**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA – UEPB**
**CENTRO DE EDUCAÇÃO - CEDUC II**
**DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES - DLA**
**CURSO DE LETRAS**

**Robson José Gomes Alves**

# FICCIÓN Y REALIDAD, UNA MEZCLA PERFECTA

**Campina Grande – PB**

**Diciembre 2011**

**Robson José Gomes Alves**

# FICCIÓN Y REALIDAD, UNA MEZCLA PERFECTA

Monografia apresentada ao Departamento de Letras e Artes da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito para obtenção do título de licenciado em letras com habilitação em língua espanhola.

**Orientador:** Prof. Alessandro Giordano

**Campina Grande - PB**

**Diciembre 2011**

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL – UEPB

A474f Alves, Robson José Gomes.
Ficción y realidad, una mezcla perfecta [manuscrito] / Robson José Gomes Alves. – 2011.
32 f.

Digitado.
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras e Artes) – Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2011.
"Orientação: Prof. Esp. Alessandro Giordano".

1. Língua Espanhola. 2. Teoria literária. 3. Ficção. I. Título.

21. ed. CDD 460

Monografia intitulada: **Ficción y realidad, una mezcla perfecta**

Desenvolvida por Robson José Gomes Alves, defendida perante a banca Examinadora composta dos seguintes professores:

Trabajo de conclusión de curso aprobado, en 01 / 12 / 2011 para la obtención de Licenciatura en Español.

**TRIBUNAL**

Prof. Esp. Alessandro Giordano Nota: 10,0

Orientador

GUSTAVO E. CASTELLÓN

Prof. Esp. Gustavo Enrique Castellón Agudelo Nota: 10,0

1° Examinadora

YEMAN OMAR ZAPATA BARBOSA

Prof. Yeman Omar Zapata Barbosa Nota: 10,0

2ª Examinador

Media: 10,0

**Campina Grande - PB**

**Diciembre 2011**

**AGRADECIMENTOS**

Por las distintas maneras de participación en este trabajo, gracias a:

A mi orientador Prof. Esp. Alessando Giordano

Mi esposa, Eliane Fernandes Gadelha Alves.

Mi hija, Kethleen Orhanna Fernandes Alves.

Mi padre, Djalma Severo da Silva.

Mi madre, Terezinha Gomes do Nascimento Silva.

Mi suegra, Elvira Dário Fernandes. (***in memorian***)

A mis examinadores: prof. Yeman Omar Z. Barbosa y Gustavo Castellón

A los profesores del Curso de Letras/español

A los funcionarios

A los compañeros Cida y Júnior

A todos los amigos.

## EPÍGRAFE

**“El verdadero poeta idealiza. Idealizar es sustituir a la tosca e imperfecta realidad de la naturaleza, el vivo trasunto de la acabada y sublime realidad que nuestro espíritu alcanza.”**

**Esteban Echeverría**

# ÍNDICE

**Página**

**RESUMEN** i

**RESUMO** ii

**INTRODUCCIÓN** 9

**2. METODOLOGÍA** 10

**2.1. Constitución del corpus y metodología de análisis** 10

**2.2.Objetivos y estructuras del trabajo** 10

**3. CONSIDERACIONES TEÓRICAS** 11

**3.1. La Literatura Hispanoamericana** 11

**3.2. La Realidad y la Fantasía** 15

**4. ANÁLISIS LITERARIA** 20

**5. CONSIDERACIONES FINALES** 31

**6. BIBLIOGRAFÍA** 32

## RESUMEN

El trabajo se centra sobre lo que ha constituido una cuestión capital en el desarrollo de la teoría literaria: la relación entre literatura/realidad y el lector. Se trata la obra literaria como representación de la realidad por una parte, y por otra, como ficción. Hemos revisado a algunos autores y de acuerdo con sus propuestas, hemos llegado a los resultados siguientes: la obra literaria es un reflejo de la sociedad mediante el lenguaje en el sentido de la verosimilitud y a través de los procesos de metaforización y ficcionalización; la literatura habla de la literatura y nada más y, por último, los mundos de ficción son los principales depósitos de los rasgos estructurados empleados con ámbitos referenciales y que, por su lado, crean mundos posibles susceptibles de relacionarse con el mundo real bajo la escritura y el estilo del autor.



**Palabras claves: realidad, ficción, lector, literatura.**


## RESUMO

O trabalho se concentra sobre o que se tem constituído como questão capital no desenvolvimento da teoria literária, a saber, a relação antre literatura/realidade e o seu respectivo leitor. Partindo desse pressuposto, trata-se a obra literária como representação da realidade por uma parte, e por outra, como ficção. Temos revisado alguns autores consoante as suas propostas, chegamos aos seguintes resultados: a obra literária é um reflexo da sociedade mediante a linguagem no sentido da verossimilhança e através dos processos de metaforização e ficcionalização; na verdade, a literatura fala de literatura e nada mais e, por último, os mundos de ficção são os principais depósitos de seus traços estruturados empregados com âmbitos referenciais e que, do seu lado, criam mundos factíveis, suscetíveis de se relacionar com o mundo real sob a escritura e o estilo do autor.

**Palavras-chave: realidade, ficção, leitor, literatura**

# INTRODUCCIÓN

El estudio que intento hacer sobre la relación entre realidad y ficción tuvo como enfoque el lector, que se encuentra atontado, sin poder distinguir lo real de la fantasía. Así, el objeto del estudio electo, se fue alarmando y definiendo bies de sentido determinado, siguiendo una, entre tantas posibles direcciones, bajo la influencia de varias circunstancias que equilibraron la evolución del trabajo. Con efecto, la situación, el contexto en que la investigación científica camina, destaca e informa el objeto y la naturaleza de la pesquisa. El tiempo/lugar, con sus coordenadas teóricas e institucionales propias, también determina y condiciona la investigación hechas en él.

Algunos estudios que hice sobre la ficción literaria, me hicieron percibir la complejidad del fenómeno y el desafío en la búsqueda de una mejor comprensión. Un desafío representado por realidad y ficción, tanto para la Filosofía del Lenguaje cuanto para la Teoría Literaria, por poner en juego temas fundamentales como la enunciación, la mimesis, la visión de mundo, la intertextualidad y la competencia literaria. La preocupación por seleccionar ángulos de abordaje para estudiar el relato de discurso, aumentó la consecuencia de las lecturas sobre el problema. Abarcar de manera exhaustiva un tema de tal envergadura, se hace imposible, de ahí la necesidad de escoger. Entre varias posibilidades de desarrollo filosófico-literario, algunas fueron abandonadas por se revelaren demasiado ambiciosas en el ámbito y en el tiempo de investigación previstos.

La polifonía y el dialogismo discursivos alcanzan la plenitud de su revelación en el discurso literario – esto por razones conocidas, tales como la fuerza de la memoria del discurso literario, la circunstancia del discurso literario representar la proyección máxima de la multifuncionalidad del lenguaje y, sobretodo que en él se efectúen elaboraciones y reelaboraciones estilizadas de la construcción escrita.

La polifonía está presente en todos los géneros literarios, con mayor grado en los géneros narrativos, especialmente en el romance y menor grado en la poesía, sobretodo lírica (cf. Beltran Almería, 1992:30). El romance es el género en el que el escritor más se apropia, explícita o implícitamente de voces y entonaciones ajenas, o sea, es sobretodo en los textos literarios, más propiamente en los romances, que reconocemos varias voces hablando simultáneamente.

