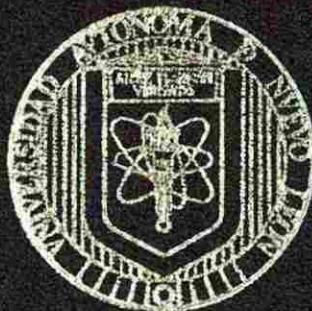


UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO



NARRACIÓN, DISCURSO Y CONSTRUCCIÓN DE SENTIDO EN  
LA AMIGDALITIS DE TARZÁN  
DE ALFREDO BRYCE ECHENIQUE

POR:

CELIA NORA SALAZAR GARZA

Para obtener el Grado de  
MAESTRÍA EN LETRAS ESPAÑOLAS

Asesor: Mtro. Fidel Chávez Pérez

Septiembre, 2003

2003

2003

2003

2003

2003

2003

2003

2003

2003

2003

2003

2003

NARRACION, DISCURSO Y CONSTRUCCION DE SENTIDO EN

LA AMBICION ALTIMA DE TARZAN

DE ALFREDO BRYCE ECHENIQUE

LA AMBICION ALTIMA DE TARZAN

DE ALFREDO BRYCE ECHENIQUE

LA AMBICION ALTIMA DE TARZAN

DE ALFREDO BRYCE ECHENIQUE

LA AMBICION ALTIMA DE TARZAN

DE ALFREDO BRYCE ECHENIQUE

G.M.S.E.

G.M.S.E.

G.M.S.E.

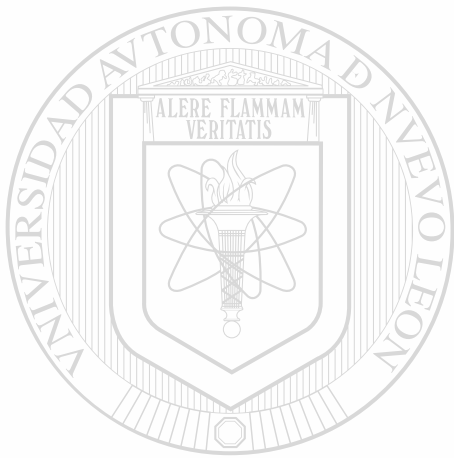
G.M.S.E.

G.M.S.E.

G.M.S.E.

G.M.S.E.

G.M.S.E.



# UANL

---

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

®

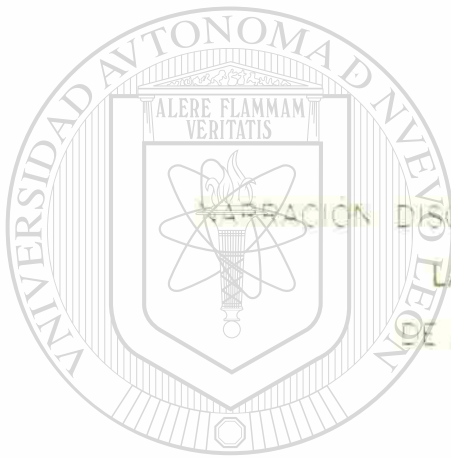
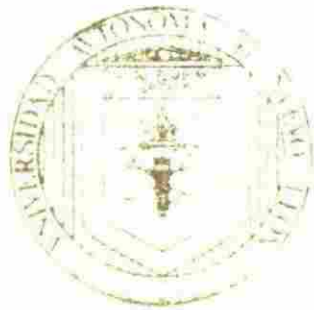
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

m



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO



INTERSECCIÓN, DISCURSO Y CONSTRUCCIÓN DE SENTIDO EN  
LA AMIGDALITIS DE TARZAN  
DE ALFREDO BRYDE ECHENIQUE

UANL

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

CELIA NORA SALAZAR GARZA  
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

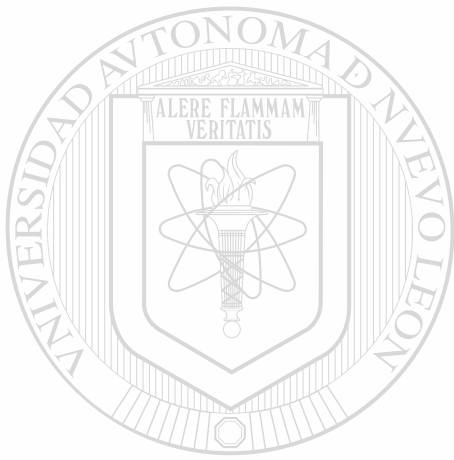
®

Para obtener el Grado de  
MAESTRÍA EN LETRAS ESPAÑOLAS

Asesor: Mtro. Fidel Chavira Pérez

Septiembre 2013





# UANL

---

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN



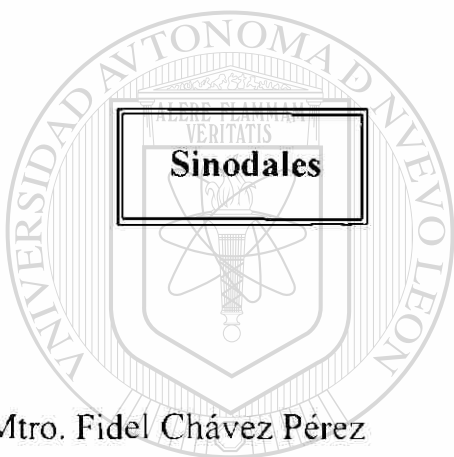
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS



**FONDO  
TESIS**

## APROBACIÓN DE MAESTRÍA

Director (a) de Tesis: Mtro. Fidel Chávez Pérez



**Firma**

Mtro. Fidel Chávez Pérez

M.C. Luis Carlos Arredondo Treviño

M.C. Rosa María Gutiérrez García

**Mtro. Rogelio Cantú Mendoza**  
Subdirector de Posgrado de Filosofía y Letras

## *Dedicatoria*

*A Carlos, mi esposo, por su apoyo incondicional y aliento en la hora difícil.*

*A mis hijos, Carlos, Nora Cecilia y Daniela, por el tiempo robado.*

*A mis padres, Ricardo y Celia, inspiración y ejemplo de mi vida.*

*A Leticia Hernández, amiga entrañable, cómplice y compañera, en esta aventura intelectual.*

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN



DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

*A Josefina Díaz (†), querida amiga, quien siempre alentó mi trabajo con su ejemplo de disciplina y rigor académico.*



## *Agradecimientos*

*Deseo expresar mi sincera gratitud al Mtro. Fidel Chávez Pérez, pues su dirección y apoyo han sido cruciales para la realización de este trabajo.*

*De la misma manera, agradezco al M.C. José Hernández Cervantes las facilidades que me brindó para concluir esta investigación.*

*Mi agradecimiento para la M.E.S. Martha Leticia Salazar Garza, lectora y crítica desinteresada, cuyas valiosas observaciones contribuyeron al mejor término de este trabajo.*

*Igualmente agradezco a la Lic. Maricela Valdez, por su colaboración en la captura de esta tesis, y sobre todo por su apoyo incondicional y oportuno.*

*DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS*  
*A Lety y Armando Guerrero. gracias por el inolvidable viaje a Perú.*

## Índice

	Página
Introducción .....	1
Capítulo I	
1.1	
Sistema organizativo del texto.....	6
La trama.....	7
1.1.1. Configuración del tiempo narrativo .....	10
1.1.2. Las voces narrativas .....	22
1.1.3. Los personajes .....	31
1.1.4. El género epistolar .....	35
Capítulo II	
2.1	
Integración y función de los discursos en la novela ..	40
Discurso amoroso .....	44
2.1.1. Ausencia .....	45
2.1.2. Carta .....	46
2.1.3. Compasión .....	47
2.1.4. Contingencias .....	48
2.1.5. Declaración .....	48
2.1.6. Desrealidad .....	50
2.1.7. Drama .....	50
2.1.8. Encuentro .....	51
2.1.9. Escribir .....	52
2.1.10. Fiesta .....	53
2.1.11. Mutismo .....	54
2.1.12. Rapto .....	54
2.1.13. Recuerdo .....	55
2.1.14. Salidas .....	56
2.1.15. Te amo .....	56
2.1.16. Obsceno .....	57
2.2.	
Discurso epistolar .....	61
2.3.	
Discurso humorístico.....	71
2.4.	
Discurso de la oralidad .....	81
2.5.	
La intertextualidad .....	88
Capítulo III	
El trasfondo ideológico .....	99
Conclusiones .....	113
Bibliografía .....	121

## Introducción

Este trabajo de tesis tiene como punto de partida plantear la reflexión sobre algunas interrogantes que se relacionan con la posibilidad de comprender el sentido o significado de un texto literario, que es 'activado' a partir de la lectura -o lecturas- del mismo, y del reconocimiento de ciertas instancias teóricas que permiten formular este sentido mediante sucesivas aproximaciones que nos dirigen a la comprensión e interpretación.

Para abordar este problema realizaremos el análisis de la novela del escritor peruano Alfredo Bryce Echenique, **La amigdalitis de Tarzán** (1999), pues su extraordinario manejo del lenguaje la vuelve un producto narrativo susceptible de estudio y reflexión en tanto constituye un espacio textual que evidencia el carácter discursivo del texto literario, así como un uso lingüístico que sirve como vehículo para la exploración de los sentimientos que mueven al ser humano, a partir de una historia de amor y amistad contextualizada en el ámbito del exilio y los conflictos latinoamericanos de los últimos treinta años.

En principio, deberemos asumir que el texto literario es un discurso (multidiscursivo) bajo la condición de una inscripción. Esta afirmación nos permite plantear la hipótesis de este trabajo en los siguientes términos: En la novela **La amigdalitis de Tarzán** pretendemos demostrar que las dimensiones discursivas (que identificamos como discurso amoroso, epistolar, humorístico, de la oralidad) constituyen el sustento en la construcción narrativa de la novela: por lo que la identificación e integración de estos discursos – reconociendo su trasfondo ideológico– permiten construir una interpretación “válida” del sentido del texto, entendido éste como un discurso complejo que permite una pluralidad de interpretaciones.

Según lo anterior, será nuestro propósito caracterizar la narración, en la novela, a partir de configurar su sistema organizativo, considerando la construcción de la trama como eje central de este análisis. Además, se pretende demostrar que la novela se integra como un texto –tejido– narrativo que ficcionaliza la realidad a partir de la confluencia de las



diferentes dimensiones discursivas, y se coloca como "un" discurso coherente frente al lector (agente activo del proceso de creación), quien interpreta el sentido del texto, reconociendo su trasfondo ideológico. Finalmente, intentaremos construir un sentido (significado) del texto a partir de estas aproximaciones analíticas: configuración del sistema organizativo del texto narrativo; descripción de las dimensiones discursivas; y una actividad metodológica de interpretación.

Para lograr nuestros objetivos de investigación, se realizará una identificación de indicios textuales y argumentos teóricos que permitan validar el análisis. Esta intención obliga a la revisión de bibliografía teórico-crítica de diferentes autores, cuyas concepciones se adoptan como marco teórico en los distintos aspectos abordados y que será referido en la descripción del contenido de los tres capítulos que conforman este trabajo.

Las sucesivas aproximaciones que se realizarán para proponer la interpretación del sentido de la novela se inscriben en las concepciones que Paul Ricoeur establece en su libro **Teoría de la interpretación**<sup>1</sup>, donde señala que la interpretación es un proceso completo que engloba la explicación y la comprensión. Explica que al principio la comprensión es una conjetura que debe ser validada mediante la explicación del texto.

Esta última establece una mediación entre una captación ingenua que se transforma en una comprensión compleja que lleva a la interpretación. Afirma también, que es necesario hacer conjeturas sobre el sentido del texto porque las intenciones del autor están más allá de nuestro alcance. Los procedimientos de validación por medio de los cuales comprobamos nuestras conjeturas están más cercanos a una lógica de la probabilidad que a una lógica de la verificación empírica; la validación no es la verificación, es una disciplina argumentativa, una lógica de incertidumbre y de probabilidad cualitativa.

1 Cfr. Ricoeur, Paul. *Teoría de la interpretación Discurso y excedente de sentido*. México: Siglo XXI editores, 1995, 86 – 90

En este orden de ideas, la interpretación del sentido de **La amigdalitis de Tarzán** se construirá a partir de la explicación de las instancias descritas arriba, mismas que intentaremos validar mediante el análisis.

Para realizar este propósito, hemos considerado conveniente apoyarnos en algunos aspectos teóricos del estructuralismo, pues contribuyen a sentar las bases descriptivas de la argumentación que intenta validar nuestras conjeturas acerca del sentido de la novela.

La explicación –parte fundamental de la interpretación– se aborda a partir de una metodología que combina estrategias descriptivas e interpretativas, en un esfuerzo por establecer posibilidades de validación.

De esta manera, en el primer capítulo, se aborda la descripción del sistema organizativo del texto a partir de la construcción de la trama, lo que permite transformar la sucesión de acontecimientos en una totalidad significativa. Para lograr este propósito se reconoce la importancia de explicar el manejo textual de categorías teóricas como la configuración del tiempo narrativo, las voces narrativas, los personajes y el género epistolar. Este análisis tiene como marco conceptual los aportes de Ricoeur, Óscar Tacca, Bajtin, Mieke Bal y Claudio Guillén.

Esta primera aproximación se realiza a partir del reconocimiento de una determinada estructura narrativa que combina relato y cartas, lo que obliga a ciertas estrategias de análisis. Así, la configuración temporal se realiza en dos niveles: el tiempo del relato y el tiempo de las cartas; la descripción de las voces enfatiza el recurso del narrador transcriptor propio de la epistolaridad; la construcción de la imagen de los personajes considera el espacio textual de las cartas y del relato; y, por supuesto, las reflexiones sobre el género epistolar nos permiten reconocer el estatuto fictivo de las misivas. La descripción del cronotopo y el aspecto manipulador de la focalización completan esta descripción de la estructura de la narración.

La integración y función de los discursos en la novela se desarrolla en el segundo capítulo de este trabajo. Se inicia la explicación a partir de la definición de discurso que propone Paul Ricoeur (**Teoría de la interpretación**) y la identificación de las líneas discursivas que prevalecen en la novela, mismas que se acotan como discurso amoroso, epistolar, humorístico y de la oralidad. La descripción de cada tipo de discurso, así como la localización de indicios textuales que prueben su especificidad, permitirán reconocer su función e integración en el discurso narrativo.

Roland Barthes, Paul Ricoeur, Guillén, Borrero y Cala Carvajal, Abril Curto, Henri Bergson, Walter J. Ong y Jorge Marcone, entre otros, nos brindarán argumentos teóricos para validar el análisis y así establecer la integración discursiva. Esta última podrá identificarse en los múltiples contactos y fusiones que se manifiestan en el relato y que contribuyen a construir su sentido.

La parte final de este segundo capítulo aborda el aspecto de la intertextualidad en la novela. Al describir la intertextualidad se pretende aportar evidencias de la confluencia discursiva presente en el relato, auxiliándonos de los aportes de Genette y Martínez Fernández.

---

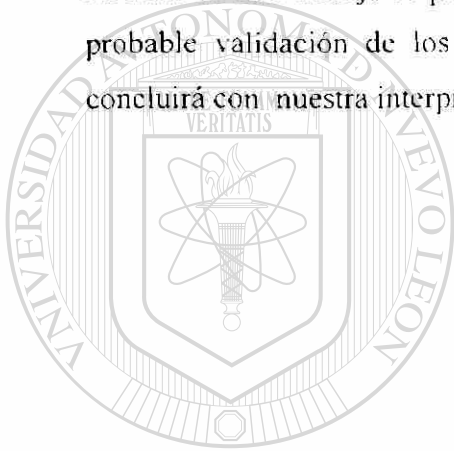
En los dos capítulos anteriores, adelantamos algunas reflexiones sobre el sustrato ideológico que impregna las realizaciones discursivas. Sin embargo, su importancia es tan relevante que consideramos pertinente abordarlas con mayor detenimiento en el tercer y último capítulo de esta investigación que titulamos: El trasfondo ideológico, donde partimos de reconocer que el texto de la novela es el espacio privilegiado para configurar las representaciones ideológicas.

La creación de referentes –amor sentimental, la guerra, el machismo, el exilio, el latinoamericano en Europa, etc- así como la manifestación de discursos “alternativos” -discurso femenino, discurso político, discurso de la nostalgia- se analizan a la luz de conceptos teóricos de Hayden White, Bajtin, Dolezel, Dijk, y otros.



El papel del lector en el proceso interpretativo será abordado a partir de las aproximaciones anteriores. Reconocemos la importancia que reviste el proceso de recepción del texto literario, y los interesantes aportes que diferentes teóricos han realizado en este sentido. Sin embargo debemos aclarar que no es nuestro propósito realizar un análisis que escapa a nuestros objetivos. Las referencias a este tema se presentan como explicación que –en forma breve y seguramente incompleta- intenta enriquecer los temas ya mencionados, e indudablemente, como un producto de nuestra propia experiencia lectora.

Al final de este trabajo se presenta un breve resumen de los temas tratados, así como la probable validación de los objetivos de la investigación. De la misma manera, se concluirá con nuestra interpretación del sentido del texto.



# UANL

---

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN



DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

## Capítulo I. Sistema organizativo del texto.

“...toda explicación hermenéutica debe ir precedida de la explicación estructural del texto.”

Paul Ricoeur

El primer paso hacia la validación de la hipótesis de investigación, será realizar una aproximación al sistema organizativo del texto, que consistirá en el análisis de algunas categorías teóricas que explicitan una voluntad de estructuración narrativa.

Paul Ricoeur otorga al análisis estructural del texto una función de soporte que permite contar con una base objetiva que nos lleve a la interpretación:

Si...consideramos el análisis estructural como una etapa -si bien una necesaria- entre una interpretación ingenua y una analítica, entre una interpretación superficial y una profunda, entonces sería posible ubicar la explicación y la comprensión en dos diferentes etapas de un único arco hermenéutico (Ricoeur, **Teoría de la interpretación** '99).

El análisis de la estructura del texto es, entonces, la propuesta para aproximarnos al sistema organizativo donde se construye la novela, pues nos proporcionará los elementos necesarios para formular y /o validar nuestras conjeturas sobre su sentido.

Existen diferentes enfoques en el terreno del análisis estructural, la mayoría valiosas aportaciones en la búsqueda, siempre pertinente, de una explicación de lo que acontece en el plano textual. Saussure, Hjelmselv, Genette, Kristeva, los formalistas rusos, Barthes, la corriente narratológica, aportan conceptos que abordan en sus análisis tanto los que buscan un instrumento científico, como los que se inclinan por considerar el lenguaje como un sistema autosuficiente. Reconocemos el valor de las estrategias descriptivas como sustento de la interpretación del sentido del texto. Sin embargo, aceptamos con Ricoeur que el texto literario no es un objeto totalmente autónomo:

...Por una parte tendríamos lo que W. K. Wimsatt llama la falacia intencional, que sostiene la intención del autor como el criterio para cualquier interpretación válida del texto, y por otro lado, lo que yo llamaría, de forma

simétrica. la falacia del texto absoluto: la falacia de hacer del texto una entidad hipostática sin autor. Si la falacia intencional pasa por alto la autonomía semántica del texto, la falacia opuesta [ del texto absoluto] olvida que un texto sigue siendo un discurso contado por alguien, dicho por alguien a alguien más acerca de algo (**Teoría de la interpretación** 43).

Las categorías teóricas que hemos elegido para el análisis de la arquitectura del texto, proceden de diferentes instancias. Por un lado, nos aproximaremos a la trama desde la visión de Ricoeur, misma que se abordará para explicar la configuración del tiempo en la novela. Esta última categoría se describirá, además, con el auxilio de conceptos de la narratología. Analizaremos el punto de vista o perspectiva narrativa privilegiando el concepto de focalización explicitado por Mieke Bal. El problema del narrador y sus voces se sustenta en el importante estudio de Óscar Tacca, de igual modo que la explicación sobre el género epistolar como recurso narrativo.

Resulta evidente que el eje conceptual del análisis proviene de la narratología, enfoque de tendencia racionalista y técnica. Sin embargo, es nuestro propósito retomar la información que nos aporte, en un esfuerzo de replantear la importancia del sistema organizativo del texto a la luz de la **Teoría de la interpretación** de Paul Ricoeur.

---

### 1.1. La trama

Una categoría conceptual que contribuirá a dar unidad al sistema organizativo del texto es, indudablemente, la trama. La construcción de la trama es una operación estructurante pues “confiere unidad e inteligibilidad por medio de la ‘síntesis de lo heterogéneo’” (Ricoeur, **Tiempo y narración I** 26).

Ricoeur establece la hipótesis... de que tanto la historia (ciencia) como la narración ficticia obedecen a una única operación configurante que dota a ambas de inteligibilidad y establece entre ellas una analogía esencial. Tal operación mediadora es la trama, a través de la cual los acontecimientos singulares y diversos adquieren categoría de historia o narración (**Tiempo y narración I** 26).



El mismo Ricoeur explica que la trama es mediadora por tres razones:

- 1) Media entre acontecimientos o incidentes individuales y una historia tomada como un todo.
- 2) Integra juntos factores tan heterogéneos como agentes, fines, medios, interacciones, circunstancias, resultados inesperados, etc.
- 3) *Por sus caracteres temporales propios se constituye en la síntesis de lo heterogéneo.*

Abordar el problema de la construcción de la trama implica no sólo considerar la dimensión episódica de la narración, con su indispensable base cronológica; sino también, el tomar juntos los incidentes de la historia para lograr una unidad que se traduce en el tema del relato.

¿Cómo se construye la trama en **La amigdalitis de Tarzán** de Alfredo Bryce Echenique? La respuesta a esta interrogante será el punto de partida de nuestro análisis.

En primer lugar, formularemos las siguientes conjeturas :

- a) En esta novela, la trama se construye a partir de muy pocas acciones (en el sentido literal de la palabra: hecho, evento, acto realizado por un sujeto agente).

Prevalece la presencia de los personajes (Fernanda María y Juan Manuel) , de sus sentimientos: las acciones pasan a un segundo plano.

- b) La forma que adoptan el tiempo, las voces narrativas, la perspectiva narrativa y los personajes, otorgan a la trama la posibilidad de estructurar “la síntesis de lo heterogéneo”.

- c) La elección, por parte del autor, de la combinación de relato y cartas como vehículo narrativo, permite integrar los incidentes de la historia.

- d) La trama se constituye a partir de diferentes discursos que conforman el discurso narrativo, mismos que se entrelazan y superponen en un esfuerzo de la inteligencia narrativa (creadora del relato) por contar una historia de amor y amistad.

Es posible explicitar la trama de esta novela, en primera instancia, como producto de una lectura del texto y a partir de esta aproximación presentar el análisis (explicación) de nuestras conjeturas (comprensión inicial) como un proceso de validación del sistema organizativo del texto.

**La amigdalitis de Tarzán** es una novela que narra la historia de amor de una pareja de exiliados quienes vivencian sus sentimientos a través de las cartas que intercambian por un lapso de casi treinta años, así como de los breves encuentros y desencuentros que experimentan en ese tiempo.

Fernanda María de la Trinidad del Monte Montes (salvadoreña) y Juan Manuel Carpio (peruano) se conocen en París, se enamoran y viven un romance de dos años en el ambiente bohemio de los latinoamericanos exiliados durante los años setenta. Viene después la separación, que ocasiona que sus vidas tomen rumbos diferentes: Fernanda se casa con un fotógrafo chileno, tiene dos hijos, y es condenada al exilio tanto de su país (tiene nexos familiares con simpatizantes de derecha), como de Chile (su esposo desaprueba el régimen de Pinochet). Juan Manuel, cantautor, consolida poco a poco su carrera en presentaciones en diferentes ciudades. Durante todo ese tiempo ambos intercambian cartas que narran diferentes incidentes en sus vidas, pero sobre todo son el reflejo de un sentimiento amoroso que se transforma sutilmente en amistad y camaradería. A través de estas cartas y de sus encuentros y desencuentros, conocemos sus vidas y reconocemos las circunstancias que les impiden estar juntos.

Al describir la trama de la obra transformamos la sucesión de acontecimientos en una totalidad significativa, a la que, además, se le impone el sentido de 'punto final'. Esta construcción de la trama nos obliga a reconocer que las acciones (acontecimientos) "principales" que suceden en la novela son, en realidad muy pocas. Sintéticamente podemos enunciarlas así:

- 1) Fernanda y Juan Manuel se conocen.
- 2) Se enamoran y viven su romance en París.
- 3) Se separan.

- 4) Se reencuentran en diferentes ocasiones.
- 5) Se escriben cartas por casi treinta años.
- 6) “Acomodan” su amor a esta dinámica de cartas, encuentros, desencuentros, distanciamientos.

