmente lo que veo. La poesía me dispersa, me desobliga de mí y del mundo. Pero contar en vez de cantar. No sé. Es como el lápiz mágico con el que soñaba de niña: que supiera, solo, multiplicar y dividir. Así, ahora, me gustaría escribir novelas en el estilo más realista y tradicional que existe. No sé por qué me parece que una novela así es un verdadero acto de creación. Porque la poesía no soy yo quien la escribe. (Pizarnik *Diarios* 225)

La poesía no es ella quien la escribe, de ahí que busque un molde literario en el que poder afirmarse, evitando así la dispersión, el trance y la ausencia de sí misma en su literatura, huyendo de lo que tan acertadamente describe Samuel Beckett, usando ya un tiempo verbal muy diferente al que reina en los escritos adolescentes (que sin embargo se prolongan hasta el mismo día del suicidio) de Pizarnik: “Absent, always. It all happened without me. I don't know what's happened.” (Beckett 83). El dilema central de Pizarnik, aquel localizable a lo largo de toda su obra, lo expresa en 1955, teniendo todavía menos de 20 años, cuando escribe en su diario: “Acá ya sería cuestión de resolverse, de elegir: de captar el mundo o rechazarlo”. (Pizarnik, *Diarios* 30). Y de su “sed balzaquiana” (333) jamás satisfecha, al autodiagnóstico poco posterior: “El lenguaje me es ajeno. Esta es mi enfermedad. Una confusa y disimulada afasia. [...] Todo tiene un nombre pero el nombre no coincide con la cosa a la que me refiero. El lenguaje es un desafío para mí, un muro, algo que me expulsa, que me deja fuera.” (286).

La incapacidad de apropiarse del lenguaje tiene una consecuencia aún más particular, de la que Paul de Man se encargó en *The Rhetoric of Romanticism*: la volatilidad del lenguaje

en su primigenia responsabilidad deíctica alcanza a la categoría autor, quien, al explorar esos derroteros, pierde su propia presencia y deja de *ser*. Un proceso de “de-Facement” que despoja, como a la palabra de su cosa, al autor de su identidad, ya

Habida cuenta del título, el pájaro y el movimiento de la dama podemos imaginarnos un reloj de cuco en cuyo interior se encuentra la dama que enuncia simplemente una sílaba negativa. Cualquier otra palabra abriría algún camino, pero la brusquedad de la imagen nos hace deducir que solo una negación se nos ofrece, y quien nos la brinda sale y se esconde inmediatamente después.

Tercero, Pizarnik juega frecuentemente con elementos gramaticales en sus poemas para conseguir efectos parecidos. Hay una especial insistencia en el uso de prefijos. Así, en “Extracción de la piedra de locura”, poema ya citado en relación al contraste jardín / bosque, leemos: “Visión enlutada, desgarrada, de un jardín con estatuas rotas. Al filo de la madrugada

pasarse a su vez al prefijo negativo de- más *sidus, sideris*, en oposición a *considerare*

sin saber a qué sentido apuntar, hasta poder combinarse de manera diferente sin que cambie el significado del poema, que, al fin y al cabo, su propio título explicita perfectamente.

Toda la obra de Alejandra Pizarnik a