## 2. METODOLOGÍA

### 2.1. Constitución del corpus y metodología de análisis

Al elegir un *corpus* literario, me refiero a las obras **"La noche boca arriba"** de Julio Cortázar y "**El hablador**" de Vargas Llosa; estoy asumiendo que se trata de un tipo de discurso con su especificidad. Los textos recreados en las narrativas literarias, evidentemente no son analizables como cambios verbales reales. El estudio en cuestión de un *corpus* de ficción no debe omitir que sus reglas son las del texto escrito, aunque los discursos de los personajes de la narrativa pretendan imitar actos de habla. En los textos de ficción, hay, por un lado, una idealización simplificadora, en este sentido, reductora, que los aleja de la complejidad de los cambios reales. Por otro lado, efectos de estilización amplificadora, es decir, la inclusión eficaz de ciertos rasgos permite "absorber" las escenas leídas. Así, la ventaja de utilizar un *corpus* literario es que el contexto de cada ejemplo es fácilmente recuperable.

Se fue aclarando a medida en que la investigación avanzaba, la adecuación recíproca entre el *corpus* y la teoría. Es decir: el *corpus* me sirvió para ejemplificar hipótesis (como la innegable relación realidad/fantasía en la literatura) pero, simultáneamente suscitó cuestiones teóricas. A pesar de haber utilizado el *corpus* en el primer sentido referido, esto es, como lugar donde recogí ejemplos por confirmar hipótesis, la segunda vertiente fue predominante en el caso concreto de esta monografía. El análisis del *corpus* suscitó y ejemplificó cuestiones teóricas, llevó a la necesidad de profundizar el estudio de esas cuestiones y, sobretodo, me proveyó argumentos para presentar nuevas formas de concebir la cuestión. La formulación de hipótesis, que envuelve información e invención teóricas, se entrelazó de forma inseparable con la investigación empírica, con la colecta y análisis de acontecimientos del *corpus* . Más aún: fue la pesquisa empírica que direccionó el trabajo de imaginación teórica y potenció la revisión crítica de las teorías disponibles.

## 2.2.Objetivos y estructuras del trabajo

En estrecha relación con lo expuesto, voy enunciar, resumidamente, los objetivos de la presente monografía:

I – Revisar, críticamente, lo que se ha escrito sobre la relación entre la realidad y la ficción literaria;

II – Contribuir para un mejor conocimiento de las obras **"La noche boca arriba"** de Julio Cortázar y "**El hablador**" de Vargas Llosa; III – Unir entre sí lo imaginado y lo vivido, el sueño y la realidad como partes igualmente importantes de nuestra experiencia de vida.

Me resta presentar el plan del artículo que se divide en tres partes:

En la I parte, delimito el tema, la constitución del *corpus* y la metodología del análisis. En la II parte, fundamento la investigación a partir de los siguientes puntos: i) La Literatura Hispanoamericana; ii) La Realidad y la Fantasía. En la III parte, hago el análisis del *corpus* en cuestión.

# 3. CONSIDERACIONES TEÓRICAS

## 3.1. La Literatura Hispanoamericana

Se considera el término de la II Guerra Mundial como el inicio de la llamada "nueva literatura hispanoamericana", obteniendo éste prestigio universal ya en la década de los sesenta, gracias, en gran parte, *boom* publicitario. No obstante hay, que especificar que esa literatura, en cierto modo "oculta" hasta dicho momento, estaba bastante madura, pues contaba con una tradición e identidad cuyos rasgos ya habían sido perfectamente configurados. Anderson Imbert señala su nacimiento a partir de *Azul*, de Ruben Darío, en 1880, consolidando el movimiento moderno y ofreciendo al mundo la primicia de las creaciones literarias de aquellos países. Dentro de esta línea, el poeta mejicano Octavio Paz se ha pronunciado reiteradamente, diciendo que la

importancia del Modernismo fue doble: dio cuatro o cinco poetas que reanudaron la gran tradición hispánica detenida a fines del siglo XVII; y, al abrir las puertas y ventanas, reanimó vivamente el idioma.

Es verdad que el Modernismo brindó una nueva perspectiva a las letras hispánicas, hasta tal punto, que Jorge Luís Borges, que niega las escuelas literarias, expresó, en múltiples ocasiones, que su propia poesía había bebido en las fuentes del Modernismo: "Esa gran libertad que renovó las muchas literaturas cuyo instrumento común es el castellano." Tal movimiento literario supuso un renacer poético muy anterior a la novela hispanoamericana, proceso que observamos se repite en la nueva literatura, ya que narradores como Borges o Lezama Lima son, ante todo, poetas, y su obra más elaborada es la poesía. De aquí surge precisamente una de las características de la nueva narrativa: la incidencia de la lírica en el tono de la novela que se vértebra en una estructura poética.

Así, pues, la narrativa desplegó lentamente, apareciendo, según la respetable opinión de Menéndez Pidal, como un "fruto tardío", a pesar de la enorme fuerza que actualmente caracterice a la nueva novela. Al agudísimo crítico Sergio Fernández se deben estas palabras: "Ninguna literatura en conjunto, exceptuando quizá la de la última Edad Media, contiene en su temática tan gran acervo de magia como la que se escribe en Hispanoamérica". En el terreno exclusivo de la novela, Mario Benedetti opinaba ya en el año 1950:

> "Los principales méritos que han acumulado las letras hispanoamericanas para figurar en un pie de igualdad junto a otras literaturas más viejas y más sabias, corresponden en lo principal a sus novelistas… Los narradores, al contrario de lo que acontece con críticos y poetas, no abundan en América".

Los nuevos escritores hispanoamericanos son algo más que réplicas de los novelistas consagrados de Europa y los Estados Unidos. Aunque estén ligados a sus ensayos por una tradición narrativa que conoce hiatos, aunque estudiosos de sus técnicas y sus visiones, los jóvenes genios de la literatura suman la más aguda conciencia social y política al mayor refinamiento técnico, los desvelos de la ética a los

laberintos de la estética, el ardiente compromiso personal a la percepción de otras dimensiones trascendentales. En ellos, Hispanoamérica ofrece un rostro vivaz y ilusionado al mundo; han descubierto su creador y se dirigen decididamente a la consecución de su personalidad definida.

Así, cuales son los rasgos característicos de la literatura hispanoamericana: I) *Incidencia del factor político* – para Grossman, la II Guerra Mundial tuvo en Hispanoamérica en efecto espiritual más profundo aún que la primera. Tras la división del mundo en dos nuevos centros de poder, dirigidos por los Estados Unidos y por la Unión Soviética, se instauraron en el Nuevo Continente diversas dictaduras militares y se produjeron múltiples golpes de Estado. Estos hechos quedarán plasmados en la literatura. Actualmente, los diversos conflictos y desequilibrios producidos por las guerrillas en Nicaragua, Chile, El Salvador, Honduras y otros países vecinos revierten igualmente de forma descomunal en las obras de los escritores hispanoamericanos. II) *Influencia del elemento económico* – el miedo a la autodestrucción con las nuevas armas nucleares intimida un tanto a los todos poderosos, haciéndoles desistir de acciones bélicas a gran escala y desviando sus intereses hacia objetivos más concretos, como pueden ser los países en vía de desarrollo; pero, lógicamente, estos países tratan de evitar, cada vez más, el control agobiante de las grandes potencias, cobrando así valor propio y reforzando su auténtica personalidad. En el terreno de la literatura surgió también la tendencia hacia un "paramericanismo planificado", con Ronald de Carvalho, en Brasil, como máximo exponente.