Los incidentes que se suscitan en torno a las acciones principales aportan complejidad al sentimiento amoroso que viven Fernanda y Juan Manuel, esto es, contribuyen a construir un perfil de los personajes principales, en un afán de dotarlos de credibilidad (de ahí la elección del género epistolar, que explicaremos adelante). Para saber si la afirmación anterior se aproxima a lo que sucede en el texto, será necesario un análisis de las voces narrativas que se orquestan en el relato.

En este orden de ideas, aceptamos que construir la trama de un texto implica reconocer la importancia de la descripción del manejo textual de categorías teóricas tan importantes como el tiempo, la perspectiva, las voces narrativas y el género epistolar.

#### 1.1.1. Configuración del tiempo narrativo.

Paul Ricoeur afirma que “El mundo desplegado por toda obra narrativa es siempre un mundo temporal...el tiempo se hace tiempo humano en cuanto se articula de modo narrativo; a su vez, la narración es significativa en la medida en que describe los rasgos de la experiencia temporal” (**Tiempo y narración I** 39).

A partir de los estudios de Günther Müller y Gérard Genette, y de su propia interpretación del tiempo de la ficción, Ricoeur establece una distinción esencial para el estudio del problema del tiempo narrativo:

Necesitamos un esquema de tres planos –“enunciación”, “enunciado”, “mundo del texto”-, a los que corresponden un “tiempo del narrar”, un “tiempo narrado” y una “experiencia de ficción del tiempo”, proyectada por la conjunción/disyunción entre tiempo empleado en narrar y tiempo narrado (**Tiempo y Narración I** 493-494).

El "tiempo del narrar" es un tiempo cronológico, un tiempo de lectura más que de escritura: sólo se mide su equivalente espacial que se cuenta en número de páginas y de líneas. No se trata en absoluto del tiempo empleado en componer la obra. El "tiempo narrado" se cuenta en años, meses, días y (como sucede en el texto que nos ocupa), puede estar, eventualmente, fechado en la propia obra. El tiempo de la narración establece una relación (tensión) con el de la vida a través del tiempo narrado: se genera una experiencia de ficción del tiempo.

Centraremos nuestra atención en la descripción del tiempo narrado que parte de reconocer que el movimiento temporal en la novela propicia la "síntesis de lo heterogéneo", esto es, la construcción de la trama. De esta manera –y al establecer esa tensión con el "tiempo de la vida"– se hará explícita la experiencia de ficción del tiempo.

En esta novela, el juego temporal está condicionado por la elección del género. El relato está constituido por una serie de cartas comentadas que permiten distinguir dos planos temporales:

- 1) El tiempo de las cartas.
- 2) El tiempo de la narración que las acompaña.

Sin embargo, debemos señalar que esta distinción en dos planos tiene una finalidad meramente descriptiva pues en la narración, el tiempo se entrelaza y explica a partir de la configuración total del mismo. En ambos planos encontramos medidas cuantitativas y relaciones cualitativas que se unen enriqueciendo el juego temporal que plantea el relato.

Para realizar esta aproximación al tiempo del texto nos resulta útil reconocer la división formal del mismo. **La amigdalitis de Tarzán** consta de cinco capítulos que combinan, en mayor o menor medida, la narración con las cartas.

El capítulo I, que se denomina *Prehistoria de amor* incluye sólo una carta completa ( y un fragmento de una carta de Juan Manuel), sin fecha, pero que el narrador ubica a principios de los 80. Esta primera carta –en el texto, que no en el orden de los acontecimientos- anuncia la decisión de la inteligencia narrativa por utilizar este recurso técnico como base de su relato.

Ya en el inicio de la novela plantea a los lectores:

Diablos...Tener que pensar, ahora, al cabo de tantos, tantísimos años, que en el fondo fuimos mejores por carta... (13).

Esta primera carta, que se presenta como una anticipación temporal, es un recurso para sintetizar una serie de hechos que servirán como guía al lector en el camino de construir un sentido del relato. Por su lectura sabemos que Juan Manuel y Fernanda se comunican por correspondencia; que tienen una relación amorosa; que ambos son víctimas de un exilio de origen político. Esta información provoca el efecto esperado: el lector desea saber más. ¿cómo y cuándo ha pasado todo esto? Además, se revela una condición del relato: la articulación de la trama se construye a partir de reconocer el carácter temporal de la narración.

*Prehistoria de amor*, como título del capítulo, muestra inmediatamente este carácter que hace explícito el narrador:

Como nuestra historia, o más bien la historia de Fernanda Mía y la mía, casi siempre revueltos pero casi nunca juntos, jamás tuvo lo que en el tiempo convencional de los hombres se suele llamar *Un principio*, ni ha tenido, muchísimo menos, algo que me permita hablar de *Un final*, de ningún tipo, y menos aún convencional. voy a empezar bastante antes del principio, en una suerte de nebulosa o Prehistoria en la que llegan a mis oídos las primeras noticias de una chica educadísima y superingenua y salvadoreña de ilustre familia... (22).

El tiempo es el eje que organiza la narración y, evidentemente, constituye una preocupación del narrador. No obstante este “afán de orden”, se valdrá de artificios y recursos de la anacronía que mantendrán al lector en una relación constante de tensión-



distensión con los acontecimientos. Este hecho –como veremos- no es exclusivo de este primer capítulo (de hecho, puede observarse como un recurso del estilo narrativo): se presenta aquí otorgando una función importante a la retrospectión: la de dar los antecedentes (y a veces anticipar el futuro) de las acciones.

En este momento del análisis serán de utilidad algunos conceptos de la narratología que explican la cronología del texto a partir de términos cuantitativos y cualitativos. Mieke Bal reconoce en la narración un *tiempo primordial de la historia*, esto es, el tiempo en relación con el cual se pueda llamar a las otras unidades anticipaciones o retrospectiones.

En **La amigdalitis de Tarzán** este tiempo primordial puede reconocerse en el relato de la historia de amor de los personajes principales, Fernanda y Juan Manuel, desde que se conocen hasta la situación que viven treinta años después.

Este tiempo primordial presenta desviaciones cronológicas (anacronías) que se sitúan en el pasado (retrospecciones o analepsis) o en el futuro (anticipaciones o prolepsis). El uso de estas técnicas temporales (anacronías) es un aspecto característico de la novela, en una acepción general.

Si volvemos a nuestra distinción inicial, en el sentido de reconocer dos posibles explicaciones de la función del tiempo en la novela, puede establecerse que las anacronías se presentan en ambos niveles (*tiempo de las cartas y tiempo de la narración*), aunque con diferentes grados de intensidad.

La elección del nombre del primer capítulo revela una intención retrospectiva, el narrador cuenta cómo se conocieron e iniciaron su romance él mismo (narrador-personaje) y Fernanda María, y las circunstancias que provocaron su separación.

La anticipación (prolepsis) constituye un recurso valioso para provocar la expectativa del lector sobre los acontecimientos. Veamos algunos ejemplos:

¿Qué nos faltó, entonces? ¿Amor? Vaya que no. Lo tuvimos y de todo tipo. Desde el amor platónico y menor de edad de un par de grandes tímidos hasta el sensual y alegre y loco desbarajuste de los que a veces tuvieron sólo unas semanitas para desquitarse de *toda una vida, pasaría contigo*, desde el amor de un par de hermanitos nacidos para quererse y hacerse el bien eternamente hasta el de un par de cómplices implacables en más de un asalto de delincuentes, y desde el de un par de jóvenes enamorados incluso del amor y de la luna hasta el de un par de veteranos capaces de retozar aún en alguna remota isla bajo el sol, *no me importa en qué forma, ni dónde ni cómo, pero junto a ti...* (13-14).

Y estoy seguro de que así también tendré que acabar. En una suerte de Posmundo o de Encuentros del Tercer Tipo, en el que un hombre recuerda a una mujer muy fina, siempre alegre y positiva, adorable y Tarzán, sumamente Tarzán, sí...( 22).

Pero el capítulo <Bofetada limeña>, de mi historia, dentro de la historia de Fernanda, viene después, y estábamos en que yo dormía donde me pescaba la noche, desde que Luisa... ( 52).

En esta novela, el narrador quiere, además, asegurarse de que el lector interpretará la línea temporal en el sentido que él le otorga:

...Pero recuerden, por favor, que ya antes les advertí que la historia de Fernanda Maria, a la que pertenezco y punto, desde Roma, el 12 de febrero de 1967, o desde París, el 24 de diciembre de ese mismo año, según nuestro estado de ánimo, tiene toda una Prehistoria, y tiene además cantidades industriales de humo en la mirada ( 35).

Estas advertencias al lector aparecen en varias ocasiones; no sólo pretenden guiar su interpretación sino establecer una relación directa, conversacional, en virtud del carácter de oralidad que presenta este discurso narrativo.

En la carta – y en muchas de las que aparecen después- los tiempos verbales ( pretérito, antepresente y presente) establecen una transición entre hechos iniciales y hechos finales.<sup>1</sup> Así se construye cualquier trama. En las cartas, pasado, presente y futuro se

1 “...mientras las memorias cuentan forzosamente en pretérito, el diario y las cartas lo hacen en presente, o en un pretérito inmediato, pero en ambos casos desde un presente lanzado a un futuro desconocido, es decir, abierto a todas las posibilidades...” ( Tacca, *Las voces de la novela* 123)

enlazan y superponen en un intento de comunicación completa.<sup>2</sup> Veamos un fragmento de esta primera carta (de las 71 que encontramos en **La amigdalitis de Tarzán**) donde se evidencia esta condición pues, como dijimos antes, cumple una función sintetizadora:

Vieras, hermano y amor mío, cómo he estado de bien y de optimista y de repente todo cambió hace muy poco, hace como diez días que se me desinfló el ánimo y no logro salir de lo que parece ser una depresión, yo que creía que estaba exenta de esos males. Me gustaría correr y encontrar un lugar seguro, en vez de correr y correr para estar siempre en ningún lugar (18-19).

Al terminar el primer capítulo el problema está planteado: Fernanda y Juan Manuel difícilmente podrán realizar su amor. El matrimonio de Fernanda, el exilio, serán obstáculos difíciles de vencer. Aquí sería pertinente reconocer como un motivo reiterado ampliamente en el relato la alusión metatemporal del narrador:

...Y quién puede negar ya, a estas alturas de la vida, que lo que nos faltó siempre fue E.T.A., es decir, aquello que los navegantes de aire, mar y tierra suelen llamar en inglés *Estimated time of arrival*. Porque la gran especialidad de Fernanda María y la mía, a lo largo de unos treinta años, fue la de nunca haber sabido estar en el lugar apropiado ni mucho menos en el momento debido (14).

---

El tiempo se vuelve así un elemento privilegiado en el ámbito narrativo. Se vuelve leitmotiv. Ya no es sólo el eje de la narración sino un elemento crucial de la trama. Fernanda y Juan Manuel son sus víctimas; en su relación, el tiempo impide la coincidencia física que debe ser suplida por las cartas.

En el terreno cuantitativo, el tiempo cronológico que transcurre en el primer capítulo es de aproximadamente siete años (1967-1974): este dato se desprende por las alusiones directas a las fechas así como de indicios textuales. No olvidemos, sin embargo, que en el inicio el narrador se coloca en un presente desde el cual reconstruye -auxiliándose de las cartas de Fernanda- su historia de amor. Este hecho nos permitirá hacer una reflexión

2. La 'escritura' epistolar hace patente la existencia de diversos tiempos que se responden y entrecruzan: un tiempo de producción (momento de la escritura), otro de lectura; otro de lo narrado, que puede implicar un futuro ligado (en esta forma novelesca mucho más que en otras) casi siempre-aunque no forzosamente-al tiempo de la escritura." (Tacca *Ibidem*)

al final de este apartado- sobre el papel de la memoria y los recuerdos en la configuración del tiempo.

El segundo capítulo, *Correspondidos por correspondencia*, da mayor relevancia al tiempo de las cartas, que tiene su referencia en las fechas que cada una señala. El tiempo cronológico de estas veinticuatro cartas- la mayoría escritas por Fernanda- transcurre de 1976 a 1980. La narración que acompaña a estas cartas contiene algunas anticipaciones que cumplen la función de sostener el interés del lector:

Ahora que muchos de esos intensos deseos pertenecen al pasado, ahora que nada nos salió del todo mal ni tampoco bien, ahora que sólo quedan un montón de cartas de Mía, alguno que otro trozo escrito por mí y también algunas de mis cartas posteriores al robo de Oakland, muchísimo cariño y amistad, y la misma confianza y complicidad de siempre, tal vez lo único que podríamos decir Fernanda y yo es que hay despertares sumamente inesperados y que, incluso, a veces, en nuestro afán de no causarle daño alguno a terceros, terminamos convertidos nosotros en esos terceros. Y bien dañaditos, la verdad (89).

En las cartas el tiempo transcurre entre el pasado y el presente que viven Fernanda, Enrique -su esposo- y sus dos hijos. Existen, por supuesto, lagunas temporales que son explicadas- total o parcialmente- tanto por las mismas cartas como por la narración que las acompaña. Sin embargo estas elipsis no oscurecen el desarrollo de la trama que más bien adquiere un ritmo lento que se acentuará en los capítulos posteriores.

Es evidente que el relato se aleja intencionalmente de aquellos ejercicios narrativos donde un manejo complejo del juego del tiempo se convierte en el reflejo del mundo del texto. Aquí la relación entre una dimensión temporal clara y abierta con una trama "sencilla" en tanto su construcción narrativa, desemboca en una lectura sin sobresaltos.

Las fechas de las cartas corresponden, además a un contexto histórico-político con un referente real<sup>3</sup> que es causa directa de muchas de las acciones de la novela, en especial

3. Cfr. Campo de referencia externo. Ver nota 2. Capítulo 3 de este trabajo

de aquellas que se relacionen estrechamente con el exilio. Este aspecto será abordado con más detalle en el capítulo que corresponde al trasfondo ideológico de la novela.

En sí mismo, el tiempo es una preocupación para los personajes. Sus breves encuentros los obligan a mantener esta dimensión de la existencia siempre presente, como aliada o enemiga. En este capítulo, el encuentro en París, es el pretexto para retomar una de las ideas centrales del relato:

...Aquéllos eran nuestros siete días, nuestra semanita que podía ser para toda la vida, nuestro estar juntos por una vez en el mismo lugar y sabiendo ambos exactamente lo que deseábamos y cómo y cuánto tiempo nos era permitido amarnos, y que, por una vez en la vida que nuestro dichoso *Estimated time of arrival* había funcionado, lo que ocurría ahora es que todo un mundo nuevo -llamado esposo, hijos, dictaduras, exilios, problemas domésticos, en nuestro caso- había aparecido intempestivamente en los mapas del universo y sus rutas de navegación (87-88).

*Tarzán en el gimnasio* es el nombre del tercer capítulo de la novela. Aquí la fórmula se repite: diecisiete cartas (1980-1982) combinadas con narración acusan los rasgos temporales que ya hemos señalado: analepsis, prolepsis, elipsis en pequeñas dosis, con un predominio del avance lineal. Un aspecto del manejo del tiempo que muestra un cambio importante es el ritmo narrativo; en este capítulo se intensifica notablemente gracias al mayor número de episodios (acontecimientos o series de acontecimientos) que se desarrollan, entre los que se destacan: el encuentro de Fernanda, Enrique y Juan Manuel en California y la posterior separación; Fernanda, sus hijos y Juan Manuel se reúnen en la Ciudad de México y Cuernavaca; la depresión de Fernanda (la amigdalitis de Tarzán); el viaje a Chile.

Aunque el tiempo cronológico que transcurre en este capítulo es relativamente breve, la serie de acontecimientos que se narran permite acelerar el ritmo, lo que coincide con un aparente clímax en la obra.

Veintiún cartas se incluyen en el capítulo cuarto: *Flor a secas, las cartas y los años*. Están fechadas de agosto de 1983 a junio de 1986. Se destacan el romance de Juan

Manuel con una jovencita llamada Flor y la trágica muerte de esta última; el encuentro en Cala Galdana de Fernanda y Juan Manuel; la visita de Juan Manuel a Enrique en Chile.

Aquí observamos una tendencia a la digresión ( de carácter temporal), que el mismo narrador comenta, así como el uso del resumen iterativo (recapitulación) para condensar rápidamente pasado, presente y futuro del relato. Presentamos enseguida un ejemplo de este último recurso en un fragmento un tanto extenso pero necesario para su apreciación:

En Cala Galdana, aquel verano, Mía y yo terminamos trabajando día y noche en nuestro primer proyecto. Y por supuesto que nos reíamos a mares, un día, y al siguiente peleábamos a muerte, por un quítame allá estas pajas, o porque ella intentaba parar, al menos unas horas, nuestra sesión de trabajo, y yo la acusaba de falta de seriedad y ella a mí me soltaba que yo era un esclavista, a lo cual yo le respondía que yo lo que sabía era ganarme la vida con el sudor de mi frente, mientras que tú oligarca de mierda, hasta cuando andas medio muerta de hambre sigues nacida para millonaria y terrateniente podrida, todo lo cual nos hacía recordar nuestra juventud parisina, allá en su departamento de la rue Colombe, cuando todo era para mí mucho frío en invierno y hasta hambre, en verano, pobre cantautor de izquierda y estación de metro, café y restaurante, más la eterna gorra, y el Dios se lo pague, *monsieur*, y todo era para ella le tout Paris y la UNESCO con un Alfa Romeo verde, último modelo y chillandé, y yo amaba a la desaparecida Luisa, oh abandonado, con mi complejo de limeño medio andahuaylino y medio puneño y mi altivez Che Guevara y medio, que fue también cuando Mía me acogió en su seno, limpia, sana, maravillosa, y después sucedió lo que tuvo que suceder, pero aquí estamos para celebrarlo, socios, vejancones amantes de Verona, amigos antes que nada, en la cama riquísimo, y cuates, mi cuate, que sólo la muerte separará... ( 276).

Las últimas ocho cartas, más un "extracto de dos cartas de Mía de 1995 y 1998" se encuentran en el capítulo cinco: *Bob y yo, bien*. Las fechas de estas cartas van de octubre del 88 hasta 1998. En diez años la correspondencia se espacia, se hace menos frecuente. Este capítulo inicia con un "extracto" de dos cartas de Mía que corresponden, cronológicamente al final de la historia. Constituyen una anticipación o prolepsis que además se separa del resto del relato por la tipografía. El tiempo cronológico es el que corresponde al encuentro en Londres por el cumpleaños de Mía (septiembre de 1997): han transcurrido treinta años en esta historia de amor.



Enseguida presentamos una esquematización del tiempo cronológico en la novela

Configuración del tiempo Tiempo narrado (cronológico)		
<b>Tiempo del relato</b>		
Recursos narrativos	Cap. I	Prehistoria del amor
Anacronías:	Cap. II	Correspondidos por correspondencia
• Analepsis	Cap. III	Tarzán en el gimnasio
• Prolepsis	Cap. IV	Flor a secas. las cartas y los años
Resúmenes interativos	Cap. V	Bob y yo. bien
Digresión		
Elipsis		
<b>Tiempo de las cartas</b>		
Recursos narrativos	Cap. I	Una carta de Fernanda, sin fecha posible respuesta de Juan Manuel (fragmento)
Presente de la escritura		
Pasado y Futuro con respecto al presente	Cap. II	24 cartas
Elipsis	Cap. III	17 cartas
	Cap. IV	21 cartas
	Cap. V	8 cartas
		(se incluye el extracto de dos cartas de Mía de 1995 y 1998).

Para continuar esta aproximación analítica, resulta enriquecedor retomar una categoría de la poética del destacado filólogo ruso Mijail Bajtin. Nos referimos al concepto cronotopo.

Bajtin (*Teoría y estética de la novela* 237 - 245) considera que el tiempo en la novela constituye el principio básico del cronotopo, al que define como la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura. Esta categoría de forma y de contenido, expresa el carácter indisoluble de tiempo y espacio, y determina también la imagen del hombre en la literatura.

En el arte y la literatura -seguimos a Bajtin- todas las determinaciones espacio-temporales son inseparables, y siempre matizadas desde el punto de vista emotivo-valorativo. De esta manera, se puede establecer una tipología del cronotopo, de donde se rescata -para dar profundidad al análisis- el llamado "cronotopo del encuentro".

El cronotopo del encuentro muestra un predominio del matiz temporal y se distingue por el alto nivel de la intensidad emotiva-valorativa. En **La amigdalitis de Tarzán** resulta interesante la observación de este recurso pues auxilia en el esclarecimiento del sentido del texto y de la construcción de la trama.

Desde la frase recurrente en la novela: *Estimated time of arrival*, es visible la relación espacio-temporal. Lo anterior se reafirma cuando el narrador (y Fernanda) señalan en repetidas ocasiones:

Porque la gran especialidad de Fernanda María y la mía, a lo largo de unos treinta años, fue el nunca haber sabido estar en el lugar apropiado ni mucho menos en el momento debido (14).

Sin embargo, el encuentro de los amantes se realiza en algunas ocasiones, en diferentes ciudades y casi siempre en la clandestinidad. Hacer coincidir el llamado *E.T.A.* parece una condición necesaria al relato; y aquí es donde tiempo y espacio establecen una conexión esencial. Porque como vemos en la siguiente relación, el *E.T.A.* nunca se cumple en los países de origen de Fernanda y Juan Manuel, acentuando este hecho el desarraigo de los protagonistas. El siguiente esquema muestra esta relación tempoespacial:

Cronotopo del encuentro	
Año	Lugar
1967	Roma
1967	París
1974	París
1979	París
1981	Oakland, California
1982	México, D.F. , Cuernavaca
1985	Mabón, Cala Galdana
1990	Berkeley, California
1997	Londres

Es importante destacar que en muchas ocasiones ellos se encuentran -y se separan- en los aeropuertos, espacio de tránsito y de transición a otra etapa o momento de la vida de los personajes.

¿Cómo podemos relacionar el cronotopo del encuentro con la construcción de la trama? Creemos que contribuye a dar síntesis a lo heterogéneo, en tanto permite reconocer la unidad de la historia narrada. Al identificar este cronotopo reconocemos acontecimientos cruciales en la novela y podemos relacionarlos con los temas y motivos más reiterados en la misma.

Toda la novela se plantea, además, en el juego temporal del recuerdo. Desde el principio el narrador advierte que nos contará una historia de amor, de "su" amor con Fernanda María de la Trinidad del Monte Montes. Así, esta narrativa se construye recorriendo los caminos de la memoria que se niega a olvidar.

Bernand Pingaud, citado por Óscar Tacca afirma:

...hay que distinguir entre recuerdo y memoria. El recuerdo es un estado, la memoria un acto. Para que el recuerdo se haga presente en la conciencia es preciso que la memoria lo obligue a ello. Todo recuerdo surge de una sombra en la que se halla oculto. Esa faz secreta, desconocida, de la memoria, se llama olvido (Tacca 142).

Por esto, coincidimos con L. Eyzaguirre cuando afirma:

Es una escritura [la de Bryce Echenique] que nace del compromiso entre el mundo de los recuerdos y la libertad de la memoria para convocarlos y reprocesarlos. Todos los diferentes contextos de los que surgen los recuerdos confluyen en el tiempo y el espacio de la memoria. Este largo diálogo entre recuerdos e imaginación rememoradora es necesario para establecer la escritura de Bryce como un signo total (en Ferreira y Márquez 235).

Los acontecimientos convocados por el recuerdo se han constituido en una historia que organiza su trama al configurar la dimensión temporal del relato:

La narración se eleva a condición **identificadora** de la existencia temporal. Y, a su vez, el tiempo como realidad abstracta o cosmológica adquiere significación antropológica en la medida en que pueda ser articulado en una narración... ( Ricoeur. **Tiempo y narración I** 26).

Cartas y narración marcan el tiempo de la nostalgia y cierran el relato en un mismo momento sin tiempo: el tiempo del amor y la amistad.

### 1.1.2. Las voces narrativas

Para continuar nuestra línea de análisis del sistema organizativo del texto, es preciso reconocer que "todas las entidades del relato (narrador, persona, tiempo, personajes) se constituyen exclusivamente en el plano del discurso y sólo a partir de él." (Tacca 12-13). Esta afirmación nos obliga a plantearnos la novela como el lugar privilegiado del lenguaje; el espacio donde el discurso narrativo despliega su riqueza comunicativa al establecer contacto con el lector.

Para acceder a este discurso, es útil la referencia a la voz narrativa, concepto que abordaremos desde la perspectiva teórica de Óscar Tacca, pues nos permite realizar una descripción pertinente para la validación de nuestras conjeturas iniciales.

---

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN  
Hacer una descripción del narrador en un relato implica aceptar que:

### DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

El narrador, que no es simplemente el autor ni tampoco un personaje cualquiera, puede resultar una enteiquia. Figura inasible y huidiza, su entidad pronta a confundirse o a perderse entre las otras instancias de la novela requiere ser determinada con cierta significación ideal: como un modelo virtual, como una categoría de un sistema de descripción, *dotada de una claridad y de un rigor excluyente que rara vez posee en la realidad del texto* ( Tacca 15).

El autor da la palabra al narrador: no hay identificación entre estas dos instancias, aunque sí complicidad. El narrador adopta su propia voz, incluso la presta, en ocasiones, a los personajes; sin embargo, el autor permanece y se hace presente a través de comentarios, reflexiones, preguntas.

**La amigdalitis de Tarzán.** como señalamos antes, es una novela que combina las cartas con el relato que hace el personaje de Juan Manuel. Esta condición nos obliga a plantear el problema del narrador considerando ambos planos.

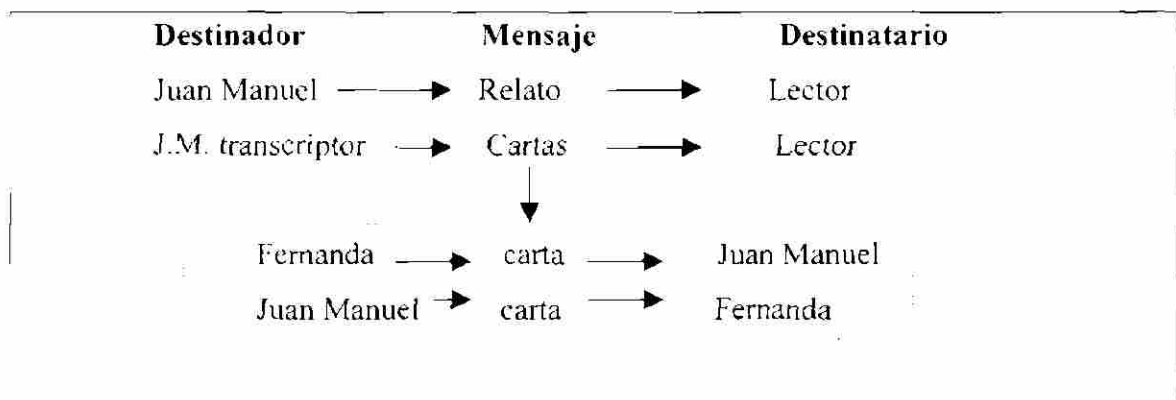
En principio, reconocemos la voz del narrador personaje-Juan Manuel- por el uso de la primera persona. Éste se coloca dentro de la historia, como un actor principal de los acontecimientos que narra. Su posición intradiegética le permite conocer el desarrollo de los hechos narrados. Al mismo tiempo se sitúa como transcriptor de las cartas que Fernanda le escribe, así como de los fragmentos de sus *propias* respuestas que ella ha conservado en un cuaderno y de algunas de sus cartas a Fernanda.

Así mismo, encontramos a Fernanda como narradora personaje dentro de sus cartas y con intervenciones dentro de relato de Juan Manuel, quien en ocasiones le cede la voz.

Esta complejidad en la técnica narrativa, tiene diferentes explicaciones. Por una parte, la modalidad de narrador-transcriptor es característica del género epistolar.

...la novela de autor-transcriptor es como un duplicación de la novela normal. Si adoptamos el esquema de Jackobson (destinador-mensaje-destinatario), ella se nos presenta como una escena, dentro del mensaje, que el destinador ofrece a la contemplación del destinatario: dentro de esa escena vuelven a encontrarse destinador-mensaje-destinatario... (Tacca, 57).

Estas relaciones pueden esquematizarse de la siguiente manera:



El recurso de la transcripción otorga al relato dos características: objetividad y verosimilitud. El primer concepto apunta a la imparcialidad del autor. El segundo, a la credibilidad que espera obtener del lector.

El recurso del transcriptor tiende...a la verosimilitud...Verosímil es, en la vida práctica, aquello que tiene apariencias de verdad. En literatura, en cambio, la verosimilitud es siempre convencional. El criterio de verosimilitud no proviene "de una relación entre el discurso y su referente (relación de verdad), sino entre el discurso y lo que los lectores creen verdadero" (Todorov), o sea entre el discurso y la opinión común. ( Tacca 58)

Juan Manuel, asume el papel de transcriptor de unas cartas de amor dirigidas a él mismo. Al citarlas explícitamente, espera dar credibilidad a la historia de amor que nos relata, pues es, además, "su" propia historia de amor. ¿Cómo esperar objetividad en un enamorado? ¿Cómo "creer" en sus palabras, sin desconfiar de que nos dé sólo su visión de los hechos? El recurso de la novela epistolar permite crear este clima de confianza: después de todo, él sólo "se limita" a transcribir las palabras de Fernanda, como aclara en múltiples ocasiones:

...Y, puesto que Fernanda María jamás estuvo triste una mañana, atendí muy amablemente y con propina al cartero que tocó la puerta para entregarme una carta certificada y urgente, aquella tarde (80).

Me avergüenzo aún de haber escrito aquellas cosas, cuando releo la siguiente carta que recibí de Mía (139).

...De todo esto me acuerdo con toda claridad, pero además tengo aquí sus cartas de aquellos meses, en caso de que me falle la memoria... (222).

A través de las cartas, Juan Manuel cede la voz al personaje de Fernanda, quien usa la primera persona para dirigirse al destinatario de sus cartas: Juan Manuel.

Un fenómeno muy interesante, que se suscita a partir de la premisa del relato de autor transcriptor, es el que se presenta cuando Juan Manuel transcribe los fragmentos de sus cartas enviadas a Fernanda. Éstas se han perdido debido a un asalto del que ella fue



víctima en Estados Unidos; pero conserva algunos fragmentos que transcribe en un cuaderno que le envía a Juan Manuel.

Así, Juan Manuel conserva su posición objetiva y reitera el carácter verosímil de su relato: se limita a transcribir los fragmentos del cuaderno. Más adelante, copia algunas de sus propias respuestas a las cartas de Fernanda.

Vale la pena destacar, que al introducir estos fragmentos “comenta” sus propias respuestas, pues, al momento del relato (recuerdo/memoria), cuenta con la perspectiva del tiempo transcurrido. Estos comentarios aparecen también a propósito de las cartas de Fernanda.

El juego de las voces se entrelaza con los destinatarios (ver esquema anterior), complejo recurso que permite la combinación del relato y las cartas:

Y así, a la carta de ella que acabo de citar... puedo haber respondido, ahora que abro la copia del dichoso cuaderno que contiene restos de alguien que fue siempre mejor por carta, con esta migaja de mí mismo: ... (20).

Y ahí está la copia del cuaderno hecha por Mía. Ilencita de frases que, sin duda alguna, pertenecieron a las cartas que comentaron la suya y que además motivaron la siguiente carta que recibí de ella. Empiezo, pues, citándome: ... (124).

## DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

Las voces narrativas muestran, en el relato que acompaña a las cartas, una mayor variedad en el uso de las personas gramaticales y por consiguiente de la perspectiva del narrador<sup>4</sup>. Haremos enseguida una descripción de estas modalidades. El personaje: Juan Manuel Carpio, es el productor del discurso de este relato. Su presencia no sólo se identifica por el uso de la primera persona sino que existe una voluntad explícita para presentarse como responsable de la enunciación. Hay hasta una extensa alusión autobiográfica de este personaje en el primer capítulo de la novela.

<sup>4</sup> Entendemos la perspectiva del narrador como la relación que se establece entre narrador y personajes desde el punto de vista del conocimiento o información ( Tacca 71)

La perspectiva de este personaje es siempre limitada. La información que posee está circunscrita a su propia visión. Por esto, encontramos en el texto, preguntas y comentarios que deben ser atribuidas a un narrador externo, tras el cual vislumbramos al autor.

En el relato observamos una combinación en el uso de las personas gramaticales que puede interpretarse como el aviso del cambio de la voz narrativa. El personaje se vuelve narrador extradiegético cuando usa la tercera persona, pero no quiere que olvidemos su presencia y vuelve abruptamente a la primera:

**Su** nariz... (él estaba lo suficientemente borracho como para darse cuenta de estos detalles mínimos)...No, **su** nariz no era...**Su** nariz lo que era es que pertenece a la más rancia y pelirroja y elegante oligarquía de mierda, tal vez de Santiago de Chile, tal vez de Buenos Aires...pero **tu** nariz, entrañable flacuchenta, **me** encanta, como que **me** reconcilia con la vida, **esta** noche, y si supieras **tú** lo difícil que es eso, hoy por hoy, flacuchenta, entrañable flaquita... (35-36).

Los verbos y los deícticos<sup>5</sup> nos permiten reconocer estos sutiles cambios en la perspectiva del narrador.

También encontramos la intrusión de un narrador completamente externo, quien desde fuera del relato conoce algunos aspectos de la vida de los dos personajes principales (Juan Manuel y Fernanda): podemos identificarlo como un narrador omnisciente<sup>6</sup>:

Lo que él no sabía: que dentro de unos segundos esas muchachas en vacaciones tendrían que volver a su hotel...

5 Deíxis: "Localización e identificación de personas, objetos, eventos, procesos y actividades... en relación con el contexto espacio-temporal creado y sostenido por el enunciado, ( Lyons, Kleiber, Wettstein, citados por Borrero y Cala. "La carta como documento lingüístico: la deíxis en el discurso epistolar" 1)

6 Óscar Tacca distingue seis casos derivados de la doble posibilidad de que el narrador sea externo o interno a la historia y de la triple posibilidad de la omnisciencia, equisciencia o deficiencia del narrador. En este sentido afirma: "Es necesario decir que tales programas rara vez se cumplen con regularidad constante: primero, porque en muchos casos su adopción no ha sido consciente, segundo, porque, conscientes, no han sido adoptados con rigor dogmático; tercero -y principalmente-, porque resulta difícil atenerse a ellos en forma absoluta, pues la rigidez de un procedimiento artístico suele ir en detrimento de la calidad estética. Así, un mismo autor, una misma novela, ilustra parcialmente varios de entre ellos..." (Tacca 94 - 95).

Lo que ella no sabía: que el muchacho era casado con una mujer maravillosa ....Y que al muchacho como que no le iba muy bien en nada, últimamente...Y que, muy a su manera, y sorprendiéndose sobre todo a sí mismo al hacerlo, el muchacho la había estado observando mucho más de lo que ella creía... (36-37).

Un recurso que permite establecer un vínculo estrecho con el lector es el dirigirse explícitamente a él, en el relato. A este destinatario "externo", parte fundamental de la tríada autor-obra-lector, se dirige el personaje de Juan Manuel en varias ocasiones y con tonos distintos:

Con pretendida amabilidad:

Pero creo que ya es hora de que me vaya presentando, al menos como era entonces, creo yo... (32).

Para hacer una aclaración:

Hubo un prolongadísimo silencio, después de tanto alarido, y voy a aprovecharlo para contarles que, contra lo que ustedes, estoy seguro, están pensando, yo no vivía en casa de Fernanda María... (51).

...(estoy hablando de 1967, por si acaso ignoro algo posterior)... (33).

Para disculparse por una digresión:

...y perdónenme el que me vaya así tan por las ramas, Pero recuerden, por favor, que ya antes les advertí... (35).

Para ubicar el momento histórico:

Señoras, señores, señoritas, el Che Guevara ha muerto. ¡Viva Salvador Allende! Éste era, para nosotros los latinoamericanos de París, al menos, el trasfondo histórico... (57).

Para marcarle límites:

Pues me pescaba, y a ustedes qué diablos les importa, generalmente en el lindo departamento estilo mundo raro, para mí, de Fernanda María... (52).

En el relato que acompaña a las cartas, se observa también que el narrador trata

...de asumir la conciencia, y aún, en muchos casos, el lenguaje presunto del personaje, acercándose a él lo más posible-aunque sin prestarle la palabra. Hay aquí un debilitamiento de la voz narradora, tenemos la impresión de estar oyendo a los personajes. Esta modalidad se caracteriza por la ausencia de guiones y comillas, y de los "dijo", "pensó", "respondió", "le pareció", "creyó", "se preguntó"- que introducen los estilos directo e indirecto, para dejar paso, en cambio, al llamado estilo indirecto libre ( Tacca 81).

Aunque la perspectiva mantiene como punto original de mira al narrador, con el uso del estilo indirecto libre se pretende un mayor realismo y efecto de veracidad:

El está completamente borracho, cómo no me voy a dar cuenta, pero qué lindo canta, en plena Plaza España de la città apperta, capital del mundo, qué alegre, ay qué rico canta, y ahora cómo imita a Lucho Gatica cantando Las muchachas de la Plaza España son tan bonitas... (36).

...unas fotos de Enrique que ella misma había tomado, porque él ni se ocupó del asunto, pero luego enfureció, eso sí, porque tú has embarrado mi nombre con unas fotos de mierda, y poco tiempo después enloqueció una noche... (78).

El concepto de voz narrativa se encuentra en estrecha vinculación con el de perspectiva.

Ya antes hemos mencionado cómo la información con que cuenta el narrador (en sus diferentes modalidades) está circunscrita por su campo de visión. Así, el punto de vista designará la orientación de la mirada del narrador, ya sea hacia los personajes, de los personajes entre sí, o de lo que rodea al relato.

Para explicar este aspecto nos valdremos del término focalización, que entendemos, siguiendo a Mieke Bal, como "las relaciones entre los elementos presentados y la concepción a través de la cual se presentan. La focalización será, por tanto, la relación entre la visión y lo que se 've', lo que se percibe" ( Bal 108).

Sería exhaustivo, y tal vez poco pertinente analizar este aspecto en todas sus variantes. Sin embargo, nos parece, fundamental reconocer cómo se presenta la focalización en dos

instancias: 1) cómo 'se ven' uno al otro Fernanda y Juan Manuel; y 2) cómo perciben - y por tanto presentan- a sus países de origen.

Nuestro interés deriva de la relación que podemos establecer posteriormente con el análisis discursivo en sus diferentes dimensiones, así como con el trasfondo ideológico de la novela. La pertinencia del análisis se sustenta en reconocer que la imagen que percibimos de alguien o algo en la narración estará determinada por la focalización, que tiene un fuerte efecto manipulador en el lector.

Juan Manuel se sitúa en el relato como un focalizador personaje. Esta categoría le otorga a su visión de Fernanda toda la parcialidad y limitación que tiene la mirada del amante sobre el ser amado. Juan Manuel presenta a Fernanda a través de su belleza física y de la fuerza/ternura de su carácter. Ambos aspectos son reforzados para la percepción del lector y se mantienen con fuerza aún al final de la historia:

...porque ella tenía esa gracia con que se viene al mundo de salir impoluta de las más sucias y abismales situaciones, de ver el aspecto no culpable y el pespunte mal zurcido que ironiza hasta la mano que aferra y le lanza a uno un botellazo, y encarnar a fondo estas palabras de Hemingway que a mí tanto me conmovieron, la tarde en que las leí, porque fue de golpe como si un Alfa Romeo verde con Mía al timón hubiese pegado un frenazo a mi lado y hubiese gritado mi nombre, sí, también mi adorada Fernanda María de la Trinidad *Experimentó la angustia y el dolor, pero jamás estuvo triste una mañana* (79).

...y, allá, en la mítica y selvática California, Tarzán María de la Trinidad del Monte Montes con las manos manchadas, llenas de callos y astillas, de tanto pintar y grabar letreros de restaurantes de tercera y panaderías de tres por medio, para paliar el hambre y la educación en inglés del niño y la niña de sus ojos... (159).

...en la oscuridad de la habitación, reaparece un muchacho paralizado ante un semáforo parisino y un antiguo Alfa Romeo verde. ¿Veinticinco años? En el volante de ese carro parece haberse quedado, detenida y ciega para siempre, una preciosa narigudita de pelo rojo, pecas eternas. (314).

Fernanda focaliza a Juan Manuel en las cartas que le escribe. Desde el saludo de la carta, toda su visión del ser amado es idealizada. La elección de esta forma de narrar -a través

de cartas- afecta la percepción del objeto focalizado ( Juan Manuel), pues la dota de una apariencia "artificial", "construida":

...Ahora que pienso en todo eso, con la calma, con la tranquilidad y la gratitud de tus palabras tan generosas, tus decires limeños tan alegres, tu amabilidad para conmigo, para con con los míos... (128).

Mi adorado Juan Manuel, indiscutiblemente incansable, [...]

Te oigo y te oigo y cada canción es más lograda y maravillosa que la anterior...Y los niños te escuchan a fuerza de escucharme escuchándote...

Eres tan hondo, eres tan triste, eres tan divertido, que, te guste o no te guste, ya no te escribo una línea más... (191-192).

La focalización no sólo se realiza –como podemos ver en los fragmentos citados– a través de la visión "directa" sino también a partir de la visión artificial de las cartas. El oído juega un papel importante para completar la imagen del objeto focalizado (música de Juan Manuel).

La focalización de sus países de origen aporta interesantes reflexiones. Fernanda focaliza a su país a través de sus cartas. Esta visión de El Salvador toma cuerpo en el plano ideológico, pues plantea un juicio valorativo que proviene del concepto de mundo del personaje ( y del autor):

El país sigue vuelto loco...Entre el gobierno de militares de porquería que no se les puede creer nada, y por otro lado los ultras de todo tipo que andan matando gente, no se sabe qué pensar. Ahora ha aparecido una "Guardia Blanca" que está matando a los "traidores a la patria", o sea al bloque popular, que a su vez está matando a los colaboradores de la corrupción burguesa, que es cualquiera que se les atraviese. Y el gobierno mata a quien se le dé la gana. De manera que el denominador común es el cadáver. ¡Qué Pulgarcito más siniestro! (100).

Como podemos ver, el punto de vista pone de manifiesto el trasfondo ideológico del discurso narrativo y sostiene una evaluación que el discurso refuerza desde la "neutralidad" de una carta de amor.

### 1.1.3. Los personajes.

Describir a los personajes de un relato implica determinar la imagen que como lectores nos formamos de ellos. Esta imagen se puede construir a partir de la determinación de algunas variables tales como repetición, acumulación, relaciones y transformaciones.<sup>7</sup>

¿Cómo conocemos a los personajes en la historia? En primera instancia debemos admitir una tipología: personajes principales o llenos (Juan Manuel y Fernanda María); personajes secundarios o planos (familiares y amigos de los personajes principales); personajes ambientales o referenciales (personajes históricos). Esta clasificación, que se establece considerando términos un tanto simplistas, favorece, sin embargo, una aproximación analítica que permite reconocer en ellos unidades de significado en el relato.

La imagen de los personajes principales se construye a partir de todas las variables antes señaladas. No es éste el caso de los otros tipos. Mediante la repetición conformamos la imagen de Juan Manuel y Fernanda María. Sus características físicas, psicológicas e ideológicas aparecen en varias ocasiones a lo largo de la novela:

---

Juan Manuel: cantautor peruano, exiliado, de rasgos andinos (“aindiados”), simpatizante de la izquierda, intelectual, bohemio, capaz de amar y ser buen amigo. ®

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

Fernanda María: hija de familia aristócrata pero sin dinero, burguesa, salvadoreña, exiliada, pelirroja de ojos verdes, crítica del gobierno de su país (pero no activista), luchadora incansable, optimista, amante y amiga.

Esta información parte tanto de ellos mismos, como de un narrador externo. Juan Manuel se autopresenta en el primer capítulo, pero las referencias a su personalidad son

<sup>7</sup> Estos cuatro principios de construcción de los personajes se abordan desde la perspectiva narratológica. (Bal 93-98).



constantes en las cartas de Fernanda. Y ella es ampliamente mencionada por Juan Manuel, incluso de manera repetitiva.

Así, observamos una acumulación de rasgos positivos y negativos que en un balance final parecen condenados a sufrir la premisa que se declara en la novela: "...en el fondo fuimos mejores por carta". La vida de estos productos de la ficción narrativa se vuelve doblemente imaginada: viven en mundos paralelos (¿o divergentes?) una vida "real" y otra creada por la escritura.

La relación entre estos personajes es evidente: comparten una historia de amor. De un amor que se mueve en ambientes hostiles que impiden su realización plena: el matrimonio de Fernanda, el exilio, la distancia, la separación de Juan Manuel, los hijos, la familia, la incapacidad de "herir a terceras personas". Pero que no evita ocasionales encuentros, siempre en países ajenos, que revitalizan la pasión y avivan la amistad (siempre y cuando lo permita el *Estimated time of arrival*).

De esta relación proviene un crecimiento mutuo, una madurez: la compañía siempre presente en la ausencia –valga la paradoja– que propicia una correspondencia un poco anacrónica a la época en que viven.

Ambos personajes se presentan con fuerza en el relato; ninguno permanece en la sombra, aunque a veces sobresalga la voz de Fernanda, narrando sus peripecias para sobrevivir en una "jungla de concreto".

La imagen de Fernanda constituye el centro del relato. Ella es Tarzán, personaje mítico de la cultura popular occidental, que encarna los valores masculinos de valentía, fortaleza ante condiciones adversas y cierto desarraigo que se manifiesta en su orfandad. Fernanda María se identifica con Tarzán en sus momentos de mayor optimismo: se siente como él en el momento de lanzar un alarido de poder en la selva: capaz de vencer los obstáculos más impensados, de establecer un reinado sobre la adversidad.

Pero esta condición no se logra de la noche a la mañana. En el relato observamos una transformación que no carece de altibajos y que demuestra la condición humana de la protagonista:

Ay, mi Tarzana, qué tontita eras entonces todavía, de vez en cuando, y cuánto de niña bien y de educación suiza y católica y todo aquello te quedaba aún, cuánto faltaba para que Tarzán llegara a serlo en una selva de verdad, con una musculatura también de verdad, y con un grito que impusiera respeto total desde el primer hasta el último hombre, animal o vegetal, en aquel enmarañado, endemoniado mundo en el que todo parecía depender de cualquiera, menos de nosotros dos (126).

El tercer capítulo de la novela *-Tarzán en el gimnasio-* nos muestra a Fernanda en una doble perspectiva: luchadora, optimista, capaz de vencer las duras pruebas del exilio, un mal matrimonio, problemas económicos, imposibilidad de vivir el verdadero amor; y, por otro lado, víctima de un severo ataque de "amigdalitis", que la vuelve débil, temerosa, vulnerable, protagonista de una situación que no tiene capacidad de cambiar, presa de la depresión, como vemos en el relato de Juan Manuel:

...Tarzán ha sido ella, siempre fue ella, y ahora Tarzán como que acabara de descubrir la verdadera voracidad de cada célula viviente de la selva. Ahora Tarzán como que empezara a madurar, de una vez por todas... y, al comprobar que su grito en la selva no contiene aún la suficiente energía, la suficiente ferocidad o Emulsión de Scott o lo que ustedes quieran, acaba de inscribirse en un gimnasio (148).

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS  
En la carta de Fernanda también se observa esta condición:

Pero ha ocurrido algo mucho peor por dentro de mí, al volver aquí [a San Salvador], amor mío. Algo que quiero contarte, porque tú siempre me has ayudado a sentirme fuerte como Tarzán, pero de golpe como que se ha producido un descalabro en la selva y Tarzán se encuentra muy solo, totalmente arrinconado, acobardado, no se atreve a colgarse de una liana, ni siquiera a arrojarse al agua del río, por temor a los cocodrilos, que además están en las calles, en las casas, en las miradas de las personas, agazapados en cada esquina de la vida de este país (201).

Fernanda se transforma, madura, se fortalece, y al final de la novela muestra una capacidad de adaptación y una perseverancia en su amor por Juan Manuel que la hacen aparecer ante nuestros ojos como una verdadera heroína de la vida.

El personaje de Juan Manuel también se va modificando: deja atrás su situación de intelectual bohemio, desarraigado y pobre que lucha en París – gorra en mano – por la supervivencia. Se convierte en un cantautor de fama internacional, con su situación económica resuelta, aunque siempre lejos de una estabilidad emocional que sólo logra aparentemente al cobijo del amor – y después la amistad – de Fernanda.

Las imágenes de ambos, se construyen y refuerzan en el relato a partir de las variables antes mencionadas (repetición, acumulación, relaciones y transformaciones), las que permiten llenar los contornos y presentar personalidades claras y definidas.

Los personajes secundarios o planos cumplen una función de apoyo o de oposición a los acontecimientos planteados en la trama. Los familiares y amigos contribuyen a crear contornos más definidos de los protagonistas. Excepcionalmente, los personajes de Enrique (el esposo de Fernanda) y Flor a Secas (el romance de Juan Manuel) muestran alguna transformación y se constituyen en líneas argumentales secundarias, que refuerzan la historia de amor y amistad de Fernanda y Juan Manuel.