III) *Aspecto social* – el periodo de transformación ideológica, iniciado en épocas anteriores con la revolución mejicana, se extiende hasta la actualidad. Su manifestación más radical ocurrió en 1956 con Fidel Castro en Cuba y el reemplazo de la tendencia originaria a las reformas sociales por la revolución comunista. Un fenómeno social que ha quedado bastante bien reflejado en la nueva literatura ha sido el predominio que la ciudad ha acabado ejerciendo sobre el campo. Literariamente esto ha significado un eclipse del costumbrismo establecido desde el período romántico.

La novelística hispanoamericana más reciente no ha dado ejemplo bien definido de literatura social, como ocurrió en épocas anteriores. De forma no demasiado comprensible, la literatura social de estos últimos años se ha ido consolidando más en el

círculo de ~~las~~ poesías que en el de la prosa. Como paradigmas pueden citarse las figuras de Ernesto Cardenal y de Pablo Neruda, entre otros.

*Posición espiritual* – las generaciones literarias más vanguardistas procuran penetrar en lo inexorable del individuo y analizarlo con sentido de responsabilidad, concibiendo a la sociedad como un ente abstracto.

*Recursos estilísticos* – en nuestros días el idioma se reduce progresivamente, remontándose a las palabras primigenias: tierra, cielo, hombre, vida, amor y muerte. Por o~~u~~tra parte, la construcción lineal del relato ya no tiene gran vigencia. Carmen Gándara, novelista argentina, llegó a decir: "La noción del tiempo ha cambiado." Este ya no es lineal, sucesivo; lo que queda es la angustia del tiempo. Tampoco estamos ante novelas de personajes; por ejemplo, *El señor presidente*, de Miguel Angel Asturias, hombre sin rostro, se conoce casi únicamente por las reacciones que inspira en los demás.

Lo ensayístico y lo novelesco se combinan frecuentemente, como sucede en *La región más transparente*, de Carlos Fuentes. Paralelamente, los autores hispanoamericanos actuales se sitúan mejor frente a la condición humana, transcendiendo el regionalismo y ensanchando su visión de la esencial heterogeneidad del hombre. Las viejas preocupaciones que giraban en torno a la originalidad, al regionalismo y a la universalidad han dejarlo de serlo, produciéndose entonces la novela actual, tan segura de sí misma, de su innegable realidad.

Esta nueva novela ha dejado atrás antiguos modelos y maestros. Y ya en el XIII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, celebrado en Caracas en el año 1967, se patentizaron dos posiciones extremas: una que blandía el epigonismo hispánico de esta novela y o~~t~~ra que reconocía su completa liberación y superioridad en relación a la española. Simultáneamente se plantearon las nuevas técnicas de la novelística actual, resultando sumamente ingeniosas las intervenciones de García Marques, Onetti y Vargas Llosa.

*Influencias extranjeras* – el elemento rejuvenecedor que pudo brindar España al teatro y a la lírica de Hispanoamérica, con Federico García Lorca, fue consecuencia de la gira que este autor emprendió por el Nuevo Mundo en 1933-1934, con su teatro estudiantil ambulante *La Barraca*. Igualmente, la generación de Pio Baroja y de Valle-Inclán sigue captando la atención de los escritores hispanoamericanos.

Finalizada la II Guerra mundial, llegaron a las repúblicas al sur de los Estados Unidos nuevas especulaciones filosóficas surgidas del Existencialismo, cuyo punto de partida se adaptaba al concepto de vida allí imperante. La literatura francesa, que hasta los comienzos del período de las guerras mundiales había irradiado su influencia sobre la vasta región comprendida entre  Plata y Méjico, perdió posteriormente su compacta acción al fortificarse la conciencia americanista de este continente. Sus reflejos se produjeron esporádicamente en Brasil, donde el Naturalismo de tinte religioso de Péguy y Claudel coincidió con la poesía de Vinicius de Morais.

En el caso de Italia, tras Pirandello, la influencia literaria sobre Sudamérica ha sido muy escasa. No obstante, las novelas psicológicas de Alberto Moravia marcaron huella en el argentino Héctor A. Murena. En lo que concierne a Inglaterra, tanto Joyce como Huxley han causado impacto en el terreno de la novela social del otro lado del Atlántico. La literatura norteamericana se ha hecho notoria en Méjico, donde Thomas S. Eliot influyó en la dramática de Usigli y del mismo modo, Hemingway, Faulkner y dos pasos incidieron sobre la novela hispanoamericana, con su duro realismo y amarga crítica social. Ezra Pound se convirtió en modelo de la llamada “poesía concreta”.

Finalmente, no debemos dejar en el olvido que, en épocas muy pretéritas, los autores rusos del período 1880-1890, que enarbolaron la bandera de lucha contra las injusticias sociales, proporcionaron también la pauta a seguir para la novela sobre la revolución social en la América hispana, siendo su influencia sumamente manifestada en Ecuador, de Jorge Icaza, y en el Grupo de Guayaquil.

### 3.2. La Realidad y la Fantasía

Aunque sea válido afirmar que el individuo ficticio no es real, es necesario aceptar que lo ficticio tiene efectividad. Si el vocablo "ficción" se entiende como construcción de mundos, todo el discurrir del ser humano sobre la realidad está impregnado de ella. Es ficción la unidad y exageraste un gesto, la justicia es una convención y simulaste no quererle, el tiempo es una invención y fingió creerte. Pero entendiendo "ficción" como falsedad o mentira se debe distinguir la ficción literaria (VARGAS LLOSA, 1993). La mentira sobrepasa la verdad y la obra literaria sobrepasa al mundo real que incorpora, pues el poeta nada afirma y, por tanto, nunca miente. Esta

forma de sobrepasar la realidad es algo muy distinto a la mentira. La fórmula básica de la mentira y de la ficcionalidad es provocar la simultaneidad de lo que mutuamente es excluyente, soy fiel e infiel, vencí y perdí, estoy en Región y en Barcelona. La condición que separa a las ficciones literarias de la mentira es que descubren su ficcionalidad, algo que la mentira no puede permitirse sin riesgo de interrogatorio y condena.