En la novela se hace alusión a numerosos personajes históricos, que pertenecen a diferentes ámbitos; entre ellos se encuentran: (políticos) Pinochet, Che Guevara, Salvador Allende, Alan García, Napoleón Duarte; (escritores) Hemingway, César Vallejo, Cortázar, Rulfo, Mario Vargas Llosa, Darío, Neruda, Martí; (cantantes) Frank Sinatra, Nat King Cole, Edith Piaf, Los Panchos, Lucho Gatica, Beny Moré, Joan Manuel Serrat, Silvio Rodríguez, entre muchos otros nombres.

Estos personajes son meramente referenciales y contribuyen a mejorar el perfil de los personajes principales, así como a determinar el contexto histórico en que se sitúa el relato.

Una novela como **La amigdalitis de Tarzán** privilegia, por tanto, la imagen de los personajes sobre las acciones. Las transformaciones psicológicas e ideológicas que manifiestan los personajes principales son muy significativas desde el punto de vista de la trama, pues permiten construir la síntesis de lo heterogéneo e identificar el trasfondo que plantea la novela.

#### 1.1.4. El género epistolar

La elección de un determinado género narrativo supone una voluntad estructuradora del autor. Optar por uno u otro género conlleva, por tanto, una serie de determinaciones que afectan el desarrollo de la trama así como el manejo del discurso narrativo.

**La amigdalitis de Tarzán** es una novela que combina las cartas (en este caso *lettere amorose*, *lettres d'amour*) con la narración y comentarios de un personaje narrador. Como parte del sistema organizativo del texto, abordaremos algunos aspectos específicos que se destacan en el uso del género epistolar<sup>8</sup>.

Paul Ricoeur afirma que:

El género epistolar supone...que es posible transferir por la escritura, sin pérdida de poder persuasivo, la fuerza de representación vinculada a la palabra viva o a la acción escénica. A la creencia, expresada por Locke, en el valor referencial directo del lenguaje desprovisto de adornos y de figuras se añade la creencia en la autoridad de la 'cosa impresa', que suple la ausencia de la 'voz viva' (**Tiempo y Narración II** 391).

Este es uno de los valores de las cartas en la novela: convencer al lector de la "verdad" que pretenden transmitir. Este atributo ha sido abordado a propósito del uso de la técnica narrativa del personaje-transcriptor. Ahora retomamos este valor al reflexionar en el uso del género epistolar.

<sup>8</sup> El estudio del discurso epistolar, como un producto específico de lenguaje, se aborda en el capítulo 2 de este trabajo.

Las cartas de la novela son cartas “inventadas” que fingien ser reales cuando no lo son. Este fingimiento es, además, una de las premisas del relato. En diferentes lugares de la novela Juan Manuel afirma que él y Fernanda “fueron mejores por carta”. Así, al hecho contundente de la ficción que representan estas cartas “inventadas” se suma el presentar una imagen –también fingida- de los personajes.

Reconocer lo anterior supone aceptar ciertas convenciones propias de las misivas: 1) Dar por supuesta una *realidad común* como arranque de la correspondencia, 2) Cumplir con un requisito inicial de veracidad y 3) La copresencia en un mismo entorno del emisor y el receptor de la carta.

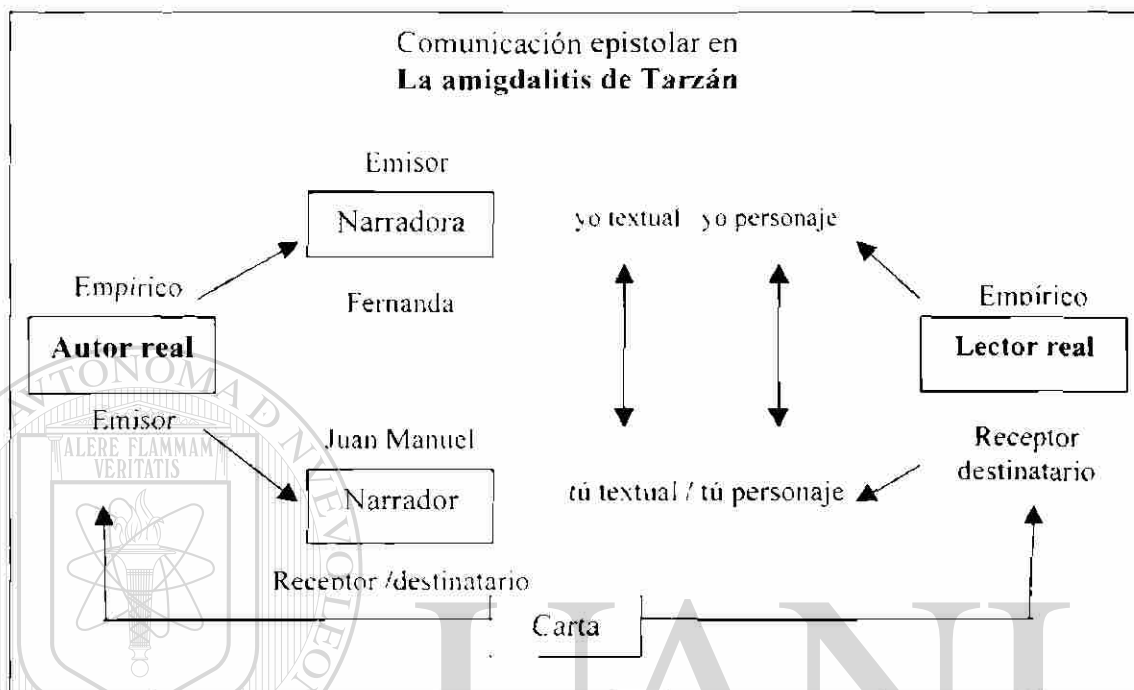
Claudio Guillén, en su interesante estudio “El pacto epistolar: las cartas como ficciones”, reconoce a los participantes en la comunicación epistolar:

...podemos distinguir entre cuatro protagonistas del proceso epistolar. El escritor empírico, primero, o “yo del autor”. En segundo lugar, el “yo textual”, o sea la voz que se presenta y utiliza la primera persona. Este yo textual se va componiendo y elaborando a lo largo del texto mismo. Luego el destinatario o “tú textual”, que el autor...tiene presente y va modelando en la carta misma. Y por último el receptor empírico, que es quien lee y da vida a la lectura. Todo se funda en el ejercicio de la confianza...El género epistolar es un género “fiduciario” (88).

Al identificar a estos cuatro protagonistas del proceso epistolar, Guillén establece una interesante conexión entre realidad y escritura. El constructo textual –la carta- tiene que conectar con la experiencia de la lectura. Pero además se habla de un doble pacto epistolar: 1) Aceptación del lector real de la necesaria vinculación del “yo textual de la carta” con el “yo del autor” y 2) Aceptación por parte del autor de la existencia del lector real y de su necesaria vinculación con el “tú textual” en la carta<sup>9</sup>.

9. Cf. Guillén, op cit.90-92.

En **La amigdalitis de Tarzán**, este proceso donde se vinculan realidad y escritura, se puede esquematizar de la siguiente manera:



En las cartas de Fernanda a Juan Manuel, la vinculación del 'yo textual' con el 'yo del autor' supone un artificio: un hombre (Bryce Echenique) que habla como mujer, que finge la voz, la imposita.

El texto de las cartas construye un mundo ficcional, que resulta accesible a partir del mundo real. Las cartas de Fernanda forman su propio mundo: el mundo de una mujer íntegra y fuerte que se enfrenta a las deterioradas circunstancias personales (un matrimonio fracasado); sentimentales (un amor lejano); emocionales (eventuales depresiones); en fin, políticas (el exilio, un país asolado por la guerra y el asesinato), que le ha tocado vivir, con una férrea voluntad por salir adelante y un optimismo a toda prueba.

Pero este mundo es un constructo de la actividad textual que constituye la carta. En las cartas encontramos un modelo de mundo más o menos explícito, que se elabora a partir

de los diferentes discursos que en ella confluyen. También existen lo que Guillén llama “referentes con apariencia de realidad” que se mezclan con los “referentes imaginados”. En las cartas de Fernanda sus referentes histórico-políticos sirven para reforzar este mundo que parece desplomarse bajo el peso de la estupidez y el crimen políticos, y que en el terreno sentimental está lleno de obstáculos para la coincidencia del *Estimated time of arrival* de los protagonistas.

La construcción de las cartas nos lleva lentamente de un entorno específico, al ámbito imaginado. Fernanda y Juan Manuel, son, por eso, siempre “mejores por carta”. Su amor parece indestructible, casi ideal. Evoluciona de manera natural; se convierte en una entrañable amistad que perdura y se enriquece con el paso de los años.

En cambio, el relato que acompaña a las cartas – que nos hace Juan Manuel – muestra mayores altibajos en la relación: incluso la historia de nuevos romances: Flor y Juan Manuel; Fernanda y Bob.

Las cartas nos dan la impresión de una gran proximidad entre la escritura y el sentimiento; en ellas se mezclan sutilmente la inhibición y el desahogo. Y el uso del lenguaje, el discurso en ellas empleado, será una prueba de ello.

Los sentimientos son, pues, tema preferido en estas cartas de amor, que el lector “real” observa con mirada indiscreta, asomándose impunemente a un mundo que no le pertenece y que, sin embargo, no existe más que a través de su lectura solitaria.

En otro orden de ideas, observamos que la aparición de las cartas en el relato trae consigo algunas desventajas en el terreno del ritmo narrativo. A partir del capítulo cuarto (*Flor a secas, las cartas y los años*) las cartas muestran estancamiento y repetición. El ritmo se vuelve lento y con ello la lectura. Aquí podemos vislumbrar una intención: la relación amorosa sufre también un impasse, una parálisis que debe ser vencida como un obstáculo más.



En ocasiones notamos una invasión de la insignificancia, propia del género. Fernanda le escribe a Juan Manuel sobre sus pequeños dramas familiares: le cuenta mínimos detalles de su vida doméstica, tal vez como contrapunto al grave conflicto existencial que sufre en su vida personal y de los problemas políticos que atraviesa su deteriorado país.

Dejando a un lado estas desventajas, las cartas ofrecen en el relato, la posibilidad de conocer diferentes matices de la personalidad de Fernanda, porque como afirma Guillén:

El que habla a un amigo por carta ve lo que escribe, como si se encontrara sobre la marcha descubierto y desdoblado. Componer una carta, dice en su espléndida "Defensa de la carta misiva" Pedro Salinas, es "cobrar conciencia de nosotros". Sí, ¿pero de cuál de nosotros? La pluralidad latente ¿no acecha en el escritor? ¿No es esto lo que se experimenta al escribir, la multiplicidad de la pretendida, de la exigida identidad del yo? (Guillén 83).

Fernanda – y en menor medida Juan Manuel – eligen en la multiplicidad, su mejor cara, aunque les duela haber sido siempre mejores por carta.

Las aproximaciones analíticas que hasta ahora hemos intentado, pretenden demostrar que **La amigdalitis de Tarzán** es un producto narrativo que muestra una estructura organizativa que se sustenta principalmente en las categorías teóricas presentadas: tiempo, voces narrativas, personajes y utilización del género epistolar.

La trama es, entonces, el resultado del esfuerzo de la inteligencia narrativa por presentar a los lectores una historia coherente que muestra una problemática humana de interés universal: el amor que sufre transformaciones y determina el destino de dos seres humanos.

Contamos ahora con un sustento confiable para acceder al sentido del texto, mismo que deberá ser reforzado por nuevas aproximaciones que nos coloquen en el espacio discursivo de la novela. Sólo así podremos avanzar en la explicación que nos lleve a una interpretación válida de su sentido.

## Capítulo II. Integración y función de los discursos en la novela.

"...la literatura es un discurso escrito que tiene la capacidad de redescubrir el mundo a sus lectores."

Paul Ricoeur

El punto central de esta investigación está dedicado a identificar y describir los niveles discursivos que prevalecen en este texto narrativo, así como su función e integración en un todo significativo, pues aceptamos con Ricoeur que

...la reconstrucción de la arquitectura del texto adquiere la forma de un proceso circular, en el sentido de que la suposición de un cierto tipo de totalidad se sobreentiende en el reconocimiento de las partes y recíprocamente, es al interpretar los detalles cuando explicamos la totalidad... (**Teoría de la interpretación** 89).

Un concepto nodal es, sin duda, lo que entenderemos por discurso. Al ser nuestro objeto de estudio un producto del lenguaje, la relevancia de esta definición es fundamental. Para los fines de este trabajo consideramos la explicación que hace Paul Ricoeur, en su multicitado trabajo **Teoría de la interpretación**, pues constituye un aporte que no sólo considera los aspectos lingüísticos y pragmáticos del lenguaje, sino también la indispensable dimensión filosófica del discurso literario.

Se entiende por discurso

la dialéctica del acontecimiento y el sentido. El acontecimiento es la experiencia entendida como expresión, pero es también el intercambio subjetivo en sí, y la comunicación con el receptor. Lo que se comunica en el acontecimiento del habla no es la experiencia del hablante como ésta fue experimentada, sino su sentido. La experiencia vivida permanece en forma privada, pero su significación, su sentido, se hace público a través del discurso. (Ricoeur 9-10).

Ricoeur establece que esta dialéctica debe ser aprehendida como una totalidad, sin perder de vista el lado objetivo del acontecimiento del habla. En este sentido, reconoce al discurso como predicación. También establece que una de sus características es la

polaridad fundamental de la proposición, que se establece entre la identificación singular (sujeto) y la predicación universal (predicado).

Afirma, además, que el discurso tiene una estructura propia, pero no en el sentido analítico del estructuralismo, sino más bien en un sentido sintético, en el entrelazamiento y la acción recíproca de las funciones de identificación y predicación en una y la misma oración. Esta síntesis de las funciones de identificación y predicación es precisamente el contenido proposicional y lo que se reconocerá como **sentido o significado del discurso**. El acontecimiento es que alguien habla y el sentido de lo que expresa sólo puede encontrarse en el discurso mismo. Entre acontecimiento y sentido se establece una relación dialéctica que sólo puede ser reconocida a través de la semántica.

Otra distinción fundamental es la de significado y referencia. El "qué" del discurso es su significado; el "acerca de qué", su referencia. Ricoeur afirma que "...el sentido correlaciona la función de identificación y la función predicativa dentro de la oración, y la referencia relaciona al lenguaje con el mundo..." (34). En este orden de ideas, se afirma que el discurso nos remite a su hablante, al mismo tiempo que se refiere al mundo. Esta correlación no es fortuita, puesto que es finalmente el hablante el que se refiere al mundo al hablar.

## UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

Uno de los aspectos centrales de los conceptos de Ricoeur es su reflexión acerca del discurso escrito. Establece que un texto escrito es una forma de discurso; el discurso bajo la condición de una inscripción.

La escritura puede rescatar la instancia del discurso porque lo que la escritura realmente fija no es el acontecimiento del habla sino lo "dicho" del habla, esto es, la exteriorización intencional constitutiva del binomio "acontecimiento-sentido"... Únicamente cuando el *sagen* -el "decir"- se ha vuelto *Aus-sage*, enunciación, y sólo entonces, se logra el discurso como discurso en la cabal expresión de su dialéctica medular (Ricoeur 40).

La escritura no es meramente la fijación de un discurso oral previo -la inscripción del lenguaje hablado- sino el pensamiento humano directamente puesto por escrito sin la etapa intermedia del lenguaje hablado. Tenemos que tratar, entonces, con la literatura en

el sentido original de la palabra. El destino del discurso es entregado a la *littera* y no a la *vox*.

Gracias a la escritura, el hombre y solamente el hombre cuenta con un mundo y no sólo con una situación. Esta extensión es un ejemplo más de las implicaciones espirituales de la sustitución del apoyo corporal en el discurso oral por señales materiales. De la misma manera que el texto libera su sentido del tutelaje de la intención mental, libera su referencia de los límites de la referencia situacional... (Ricoeur 48).

Esta liberación del discurso escrito se reconoce también en otros factores. "Sólo la escritura...al liberarse no sólo de su autor y su auditorio originario, sino también de los límites de la situación dialógica, revela este destino del discurso como proyección del mundo." (Ricoeur 50)

Las consideraciones anteriores, nos permiten reconocer que el texto que nos ocupa, en tanto discurso escrito y reconocido socioculturalmente como un producto de la literatura, pone en juego esta dialéctica del acontecimiento y el sentido, que nos coloca como lectores en posición de realizar una interpretación de su significado.

Para validar esta conjetura se realizarán diferentes aproximaciones que nos permitan identificar y describir los niveles discursivos que integran el discurso narrativo. Partiremos de reconocer con Van Dijk que

## DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

...la literatura no es un tipo de discurso homogéneo. Es más bien una familia de tipos de discurso, en la que cada tipo puede tener estructuras textuales muy distintas; la unidad es el resultado de funciones socioculturales similares (Van Dijk 119).

La última parte de esta explicación – que la unidad del discurso literario es el resultado de funciones socioculturales similares- no considera un aspecto que en este trabajo es central: que la unidad del discurso literario es captada por el lector a partir de la construcción del sentido del texto.

Al afirmar lo anterior no negamos el evidente carácter sociocultural del discurso literario<sup>1</sup>; sin embargo, se privilegia el enfoque que explica que la confluencia discursiva permite la construcción de un sentido válido del texto; este sentido nos hace percibir el discurso narrativo como una unidad de significado que, indudablemente, no olvida el contexto en que cobra vida, ni en el que fue producido.

Identificar y describir los diferentes discursos que se mezclan para dar vida a la novela, será nuestro primer objetivo, para posteriormente tratar de demostrar la manera como confluyen- van juntos y se mezclan-en un nuevo cuerpo, siempre dinámico: el discurso narrativo.

La identificación de los discursos que prevalecen en la novela se realiza de acuerdo con las siguientes consideraciones:

- 1) Las líneas discursivas se han acotado como discurso amoroso, discurso epistolar, discurso humorístico y discurso de la "oralidad".
- 2) Para realizar esta distinción se han considerado dos criterios:
  - a) Nuestra lectura del texto
  - b) Algunas interpretaciones críticas a la obra de Bryce Echenique que señalan ciertas constantes en su producción literaria, y que prevalecen en la obra que nos ocupa.
- 3) Se realizará un análisis de indicios y huellas textuales que marquen cierta especificidad, de acuerdo con nuestra tipología discursiva.
- 4) En cada discurso se establecerá un marco teórico de referencia que permita establecer ciertas categorías de análisis.
- 5) El análisis reconoce dos dimensiones de los discursos: individual y sistémica.
- 6) La delimitación de los discursos se realiza con fines exclusivamente metodológicos, pues resulta evidente que el producto discursivo constituido por el

---

1. Van Dijk señala que "La literatura se define esencialmente en términos de lo que alguna clase social y algunas instituciones (las escuelas, las universidades, los libros de texto, los críticos, etc.) llamen y decidan usar como literatura" (*Estructuras y funciones del discurso* 118)

texto es un todo inseparable que es captado por el lector al construir su significación.

- 7) Se identificará la intertextualidad presente en el texto, como categoría teórica de la interdiscursividad en la novela.

El sustento material de la narración es el lenguaje: lenguaje constituido en discurso que permite la construcción de la trama. En **La amigdalitis de Tarzán** (como en cualquier producto narrativo) la trama se constituye por la confluencia de discursos, que como afluentes de un río caudaloso se mezclan hasta formar una nueva entidad, siempre dinámica, que se presenta a la interpretación del lector.

Ya el análisis de la estructura del texto nos había permitido adelantar algunas suposiciones sobre el sentido de la obra. Al aproximarnos al análisis de las líneas discursivas, esperamos llegar a construir una interpretación válida de ese sentido.

### 2.1. Discurso amoroso

**La amigdalitis de Tarzán** es una historia de amor narrada a dos voces: el relato de Juan Manuel y las cartas de Fernanda. Ellos nos cuentan las peripecias de su relación amorosa que, a través de los años, sufre una metamorfosis hasta convertirse en una entrañable amistad.

## DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

En sus palabras –su discurso-, se muestran los diversos caminos que adopta este amor que privilegia lo sentimental, otorgándole así un sentido transgresor que lo aleja ostensiblemente de las formas contemporáneas donde lo sexual tiene un papel protagónico.

Pero antes de ahondar en esta idea, será necesario reconocer los indicios textuales que nos permitan identificar el discurso amoroso como un producto del lenguaje susceptible de identificación. Para ello, nos apoyaremos en el texto de Roland Barthes, **Fragmentos de un discurso amoroso**, pues nos permitirá acotar nuestro objeto de estudio.

Para Barthes, "el discurso del enamorado no existe jamás sino por arrebatos del lenguaje, que le sobrevienen al capricho de circunstancias ínfimas, aleatorias" (13). Estos retazos del lenguaje son llamados figuras, que surgen del sujeto amoroso sin ningún orden, puesto que dependen en cada caso de un azar. En cada uno de los incidentes de su vida amorosa, el enamorado extrae de la reserva de figuras, según las necesidades, las exhortaciones o los placeres de su "imaginario". No existe ninguna lógica que ligue las figuras.

Cada figura alberga frases que tienen un empleo en la economía significativa del sujeto amoroso. Barthes afirma que todo discurso amoroso está urdido de deseo, de imaginario y de declaraciones. Explica las figuras a partir de su argumento: "*Argumentum: 'exposición, relato, resumen, pequeño drama, historia inventada'*...instrumento de distanciamiento...Este argumento no refiere a lo que es el sujeto amoroso...sino a lo que dice" (15).

Intentaremos identificar las figuras más relevantes en nuestro texto. Para ello se planteará el "argumento" según la explicación de Barthes, seguida de fragmentos de la novela donde hemos encontrado huellas textuales que la adscriben a la figura en cuestión. Estos fragmentos se localizan tanto en el relato como en las cartas.

### 2.1.1. Ausencia.

Todo episodio de lenguaje que pone en escena la ausencia del objeto amado –sean cuales fueren las causas y la duración- y tiende a transformar esta ausencia en prueba de abandono es dominado por esta figura.

Estoy atrapado entre dos tiempos, el tiempo de la referencia y el tiempo de la alocución: has partido (de ello me quejo), estás ahí (puesto que me dirijo a ti). Sé entonces lo que es el presente, ese tiempo difícil: un mero fragmento de angustia.

La Ausencia es la figura de la privación: a un tiempo deseo y tengo necesidad. El deseo se estrella contra la necesidad: está allí el hecho obsesivo del sentimiento amoroso (Cfr. Barthes 45 - 50).



...Me hace una enorme falta tu presencia cariñosa. cuidadosa. paciente. Por eso he entrado a un café para estar contigo. como siempre has estado, como nunca has estado. como estás y estarás.

No me gusta comenzar esta correspondencia. Porque la correspondencia es distancia y las palabras son unas desgraciadas que en cualquier momento se apoderan de la situación. Prepotentes de mierda, que nos envuelven. Cuánto más quisiera que me envuelva tu linda y dulce presencia de amor. Dentro de la sencillez y la torpeza de una taza de café al amanecer.

Te quiero. te extraño. me siento mal. te abrazo. te adoro.

Tu Fernanda (90).

El pasado y el tiempo de la alocución coinciden en el discurso. En el texto, el presente de las cartas se vuelve el espacio donde, a través del discurso se trata de suplir la ausencia del ser amado. En tanto es posible dirigirse al otro como si escuchara, el discurso actualiza la situación de comunicación gracias a las características especiales de emisor y receptor del mensaje, que se suscita en la carta. Sin embargo, la comunicación permanece en un terreno virtual, donde, como veremos, el valor expresivo prevalece y la construcción de una imagen –la imagen del amado- aparece en primer plano.

### 2.1.2. Carta

— La figura enfoca la dialéctica particular de la carta de amor, a la vez vacía (codificada) y expresiva (cargada de ganas de significar el deseo).

La carta, para el enamorado, no tiene valor táctico: es puramente expresiva ; lo que entablo con el otro es una relación, no una correspondencia: la relación pone en contacto dos imágenes.

Como deseo, la carta de amor espera su respuesta; obliga implícitamente al otro a responder, a falta de lo cual su imagen se altera, se vuelve otra.

Perpetuos monólogos a propósito de un ser amado, que no son rectificadas ni alimentados por él, desembocan en ideas erróneas sobre las relaciones mutuas, y nos vuelven extraños uno al otro cuando nos encontramos de nuevo y hallamos cosas diferentes a las que nos habíamos imaginado (51-53) (Cfr. Barthes 51 – 53).

Por lo prontamente es falso que no te escribí en todo este tiempo. Lo hice con iconografía de rumbón bien temperado. Pero tu carta siguiente, cuyo silencio

anuncia la cercana partida del hombre con el que vives. Llegó a París tan tarde como resuello de buzo. Sólo quiero que sepas una cosa. Mía, o Fernanda María, o como prefiera tu estado de ánimo que te llame, de ahora en adelante: Yo no estoy ni a favor ni en contra de la partida de Enrique, ni de nadie. Yo estoy. Yo, sencillamente, estoy.