Barthes afirmaba sin afirmar que la persona es eso: que no es lo que es y que es lo que no es. Esta deficiencia resulta ser el resorte de la ficcionalización, y la ficcionalidad, a su vez, cualifica lo que aquélla ha puesto en marcha: el proceso creativo y el cómo y el por qué de lo que representa, Wolfang Iser advertía que este resorte deriva de la dimensión antropológica de la ficción. La ficción permite a uno imaginarse. Un hombre recuerda que siendo niño no quiso jugar en equipo y hoy es empresario; inventa que si ella no ha llamado es porque continúa reunida o decide que no la quiere; imagina que mañana llamará a su hermano y cree que viajará el próximo verano. El mismo hombre recuerda que a los veinte dijo que se iría de casa y se fue a navegar, inventa durante un rato que su número es el premiado y no descuelga el teléfono impertinente, imagina que esa noche matará al infiltrado y dormirá. En este sentido la ficción completa y compensa las carencias o frustraciones de la existencia humana. Pero la ficción revela, sobre todo, la radical imposibilidad de acceder a nosotros mismos de un modo directo. Sólo la ficción busca y encuentra nuestras posibilidades a través de un juego de ocultación y revelación: la ficción se vale del engaño y la simulación para poner al descubierto verdades cultas donde termina mi propio yo.

Cruzar la frontera en la que finalizo exige exceder mis propias limitaciones de conocimiento: la ficcionalización empieza donde el conocimiento termina. La dificultad, o sea imposibilidad de conocer, excita la curiosidad y, quien curiosea, inventa. En las narraciones coexisten lo real y lo posible, en las vidas coexisten verdades y ficciones, gratuitas o no. Habrá quien satisfaga la deficiencia de no ser lo que es y ser lo que no es siendo espectador de las obras y de las vidas de otros. A quien no le basta la ficción ajena inventa otro lugar más soportable para vivir y filma, fotografía, actúa o escribe. Asumir esa anomalía y dedicarse al placentero arte de inventar y contar historias permite vivir buena parte del tiempo instalado en la ficción, seguramente el único lugar soportable o el que lo es más para Javier Marías y para tantos otros fantaseadores declarados.

La ficción es el mundo de las posibilidades, de lo que pudo ser y nunca fue, donde todo es posible todavía porque podrá suceder pues aún no ha ocurrido ni se sabe que jamás no ocurrirá. La irrealidad de la ficción no es lo fantástico ni lo inverosímil sino lo siempre posible en la realidad. Quien narra inventa situaciones y personajes: uno abandona el despacho durante una hora que dedica a hablar con quien pase; otro personaje quisiera decir sí a quien fuera pero continúa caminando; el tercero conquista al personaje más deseado y el último aparece y desaparece al ritmo de sus conferencias. La ficción presente y el posible futuro de la realidad no sólo dan consuelo sino también diversión. La diversión de quien quiere y hace sólo limitado por sus posibilidades y por la espada de otra condena de la que ya ha aprendido a huir acotando los terrenos de la realidad de hechos, datos y sucesos y de la irrealidad de las ficciones efectivas donde todo es todavía posible.

La literatura es la conexión entre los conceptos de realidad y ficción pues sugiere la narración o comunicación de hechos ficticios basados en hechos reales (también sentimientos, experiencias, descripciones o simplemente ideas sueltas aparentemente sin un contenido objetivo o racional). La literatura presenta un carácter ficticio en el sentido de que necesita de un ente comunicador que relacione lo sucedido o el hecho en si mismo con el lector u oyente (aunque esté en primera persona y coloque en el relato datos biográficos). Lo que el autor comunica o expresa tiene relación con lo que quiere destacar del mundo real. Así, puede burlarse de la realidad o halagarla, o engañar al lector, etc. No necesariamente quiere dejar un mensaje en el lector directamente (o una moraleja) pues a veces un texto se presta a varias interpretaciones (según costumbres distintas o épocas distintas o características personales distintas).

Los discursos literarios son ficciones que se refieren a mundos verbalmente posibles y fundamentados en sí mismos (PAVEL, 1991:58). Estos discursos son intransitivos puesto que se encierran en sí mismos o, lo que es lo mismo, no se refieren ni a los objetos ni a los eventos del mundo real. En este sentido, los discursos literarios son inútiles, si se les mide con los parámetros "pragmáticos" y "mercantiles" que parecen gobernar el mundo en estos días. Es decir, la literatura no sirve para construir tractores, no desarrolla teorías científicas ni tecnológicas ni proporciona herramientas para llevar mejor la contabilidad de una empresa. Sin embargo, la literatura es también una mercancía para la que hay un mercado. El artista pues siempre se enfrenta a la disyuntiva de escribir para la gran industria cultural, de escribir para los más

restringidos círculos literarios artesanales o de hacerlo al margen de los circuitos de producción circulación y consumo de literatura en su sociedad.

Si el escritor elige trabajar para la gran industria, seguirá las normas que los especialistas en mercadeo determinan. Por ejemplo, luego de un secuestro político importante, el escritor escribirá la historia correspondiente, no como crónica, sino como relato ficcional. En esos casos se suele incluir una mención paratextual que dice "basado en hechos reales". Las de estas novelas suelen ser extremadamente simples, el léxico es llano y directo y el estilo de las construcciones sintácticas exime al lector de la labor de conjeturar los significados de las palabras. Si, por un lado, la acción emocionante es tal vez una de las características principales de las estructuras narrativas de las novelas mas mediáticas de aventuras (de guerra, de espionaje, policiales, de vaqueros, etc.), por otro lado, el drama suele ser más emotivo que emocional y las complejidades de la trama no profundizan realmente en la psicología de los personajes o en las complejidades de la vida moderna.

Por otra parte, una vez que los personajes y los eventos han sido identificados, el lector puede enfocar su atención en los móviles de los personajes (¿Quién hace qué y por qué?). Comprender estos móviles permite identificar los valores ideológicos que entran en conflicto en los eventos; dicho de otro modo, es una de las maneras del lector de comprender qué específicamente problematiza el texto, y así enfrentarse con la naturaleza problematizadora del texto literario moderno. El cuento, según Pacheco, es una representación ficcional con predominio de la función estética. Y la ficción, claro, es un fingimiento, es hablar de mundos que no existen sino sólo en el lenguaje. Desde esta perspectiva, los referentes cotidianos de las palabras no son importantes pues ellas adquieren sentidos nuevos en el cuento.

Pero ¿dónde queda la realidad "real", la cotidiana en la que nos movemos nosotros y no los personajes de las historias? La realidad es sólo un eje de referencia para evaluar los mundos ficticios del cuento. Esto es, así como podemos enlistar los objetos mencionados en un cuento y las leyes que rigen los cambios que los afectan, podemos enumerar los objetos de nuestra realidad y las leyes que los rigen. Y así, la única manera que tenemos de comprender un mundo ficticio es comparándolo con la descripción del mundo real. De hecho no hay acuerdo sobre lo que la realidad es (así es que podríamos decir que vivimos una ficción que nos permite vivir en alguna

realidad...). Por eso, solemos recurrir a la noción de realidad más extendida, la racionalista y empirista de la ciencia, la mercantil del capitalismo moderno, y la burguesa de los hábitos mentales de los usuarios normales de la literatura. Note que esto no quiere decir que toda la literatura esté intrínsecamente de acuerdo con estos modos de concebir el mundo. Hay también una buena cantidad de escritores que, con diversas suertes, han usado la comodidad de la cosmovisión tradicional para atacarla. En este último grupo podemos situar a la literatura fantástica. Paradójicamente, la industria cultural se apropia del arte que la ataca, y así, la rebelión, el cuestionamiento literario, se aburguesa y se torna mercancía para aquellos a los que precisamente critica.

La ficción escapa al sistema enunciativo de los enunciados de realidad. El yo-origen real desaparece y lo que emerge es un mundo con un yo-origen ficcional, es decir, el de los personajes y el de la narración misma, que no son propiamente objetos de aquel origen enunciativo de autor, sino sujetos propiamente dotados de capacidad productora. Así pues, existe una indiscutible solidaridad entre el esquema discursivo de las formas de la representación y la "creación del mundo" e imagen de la vida y que la ficción implica.

Se acepta la existencia de posibles no verdaderos (ya sean individuos, hechos, sucesos, cosas, etc.). El particular ficcional se acepta como existente sin reservas, peor también se acepta la incomunicabilidad de este mundo posible con el real en tanto que los objetos, ciudades y personal que lo habitan, aunque tengan el mismo nombre, no son los mismos que los verdaderos- reales. Al mismo tiempo, los posibles no verdaderos y las entidades ficcionales son ontológicamente homogéneos, que es una condición necesaria para la coexistencia y plausibilidad compositiva de los particulares ficcionales y explica el por qué los individuos ficcionales no cúmulo de distancias, ironías, donde dirimir radicalmente su performatividad en abstracto es comunican unos con otros. Esta semántica rechaza la idea de mestizaje entre gente real y ficcional.

## 4. ANÁLISIS LITERARIA

El objetivo de nuestro trabajo es i) hacer una reflexión sobre la realidad y la ficción en la literatura; ii) después aplicar esa discusión en el cuento "**La noche boca arriba"** de Julio Cortázar©; y **"El hablador**" de Vargas Llosa;

**I)** Los personajes de Cortázar están en permanente cambio, y si no lo están desean estarlo; cambiar, viajar, pasar de un lugar a otro (el otro cielo), de un tiempo a otro (la noche boca arriba), para dejar de ser lo que son y poder ser otros en otro tiempo y en otro lugar.

Lo que quisimos evidenciar con esta cita es que los personajes luchan por ser otros. Entonces, nos vemos obligados a dividir las historias que se presentan para describir al personaje principal.

En la realidad el personaje es un indio mexicano, fiel a su tribu y a las costumbres, poseía un amuleto que consideraba como su protector; lucha por su vida pero es superado por su destino; por lo tanto, podemos describirlo como un hombre valiente.

En el sueño es un hombre contemporáneo aparentemente normal, feliz, solidario porque lo primero que pensó luego del accidente fue en como se encontraba la mujer accidentada, responsable por que en su paseo conducía por la derecha y respetaba el semáforo y solitario ya que al principio estando en un hotel y luego en un hospital, no piensa ni es visitado por nadie. El hombre tenía un brazo roto, por lo que debieron enyesarlo y sufría de alta temperatura lo que supuestamente le causaba esas pesadillas y

---

© *De pronto le pareció entender aquello en términos que lo excedían infinitamente. Sintió como si le hubiera sido dado ver al fin la realidad. Un momento de la realidad que le había parecido falsa porque era la verdadera, la que ahora ya no estaba viendo. Lo que acababa de presenciar era lo cierto, es decir lo falso.*

*Julio Cortázar.* ***La banda.***

alucinaciones. También podemos considerarlo como un hombre observador porque miraba atentamente, en su recorrido las casas, los edificios y el paisaje y en un estadía en el hospital todos los objetos que los rodeaban como el vaso, la lámpara y a otros pacientes.

Existen personajes secundarios en ambas historias pero carecen de descripciones. Por lo tanto nos limitaremos a nombrarlos. En la realidad se evidencia al sacerdote que lleva a cabo el sacrificio, es decir la muerte del personaje y los indios pertenecientes a la tribu enemiga que llevaron a cabo la persecución y captura. En el sueño se nombra a la mujer que sufrió el accidente pero que no tenia mas que rasguños en la pierna; a 4 o 5 jóvenes que los sacaron debajo de la moto; al vigilante que lo acompaña al hospital; las enfermeras que lo atienden; un hombre de blanco, alto y delgado que podemos deducir que es el doctor y un paciente que se encontraba en la cama de al lado.

Como en este cuento se desarrollan dos historias simultáneas, un sueño y una realidad, analizaremos cada una por separada.

Época: transcurre en la guerra florida, era costumbre de los aztecas proveer prisioneros para los sacrificios que les hacían a sus dioses, en este cuento el personaje principal es un indio mexicano perseguido por una tribu enemiga, los motecas.

En esta guerra en vez de matar a sus enemigos en batalla, tenían que capturarlos y llevarlos vivos a su capital, allí los sacerdotes los sacrificaban sobre una de sus pirámides, lo ponían en una piedra "boca arriba" y le quitaban el corazón con un puñal de piedra llamado el "tecpatl. Para los aztecas, la sangre de las victimas sacrificadas era importante por que proveía de energía para que el Sol cruzara el cielo. Así el mundo de los aztecas no llegaría a su fin y tendría la bendición de los dioses."

Espacio: se desarrolla en México ya que el personaje principal es un indio mexicano que huye de una tribu enemiga.

Tiempo: teniendo en cuenta solo la realidad podemos decir que el tiempo es cronológico; por que los sucesos de desencadenan en forma ordenada, primero se encuentra perdido, luego lo persiguen, lo arrastran hacia la pirámide y finalmente lo sacrifican.

Todos estos elementos son servidos por un estilo narrativo directo y no tienen otra función que la de hacernos comprender que el protagonista comparte la misma realidad que nosotros.

El accidente ya de por sí es un hecho cotidiano, ligado a la vida moderna, y que apenas merece ser contado. Pero durante la primera noche en el hospital, el accidentado dormido se encuentra en la jungla, perseguido por unos indios a la caza de hombres para sacrificarlos. El protagonista comienza a ir y venir entre la realidad del hospital y la de su huida desesperada de la muerte en manos de los aztecas, hasta que la dimensión soñada se vuelve real, y viceversa: el protagonista es en realidad un indio que va a ser sacrificado y que soñó que tenía un accidente de moto.

La guerra florida  se daba con el fin de obtener un tributo que se imponía al pueblo conquistado. Existía entre los mexicas y otros pueblos del Altiplano la "guerra florida" para tomar prisioneros para el sacrificio. El autor intenta narrar a través de un sueño la lucha que se lleva a cabo en esta guerra, dando más importancia a los sacrificios humanos que realizaban. Como el personaje principal es víctima de este sacrificio trata de describir brindando información del proceso que seguía este rito.

- La noche boca arriba alude a la posición en la cual se encontraban las víctimas de los sacrificios aztecas en la guerra florida. Éstas eran llevadas hacia las pirámides alzadas por los acólitos, mirando hacia el cielo siempre nocturno. Se sintió alzado, siempre boca arriba tironeado por los cinco acólitos que lo llevaban.

- En la literatura se evidencian los aportes de los movimientos de vanguardia, sobre todo el surrealismo y una apertura hacia lo fantástico, onírico y sobrenatural (MENTON, 2003). En La noche boca arriba se reflejan estas características; por ejemplo: Como sueño era curioso por que estaba lleno de olores y él nunca soñaba con olores; en este ejemplo se incluye una pesadilla que sufre el personaje principal, elemento onírico y además podemos distinguir lo fantástico en el hecho de que en ningún sueño pueden percibirse olores.