Silencio pero cariños, pues no voy a cantarte ahora tangos y rancheras y arruinar mi recuerdo. Y perdona erratas, errores, y horrores. Si no, la carta se enfría, y ésta en cambio quiere correr para ver en qué puede ser útil.

París también está. Sencillamente está, y sigue teniendo semáforos. Chau.  
Juan Manuel (110-111).

Nos costó vernos. A mí me costó, por lo menos. Me dolió no sentir en ti una real alegría por mi llegada (al menos ésta es la impresión que sigo teniendo, por más demostrativo y sonriente y cariñoso que estuvieras), y que nunca quisieras llevarme a conocer "Canseco". Pero espero que nuestra amistad y ese inmenso cariño que nunca muere sean fuertes y valientes como siempre han sido.

Fernanda María (284).

Dos aspectos debemos destacar en esta figura: la función expresiva de la carta de amor y la construcción de la imagen del ser amado. Ambos aspectos se relacionan: el discurso en la carta sólo quiere significar el deseo; y como señala Barthes no pretende establecer un circuito de comunicación, puesto que sólo expresa una relación entre dos imágenes, no ya entre dos seres reales. Ya Juan Manuel lo maneja desde el principio de la novela

cuando se reconoce, y reconoce a Fernanda, distintos por carta:

O sea que jode, realmente jode, y cómo, tener que reconocer que fuimos mejores por carta... (14).

### 2.1.3. Compasión

El sujeto experimenta un sentimiento de compasión violenta con respecto al objeto amado cada vez que lo ve, lo siente o lo sabe desdichado o amenazado por tal o cual razón, exterior a la relación amorosa misma.

Puesto que, en el mismo momento en que me identifiqué "sinceramente" con el infortunio del otro, lo que leo en esa desdicha es que se ha producido sin mí, y que, siendo desgraciado por sí mismo, el otro me abandona: si sufre sin que yo sea la causa, es que no cuento para él (Cf. Barthes 64 – 65).

...y, allá en la mitica y selvática California, Tarzán María de la Trinidad del Monte Montes con las manos manchadas, llenas de callos y astillas, de tanto pintar y grabar letreros de restaurantes de tercera y panaderías de tres por medio, para paliar el hambre y la educación en inglés del niño y la niña de sus ojos. Así, jamás se iba a hacer ni todo ni nada en esta vida, aparte de quedarnos cada uno por su lado y a cual más varado que el otro (159).

#### 2.1.4. Contingencias

Pequeños acontecimientos, incidentes, reveses, fruslerías, mezquindades, futilidades, pliegues de la existencia amorosa; todo nudo factual cuya resonancia llega a atravesar las miras de felicidad del sujeto amoroso, como si el azar intrigase contra él.

El incidente es fútil, pero va a atraer hacia sí todo mi lenguaje. Lo transformo enseguida en acontecimiento importante, pensado por algo que se parece al destino (Cfr. Barthes 76 – 77).

...El momento más triste de mi vida ha sido un Alfa Romeo verde y una muchacha pelirroja, detenidos ambos ante un semáforo y sin tomarse siquiera el trabajo de intentar darse cuenta de que yo vivo en París y de que, por lo tanto, también puedo estar peatonalmente detenido ante el mismo semáforo (58).

El incidente del semáforo parisino es, efectivamente, un nudo factual que se transforma en constante, leitmotiv que atraviesa todo el texto. En múltiples ocasiones se hace referencia a este triste desencuentro, que motiva, en opinión de los protagonistas, la tragedia de su separación. La contingencia se hace presente en el discurso amoroso con la fuerza de una maldición.

#### 2.1.5. Declaración

Propensión del sujeto amoroso a conversar abundantemente, con una emoción contenida, con el ser amado, acerca de su amor, de él, de sí mismo, de ellos: la declaración no versa sobre la confesión de amor, sino sobre la forma, infinitamente comentada, de la relación amorosa.

El lenguaje es una piel: yo froto mi lenguaje contra el otro. Es como si tuviera palabras a guisa de dedos, o dedos en la punta de mis palabras.

En última instancia no es posible hablar de amor más que según una estricta determinación alocutoria: hay siempre en el discurso sobre el amor, alguien a quien nos dirigimos. Nadie tiene deseos de hablar del amor si no es por alguien (Cfr. Barthes 82 – 83).

Y no te escribo más porque te sigo escuchando y te sigo adorando. No te escribo más porque no se pueden hacer tantas cosas maravillosas al mismo tiempo. Pero una última cosa más sí: gracias por haber titulado al disco *Motel Trinidad*, a sabiendas de que esto del motel apenas existe en la cultura nuestra. Pero es que lo haces sentir con tanta gracia y ternura eso de que el amor lo puede llevar a uno incluso al colmo de la incomodidad y a la más húmeda y fría y feliz sordidez. Eres tan hondo, eres tan triste, eres tan divertido, que, te guste o no te guste, ya no te escribo una línea más.

Musicalmente tuya, eso sí.

Fernanda (192).

Todo el texto muestra una preponderancia de este hablar del amor (del amor de Juan Manuel y del amor de Fernanda). Esta continua declaración del sentimiento amoroso se auxilia frecuentemente de la referencia a la música popular. En la novela:

...aparecen citas y alusiones a géneros de la canción popular como el bolero, la ranchera, el tango, y por supuesto, el vals criollo. Las letras de estos géneros musicales, como las ficciones sentimentales, tienden a evitar la postura irónica que ha caracterizado la literatura moderna desde el romanticismo; el bolerista echa mano tranquilamente de los lugares comunes de la retórica amorosa con el fin de comunicar sin ambigüedades su sentimiento... (A. González en Ferreira y Márquez 210 - 211).

La canción popular, en la novela, representa un esfuerzo para lograr una comunicación inmediata con el lector, a través de un sistema de referencias comunes. Pero, además, estas canciones se convierten en una suerte de guía para la "educación sentimental" de los personajes y del lector.

...y yo una suerte de Nat King Cole en castellano, que a punta de *acércate más, y más, y más, pero mucho más*, me la terminé acetando tanto que aún no he logrado apartarla del todo, y eso que ya pasaron *más de mil años, muchos más*, por lo cual al autor de aquel bolero creo poderle responder que sí, que parece que sí tiene amor, la eternidad (24).

### 2.1.6. Desrealidad

Sentimiento de ausencia, disminución de realidad experimentado por el sujeto amoroso frente al mundo.

Sufro la realidad como un sistema de poder. Mientras percibo el mundo hostil permanezco ligado a él. Pero, a veces, no tengo ya ningún lenguaje. El mundo no es irreal sino desreal; lo real ha huido de él, a ninguna parte, de modo que ya no tengo ningún sentido a mi disposición (Cfr. Barthes 97 – 102).

Pero ha ocurrido algo mucho peor por dentro de mí, al volver aquí [a San Salvador], amor mio. Algo que quiero contarte, porque tú siempre me has ayudado a sentirme fuerte como Tarzán, pero de golpe como que se ha producido un descalabro en la selva y Tarzán se encuentra muy solo, totalmente arrinconado, acobardado, no se atreve a colgarse de una liana, ni siquiera a arrojar al agua del río, por temor a los cocodrilos, que además están en las calles, en las casas, en las miradas de las personas, agazapados en cada esquina de la vida de este país (201).

Fernanda enfrenta la terrible realidad del exilio y de un país destruido por la guerra como escenario de su amor por Juan Manuel. Su discurso amoroso está plagado de alusiones a este sentimiento de desrealidad que en ocasiones la agobia, como cuando sufre la severa crisis de depresión y angustia- la "amigdalitis de Tarzán"- que da título a la novela. En estos momentos, el discurso amoroso confluye con el ideológico, mismo que abordaremos más adelante.

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

### 2.1.7. Drama

El sujeto amoroso puede escribir por sí mismo su novela de amor. Los acontecimientos de la vida amorosa son tan fútiles que no acceden a la escritura sino a través de un inmenso esfuerzo.

El enamoramiento es un drama, si devolvemos a esta palabra el sentido arcaico que le dio Nietzsche: "El drama antiguo tenía grandes escenas declamatorias, lo que excluía la acción". El rapto amoroso se produce antes del discurso. Es mi propia leyenda local, mi

pequeña historia sagrada lo que yo me declamo a mí mismo, y esta declamación de un hecho consumado es el discurso amoroso (Cfr. Barthes 105 – 106).

Lo que los dos supieron, y sabe Dios por qué, dadas las circunstancias de todo tipo que habían rodeado este azaroso cruzarse romano, de los que deben ocurrir millones al día: que desde el primer instante estuvieron seguros de que terminarían por conocerse. Y que, pensando en el futuro ante un espejo, a cada rato se iban a encontrar repitiendo sonrientes aquella tan linda canción en la que ellos dos se vuelven a encontrar, al fin y al cabo, y que al mirarse segurísimo que les iba a dar tremendo vuelco el corazón, también... ( 37).

Y, desde esa noche, esta canción titulada *It's all right with me*, ha sido, para Fernanda María y para mí, eso que los seres que se aman llaman Nuestra canción, y bailan hasta que la muerte los separe, y aunque ya no controlen su orina y eso... ( 42).

Como la expresión de un hecho consumado, el discurso amoroso permite narrar la historia de amor. En el texto, esta historia tiene como característica principal, el ser contada, tanto a través de las cartas como del relato mismo, con una importante dosis de humor.

En la narrativa de Bryce Echenique, el humor permea las palabras y el discurso amoroso no escapa a esta condición:

En el tema del amor es donde mejor se aprecia la aptitud del humor para examinar con lucidez —y expresar con ingenio— los pliegues múltiples de un sentimiento, de su plenitud y de su deterioro, y el cambiante temple anímico de quienes lo viven... (A. Cornejo Polar en, Ferreira y Márquez 182).

### 2.1.8. Encuentro

La figura remite al tiempo feliz que siguió inmediatamente al primer rapto, antes que nacieran las dificultades de la relación amorosa.

Puedo asignar al amor un devenir regulado. La jornada amorosa parece entonces seguir tres etapas: Está en primer lugar, instantánea, la captura; viene entonces una serie de encuentros, en el curso de los cuales “exploro” con embriaguez la perfección del ser

amado: es el tiempo propio del idilio. Por último está la “secuela” que es el largo reguero de sufrimientos, heridas, angustias, desamparos, resentimientos, desesperaciones, penurias y trampas de que soy presa.

El encuentro hace pasar sobre el sujeto amoroso la estupefacción de un azar sobrenatural: el amor pertenece al orden (dionisiaco) del golpe de dados (Cfr. Barthes 107 - 109)

Nos dejamos capturar el uno por el otro, desde que nuestros labios se fueron directamente en busca de los labios del otro, no de las mejillas, ni de la frente, directa y ansiosamente a la boca del otro, y al abrazo muy fuerte, ya doloroso, se le escaparon brazos y manos que buscaban otras zonas del cuerpo, un seno, el corazón, las caderas, un resbalón por el muslo (86).

Los encuentros son fundamentales para el texto, principalmente por dos motivos. Primero, constituyen momentos donde prevalecen las acciones, conjugando tiempo y espacio (cronotopos). Segundo, se plantean como espacios del azar a partir de la frase: *Estimated time of arrival* (ETA), constante discursiva -y narrativa- que plantea el problema principal de la novela: *...nunca haber sabido estar en el lugar apropiado ni mucho menos en el momento debido.*

---

### 2.1.9. Escribir

Señuelos, debates y callejones sin salida a los que da lugar el deseo de “expresar” el sentimiento amoroso en una “creación” (especialmente de escritura).

Dos mitos poderosos nos han hecho creer que el amor podía, debía sublimarse en una creación estética: el mito socrático (amar sirve para “engendrar una multitud de hermosos y magníficos discursos”) y el mito romántico (produciré una obra inmortal escribiendo mi pasión). Ciertamente que el amor tiene parte ligada con mi lenguaje (que lo alimenta), pero no puede alojarse en mi escritura.

Querer escribir el amor es afrontar el embrollo del lenguaje: esa región de enloquecimiento donde el lenguaje es a la vez demasiado y demasiado poco, excesivo (por la expansión ilimitada del yo, por la sumersión emotiva) y pobre (por los códigos sobre los que el amor lo doblega y lo aplana).



La escritura no compensa nada, no sublima nada, que es precisamente ahí donde no estás: tal es el comienzo de la escritura (Cfr. Barthes 119 – 122).

Y esto es lo que dejaban translucir sus cartas, sus frases a veces breves, casi siempre burbujeantes, sus palabras dotadas de una frescura cristalina, como guijarros recién sacados de un arroyuelo curvilíneo y juguetón, por la mañanita, en primavera, con un sol sumamente alegre y nada perturbador... (79).

En fin, que por más que uno cuente y se cuente, y por más que uno se confiese y hasta se vomite, página tras página y tras página, aún no ha nacido la persona en este mundo capaz de mostrarnos todas sus cartas por carta, ni siquiera en la más extensa e íntima de las correspondencias. Por ello, sin duda alguna, Fernanda María sólo pudo expresarme parcial y circunstancialmente su partida de Chile. En cambio ella y yo éramos totales y esenciales, el uno para el otro, aunque a veces el mismo correo que nos mantenía informados nos impidiese contar íntegramente un momento de nuestras vidas, o dos o tres o mil (220-221).

En la novela la escritura del discurso amoroso se realiza en varios planos:

- 1) Escribir "su" historia de amor (Juan Manuel / personaje narrador).
- 2) Escribir cartas de amor (Fernanda, citada por Juan Manuel o Juan Manuel citado por él mismo).
- 3) Escribir canciones de amor (o citarlas) (Juan Manuel contexto; intertexto).
- 4) Reflexiones metalingüísticas (Acerca de la escritura de cartas).

El narrador explora estos planos en búsqueda de la expresión justa, de la palabra que cifre el sentimiento amoroso, pero siempre se encuentra con una realidad inasible, porque como afirma Barthes la escritura es: "ahí donde no estás".

#### 2.1.10. Fiesta

El sujeto amoroso vive todo encuentro con el ser amado como una fiesta. La fiesta es lo que se espera. Lo que espero de la presencia prometida es una suma inaudita de placeres, un festín. La fiesta para el enamorado es un regocijo (Cfr. Barthes 41).

...no bien vi aparecer a mi flaca pelirroja esbelta pecosita y elegantísimamente narigudita Fernanda María de la Trinidad del Monte Montes.

no bien la vi mirar buscándome ansiosa, verme y sonreírme exacta a ella misma desde siempre, la convertí en la pelirroja Deborah Kerr del beso más largo de la historia el cine y el borde del mar, en *De aquí a la eternidad*, y empecé a besarla eternamente al borde del mar en Cala Galdana, y la besé y la besé tal como la besé también los días y sus noches siguientes... (264-265).

Esta actitud de regocijo se plantea en todos los “encuentros” de los enamorados<sup>2</sup>.

### 2.1.11. Mutismo

El sujeto amoroso se angustia de que el sujeto amado responda parsimoniosamente, o no responda, a las palabras (discursos o cartas) que le dirige.

De la escucha distante nace una angustia de decisión: ¿Debo proseguir, hablar “en el desierto”? En esos breves momentos en que hablo para nada, es como si muriera. Porque el ser amado se convierte en un personaje plomizo, en una figura de sueño que no habla, y el mutismo, en sueños, es la muerte (Cfr. Barthes 183 - 184)

Mi queridísimo Juan Manuel,

Pasan los días y sigo sin noticias tuyas. A veces me preocupo y pienso que algo te ha pasado. A veces me da cólera y te mando a la mierda. ¿Qué será lo que pasó? No puedo creer que ya no tengo tu amor y tu amistad. Me parece tan horrible. A lo mejor te enamoraste y te casaste, o caíste enfermo, o quizás hasta muerto estás. Sea como sea, tu ausencia me pesa. Ojalá muy pronto sepa de ti (225).

### 2.1.12. Rapto

Episodio considerado inicial ( pero que puede ser reconstruido después) en el curso del cual el sujeto amoroso se encuentra “raptado” (capturado y encantado) por la imagen del objeto amado ( flechazo, prendamiento).

La lengua (el vocabulario) ha planteado desde hace mucho tiempo la equivalencia del amor y la guerra: en los dos casos se trata de conquistar, de raptar, de capturar.

2. Véase el esquema sobre el cronotopo del encuentro, en el capítulo anterior

El flechazo es una hipnosis: estoy fascinado por una imagen, sacudido, electrizado, mudado, trastornado (Cfr. Barthes 205 - 211).

Y, desde esa noche, esta canción titulada *It's all right with me*, ha sido para Fernanda María y para mí, eso que los seres que se aman llaman Nuestra canción...esta canción...siguió incluso después, cuando la voz de Frank Sinatra desapareció y la orquesta que lo acompañaba continuó pautándonos la vida con sus últimos compases, y tanto que Fernanda María y yo nos pusimos de acuerdo en que, para bien o para mal, nuestra historia había comenzado, esta vez sí, con nombres y apellidos... (42-43).

El momento del "flechazo" no es uno solo en la novela: Juan Manuel nos advierte de dos encuentros cruciales: en Roma el 12 de febrero de 1967 y en París el 24 de diciembre del mismo año.

### 2.1.13. Recuerdo

Rememoración feliz y/o desgarradora de un objeto, de un gesto, de una escena, vinculados al ser amado, y marcada por la intrusión de lo imperfecto en la gramática del discurso amoroso.

El cuadro amoroso, al igual que el primer rapto, no está hecho más que de destiemplos: es la anamnesis, que no encuentra sino rasgos insignificantes, de ningún modo dramáticos, como si me acordara del tiempo mismo y solamente del tiempo.

Desde el origen, ávidas de representar un papel, las escenas se ponen en posición de recuerdo: frecuentemente lo siento, lo prevco, en el mismo momento en que se forman.

Me acuerdo para ser feliz/infeliz, no para comprender (Cfr. Barthes 212 - 213)

*It's all right with me...* Recuerdo- y aún se me bañan los ojos de lágrimas de amor, de amistad, de hermandad, de complicidad, de misterio y de confianza, y de tú y yo algo tenemos de todo eso, algo y mucho. Mía- que esto le dije, también yo, a Fernanda María, aquella madrugada del 23 de diciembre...

Pero bueno, estaba también *all right with me*, y subimos a tomar la del estribo, como quien dice, y de alguna manera aún no he vuelto a bajar más de aquel cuarto, quinto, sexto piso, púchica que ya ni me acuerdo, pero qué manera de recordarlo y llevarlo en el alma siempre ( 45).

Recordar: llorar; recordar: llevarlo en el alma. Este recuerdo es la base misma de la narración: lo que se pone en acción para recrear una historia; pero sólo cuando el recuerdo se convierte en memoria.

#### 2.1.14. Salidas

Señuelos de soluciones. sean cuales fueren, que proporcionan al sujeto, a despecho de su carácter a menudo catastrófico, un descanso pasajero; manipulación de las salidas posibles de la crisis amorosa. Idea de suicidio, separación, retiro, viaje, oblación: puedo imaginar muchas soluciones a la crisis amorosa y no ceso de hacerlo.

Naturaleza lingual del sentimiento amoroso: toda solución es implacablemente remitida a su sola idea –es decir a su ser verbal-; de modo que finalmente, siendo lenguaje, la idea de salida llega a ajustarse a la preclusión de toda salida: el discurso amoroso es en cierta forma un a puertas cerradas de las salidas (Cfr. Barthes 219).

O sea que había llegado el momento de hacerse y de deshacerse de Enrique, según mi sano juicio y entendimiento. Porque una cosa era que Mía fuera incapaz de herirlo, pero otra muy distinta que cada vez que el tipo se clavaba una nueva puñalada alcohólica y autodestructiva, allá en San Salvador, su autóctona y salvaje sangre pegara tremendo salto y chorrizo por encima de México y del Atlántico, y terminara salpicándonos y manchándonos de pies a cabeza a ella y a mí, y por dentro y por fuera, que es lo peor... (159).

#### 2.1.15. Te amo

La figura no remite a la declaración de amor, a la confesión, sino a la proferición repetida del grito de amor. Pasada la primera declaración de amor, “te amo” no quiere decir nada; no hace sino retomar de una manera enigmática, el viejo mensaje. Lo repito fuera de toda pertinencia; sale del lenguaje, divaga.

Te amo carece de empleos. Esta palabra, como la de un niño, no está aprisionada por ninguna restricción social; puede ser una expresión sublime, solemne, ligera, o bien erótica, pornográfica.

Te amo carece de matices. Suprime las explicaciones, los acondicionamientos, las gradaciones, los escrúpulos. En cierta manera –paradoja exorbitante del lenguaje-, decir

te amo es hacer como si no hubiese ningún teatro de la palabra, y esa expresión es siempre verdadera ( no hay otro referente que su proferición: es un performativo)

¿A qué orden lingüístico pertenece este ente curioso, esta ficción de lenguaje, demasiado fraseada para depender de la pulsión y demasiado gritada para depender de la frase?

No es un enunciado ni una enunciación. Se la podría denominar una proferición. El goce no se dice, pero habla y dice te amo (Cfr. Barthes 234 - 239)

En la novela Te amo aparece solamente a partir de su transformación en lenguaje escrito, en las cartas. Así, adopta formas diferentes como: te ama, te quiero, te adoro, te abrazo, te besa, etc., pero no la forma directa te amo. Conserva, no obstante, el carácter perlocutivo.

Mejor bota esta carta, enviada desde el fondo de mi jaula, en el fondo de mi casa en crisis, en el fondo de mi país desmoronándose, en el fondo de mi Centroamérica queriendo torpemente nacer a otra vida. Y desde aquí te estrecho las manos y me abrazo a ti.

Te quiere, te ama.

Fernanda Tuya (106).

#### 2.1.16. Obsceno

Desacreditada por la opinión moderna, la sentimentalidad del amor debe ser asumida por el objeto amoroso como una fuerte transgresión, que lo deja solo y expuesto; por una inversión de valores, es pues esta sentimentalidad lo que constituye hoy lo obsceno del amor. Se puede hablar de una inversión histórica: no es ya lo sexual lo que es indecente; es lo sentimental.

Mi discurso es continuamente irreflexivo: no sé ordenarlo, graduarlo, disponer los enfoques, las comillas; hablo siempre en primer grado; me mantengo en un delirio prudente, ajustado, discreto, domesticado, trivializado por la literatura.

Todo lo que es anacrónico es obsceno. El sentimiento amoroso está pasado de moda (*demodé*), pero ese *demodé* no puede ni siquiera ser recuperado como espectáculo: el amor cae fuera del tiempo interesante: ningún sentido histórico, polémico, puede serle conferido: es en esto que es obsceno.

La carga moral decidida por la sociedad para todas las transgresiones golpea todavía más hoy la pasión que el sexo. El amor es obsceno en que precisamente pone lo sentimental en lugar de lo sexual.

El texto amoroso está hecho de pequeños narcisismos, de mezquindades psicológicas: carece de grandeza: o su grandeza es la de no poder alcanzar ninguna grandeza, ni siquiera la del "materialismo bajo" (Cfr. Barthes 191 - 195).

...yo siempre me negué a que la distancia geográfica y circunstancial que había entre Mía y yo adquiriera el más mínimo matiz de dramatismo, de culpa o de error achacable a ella o a mí. A nosotros como en tantas otras oportunidades ya, lo único que nos falló siempre, que nos falló de entrada, eso sí, fue nuestro *Estimated time of arrival*. Pero eso no había dependido jamás de nosotros sino de unos dioses adversos y, por consiguiente, lo nuestro tendría que desembocar siempre en un futuro risueño y mejor, en un descarado optimismo que nos permitiera afirmar cada vez con mayor entusiasmo, que el verdadero milagro del amor es que, además de todo, existe (123-124).

El discurso amoroso en *La amigdalitis de Tarzán* construye su referente en el ámbito del amor sentimental, y en ese sentido, se presenta como una transgresión radical a la supremacía moderna del amor sexual:

Barthes destaca que hoy día la única forma de superar la tradición moderna, de ir más allá de su afán irónico y transgresivo, es cometiendo una <transgresión de la transgresión> la cual, retornando al pasado, le devuelva al amor sentimental el sitio importante que una vez ocupara (A. González en Ferreira y Márquez 204).

Pero ¿qué se entiende por "lo sentimental"? "Lo sentimental"<sup>3</sup> es una modalidad estética que tuvo su primer gran florecimiento en Europa a lo largo del siglo XVIII, y que en el ámbito de la novela produjo obras como *Pamela* (1741) de Richardson; *Tristram Shandy* (1767) de Sterne; *Les liaisons dangereuses* (1782) de Lecclos, entre otras muchas.

3. Cfr. González, Anibal. "La nueva novela sentimental de Alfredo Bryce Echenique" en Ferreira y Márquez. *Los Mundos de Alfredo Bryce Echenique*, 1994, 203 - 207.

La estética del sentimentalismo dieciochesco se fundamenta en el vínculo entre la literatura de ese periodo y la filosofía moral de pensadores como Thomas Hobbes, Adam Smith, el Conde de Shaftesbury y David Hume. La narrativa sentimental dramatiza la pugna entre dos visiones del ser humano mediante el choque de sus protagonistas benévolos, virtuosos y sensibles, como querían Shaftesbury y Hume, con una sociedad egoísta, calculadora y utilitaria como la de Hobbes y Smith.

El personaje sentimental –que puede ser tanto hombre como mujer- se proyecta siempre como un individuo frágil, delicado, de naturaleza amistosa y confiada. Su historia se da siempre en un variado contexto de relaciones familiares y afectivas que se caracterizan todas por su inestabilidad. Este personaje valoriza en extremo los pocos lazos afectivos que la suerte le depara, ya sean los filiales, los amorosos, o los de la amistad.

La pasión sexual queda desterrada de este ámbito, pues genera emociones demasiado desgarradoras –como los celos- que pueden atentar contra la simpatía y la benevolencia.

El lenguaje de la ficción sentimental (dieciochesco) procura evitar toda ironía, pues su intención es la de suscitar en el lector las mismas emociones que evoca.

La retórica está dominada por el tropo del anacoluto (solecismo que consiste en la inconsecuencia o falta de ilación en la construcción de una frase, oración o cláusula, o en el sentido general de la elocución). Por medio del anacoluto, el narrador propicia la digresión y el perspectivismo narrativo, y coquetea con la incoherencia, todo con el fin de involucrar al lector en las complejidades de la situación sentimental.

El referente “amor sentimental” se constituye con algunas de las características antes señaladas: en eso estriba su sentido transgresor. Los personajes muestran las actitudes del héroe sentimental, aunque –es importante acotarlo- con aspectos propios de la narrativa brayceana. Es posible afirmar, por ejemplo, que...

...las novelas de Bryce rehuyen el sentimentalismo lacrimoso que era tan común en las obras del siglo dieciocho. Sus personajes lloran, es cierto, a veces



abundantemente, pero también rabian, lanzan sarcasmos, se emborrachan y vomitan, todo esto, sin embargo, sin abandonar la ingenuidad y la bondad inherentes que caracterizan al héroe sentimental. Por eso detrás de su lenguaje a veces violento e inconexo, plagado de anacolutos, no se esconde una pasión que puede llegar al crimen... En cambio, el sufrimiento amoroso en Bryce está siempre matizado por el humor y la tolerancia (A. González en Ferreira y Márquez 208 – 209).

El aspecto ideológico está también presente en la construcción del referente en el discurso amoroso. Cabe destacar la oposición de una "educación sentimental" contra la tradición machista que prevalece en muchos escritores latinoamericanos.

...los textos de Bryce valorizan positivamente la expresión de los sentimientos por parte de los hombres, y promueven además una masculinidad que se afirma en el respeto mutuo, la ternura, y la comprensión entre el hombre y la mujer... La novelística de Bryce incorpora... un nivel de reflexión particularmente intenso sobre los papeles sexuales en la sociedad latinoamericana (A. González en Ferreira y Márquez 212).

En **La amigdalitis de Tarzán**, Juan Manuel y Fernanda manifiestan esta relación entre iguales, que incluso otorga al personaje femenino (por medio del discurso), un perfil de extraordinaria fortaleza y carácter independiente que se construye a partir de la misma metáfora de un Tarzán femenino.

Es cierto que Fernanda no presenta en absoluto la imagen de la mujer "liberada". Por el contrario, mantiene actitudes y valores propios de una cultura tradicional. Pero estos no provienen del respeto a una actuación socialmente aceptable, sino más bien al carácter "sentimental" de su personalidad que se manifiesta abiertamente en su discurso.

Juan Manuel es complaciente: incapaz de hacer daño a terceras personas acepta la condición de un amor al que siempre le falló el *Estimated time of arrival* y que, por lo tanto, sólo puede manifestarse en una dimensión epistolar: dimensión que permite la construcción de imaginarios siempre "mejores" que en la relación cara a cara.

A la transgresión del amor sexual se suma, entonces, la transgresión al machismo que tiene su mejor expresión en la creación de un discurso femenino. Pero, ¿logra

verdaderamente un hombre prestar la voz a una mujer? El discurso de Fernanda, en ocasiones no consigue disimular una manera de entender la vida y el amor más característico del hombre. Muchas veces es imposible diferenciar –más que por las marcas textuales- las palabras de Juan Manuel y Fernanda: esto se debe además a que el discurso de él muestra, en muchas ocasiones, una sensibilidad poco común en los hombres. Pero, recordemos que se trata de un artista... En todo caso, estas apreciaciones parecen muy subjetivas, pues no escapan de nuestra propia construcción de los referentes masculino/femenino.

Como hemos visto, el discurso amoroso no puede aislarse de otras dimensiones discursivas, con las que confluye y se mezcla hasta formar una nueva unidad, siempre dinámica y rica en significados para el lector, donde se conjugan lo simbólico, lo imaginario y lo real.

## 2.2. Discurso epistolar

La aproximación a la estructura organizativa del texto –en el capítulo I-, ha puesto de relieve la importancia del género epistolar como vehículo de la comunicación discursiva.

Ya entonces se afirmaba que el género epistolar permite transferir a las cartas, por medio de la escritura, la fuerza de representación de la palabra viva.

¿De qué recesión se vale el escritor para lograr este efecto de sentido? ¿Cómo se logra la construcción de imágenes y mundos a partir de un determinado uso del discurso?

En principio, se debe determinar que el corpus del que partimos está constituido por las cartas de Fernanda, así como los fragmentos y cartas completas de Juan Manuel que se mezclan en la novela con el relato del narrador-personaje (el mismo Juan Manuel).

La carta se construye a partir de la aceptación de una estructura determinada: 1) lugar y fecha, 2) saludo, 3) introducción, 4) desarrollo, y 5) despedida. La aceptación de este esquema supone ciertas restricciones al uso del discurso y, como ya se afirmó antes, una

ralentización del ritmo narrativo. El discurso epistolar tendrá que ceñirse, en primera instancia, a esta estructura, hecho que se cumple en las cartas estudiadas, con excepción de pocos fragmentos de las cartas de Juan Manuel.

Las cartas, además, tienen una especificidad: son cartas de amor. Este hecho nos obliga a reconocer la presencia de un discurso amoroso, que se une de manera inextricable al discurso epistolar. La aproximación descriptiva del apartado anterior hace referencia a esta dimensión del discurso, presente –por supuesto– en las cartas que ahora abordamos.

La carta de amor permite, –como todas las cartas– la construcción de imaginarios en su espacio textual. En la carta, el emisor muestra su capacidad de invención, mutación o interpretación de lo que le acontece, usando las palabras como referentes de la llamada vida real, a mitad del camino entre lo que es y lo que cree o hace creer que es.

La carta es a muchos niveles una liberación. El escritor puede ir configurando una voz diferente, una imagen preferida de sí mismo, unos sucesos deseables y deseados, y, en suma, imaginados...dentro del mundo corriente y cotidiano de los destinatarios y de los demás lectores...Percibimos una ficcionalización dentro de lo que pretende no serlo, o sea, desde la ilusión de la no-ficcionalidad (Guillén 83).

Las misivas de la novela son cartas imaginadas, que fingen ser reales –al menos es lo que se espera que acepte el lector–; pero para que parezcan reales, es preciso que encierren cierto grado de ficcionalización.

De aquí se desprende que Juan Manuel (y Fernanda) exprese reiteradamente en la novela:

*Diablos...Tener que pensar, ahora, al cabo de tantos, tantísimos años, que en el fondo fuimos mejores por carta (13)<sup>4</sup>*

4 Esta expresión, leitmotiv del texto, nos hace pensar en las palabras de Georg Sand: "...[Todo ese papel! ¡Todo ese papel! ¿Vamos a vivir de papel nuestra vida?", es lo que Monsiváis cuestiona: ¿Vamos a dejar que la correspondencia suplante la contigüidad de los cuerpos? (Monsiváis 71)

El discurso ha sido el cauce de esta metamorfosis. La posibilidad de escribir, leer, releer, corregir, en fin, de elaborar el mensaje epistolar, permite ofrecer "la mejor cara" al destinatario de la carta, quien deberá estar situado en un entorno común al emisor.

...las cartas no sólo contienen las informaciones, las certidumbres del afecto, los reclamos, las peticiones, las digresiones de la "filosofía de la vida", sino la exhibición del "alma ajena", el acto de confianza que es la creencia en la integridad del otro, y es avidez de saber lo que uno piensa al obligarse a redactar sus pensamientos (Monsiváis 72).

Por otro lado, en el discurso epistolar se combinan referentes imaginados con los que no lo son; los que se introducen como datos o hechos compartidos por el emisor y el receptor de la carta:

San Salvador, 2 de mayo de 1979

Mi amor querido,

Otro día pasó sin carta tuya. Y figúrate que con todos los disturbios que están pasando aquí, el centro de la ciudad está cerrado, hay veinticinco muertos en la Catedral –por dicha dicen que hoy los entierran-, el pobre embajador francés sigue preso en manos del FPI... ( 95).

El entorno histórico-político "real", se plasma en la carta desde la óptica de Fernanda; es el referente de la realidad que contribuye a dar credibilidad al resto del discurso epistolar.

La carta puede desencadenar una fuerza de invención progresiva, tal vez irreversible. Al modelar la forma de un sentimiento amoroso siempre leal, victorioso aún en la distancia y el tiempo, nos obliga a creer –como lectores- en la "realidad" de ese sentimiento.

Fernanda y Juan Manuel saben que

...en la realidad así no se habla ni se piensa, que sólo se habla y se piensa así en el espacio de las epístolas, que es real por expresar los vínculos de dos personas, y es formidablemente irreal, porque esas personas usan del "lenguaje poético" para distanciarse lo más que puedan de su vida diaria, para –casi literalmente- dejar de ser ellos mismos, cristalizar en algo distinto y único: la pareja clásica (Monsiváis, 34).

El discurso epistolar en **La amigdalitis de Tarzán** es, más bien, una mezcla de lenguaje familiar, oralidad, y humor con un trasfondo ideológico que intentaremos evidenciar cuando abordemos esta dimensión del discurso.

El discurso de las cartas pretende reproducir el estilo de la conversación a partir de un lenguaje aparentemente sencillo que no oculta, sin embargo, cierta elaboración:

Ni siquiera quiero que Enrique se porte bien ni que sea bueno ni nada. Más bien me da cólera que por bruto sólo se le viene a ocurrir ahora que yo valgo la pena y que me quiere y que me va a respetar, y que en realidad siempre me ha adorado. Figúrate con lo que viene saliendo ahora. No sé ni qué puedo hacer (102).

Uno de los propósitos de la carta es la crónica. Contar todo lo que sucede: los viajes, cambios de trabajo, de casa, de país. Contar cada detalle de la vida cotidiana, en un intento por compartir con el amado no sólo los acontecimientos sino una “filosofía de la vida”.

Este propósito lleva, a menudo, a la invasión de la insignificancia. El alto ideal del amor se atenúa con el relato de la cotidianidad:

Y hablando de tormentas, fijate que la casa de los tíos, los que están de viaje en Europa, se inundó por las tremendas lluvias. Se arruinaron unas alfombras y se manchó toda. Aquí he estado buscando maestros para arreglar las cosas (108).

Paul Ricoeur ( **Tiempo y narración II** 388-389) reconoce algunas características del discurso epistolar:

- 1) Impresión de máxima proximidad entre la escritura y el sentimiento.

San Salvador, 10 de noviembre de 1983

Mi querido Juan Manuel Carpio,  
¡Dios bendiga las botas del cartero que me trajo esta mañana tu tan esperada carta!

Si supieras mi amado amigo lo indispensable que resultas, aunque sea con tinta negra. No te imaginas lo que te he extrañado y odiado, y vuelto a extrañar y a odiar[...] Pasan los años, pasan los lustros, pero tu amistad y tu amor significan siempre mucho para mí (226-227).

## 2) Impresión de inmediatez.

San Salvador, 26 de febrero de 1980

Mi queridísimo Juan Manuel Carpio.

Tú siempre tratando de hacerme reír. Acabo de recibir tu breve carta, muy preocupada eso sí por los que estamos aquí, por ti mismo, en México, en Lima, y ya de regreso a París. Parece ser que vaya donde uno vaya los peligros que corremos tú y yo son en cierta medida los mismos, al nivel interior (139).

## 3) Sutil mezcla de inhibición y desahogo.

Sólo el tiempo dirá la última palabra, pero hoy por hoy le agradezco al tiempo la paz recuperada. Me veo en el espejo, y a veces me sonrío. Me arreglo, y a veces me siento bonita. Juego con mis niños y los disfruto. Este tímido progreso, paso a paso y lentamente, justifica estar lejos de todo lo que conozco... (188).

## 4) Repetición.

Hay buenas noticias y hay malas. Hay buenos días y los hay malos. Lo más constante es que siempre pienso en ti a cada rato, y pienso y pienso si habrá solución para nosotros. Y al final mejor dejo de tanto pensar y me dejo llevar por el tiempo y los acontecimientos porque de todas maneras no es con preocuparse que se arreglan las cosas. Los acontecimientos son los siguientes (100)<sup>5</sup>.

También se observa recurrencia en los temas que se tratan en las cartas:

- a) Nostalgia del ser amado.
- b) Víctimas del destino (*Estimated time of arrival*).
- c) Situación política de El Salvador.

5. El subrayado es nuestro.

- d) Amor y amistad.
- e) Episodio del Alfa Romeo verde (Separación).
- f) Metáfora de Tarzán.

5) Estancamiento.

Se presenta en las cartas cuando hay recurrencia temática. El propósito es reflejar la inmovilidad de la relación, el sentido de parálisis emocional.

Un aspecto de especial interés para el estudio del discurso epistolar en el texto que nos ocupa, es el que se refiere a la construcción de dos estilos diferentes; por un lado las cartas de Fernanda —que son las que predominan en la novela—, por otro, los fragmentos “recuperados” de las cartas de Juan Manuel y alguna carta completa de él mismo.

Esta voluntad de la inteligencia narrativa, al diferenciar las palabras de uno y otra, obedece a la necesidad de constituir dos personalidades definidas, claramente separadas, a partir de su escritura.

En las cartas de Fernanda las características del discurso amoroso “sentimental” se evidencian en un lenguaje que da cabida a los sentimientos y a la “confesión” abierta de debilidades. Ella se muestra vulnerable —aunque siempre optimista— sobre todo en el episodio de su depresión: “la amigdalitis de Tarzán”.

Por otro lado, resulta evidente un mayor apego a la “realidad material” que se traduce en la escritura de acontecimientos de la vida cotidiana: su trabajo, la relación matrimonial, el cuidado de sus hijos, etc. El discurso de Fernanda es, además, un indicador de la situación política de su país, El Salvador. El desarraigo y la soledad del exilio encuentran un lugar privilegiado en sus palabras.



En el terreno epistolar, la producción de Juan Manuel es más bien escasa. Recordemos el incidente del robo a Fernanda, a manos de “tres negrotos horribles”. Lo que conocemos de sus cartas es producto de la transcripción de ella, lo que implica una selección.

El discurso epistolar de Juan Manuel es ejemplo de ingenio y sentido del humor. La agudeza de sus palabras provoca siempre una sonrisa. En su lenguaje prevalece lo coloquial al lado de arcaísmos y expresiones propias del Perú (su país de origen), así como alusiones a la música popular:

PS. Salgo muy pronto, al menos de acuerdo a mis deseos, rumbo a Mallorca. O sea que no me escribas a París, salvo que me quede tullido o me salgan también verrugas en los cojones, lo cual me impediría ponerme escotado a la hora del volapié.

Otrosí. Olvidé contarte, en mi carta anterior (es signo de amor el que otra vez se cruzaran nuestras cartas), que, al bajar del avión que me llevó de San Francisco a Nueva York, pesqué un frío de aire acondicionado como para mear raspadilla. Resistí con dosis millonarias de antibióticos y vitaminas.

Bien, ahora sí te abraza y aúpa tu humildísimo. Y más abrazos (oprimentes) de tu intejjérrimo amigo (dicción puneña).

Juan Manuel Cantautor ( se lo oí decir a tus niños, allá en Acuérdate de Acapulco, con frío) (183).

---

La diferencia discursiva en las cartas de Fernanda y Juan Manuel no es siempre tan clara. A medida que transcurre el tiempo de la relación se observa una semejanza mayor en el estilo de Fernanda con el de su enamorado. Coloquialismos, presencia de la música popular y sentido del humor aparecen con mayor frecuencia en su discurso:

Como La Valentina, “Rendida estoy a tus pies”, y, “Si me han de matar mañana, que me maten de una vez”. Y, ódiame, por favor, yo te lo pido, pues odio quiero más que indiferencia, ya que sólo se odia lo que se ha querido. O ruégale a Dios que yo sufra mucho pero que nunca muera. En fin, deséame y haz conmigo todo lo que sugieren las letras de aquellos increíbles valeses peruanos que alguna vez me regalaste, por sus letras inefables, y que seguro estoy citando muy mal (249).

¿Voluntad deliberada por ofrecer la imagen de una fusión de personalidades, provocada por el amor, o imposibilidad de crear un “discurso femenino” creíble para el lector? El estudio del discurso epistolar nos ofrece evidencias de que se cumple la primera parte de

la interrogante, en dos sentidos: el proceso de ficcionalización de los personajes y el estilo discursivo de cada uno.

En otro orden de ideas, reconocemos el valor de la deixis en el discurso epistolar, especialmente en

...su papel modalizador, debido a que el enunciador se identifica o se desmarca emotivamente de la realidad circundante mediante las unidades deícticas, de suerte que éstas revelan la mayor o la menor implicación emocional del hablante en lo enunciado ( Borrero y Cala Carvajal 1).

Los deícticos que localizamos en las cartas de Fernanda, permiten reconocer su implicación emocional cuando se expresa acerca de dos referentes importantísimos para su vida: Juan Manuel y su país, El Salvador.

El estudio de María José Borrero y Rafael Cala Carvajal sobre la deixis en el discurso epistolar, nos dará el sustento teórico para validar la afirmación anterior. Es importante aclarar que no se realizará una identificación exhaustiva de los deícticos en el discurso. Sin embargo, creemos que las evidencias que se muestran a partir de las huellas textuales, cumplen el propósito del análisis.

---

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

Como sabemos, los deícticos

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

...comprenden una serie de palabras que cumplen la función de señalar, como lo haría un gesto, relacionando al referente con la instancia de la enunciación y con el sujeto de la misma o, como dice Lyons, relacionando los enunciados con las coordenadas espaciotemporales de la enunciación (Beristáin 133).

Borrero y Cala Carvajal señalan que

Junto a las dimensiones clásicas de la deixis (la dimensión personal, local y temporal), incluidas en la clasificación de K. Bühler, se encuentran otras posibilidades como la dimensión nocional (Pottier 1974) o modal (Schmid 1983); la social (Fillmore 1975); la emocional (Lakoff 1976) o empática (Lyons 1981); la analógica (Klein 1983) y la metalocucionaria (Gibbon 1983, Cifuentes Honrubia 1989) 2.

Las unidades deicticas tienen dos rasgos básicos: el ser expresiones referenciales y el estar asociadas a las coordenadas de la enunciación.

Cuando se afirma que la deixis evidencia la implicación emocional del enunciador del discurso, se hace referencia a la "deixis secundaria" emocional o empática, gracias a la cual se reinterpretan las dimensiones espacio-temporales que enmarcan la "deixis primaria", circunscrita al contexto físico.

El discurso en las cartas de Fernanda presenta una fuerte marca deictica, asociada a su percepción de la nacionalidad, a partir de su realidad de exiliada:

Porque mirame **tú** ahora en Caracas, pero con la decisión tomada de desmontar **esta** tienda latinoamericana para trasladarme con **mi** tribu al Salvador. Por lo menos es **mi** país, y eso se aprecia. Y yo podré trabajar. Porque **ahora** soy, además, cuatro (81).

En el ejemplo, la marca **tú / yo** establece una relación, pero con el agravante de la distancia (mirame tú). El amado sólo puede participar de los conflictos por los que atraviesa Fernanda como un mero espectador. Después de todo, la carta es distancia.

El demostrativo **esta**, así como el adverbio **ahora**, marcan las coordenadas espacio-temporales; **esta**, señala una referencialidad de especial significado: lo que está cercano al emisor (a Fernanda) es lo que cambia de lugar, lo que carece de raíces (salvo por la implicación del adjetivo latinoamericana). Y en cuanto al tiempo, **ahora** señala no sólo el tiempo de la enunciación sino la posición existencial en relación a este presente del discurso (ahora soy).

La única salida posible es presentada por el posesivo **mi** que en el discurso de Fernanda se adscribe en numerosas ocasiones al sustantivo país; la solución al desarraigo sólo puede encontrarse en el regreso al país natal; en deshacerse del estigma del exilio. Como se observa, la deixis modaliza el discurso, revelando una intensa implicación emocional del hablante en lo enunciado.

En los fragmentos que se citan enseguida, la deixis no sólo marca esta implicación hacia el país de origen. También señala circunstancias políticas de importante trasfondo desde el punto de vista ideológico; podría hablarse de una deixis social:

[El Salvador]

...**aquí** todo está bastante triste...(97); ...desde el fondo de **mi** jaula, en el fondo de **mi** casa en crisis, en el fondo de **mi** país desmoronándose, en el fondo de **mi** Centroamérica queriendo torpemente nacer a otra vida...( 106); ...**aquí** en mi paisito...(136); ...en **este** catastrófico paisito...(141); **Mi** país, mi horrible y destrozado país...(203); ...he regresado a **mi** pueblón...(227);...**aquí**, sí, **aquí** donde hasta los muertos me conocen... (228).

En las cartas, el referente de los deicticos espacio-temporales se conoce por la alusión explícita al lugar y fecha. Sin embargo, la deixis emocional permite reinterpretar esa referencia a la luz de los sentimientos del enunciadore (Fernanda):

[Berkeley]

Pero **aquí**, en casa de mi amiga más pobre, apretados y todo, he estado contenta y al fin no siento tantas presiones. Espero que dure **esta** tranquilidad (178).

[San Francisco]

~~**Aquí** me tienen presa, en una enorme oficina con grandes ventanas que miran hacia la bahía, en un lindo día azul con barquitos veleros bajo los puentes[...]~~ Resulta que me han puesto en la oficina de **este** gigante de compañía que es la Rogers and Brooks... (189).

El discurso epistolar adquiere, a partir de los deicticos, una dimensión emocional y social que permite construir significados que van más allá de la simple enunciación. Fernanda manifiesta su entrañable filiación salvadoreña, aún en la catástrofe de la guerra civil: sólo en su "paisito" hasta los muertos la conocen: allí se encuentran su raíces, su verdadera identidad. Y aunque pretenda lograr la tranquilidad para criar a su familia en otros lugares –Estados Unidos, por ejemplo- nunca podrá deshacerse de los fuertes lazos sentimentales que la unen con El Salvador.

Para completar esta aproximación al discurso epistolar en la novela, mencionaremos la importancia de la dimensión metalingüística en el discurso, misma que se manifiesta tanto en las cartas como en el relato. La reflexión sobre el sentido y función de las cartas

en la trama se vuelve fundamental, pues es reflejo de una intención del autor por hacer explícita la íntima relación que se establece entre la historia que se cuenta y el vehículo elegido para contarla: el género epistolar.

En cambio ella y yo éramos totales y esenciales, el uno para el otro, aunque a veces el mismo correo que nos mantenía informados nos impidiese contar íntegramente un momento de nuestras vidas, o dos o tres o mil. Con lo cual ni qué decir del conciso, desteñado y borroso fax...en el cual incluso lo epistolarmente parcial queda suprimido por completo, empezando por el sobre, con lo mucho que ello implica de color, de geografía, de climatología, de filatelia, de horizontes lejanos, de memoria y de olvido, de penas y tristezas, de amistad y de amor, de paso del tiempo y de veinte años no es nada o, en el peor de los casos, es sólo fiel correspondencia (221).

Las cartas son mediadoras entre los enamorados y como tales ejercen un papel protagónico en su relación; sin embargo, la palabra escrita resulta un débil reflejo de los sentimientos y un frágil sucedáneo de “la contigüidad de los cuerpos”.