- En esta literatura también tiene cabida el mundo de lo mítico y maravilloso Latinoamericano. y todo era tan natural, tenía que huir de los aztecas a caza de

hombre. Se observa este elemento por que nombra la cultura azteca que tuve lugar en México.

- El autor adopta un tono de protesta para enfrentar la problemática Latinoamericana, en este caso las luchas sociales indigenistas, la realidad es esencialmente conflictiva ya que el hombre solo puede vivir en sociedad, y esto tiene como consecuencia un enfrentamiento constante. El olor a guerra era insoportable, y cuando el primer enemigo le saltó al cuello casi sintió placer en hundirle la hoja de piedra en pleno pecho.

El narrador es omnisciente por que conoce todos los pensamientos, presentimientos, sentimientos y acciones del personaje principal y incluso conoce el desenlace de los hechos y trata de dar indicios en todo momento de ello. "...y se enderezaba aterrado pero gozando a la vez del saber que ahora estaba despierto, que la vigilia lo protegía, que pronto iba a amanecer, con el buen sueño profundo que se tiene a esa hora, sin imágenes, sin nada...". Describe detalladamente las acciones que realizan el personaje y los objetos que los rodean.

Al comienzo, solo presenta una realidad donde un rompimiento claro y bien definido separa esta realidad con una segunda. Esta es presentada brevemente pero con suficientes detalles para que el lector discierna ciertas similaridades entre ella y la historia original, la cual, después de otro rompimiento es desarrollada más intensamente. Gradualmente esta segunda historia ocupa más y más espacio narrativo. El espaciamiento extra entre párrafos continuos desaparece. Luego las dos historias se intercalan a mitad del mismo párrafo, luego a mitad de una frase, luego se cambian y se cambian de nuevo en la misma frase. En el final de la historia las dos realidades (una real y otra ficcional), las dos narrativas se fusionan. Es decir, la historia es presentada a través de un sueño un soñador, que ve su realidad cada vez mas fusionada con otra realidad fuera de su tiempo y de su lugar:

> "Con una última esperanza apretó los párpados, gimiendo por despertar. Durante un segundo creyó que lo lograría, porque otra vez estaba inmóvil en al cama, a salvo del balanceo cabeza abajo. Pero olía la muerte, y cuando abrió los ojos vio la figura ensangrentada del sacrificador que venía hacia él con el cuchillo de piedra en la mano." (CORTÁZAR, 2000: 388)

Por lo tanto, en esta narración fantasía y realidad, pasado y presente, vida y literatura, son dos caras de un misterio que nos atrapa y debemos interpretar. La dimensión de lo fantástico, el sueño como liberación, la coexistencia de la antigüedad indígena y el mundo contemporáneo, son esenciales en un relato donde confluyen la literatura fantástica, el existencialismo, la literatura de vanguardia – surrealismo – , a través de la ***realidad*** y de la ***ficción***.

**II) C**omparada con las novelas que Mario Vargas Llosa había publicado hasta entonces, *El hablador* (Barcelona, Seix Barral, 1987) era en apariencia una obra secundaria. No tenía el desbordante juego de tensiones que soporta, y esconde, el orden cerrado de *La ciudad y los perros* (1963). Ni el endemoniado tejido de las historias y los tiempos de *La Casa Verde* (1966); ni el asombro que generaba su mundo goyesco. Tampoco nos producía el deslumbramiento de *Conversación en la Catedral* (1969), en el que el diálogo alcanzaba vida propia y se convertía en otro de los personajes fantasmales de la novela. Ni era tampoco esa saga fascinante de ecos bíblicos sobre la grandeza, el fanatismo y terror que resonaban en *La guerra del fin del mundo* (1981).

En la sexta parte de esta novela, el narrador confiesa que: "Desde mis frustrados intentos a comienzos de los años sesenta de escribir una historia sobre los habladores machiguengas, el tema había seguido rondándome" (151). Y al final de su libro, el autor señala los dos lugares de redacción de su novela: Firenze en 1985 y Londres en 1987. Allí está, por boca del propio narrador ese lapso, antes citado, de alrededor de un cuarto de siglo. El de *El hablador* es, como vemos, uno de esos argumentos a los que un autor tarde o temprano regresa. Es decir, de una obsesión sino permanente, al menos perdurable. De ejemplos de este tipo está llena la literatura. Uno de ellos, indudablemente significativo para el autor peruano, sería el de su amado Flaubert. Pero para tratar de entender esta obsesión tal vez debamos recordar la historia, las historias, que conforman *El hablador*.

En la novela hay dos narradores: uno de ellos se identificaría con el propio novelista y el otro sería un "hablador", un narrador ambulante de la tribu machiguenga. La intervención de ambos narradores es clara y ordenada: a cada uno de ellos le corresponde un capítulo o parte del relato. Los relatos se alternan. El narrador "civilizado" abre y cierra el libro. Él narra las partes I, II, IV, VI y VII; el machiguenga, las tres restantes. Los relatos del "hablador" quedan entonces enmarcados, no sólo por

estar en medio de los textos del "civilizado", sino por el usual juego de "cajas chinas" de la narrativa de Vargas Llosa: el narrador blanco cuenta su historia, pero en función del "hablador" machiguenga; el indígena, en cambio, cuenta la historia de los mitos, costumbres y creencias de él mismo y de su propia gente, ignorante de la presencia del otro narrador. El "civilizado" engloba al machiguenga; éste, sólo a su propio mundo. Un breve resumen del argumento figura en el párrafo siguiente.

Durante su estancia en Firenze, el narrador peruano descubre una exposición de fotos sobre la tribu amazónica machiguenga. Una de ellas reproduce, aunque de manera confusa, la figura de un "hablador" rodeado de gente de su tribu que lo escucha con extraordinaria atención. Luego el mismo narrador evoca su amistad con Saúl Zuratas, un condiscípulo universitario a quien apodaban "Mascarita" por una mancha oscura que le cubría la mitad de la cara y por su cabello endiablado y pelirrojo, que recordaba un escobillón. "Mascarita", quien era famoso por su fealdad, era hijo de un judío y una criolla. Lentamente Saúl se va interesando por la cultura aborigen y comienza a distanciarse del narrador. Éste no lo ve más y después se entera de que se había ido a Israel con su padre, por quien sentía una gran veneración. La narración se bifurca tres veces hacia el mundo de los aborígenes y el "hablador" nos cuenta sobre las luchas entre Tasurinchi, "creador de todo lo existente" (81) y las pequeñas divinidades y genios malignos. El discurso del "hablador" está poblado de metamorfosis, leyendas, posesiones, ceremonias mágicas, etc., sobre el trasfondo de una selva maravillosa todavía incontaminada por la llegada del hombre blanco. El narrador "civilizado", por su parte, evoca luego un viaje al territorio machiguenga gracias a que en ese momento tenía a su cargo un programa de televisión. Allí conoce al matrimonio Schneil, que hace años vive en la región. Ellos le brindan datos sobre aquellos aborígenes, su estadio cultural muy primitivo y el permanente traslado de un lado a otro, pero ninguno lo conmueve tanto como la descripción que hacen de un "hablador" muy molesto por la presencia de los hombres blancos y a quien el narrador peruano fácilmente identifica con Saúl Zuratas. La novela se cierra con una ardiente noche de Firenze, en la que el narrador confiesa que "seguiré oyendo, cercano, sin pausas, inmemorial, a ese hablador machiguenga" (235).