La escritura es tan sólo una ilusión y aunque cumple una función fática ( en el sentido de contacto que le otorga Jakobson) que permite la comunicación, construye en la carta una imagen ficcionalizada de la “realidad”: Fernanda y Juan Manuel fueron siempre mejores por carta.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

### 2.3. Discurso humorístico.

#### DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

Intentar una descripción del discurso humorístico supone, antes que nada, establecer ciertos referentes teóricos. Tarea de singular dificultad, por tratarse de un concepto –lo humorístico- especialmente inasible por sus connotaciones filosóficas, antes que lingüísticas o literarias.

Escritores y filósofos de todos los tiempos e ideologías han abordado el problema del humorismo, tratando de definirlo a partir de distintos puntos de vista que plantean desde sus orígenes –como un invento inglés, en opinión de Sir William Temple- hasta su función ideológica –señalada más recientemente por Mijail Bajtin-.

No es este el lugar para abordar un estudio sobre la esencia del humorismo. Sin embargo, deberemos establecer algunas acotaciones para describir el discurso humorístico con cierto rigor. Para lograr este propósito, creemos que presentar algunas funciones y características del humorismo será de gran utilidad.

Se ha considerado que el humorismo es una interpretación trascendente de lo cómico, en la que el fin es la sonrisa, y no la risa, mera consecuencia<sup>6</sup>. Como expresión artística y literaria, supone un modo de pensar con fondo serio, incluso patético; y forma cómica, que peligra quedarse aprisionado en el relativismo filosófico y moral que adopta.

El juego humorístico es un hecho que refiere a otro y con el cual guarda una relación crítica que se expresa con un planteamiento paródico, absurdo, disparatado, irónico, satírico. Genera una tensión entre el ideal que uno propone y un "no-ideal", una incongruencia, que el discurso humorístico denuncia.

El humorismo, entendido como sentimiento de lo opuesto, de lo contrario, puede expresarse de diferentes maneras: la ironía, la sátira, la parodia. La primera es fundamental para Bryce Echenique quien considera que

---

Las palabras irónicas –a diferencia de las del humor quevedesco- se lanzan más como plumillas de Badminton que como saetas o dardos envenenados, y luego penetran en el corazón de los hombres pero sin inferirles un daño muy profundo. Suelen suscitar leves sonrisas porque son burlonas y no solo afectan a quien van dirigidas, afectan también a quien las profiere. La ironía, esta burla fina y disimulada, puede elevarse a consideraciones negativas sobre el mundo en general y sobre la sociedad en particular, porque es la secreta armadura del yo. A la vez, la ironía es un juego alegre, un placer refinado de la inteligencia, pues negar la moralidad convencional y burlarse de ella proporciona mayor intensidad a la función estética ("Sobre el humor y la ironía" 6).

6. Cfr. Castañeda, Jaime 4.

Por otro lado, Gonzalo Abril Curto<sup>7</sup> – en su artículo “La caricatura como hecho cultural y estético”- presenta una interesante síntesis acerca de las propiedades que la tradición teórica atribuye al humor: la incongruencia, la desafección y la catarsis.

1) **La incongruencia.** La experiencia humorística se justifica por la aprehensión de la disyunción entre ideas o situaciones inusualmente emparejadas. El humor se caracteriza por un brusco desplazamiento del “marco metacomunicativo”, es decir por la transición desde el orden de la “realidad” (proceso primario, universo del sentido común) al orden del juego y la fantasía (metáfora, proceso secundario). Para Bergson, la incongruencia característica de la comicidad se produce por la suposición de lo mecánico sobre lo vivo.

2) **La desafección.** Lo cómico se dirige a la inteligencia no a los sentimientos. El discurso cómico procede desde la emoción a la indiferencia afectiva. Estas observaciones son de gran provecho para ratificar una opinión ampliamente extendida sobre los efectos del discurso humorístico, a saber, que lejos de producir una intensificación emocional de los conflictos a los que alude, lejos de cargar afectivamente los significados, el humor tiende a reducir su enconamiento y su carga afectiva.

3) **La catarsis.** La mayoría de los estudiosos del humor llaman la atención sobre sus virtudes “terapéuticas”, tanto en el orden de los conflictos psíquicos como en el de los sociales. Las formas de desublimación, degradación y ridiculización del discurso humorístico actúan en un paréntesis ritual (afectivo y cognitivo) que no compromete la vigencia

7. Abril Curto, Gonzalo. “La caricatura como hecho cultural y estético”. Universidad Complutense de Madrid. Madrid. 1986 2-3.



general de los valores positivos ( la dignidad de las personas, el carácter sagrado de los símbolos, etc.) sino más bien atenúa los sentimientos habituales de constricción frente a ellos. La condición misma del efecto humorístico reside en que los receptores no tomen como real aquello que está pasando expresamente de modo irreal, es decir mediante procedimientos expresivos generalmente conocidos como “no realistas”.

Estas “propiedades del humor” se realizan en el receptor del discurso humorístico, de lo que se infiere que a nivel discursivo, el fenómeno del humor es una actividad interpretativa del lector. El efecto de sentido que produce el discurso humorístico estará marcado por la incongruencia, la desafección y la catarsis que deberán ser captados como esencia de lo que se quiere comunicar.

En este sentido, Amorós afirma:

No cabe duda de que la ironía, por ejemplo, exige inevitablemente una cierta colaboración con el lector. Unos lectores son capaces de captar cierto tipo de humor; otros no. Y esta posibilidad de captación condiciona ineludiblemente el goce... (Amorós 149).

Y condiciona también el carácter humorístico del discurso, pues de otra manera sólo conservaría su valor referencial.

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

Si el lector debe captar el humor, ¿dónde se origina el efecto humorístico del discurso?, ¿en la situación que se plantea, en los personajes, en las frases elegidas? Ciertamente es arriesgado hacer afirmaciones tajantes en este sentido. Sin embargo resulta válido realizar una aproximación al discurso e intentar posibles respuestas.

Una alternativa de análisis será el abordaje de lo que podría llamarse estrategias discursivas de “lo humorístico”, que contemplan aspectos lingüísticos, semánticos, retóricos, etc., puestos en juego para producir un determinado efecto de sentido: el humor, lo cómico.

Para realizar esta tarea partimos de ciertas consideraciones del filósofo francés Henri Bergson (**La risa**), quien nos proporciona algunas pistas para identificar “lo cómico” en el lenguaje. Es importante aclarar, que reconocemos la diferencia que muchos autores plantean, entre humorismo y comicidad.<sup>8</sup> Sin embargo, creemos en el valor analítico de las aportaciones de Bergson, pues resultan esclarecedoras para nuestro propósito.

Bergson afirma que “lo cómico del lenguaje debe corresponder, punto por punto, a lo cómico de los actos y de las situaciones, y que no es más que su proyección, por decirlo así, sobre el plano de las palabras (85)”. En este sentido, será útil reconocer en la novela, la representación discursiva de algunas “estrategias” bergsonianas, aunque sin olvidar que no estableceremos ejemplos “puros”, pues esto resulta imposible toda vez que aceptamos que la novela presenta una confluencia de discursos que sólo se puede “parcelar” con fines analíticos.

1. Se obtendrá una frase cómica vaciando una idea absurda en el molde de una frase consagrada. De esta manera se destaca cierto automatismo, a partir de mostrar *la tiesrva del lenguaje*. Se trata, por lo general de las llamadas frases hechas o estereotipadas.

...Y es que me morí un montón y por los siglos de los siglos desde el día aquel en que unos negros jijunas te asaltaron en Oakland, California, Fernanda Mía, y entre otras joyas de la corona alzaron en masa con unos quince años de lo menos malo que hubo en mí... (14)<sup>9</sup>

8. “La comicidad proviene de un deseo de reirse de alguien o de algo que hemos humanizado –como señaló Bergson-, de reirse del ridículo; el humorismo puede ser originado por un escepticismo filosófico o político o de cualquier otro tipo. La comicidad es maliciosa; el humorismo, aunque sea irónico, no...El humorismo es razón y libertad, jamás falsificará sus principios para ganar favores de los poderosos, precisamente lo contrario es lo que ha dado lugar al cómico y al bufón. La comicidad implica un deleite satírico y hasta cierta crueldad; el humorismo no. La comicidad es objetiva, o trata de serlo, el humorismo es subjetivo, es la interpretación de la realidad que hace el humorista...el humorismo surge de una concepción de la vida, de una actitud filosófica ante la vida...” (Castañeda, Jaime. “Jorge Ibargüengoitia. Humorismo y narrativa” 2-4).

9. El subrayado es nuestro.

2. Se obtiene un efecto cómico siempre que se afecta entender una expresión en su sentido propio, cuando se la emplea en el figurado. En cuanto nuestra atención se concentra sobre la materialidad de una metáfora, la idea expresada resultará cómica. La atención se desvía de lo moral a lo físico.

O sea que buscó direcciones de Residencias para jovencitas y, al llegar a lo de Residencias de, efe, ge, hache, i, etcétera, se encontró con algo que sólo podríamos calificar de muy Dupont, en francés, de muy Pérez, en castellano, y de muy Smith, en inglés, en fin que se encontró con toda una diarrea de RESIDENCIAS PARA SEÑORITAS (26)<sup>10</sup>.

3. La interferencia de dos sistemas de ideas en la misma frase es fuente inagotable de efectos cómicos. Todo consiste en aprovechar la diversidad de acepciones que puede tener una palabra, sobre todo al pasar del sentido propio al figurado.

Y, claro, después, no bien asomó Fernanda María su aguileñita nariz posgraduada, al valle de lágrimas y gases lacrimógenos en que vivimos, le empezaron a pasar una serie de cosas para las cuales nadie, ni tampoco ninguno de sus diplomas, la había preparado, pobrecita, y además siendo demasiado ingenua aún (23)<sup>11</sup>.

...pero ahora era ella [Luisa] quien descaba hacérmelo saber a mí, personalmente, para que de una vez por todas abandonara la absurda vida de bohemio que me empeñaba en continuar llevando...y ocupara algún cargo de responsabilidad limitada en una de sus empresas, en vista de que medio irresponsable y hasta irresponsable y medio fuiste siempre, mi querido Juan Manuel... (129-130)<sup>12</sup>

4. Se obtendrá un efecto cómico siempre que se transporte a otro tono la expresión natural de una idea.

Si la transposición va de lo solemne a lo familiar tendremos la parodia:

10. El subrayado es nuestro.

11. El subrayado es nuestro

12. El subrayado es nuestro.

...el pobre embajador francés sigue preso en manos del FPL, y además ha quedado como un boludo, porque el embajador de Costa Rica, que también estaba preso junto con su personal de embajada, logró escaparse, gran héroe, mientras que el pobre franchute quién sabe qué será de él... (95).

Recibí tu efusiva... ¡Aleluya por tus decisiones! ¡Aleluya, porque hacen de las tuyas!... Aunque no te lo creas, por momentos tu carta desborda generosidades, como la antigua leche, en tiempos de la nata... (124).

Si la transposición va de lo familiar a lo solemne, hablamos de la exageración:

Aunque también en la isla de La Palma, de donde vuelvo ahorita, frecuenté un grupo conocido como Los Tabernícolas. Uno de sus miembros era tan chiquito que hasta practicaba el bautismo por inmersión, por supuesto que en aguardiente, siguiendo a los antiguos cristianos y aprovechando su estatura. Y luego afirmaba que, ya inmerso, se sentía Arquímedes, y es verdad que salía corriendo calado por media isla, al sentir revelada la verdad de la física (110).

En todo caso, Enrique se había encogido, había perdido muchísima crin araucana y ya no era un poco cetrino de piel, como antaño, cuando le partía la cabeza a Mia y la adoraba al mismo tiempo. No, ahora, se había anorugado o ensuecado, o algo así, pues llevaba una barba patriarcal y fumaba una pipa de pastor protestante (280).

---

Estos procedimientos discursivos –junto con la ironía, que explicaremos adelante– se unen a otros recursos del lenguaje para lograr el efecto humorístico en esta novela, que no es únicamente provocar una sonrisa en el lector, sino llegar a la reflexión, porque

...el humor puede ser una forma de conocimiento del ser íntimo del hombre y de la realidad social. Como tal, como forma de conocimiento, no tiene que agotarse necesariamente en el regocijo: al contrario, lo que es la paradoja típica del gran humorismo, hace de él un instrumento de exploración con el que es posible recorrer la vida toda, incluyendo sus momentos de dolor y angustia (Cornejo Polar en Ferreira y Márquez 181).

En la novela, el discurso humorístico contribuye a desmitificar los grandes temas del hombre: el amor, la amistad, el exilio, la nacionalidad, la familia. El humor distancia al lector de los conflictos existenciales que se plantean en el texto; pero, al mismo tiempo, lo obliga a reflexionar –y a tomar partido– en el planteamiento de estas problemáticas.

Todo el discurso narrativo está permeado de este humor hiperbólico que es muchas veces triste y duro, pero nunca amargo: humor que privilegia la ironía como vehículo expresivo.

La ironía<sup>13</sup> es un recurso predominante en la narrativa de Alfredo Bryce Echenique y la obra que nos ocupa no es la excepción. Dice Bryce: "...creo que la ironía vela la realidad para mejor sugerirla. Es la sonrisa de la razón, que penetra las cosas, pero no como un dardo destinado a herir. El ser irónico se ríe del otro y de sí mismo, sufre lo mismo que sufre el destinatario (*Sobre el humor y la ironía* 3)".

En **La amigdalitis de Tarzán** el recurso de la ironía es ampliamente utilizado: veamos sólo un ejemplo, que encontramos en una carta de Fernanda:

...Lo más peligroso para nosotros, quizás, es que se ha formado un "Ejército de Liberación Centroamericana", con los viejos de la Guardia nacional de Somoza, todos los que salieron en desbandada de Nicaragua, los superraccionarios de Guatemala, los ricos de El Salvador que se han ido a vivir y a invertir en Guatemala, y el gobierno de Honduras que parece que también colabora. Hasta Rodrigo Carazo Odio (sic) el actual presi de Costa Rica, mete sus discursos reaccionarios, si bien por lo menos no ayuda con armamentos ni hombres. Pues todas estas bellas personas están decididas a "parar el avance comunista", aquí en mi paisito...(136)<sup>14</sup>.

Es claro que el discurso humorístico se combina estrechamente con el discurso ideológico del texto, logrando un efecto desmitificador e irreverente hacia formas de expresión político-ideológicas como la guerra civil salvadoreña, el exilio, e incluso la pertenencia a una clase social. Resulta interesante reconocer algunos indicios textuales en este sentido:

13. Ironía. "Figura de pensamiento porque afecta a la lógica ordinaria de la expresión. Consiste en oponer, para burlarse, el significado a la forma de las palabras en oraciones, declarando una idea de tal modo que, por el tono, se pueda comprender otra, contraria. Cuando lo que se invierte es el sentido de las palabras próximas, la ironía es un tropo de dicción y no de pensamiento (Beristáin 271)".

14. El subrayado es nuestro.

Latinoamérica (vista desde París, en el exilio):

...más alguna embajada de las que ella me conseguía ahora, alguna noche Pro víctimas de Algo siempre en el Perú...y alguna función vestido de indio de Guatemala, de México, de Paraguay, de Bolivia, del Perú, y alguno que otro país más en que los indios del sol son sinónimo de esperanza en el buen salvaje homogeneizado y pasteurizado para el futuro de la humanidad... (49).

La guerra civil:

Además, las bombitas, los disparitos y los muertitos siguen... (201).

Fernanda María (su educación, estrato social, apariencia física):

-Fernanda María de la Trinidad del Monte Montes, un nombre tan de nuestros países, como verán, hija de gente muy bien de allá, sí, sí, de la capital, del mero San Salvador, como quien dice se graduó hace apenas unos días en el internado más chic de Lausanne, con cinco idiomas, los mejores modales, y sabiendo cosas tan inútiles como que a un taxi se le para así (25).

Como se observa, encontramos referencias que van desde el nombre de la protagonista, hasta la extensa y divertidísima anécdota de su llegada a París cuando tardó una semana en darse cuenta de que se hospedaba en una casa de mala reputación, *de puro imbécil que la dejaron a una esas buenas educaciones* (30).

Juan Manuel (en la autobiografía que nos hace en el relato):

...y a mí me envió a la ya entonces cuatricentenaria Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras, especialidad de literatura, con una vocación atroz, y, yo diría, casi renacentista, pues nada humano me era ajeno, cuando de escritura se trataba... (32).

Los ejemplos se multiplican en el relato, no sólo a nivel del enunciado, sino también léxico. El uso de diminutivos, superlativos, arcaísmos, extranjerismos, adjetivación y palabras inventadas (neologismos de raíz brayceana) abundan en el discurso humorístico: banana republic, burguesita podrida, tamaños escritorazos, rubicunda e

iracunda, vitute, gringote, grandaza, paisito, pertinentísima insistencia, burdel arrepentido ma non troppo, fugas de derecha y deportaciones de izquierda, don Juan Boom, etc.

Los contactos con el discurso amoroso son también frecuentes. Parece que tenemos ante nosotros una versión en clave cómica del tópico del "amor más poderoso que la muerte". El discurso amoroso se vale en ocasiones de frases hechas y lugares comunes de la "novela rosa", pero siempre matizados de humorismo lo que impide la chabacanería. Aquí se observa la tendencia del humorismo moderno hacia la denuncia del tópico y la retórica vacía:

Me animé a quedarme en París, más bien, y a pasar nuevamente por una de esas escenitas de aeropuerto en que alguien toma desgarradoramente un avión y lo deja a uno... (69)<sup>15</sup>.

...Pero no estaba la virgen para tafetanes, y, como suele decirse, en el horizonte se divisaban ya los más negros nubarrones (135)<sup>16</sup>.

...pero lo menos que puedo decir es que, ya no sólo sus muslos, como en el poema de García Lorca, sino Fernanda enterita se me escapaba como el más sorprendido de los peces (268)<sup>17</sup>.

-A ti te parecerá ya increíble. Mía- le dice uno a nadie, en la oscuridad de ese cuarto de hotel-, pero acabo de tener la profunda alegría, la emoción, el honor de soltar unos lagrimones por ti. Me pasa a menudo, pelirroja (315)<sup>18</sup>.

En las cartas, las despedidas de Juan Manuel tienen una especial dosis de humorismo:

*Efusiones como chorro de ballena; Te oprime con un abrazo sostenido; Te atolondra a abrazos, etc.*

15. El subrayado es nuestro.

16. El subrayado es nuestro.

17. El subrayado es nuestro.

18. El subrayado es nuestro.



No debemos finalizar esta breve descripción del discurso humorístico sin aludir a la referencia al mito de Tarzán en la novela. Desde el título –La amigdalitis de Tarzán– se observa una transgresión: resulta grotesco imaginar a Tarzán atacado de amigdalitis, mudo en medio de la selva debido a una enfermedad trivial. Un Tarzán que, además, es mujer, y que debe asistir al gimnasio de la vida para fortalecer sus músculos y así poder enfrentar todos los peligros que la acechan.

Al valerse de un mito popular ampliamente conocido, y dotarlo de un carácter humorístico, si bien de un humor triste, el autor logra varios propósitos: establecer un acercamiento con el lector, al compartir un referente cultural; dar a su personaje femenino una perspectiva exitosa en una sociedad que privilegia al machismo, pero, que al utilizar un tono irónico, impide la desaprobación masculina; reconocer el aspecto humano de un hito de la masculinidad ( el lado femenino de un hombre).

En este texto, el humor se convierte muchas veces, en un elemento importantísimo para soportar una realidad insoportable: el discurso humorístico ha sido el tamiz de momentos de dolor y angustia, pero también el lugar donde se fragua una complicidad entre lector y autor.

---

#### **2.4. Discurso de la oralidad.**

Una de las características predominantes en la narrativa latinoamericana contemporánea es el interés por crear mundos ficcionales donde la construcción de la oralidad ocupa un lugar protagónico. En este sentido, los textos de Bryce Echenique constituyen, indudablemente, un espacio privilegiado del discurso oral popular, que impregna sus relatos y les confiere un rasgo de estilo inconfundible.

Para abordar el discurso de la oralidad –con cierta claridad teórica–, es preciso determinar el sentido en que será utilizado el concepto “oral”, reconociendo las dificultades y contradicciones asociadas a la oposición “oralidad-escritura”.

El mismo Bryce Echenique aporta reflexiones pertinentes en este sentido:

La oralidad es una ficción dentro de la ficción porque hay que fabricarla, hay que crear la ilusión de oralidad. Quien crea que la oralidad es hablar pues que se grabe y verá todo lo que se repite y todo lo ripio que hay en los grandes narradores conversadores y, además, que no funciona en el aspecto escrito. Eso sí, se mantiene de aprendizaje que hice yo en la lectura de Hemingway, el diálogo hemingwayano que es tan oral y que tanto cuenta, es imposible de darse en la conversación real y sin embargo es conversación escrita (Entrevista con Ferreira, citado por Marcone en Ferreira y Márquez 267).

Según esta afirmación, la oralidad –dentro de la escritura literaria– es una ficción construida a partir del discurso, y que no pretende convertirse en un hipotético registro del habla real elegida como referente, puesto que, como afirma Marcone:

...aquello percibido como oral en la lectura no sólo no lo es ni física ni pragmáticamente sino que tampoco lo es en términos semióticos; es lo “oral”, una noción cultural con la que se denomina ciertas prácticas y estrategias discursivas en las culturas “letradas” (Marcone en Ferreira y Márquez 26).

Lo que se pretende al utilizar ciertas estrategias discursivas en el relato, “...de acuerdo al conocido postulado de Roland Barthes (1968), es producir en el lector un efecto de realidad, efecto que en el caso que nos ocupa consistirá... en una impresión de oralidad (Pacheco, 2)” Además, se logra poner a la escritura al servicio de la representación del discurso oral, lo que la transcripción convencional no puede hacer.

Entenderemos, por tanto, esta pretendida ilusión (impresión, efecto) de oralidad en dos sentidos: como efecto de lectura y como revelación de una estructura subyacente al texto escrito (discurso de la oralidad). La descripción de algunos “indicadores de oralidad” en **La amigdalitis de Tarzán** espera mostrar la validez de la afirmación anterior.

El pensamiento y la expresión de condición oral presentan – según Walter J. Ong– algunas características (psicodinámicas de la oralidad) que es posible reproducir en la lengua escrita. Estos “indicadores de oralidad” se muestran abundantemente en **La**

**amigdalitis de Tarzán** y contribuyen a reforzar el sentido de cercanía con el lector quien se convierte en 'escucha' (y en ocasiones, interlocutor) de la historia narrada.

Veamos la expresión de algunas "psicodinámicas de la oralidad":

- 1) Expresiones acumulativas antes que subordinadas. El discurso de la oralidad muestra este rasgo cuando se emplea reiteradamente la cópula y/o para unir los enunciados:

Ahí, por lo menos, yo podía alojarme en un motelito que quedaba junto a la casa de María Cecilia, la hermana de Mía y de su esposo muy gringote y con su toque de bienaventurado, más aún que de buena persona y sus hijos y caballos y perros y gatos. Más lo de la playa, claro, importantísimo para que Mariana y Rodrigo, casi vestidos para la nieve, los pobrecitos, tuvieran mucho aire y espacio libre donde correr y perderse entre dunas y mansiones costeras, y, sobre todo, mucho ruido de olas en la distancia y mucho grito de pajarracos marinos y ensordecedores... (160-161).

- 2) Expresiones acumulativas, antes que analíticas. La expresión oral lleva una carga de epítetos y otro bagaje formulario<sup>19</sup> que la alta escritura rechaza por pesada y tediosamente redundante, debido a su peso acumulativo.

Todo esto es real, y realmente pasó dentro de mí, más que por mi mente, digamos. Sí, pasó con toda su brutal fuerza, muy hondo por la integridad de mi cuerpo y alma, por todo mi sistema nervioso. Y, claro que sí, lógico, también por todo mi sistema sentimental. Y perdí el sendero, perdí la calma. Pero, cuando transcurrido un buen momento y por sí solas, volvieron las aguas a su cauce, recordé que también mi organismo entero y, cómo decirlo, mi organización completa, ... ( 304-305).

- 3) Expresiones redundantes o "copiosas".

19. "...toda expresión y todo pensamiento es formulaico hasta cierto punto en el sentido de que toda palabra y todo concepto comunicado en una palabra constituye una especie de fórmula, una manera fija de procesar los datos de la experiencia, de determinar el modo como la experiencia y la reflexión se organizan intelectualmente, y de actuar como una especie de aparato mnemotécnico..." ( Ong 42).