El discurso del narrador "civilizado" se acerca bastante a la crónica. Los hechos que allí figuran, tienen como marco una autobiografía en apariencia real o, al menos,

creíble. Estos hechos transcurren en fechas precisas y sobre un marco histórico determinado. El narrador evoca las dictaduras de Odría y de Velasco Alvarado y la restauración del régimen democrático en Perú. Cuenta experiencias personales y la evolución de sus creencias: sus lecturas, la seducción y abandono del marxismo, su cambio posterior. Si quisiéramos caracterizar este lenguaje diríamos que es fundamentalmente analítico y denotativo; su perspectiva es la de la experiencia personal; el marco espacio temporal es preciso y concreto; y su intención fluctúa entre la autobiografía y el testimonio. La denominación de crónica testimonial no sería del todo inexacta en un intento de definirlo. En esta aproximación a este discurso es necesario destacar la mirada que el narrador posa sobre su propio ejercicio narrativo y sobre el proceso de escritura de su novela.

Por su parte, el discurso del "hablador" machiguenga es de carácter mítico. Los hechos que nos cuenta pertenecen a la comunidad y al mundo de creencias de esa comunidad. El lenguaje se acerca a la leyenda y la magia; las acciones no tienen una lógica de causa y efecto, ni responden a la ley de la física. Todo nace de los caprichos de Tasurinchi o de los genios malvados, encabezados por Kientibakori. Su carácter es sintético y ingenuo. No existe marco espacio-temporal preciso sino que todo sucedió alguna vez en alguna parte. Sin embargo, y este aspecto es singular para la inteligencia de la novela, el relato del "hablador" sufre una lenta transición desde el mundo de la comunidad a la experiencia personal; y del tiempo sin tiempo del mito a la invasión de la historia.

La particular estructura de la novela dividida en capítulos alternados agrega otro aspecto necesariamente destacable: el "hablador" cuenta su versión mítico-simbólica y el narrador peruano la interpreta analíticamente y la ubica en la historia. Los dos narradores dicen lo mismo, sólo que de diferente modo. Pero el discurso del peruano es anterior y posterior al del "hablador" y tiene una finalidad desmitificadora. La razón, en el texto de Vargas Llosa, encierra al mito. O al menos lo intenta.

El tema del viaje reaparece constantemente en estas páginas. El discurso del "hablador" comienza con esta frase: "Después, los hombres de la tierra echaron a andar..." (38). El propio Tasurinchi dice que deben seguir andando porque es malo quedarse en el mismo lugar; que quedarse es corromperse (44). El narrador peruano inicia su relato hablando de su viaje a Firenze, pero este viaje lo lleva paradójicamente

de inmediato a la selva amazónica. Ningún viaje es tan importante, sin embargo, como el que haría Saúl Zuratas hacia el fondo del alma del machiguenga.

Este proceso de traslado de uno a otro género, de los personajes desde uno a otro lugar, del viaje a Firenze para encontrarse con el Perú, de Saúl, el "Mascarita" , hacia su nueva identidad, nos descubre ese anulamiento de las fronteras al que hicimos referencia. Y nos plantea las relaciones entre los dos mundos aparentemente antitéticos con que nos confunden los dos discursos. En *El hablador* los dos narradores nos cuentan de dos modos tan diferentes, que al final creemos que estamos ante dos realidades también diferentes. Esta escisión es característica del discurso racionalista que prima en el texto. Pero debajo de las palabras subyace un mundo de fronteras que se deshacen y de personajes que se trasladan de una región a otra región. No es en vano que los dos discursos estén narrados desde dos regiones tan distintas: la exquisita Firenze, centro del mundo racional, individualista y erudito del Renacimiento; y un pedazo de la selva amazónica, perdido para la civilización y el tiempo, en donde los dioses, los animales y los hombres se transforman unos en otros y donde se comunican los vivos con los muertos.

Pero cada vez que coexisten lo real y lo irreal no quedan dos mundos separados y diferentes, sino que el primero se contamina con el segundo y surge una nueva realidad que conmueve nuestra perspectiva racional. Esto lo saben y lo utilizan los escritores de textos fantásticos. Algo similar ocurre en este texto. La novela está contada desde la perspectiva del "civilizado" , que el lector comparte; pero los dos mundos se contaminan y es el "civilizado" , y no el machiguenga, el que se quiebra. La Firenze renacentista y la selva prehistórica se entrecruzan y ésta tiñe de primitivismo a aquélla. La novela puede ser entendida así como un entrecruzamiento y combate entre dos culturas en donde la sometida y dormida despierta y pesa increíblemente.

En este caso, y contempladas las perspectivas y ubicación de los narradores, *El hablador* puede ser una metáfora de América. La novela está escrita por un narrador "civilizado" . Es la perspectiva del hombre culto que contempla desde Europa la nueva tierra. Es el asombro del conquistador. El del blanco que mira al aborigen (y éste a su propia tierra). El tema no es aquel, sino éste. El tema es el mundo del mito contemplado desde la razón. Y de la separación de las fronteras. El tema es la América primitiva que

aún permanece y de la que el narrador no podrá evadirse aunque se aleje hacia la exquisita Firenze.

Desde esta perspectiva tal vez podamos rever las imágenes de los narradores y entendemos que el "civilizado" y el "hablador" no son figuras opuestas del texto, sino las dos caras de una misma moneda. La luz y la sombra de una misma realidad a la que contemplamos con nuestro "civilizado" escepticismo. Que Saúl Zuratas es la cara oculta de Vargas Llosa. Y que la alternancia tajante entre ambos discursos es sólo una apariencia. Apenas una simple máscara. Una "mascarita" .

Esta certeza no puede ser ajena obviamente a un novelista de raza como es Vargas Llosa. Su propia, y exitosa, experiencia como orador de claustros académicos y de multitudes limeñas, así lo confirma. Él conoce el poder de la palabra, pero también conoce el otro poder: el de la voz. En esta historia, que tanto lo obsesionaba, no es el narrador "civilizado" sino el "hablador" machiguenga el que atrae la atención casi religiosa y el interés permanente. Su pueblo lo escucha "imantado" (10) durante horas, ignorante del paso del día y la noche. Su voz no es sólo deliciosa para el oyente, sino también imprescindible. Él es "la memoria de la comunidad" (91) que le atrae el pasado y el presente (sin importarle nuestra absurda fragmentación de los tiempos). La realidad y el mito se hacen carne a través de su voz. Es el juglar y el vate. El que tiene el don de profetizar.

A cierta altura de su novela el narrador confiesa a los esposos Schneil la presencia de su obsesión: "la existencia de esos habladores, saber lo que hacían y la función que ello tenía en la vida de su pueblo, había sido en esos veintitrés años un gran estímulo para mi propio trabajo, una fuente de inspiración y un ejemplo que me hubiera gustado imitar*"* (168). Quien pronuncia esas palabras en ese momento no es sólo un avezado novelista, sino el conductor de un programa de televisión que ha llegado hasta la selva amazónica. No el hombre que escribe, sino un "hablador" de nuestro tiempo a través de uno de los vehículos más endemoniados que hemos creado para la comunicación. No sería extraño, por esta condición, que el *speaker* Vargas Llosa haya tenido nostalgia de aquellos lugares y aquellos tiempos en que el hombre "imantaba" con la presencia inmediata y el sonido directo de su voz. Su viaje al corazón de la selva amazónica no es sólo el ejercicio de un buscador de notas para la televisión, sino el descenso hacia el corazón de una América de pureza primitiva e incontaminada belleza.

De allí provendría su anhelo de poseer aquella experiencia que los machiguengas analfabetos aún tenían, ajenos a la invasión de los blancos y del tiempo histórico, convocados por la palabra elemental del "hablador" : "... contar historias puede ser algo más que una mera diversión ... Algo primordial de lo que depende la vida de un pueblo" (92) señala el seducido novelista. Y más adelante, al referirse a la condición de los "habladores" agrega que no eran "brujos, ni sacerdotes" sino unos "simples contadores de cuentos" (170). Tal vez esta doble condición, la de ser custodios de la continuidad de la vida y la de usar la palabra no para engañar ni convencer sino encantar, haya sido el motivo de esa fascinación del experimentado novelista. En esa doble naturaleza de la palabra de los elementales "habladores" , él tal vez reconoció el ideal inalcanzable, el modelo de un arte narrativa que su condición de un hombre de un tiempo sin encanto ni magia le impedía realizar. Y en una tribu perdida de la selva amazónica se reencontraría con el sabor original de la magia del relato. Con una metáfora nostálgica de una autobiografía imposible.

En diversas partes de su novela evoca el autor sus intenciones y deseos de escribir sobre aquel "hablador" . En esta acción el propio narrador contempla el proceso de su escritura y sale de su relato para recordarnos que no estamos ante la realidad sino ante su re-presentación. El motivo de esta intromisión podría explicarse por ese costado analítico-testimonial, que tenía el discurso del cronista. Creo sin embargo que el intento, o la menos, el resultado, de esta intromisión es el de recordarnos el carácter ficcional de estas páginas. El de mostrarnos la irrealidad de esa segunda realidad que era el texto. En otros fragmentos (37 y 230) recuerda cómo debió inventar al personaje de su "hablador" , cómo quiso "descubrir" en la fotografía (que es también otra imagen secundaria) la figura de un Saúl Zuratas que tal vez no existió.

Por eso se explica que haya elegido el discurso del cronista para contarnos desde afuera lo que pasaba; pero que haya utilizado el discurso del machiguenga para tratar de conocerlo desde adentro. Es en ese lenguaje mítico que él utiliza, donde se descubren las angustias y limitaciones del narrador. Este quiere recrear con la palabra escrita el sonido inicial de la voz. Ejercicio imposible por cierto y ajeno al narrador moderno. La deformación de nuestra cultura ya ha deshecho el paraíso original y el hombre sólo puede imitar, pero no crear. Si el oyente machiguenga, como los niños, se deleitaba con la reiteración de las historias, el lector moderno ávido de falsas imágenes ha perdido el

privilegio de la inocencia primera de la voz. Y la mitificación que él pone en boca del machiguenga se convierte necesariamente en una mistificación.

## 5. CONSIDERACIONES FINALES

Las ficciones literarias funcionan como artefactos culturales incorporados en los textos literarios y, por consiguiente, una teoría de la ficción literaria es la consecuencia de la fusión de la semántica de los mundos posibles con la teoría del texto. La semántica de los mundos posibles rebasa la *mimèsis* y, al mismo tiempo, enriquece las ficciones literarias, de donde la presencia de una diversidad de mundos ficcionales a partir de los mundos posibles. De seguro, puede haber una relación de "correspondencia" entre un nombre real (histórico) y sus homónimos posibles de las ficciones.

Los mundos ficcionales son penetrables desde el mundo real, se penetra aquellos mundos partiendo de lo real hasta las entidades posibles no reales mediante canales semióticos (a través de los signos) e informaciones del mundo real (la cultura). Por eso, se dice que el material real ficcionaliza, o sea, todo lo real se convierte en posibles ficciones produciendo aspectos estilísticos, lógico-simbólicos, ontológicos, polifónicos y semánticos. Los mundos de fantasía o mundos posibles son muy variados y están muy lejos de procurar un modelo a la teoría de la ficción y además son ilimitados e incompletos.

Finalmente, decir que la literatura es la conexión entre los conceptos de realidad y ficción pues sugiere la narración o comunicación de hechos ficticios basados en hechos reales (también sentimientos, experiencias, descripciones o simplemente ideas sueltas aparentemente sin un contenido objetivo o racional). La literatura presenta un carácter ficticio en el sentido de que necesita de un ente comunicador que relacione lo sucedido o el hecho en si mismo con el lector u oyente (aunque esté en primera persona y coloque en el relato datos biográficos). Lo que el autor comunica o expresa tiene relación con lo que quiere destacar del mundo real. Así, puede burlarse de la realidad o halagarla, o engañar al lector, etc. No necesariamente quiere dejar un mensaje en el lector directamente (o una moraleja) pues a veces un texto se presta a varias interpretaciones (según costumbres distintas o épocas distintas o características personales distintas).

## 6. BIBLIOGRAFÍA

ANDERSON IMBERT, Enrique. **Historia de la literatura hispanoamericana**. 6ª ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1974.

AUERBACH, Erich. **Mimesis: la representación de la realidad en la literatura occidental**. trads. I. Villanueva y E. Ímaz, 7a. ed. México: FCE, 2000.

BARTHES, Roland**. Littérature et Réalité**. Paris: Seuil (Col. Points), 1982.

BELTRÁN ALMERÍA, Luis. **Palabras Transparentes, la Configuración del Discurso del Personaje en la Novela**. Madrid, Cátedra, 1992.

BRUNA, JAIME. **A poética clásica: Aristóteles, Horácio, Longino**. São Paulo, Cultrix, 1981.

CORTÁZAR, Julio. "La noche boca arriba." En: **Final del Juego**. En: *Cuentos Completos*/ 1. Buenos Aires: Alfaguara, 2000. pp. 386-392.

MARIO BENEDETTI. "Los temas del novelista hispanoamericano", en **Número**, Montevideo, septiembre-diciembre, 1950, año 2, núm. 10-11, p. 491.

"A personagem do romance" In: **CANDIDO**, Antonio. **A personagem de ficção.** 8 ed. São Paulo: Perspectiva, 1998, p. 53-80.

MENTON, S. **Historia verdadera del realismo mágico**. México : Tierra Firme, 2003.

OCTAVIO PAZ. "El cuerpo del delito", diario español **El País**, 5 de agosto de 1982.

PAVEL, Tomas. **Mundos de ficción**. trad. Julieta Fombona. Caracas: Monte Ávila Editores, 1991.

QUIROGA, Horacio. **Cuentos**. México, Editorial Porruá, 1975.

SHOERMAKER, Roy How Ard."El tema de la muerte en los cuentos de Horacio Quiroga", en **Cuadernos Americanos**, México, año XXXVIII, vol. V, 1978.

VARGAS LLOSA, Mario. **El hablador**. Santiago: Siex Barral, 1987.

----------. **La verdad de las mentiras.** Lima – Peru: PEISA,1993, p. 07- 18.