...y por eso seguro no me escribía, no quería preocuparme, no quería contarme más pormenores acerca de Enrique y la bebida, y la bebida de Enrique y la violencia, y la violencia de tan buen hombre y el insoportable exilio y la culpa, la maldita culpa del destino que todo había venido a joderlo, con hijo y esposa que mantener y ahora resulta que esperando otro hijo, y nada sale bien y todo es fracaso, puro fracaso, todos exponen menos yo, todos venden menos yo... (78).

Como podemos observar en las citas, la mezcla de recursos es frecuente y fácilmente reconocible en el cuerpo del relato. Estos indicadores se presentan también en las cartas, no obstante de que al interior de la ficción, éstas son el resultado de un acto de escritura y no de enunciación oral. Las cartas de Fernanda muestran esa elaboración propia de la escritura, sin perder el tono conversacional que le otorga el discurso de la oralidad.

Siguiendo a Ong (41), es posible reconocer la construcción formulaica en el discurso, que con finalidades de estabilización y producción de ritmo reitera estructuras sintácticas, aunque permitiendo pequeñas variables enriquecedoras de sentido:

-Muchas flores es lo que te deja, porque soy una profesional en temas de jardinería, porque ya amo tus áridos jardines, y porque tienes tanto miedo de que yo despierte dando de alaridos y bañada en pesadillas empapadas, cada noche, que te metes preventivamente en mi cama (241-242).

Los llamados lugares comunes, frases hechas y refranes actúan como expresiones formulaicas que además del ritmo que producen en el discurso, cumplen la importante función de concentrar ideas complejas y establecer contacto con el "mundo" del lector. En el relato, es abundantísima la presencia de esta fórmulas. Citamos sólo unas pocas: *todo llega en esta vida; pobre, pero decente; ver para creer, de golpe y porrazo; contra viento y marea; a mal tiempo buena cara; quien mucho abarca poco aprieta; otro gallo cantaría; la sartén no está para bollos; etc.*

El discurso de la oralidad en **La amigdalitis de Tarzán** se construye también a partir de "estrategias orales" como la digresión y el principio *in medias res*. En este sentido, es posible extrapolar a nuestro análisis, algunas importantes aportaciones que hace Jorge

Marcone<sup>20</sup> a propósito de la novela de Bryce Echenique **La última mudanza de Felipe Carrillo**:

Los referentes de principio *in medias res* y de digresión. ...no son estas modalidades discursivas tal como aparecen y son practicadas en alguna de sus variaciones literarias más conocidas. El tono del relato y la situación comunicativa evocada sugieren, en cambio, que estas modalidades discursivas tienen como modelo su uso y configuración en la narración oral coloquial (269).

El inicio de la novela (*in medias res*) muestra esta "tesitura" oral y coloca al lector en una actitud de "escucha" que se refuerza con una pregunta aparentemente retórica, que tiene un claro destinatario:

Diablos...tener que pensar ahora, al cabo de tantos, tantísimos años, que en el fondo fuimos mejores por carta...

¿Qué nos faltó entonces? ¿Amor? Vaya que no (13).

El estilo de la conversación coloquial se hace presente, además, en las digresiones presentes en el relato. Este recurso —esencia del estilo brayceano— ha sido objeto de las reflexiones del narrador peruano:

...una narración que yo cuento a un presunto lector, mantengo para mí el derecho de alargarla como se alarga a veces la conversación que es buena y agradable. ¿Y la estructura?, preguntarán sin duda los más. La verdad es que hasta hoy me interesa poco. Me interesa la escritura antes que la estructura. Simplemente poner mi historia oral en el papel (Entrevista con Barreiro Saguier, citado por Marcone en Ferreira y Márquez 275).

De diferente extensión, las digresiones se manifiestan en la novela como aclaraciones, explicaciones, anticipaciones e incluso como comentarios metanarrativos relacionados con la práctica misma de este recurso :

20. Marcone, Jorge. " <Nosotros que nos queremos tanto debemos separarnos>: Escritura y oralidad en **La última mudanza de Felipe Carrillo**". **Los mundos de Alfredo Bryce Echenique**, (Textos críticos) Ferreira y Márquez, editores. Perú, Pontificia Universidad Católica del Perú: Fondo Editorial, 1994, 261-278.

Pero bueno, tras haberme lanzado, como un Jonathan Swift cualquiera, “por tan vastos y retorcidos desvíos, retomo el camino –y, como quien dice el hilo de mi narración-, con la firme intención de seguirlo hasta el final de mi viaje, salvo, claro está, que alguna perspectiva más agradable vuelva a presentármese ante los ojos”, como se me presentó hace un momento el recuerdo del exitosísimo porvenir del tarantulado y del cariño tan maternal que llegaría a sentir por mi nombre completo la siempre linda y sonriente Mariana... (270-271).

¿Cómo no sonreír ante el humorismo brayceano? Cada una de sus palabras –hasta las más “orales”- responden a un propósito cuidadosamente planeado: confrontar la palabra coloquial, cotidiana y cómica con un contexto patético. El discurso de la oralidad permite eliminar toda connotación melodramática del contexto narrativo, no sólo en relación con el discurso amoroso (sentimental), sino especialmente, con el trasfondo ideológico que se plantea a partir del desarraigo y el exilio.

La ilusión del estilo conversacional –que no su mimesis- cobra mayor veracidad en las referencias directas al lector (empírico) como si se tratara de un interlocutor copresente, que aprueba o condena las acciones narradas. El efecto de oralidad se refuerza al incluir al lector en el esquema comunicativo:

La decisión estaba tomada, como comprenderán, sobre todo ahora que huésped y anfitrión habían logrado, en bifurcados monólogos interiores, ponerse tan razonablemente en el corazón del otro... (262).

El lector (o lectores) adopta la forma de una audiencia anónima que puede asentir, inmiscuirse, o incluso tomar partido en relación con la trama narrativa. La ilusión de oralidad puede, incluso, reconocerse como un efecto de lectura, en que se crea la “ilusión de la voz”. Las palabras provienen de la experiencia, de los sentimientos, de los pensamientos del narrador y su significado queda –paradójicamente- inscrito en el discurso narrativo, el cual

... a pesar de la ilusión de realidad de la que es capaz, no es más que una “puesta en escena” de la misma. En el discurso oral Bryce no ha encontrado, por fin, una estructura discursiva cerrada y suficiente para cifrar la experiencia de la vida [...] sino estrategias para escribir contra la ilusión de mimesis, de subvertir

las convenciones en las que ésta se apoya en la escritura... (Marcone en Ferreira y Márquez 270).

El estilo conversacional –o su ilusión– es una de esas estrategias de oralidad que Marcone señala. En **La amigdalitis de Tarzán** su empleo es preponderante en el relato que acompaña a las cartas, a través de diversos recursos retóricos (principalmente el anacoluto), y léxicos (superlativos, diminutivos, coloquialismos, peruanismos, palabras de la inventiva brayceana), así como juegos de palabras: *Limatambo*, *Paríspascana*, *hostezadisimamente*, *grandaza*, *exiliadito*, *viajadera*, *arrechuchos*, *paporreteo*, *alegrón*, *nocherniego*, etc.

También la música popular cumple una función en el discurso de la oralidad. Ya en la aproximación al discurso amoroso, se afirmaba que la canción popular era una especie de “guía para la educación sentimental” de los personajes y del lector, y constituía la posibilidad de lograr una comunicación inmediata con este último mediante un sistema de referencias comunes.

Como parte de un universo más amplio –la cultura popular–, las letras de los boleros, tangos, vales criollos, rancheras y la música de Frank Sinatra, se mezclan hábilmente en el discurso narrativo de **La amigdalitis de Tarzán** hablando –¿o cantando?– a la memoria cultural del lector, al establecer puentes –cognitivos, emotivos, de la fantasía– que unen horizontes de saber. El carácter oral de estas referencias estriba en su inserción en el discurso de la oralidad a manera de fórmulas: como refranes o frases hechas que concentran su mensaje en pocas palabras –incluso en inglés–, de gran fuerza para la comunicación literaria y, evidentemente, para la construcción de sentido por parte del lector.

Finalmente, deberemos reconocer que el discurso de la oralidad representa la posibilidad de conservar “su palabra”, su esencia oral “primaria”, a dos seres humanos expulsados de sus orígenes y obligados a usar otros lenguajes. Fernanda y Juan Manuel, exiliados latinoamericanos viven una experiencia de transculturación –como afirma Marcone–, percibida como un desarraigo:



Su soledad parisina justifica el afán por una identidad latinoamericana que se encuentra, forzosamente hay que decirlo, en su oralidad (los modos discursivos del lenguaje oral, ciertas variantes del habla coloquial limeña, la jerga, los refranes) y en la música popular de los boleros, tangos y valsés que sólo a los latinoamericanos puede decir tanto (Marcón en Ferreira y Márquez 278).

## 2.5. La intertextualidad

Toda aproximación a la descripción de un texto debe reconocer la cualidad de éste como tejido o red, “el lugar en que se cruzan y se ordenan enunciados que provienen de muy distintos discursos” (Llovet, citado por Martínez Fernández 37)<sup>21</sup>. El discurso literario se inscribe en un corpus de textos literarios en que se reconoce y se hace comprensible; que cita implícita o explícitamente discursos previos (literarios y no-literarios); y a su vez es capaz de ser citado en otros nuevos discursos.

Al reconocer que el texto literario es un objeto lingüístico-verbal se acepta además su carácter cultural, intersubjetivo, dotado de significación, codificado, cerrado como forma y abierto como sentido<sup>22</sup>. Este texto literario presenta una característica ineludible de todo texto verbal. Nos referimos a su relación con otro texto o textos: a la escritura como “palimpsesto”, según concepto de Genette, en cuanto supone la preexistencia de otros textos. Esta característica es **la intertextualidad**, concepto que implica no sólo el

21. Aunque se establece esta delimitación de texto en el plano verbal, aplicable al “texto literario”, reconocemos las aportaciones de investigaciones que señalan “la delimitación epistemológica de la noción de texto como instrumento operativo no sólo en el campo de las prácticas verbales, sino en el análisis de cualquier tipo de práctica de producción de sentido. Para ello no limitan la noción de texto al campo de los lenguajes verbales, sino que lo extienden a los lenguajes no-verbales y a los todavía no-lenguajes (discurso del cuerpo, de la vida cotidiana, etc.)”.

(Talens, Company y Hernández Esteve citados por Martínez Fernández, **La intertextualidad literaria. Base teórica y práctica textual**: Ed. Catedra; Madrid, 2001, 27).

22. Esta formulación corresponde al concepto de textualidad total que plantea Francisco Martínez García (1990) y que sintetiza Martínez Fernández de la siguiente forma: 1. El texto es un objeto lingüístico-verbal. 2. La objetividad textual depende precisamente de su naturaleza verbal, es decir, del hecho de que el texto no pueda ser atribuido, reducido ni remitido a la mente ni al espíritu del sujeto-emisor ni del sujeto-receptor, que son entidades que quedan fuera del texto como tal “objeto”. 3. El texto no es un objeto físico sino cultural y, por ello, intersubjetivo...el texto es un objeto dotado de significación y semillero, por lo tanto, de reacciones propiamente artísticas. 4. La objetividad y lo intersubjetivo-cultural se anudan propiamente en el hecho de que el texto sea la actualización conjunta de unidades lingüísticas ya codificadas (32-33).

proceso de producción del texto, sino su recepción, considerando esta última los conocimientos que tengan los lectores acerca de los textos relacionados en el texto leído.

Gérard Genette<sup>23</sup>, al hablar de la trascendencia textual del texto (objeto de la poética, según su argumentación) reconoce la intertextualidad como uno de los cinco tipos de relaciones transtextuales: 1. intertextualidad (relación de copresencia entre dos o más textos, presencia efectiva de un texto en otro: se manifiesta en la cita, la alusión y el plagio); 2. paratextualidad (señales autógrafas o alógrafas que procuran un entorno al texto: título, prefacio, epílogo, notas, epígrafes, sobrecubiertas, etc.); 3. metatextualidad (relación crítica con el texto: el comentario); 4. hipertextualidad (toda relación que une un texto B [hipertexto] a un texto anterior A [hipotexto] en el que se injerta de una manera que no es la del comentario; esta relación se da por transformación o por imitación [pastiche, parodia, travestimiento]); y 5. architextualidad (conjunto de categorías generales o transcendentales del que depende cada texto singular: tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios).

En este sentido, algunos estudiosos (como Martínez Fernández) consideran que:

...no pueden soslayarse los parentescos funcionales entre hipertextualidad e intertextualidad; la intertextualidad genettiana, definida por la relación de copresencia entre dos o más textos (cita, plagio, alusión), interfiere con los fenómenos de hipertextualidad o producción de un texto por derivación de otro anterior por transformación simple o por transformación indirecta ( las relaciones de hipertextualidad son, para Genette, la transformación de un texto anterior y la imitación estilística)... (62).

En todo caso, se destacan dos posiciones entre los teóricos de la intertextualidad -seguimos a Martínez Fernández- : un concepto amplio ( Bajtín, Kristeva, Barthes )<sup>24</sup> y

23. Genette, Gérard. **Palimpsestos**. "La literatura en segundo grado". Madrid. Ed. Taurus. 1989. 9-17.

24. Este concepto amplio de intertextualidad contemplaría la actividad verbal como huella (reiteración, lo "dejá dit") de discursos anteriores, acogeria todas las formas genettianas de transtextualidad y, más allá, a la manera de Kristeva y Barthes, entendería el texto como cruce de textos, como escritura traspasada por otros textos. También se relaciona con las propuestas bajtínicas del dialogismo y polifonía. (Martínez Fernández 63).

otro restringido (Genette, Segre, Todorov, Claudio Guillén). Esta segunda postura, que entiende que la intertextualidad (restringida) habla de citas, préstamos, y alusiones concretas, marcadas o no marcadas, es decir, de un ejercicio de escritura y de lectura que implica la presencia de fragmentos textuales insertos (injertados) en otro texto nuevo del que forma parte, es la que puede brindar algunos indicadores que hagan operativo un acercamiento crítico a este fenómeno.

La descripción de la intertextualidad presente en **La amigdalitis de Tarzán** aportará evidencias de la confluencia discursiva, pues permitirá develar algunos contactos y/o fusiones que se realizan a partir del intertexto y que ponen de manifiesto la orientación social del lenguaje como rasgo distintivo del discurso literario:

Ninguna voz puede despojarse de las voces que la constituyen: las voces de los otros, las voces de la alteridad, esa otra voz que resuena en la palabra del sujeto *mismo*, impregna, son la condición de toda voz... Bajtin inscribe la alteridad en la misma esfera del yo; postula la imposibilidad de la clausura del yo; hace de la alteridad la condición de la propia identidad (Gavaldá citado por Martínez Fernández 54).

La propuesta teórica<sup>25</sup> que apoyará esta descripción distingue una tipología de intertexto que presentamos enseguida.

En principio, reconocemos que la intertextualidad presente en el relato es *externa*, en tanto el mecanismo intertextual afecta a textos de diferentes autores. Esta intertextualidad externa será endoliteraria o exoliteraria según la naturaleza del subtexto. La intertextualidad endoliteraria se reduce a la cita y la alusión, que pueden ser explícitas (marcadas) o no. La intratextualidad exoliteraria incluye lo que se conoce como *frases hechas*, las referencias a la música popular, y expresiones coloquiales (elementos de la oralidad tradicional).

25. La propuesta que elabora Martínez Fernández (**La intertextualidad literaria. Base teórica y práctica textual**) servirá como referencia teórica a este análisis.

La obra que nos ocupa –y en general, el vasto universo del discurso narrativo brayceano–, es el espacio privilegiado de la voz de otros: la posibilidad de reconocer la dimensión colectiva de la voz del hombre y la mujer posmodernos.

El intertexto que proviene de otros autores (endoliterario), es abundante en citas y alusiones. Citar es introducir el discurso de otro en el propio discurso; es introducir su voz, reproduciendo sus palabras directamente o sintetizando, parafraseando. La cita puede ser total o parcial: fiel o aproximada. Aunque existen diferentes tipologías de la cita, aquí sólo diferenciaremos entre citas explícitas (o marcadas) y citas no explícitas (no marcadas).

Las citas que aparecen en el texto (explícitas y no explícitas) apoyan el relato y a veces son motivos recurrentes; tal es el caso de las citas de Hemingway y D.H. Lawrence que se presentan directamente o parafraseadas en distintos lugares de la novela. En el caso de la cita de Hemingway, se hace referencia a un rasgo fundamental de la personalidad de Fernanda: su optimismo ante las dificultades de la vida; D. H. Lawrence aporta una reflexión que, en sentido metafórico, describe la relación amorosa de los protagonistas:

...ella tenía esa gracia con que se viene al mundo de salir impoluta de las más sucias y abismales situaciones...y encarnar a fondo estas palabras de Hemingway... sí, también mi adorada Fernanda María de la Trinidad *Experimentó la angustia y el dolor, pero jamás estuvo triste una mañana* (79).

Me gusta mucho D. H. Lawrence...busca *elephants* en el index y verás un título, *Elephants are slow to mate*, y estoy segura que pensarás inmediatamente en nosotros cuando leas que “los elefantes, esos mastodontes, son muy lentos de domesticar”. Pero resulta que al final de todo son buenísimos los elefantes, los más dóciles y nobles de todos los animales. En fin, lentísimos y segurísimos...¿No te recuerda esto a alguien? ¿O más bien a alguienes?... (180).

Gertrude Stein, Malraux, Baltasar Gracián, Juan Ramón Jiménez, Dante Alighieri, Jonathan Swift, prestan sus voces al relato a través de citas marcadas; algunos autores son referidos de forma indirecta (José María Arguedas, Alejo Carpentier, César Vallejo, García Lorca). Otra variante es la referencia a la cita sin mencionar la fuente y, a menudo, incluyendo en ella las propias palabras del narrador: (*To be or not to be but at*

*the airport*) en la lengua original y añadiendo una traducción libre de la frase citada. En este último caso, resulta fundamental la calificación del lector en el proceso de recepción del sentido pues,

...en la recepción de los intertextos “hay niveles de lectura –de lectores- e interpretación a partir de las pautas que el propio texto –y su marco cultural- da para indicar el sistema de conocimientos y presuposiciones de su ‘lector implícito’ (Wolfgang Iser) o ‘lector modelo’ (Umberto Eco)” (Quintana Docio, citado por Martínez Fernández 144).

Este intertexto también refiere los nombres de obras o personajes literarios, desmarcados e incluyéndolos en el discurso de los personajes:

El cantautor peruano era uno de los suyos, con permiso de residencia caducado, difíciles comienzos, años duros, mítica búsqueda de las luces en la Ciudad Luz, corazón a la izquierda, profundo arraigo en el desarraigo, los pasos perdidos, realismo mágico.... (54)<sup>24</sup>.

Adelante, amada mía, que se hace camino al andar. Aguanta y a la vez recibe un huaico (pero limpio) de abrazos y de enorme afecto. Y, como Tirano Banderas, quedo mandado.

*Juan Manuel (183)*<sup>25</sup>.

El intertexto (endoliterario) se manifiesta también en las alusiones. Según Genette la alusión es “un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación<sup>®</sup> con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo...” (10).

...y después sucedió lo que tuvo que suceder, pero aquí estamos para celebrarlo, socios, vejancones amantes de Verona, amigos antes que nada... (276)<sup>26</sup>.

24. El subrayado es nuestro

25. El subrayado es nuestro

26. El subrayado es nuestro

La muy tonta de mi Fernanda se había conmovido como una niña inocente con el regreso de Enrique, que a mí me sonaba a caballo de Troya, más bien (126)<sup>27</sup>.

Por nuestro lado, no estamos nada tranquilos, pues la Ana Dolores se demora en poderse ir y aquellas absurdas pero graves amenazas pesan sobre todos nosotros como una espada de Damocles... (140)<sup>28</sup>.

Los fragmentos anteriores muestran una alusión que forma parte de la cultura popular del lector "promedio" y que no requiere la lectura literaria para entender su sentido. Tal es el caso de la mayor parte de las alusiones en el texto, que más que endoliterarias se refieren a un universo exoliterario (cuentos populares infantiles, refranes, música popular, etc.):

...las muchas ciudades por las que fui rodando y cantando, como un Rolling Stone que no hace verano, cual golondrina solitaria, quieto decir, aunque temporadas hubo en que hasta comí menos que uno de estos alegres pajaritos... (61).

La noche la terminamos agotados, pero jugando siempre a la ronda, aunque sin movernos de nuestros asientos y sin que un lobo malvado viniera a comerse a nadie, ahí... (65).

La alusión tiene, en ocasiones un efecto de sentido humorístico, como cuando Juan Manuel se refiere a Enrique (esposo de Fernanda y fotógrafo de profesión) como *Mr. Henry Kodax* (clave cómica por Henry Kissinger).

La llamada intertextualidad exoliteraria predomina en el texto. Por lo general, es de procedencia "oral": son las frases hechas, los refranes, las canciones populares que ya mencionábamos a propósito del discurso de la oralidad.

27. El subrayado es nuestro

28. El subrayado es nuestro

La literatura ha incorporado estas fórmulas para consolidar con el peso de la tradición una "verdad" o para rectificar o contradecir una sentencia, hasta llegar a la burla descarnada... En cuanto fórmulas tradicionales, colectivas y automatizadas -para nuestro asunto no haremos diferencias entre frases hechas y fórmulas paremiológicas-, parece lógico que las tratemos como fenómeno intertextual... (Martínez Fernández 168).

Estos intertextos, marcados o no, activan el proceso de recepción al señalar marcos de referencia y pertenencia socioculturales que vitalizan el sentido del texto y promueven la interacción comunicativa con el lector:

Y de mi país, en poesía, todo, desde Vallejo y Darío y Neruda y Martí... hasta Felipe Pinglo, el que después de laborar volvía a su humilde hogar, silbando valsecitos criollos como aquel en que hasta Dios amó, y, por lo tanto: El amor siendo humano, tiene algo de divino, amar no es un delito, porque, diablos, la que se armaría si de golpe Dios delinque con los tiempos que corren (33).

Podemos hablar, además, de ciertas formas de intertextualidad que tienen sus raíces en la cultura popular. Nos referimos a los nombres de personajes reales y ficticios, tanto del mundo de la política como del canto y la actuación, así como acontecimientos, películas, etc., que constituyen todo un cosmos cultural e ideológico que hablan al lector de la pertenencia a una época y a un momento histórico.

Estas referencias se consideran intertextos en tanto evocan hipotextos, aunque no de carácter propiamente verbal, sino en el plano de una semiosis del texto como signo cultural y sociopolítico (textualidad total, que entiende el texto como lo que provoca un efecto de sentido).

Así, entre muchas otras, encontramos referencias a: Tarzán, Corín Tellado, Rambo, Vietnam, Golfo de la Primera Guerra, CNN, Teresa de Calcuta, Henry Kissinger, Reagan, Pinochet, Allende, Che Guevara, Glauber Rocha, Bing Crosby, Atahualpa Yupanqui, Johnny Weissmuller, Deborah Kerr, Burt Lancaster, Rita Hayworth, Glenn Ford, *De aquí a la eternidad*, *Gatopardo*, *Caperucita Roja*, etc., que hablan de una elección por parte del emisor que es signo de su filiación ideológica:



...aunque siempre justo en el momento en que les soltaba a su esposa e hijos una expresión apabullantemente brutal, y acompañada además por un gesto tan vulgar y matonesco, que uno como que terminaba viendo visiones y hasta la mismísima reencarnación del pobrecito de Asís en Rambo en Vietnam, o también en el mismísimo Golfo de la Primera Guerra CNN, pero resulta que era precisamente entonces cuando de golpe parecía estar de regreso de un mundo de armamento químico nuclear en pleno uso televisivo y expansiva onda de odio letal y, mientras se nos acercaba e iba reconvirtiéndose en el Gringote de la María Cecilia... (163).

En el terreno del discurso narrativo, es importante destacar la condición de las cartas como intertexto, reproducción expresa de las palabras de otro locutor (en formulación directa). Cuando Juan Manuel cita las palabras de Fernanda (transcribe sus cartas), o cuando se autocita, acude a otro texto que inserta en su relato con una determinada función: convocar a la memoria; ordenar los acontecimientos; establecer un contexto, etc.

...desde ahí, parece que Tarzán respirase suave y armoniosamente mientras me cuenta, mientras me da cuenta, más bien, o por qué no, mientras me envía el más hermoso parte de campaña jamás escrito desde un frente de batalla, esta carta en la que un genio feliz y enredado parece haber logrado una vez más que Fernanda María de la Trinidad del Monte Montes esté muy alegre esa mañana, mientras escribe:

---

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

Trinity Beach, California,  
27 de diciembre de 1980

Tan querido Juan Manuel Carpio.

Contento estarás se saber que he salido de San Salvador con los niños. Estamos en la opulenta California, en casa de mi hermana María Cecilia, que queda al lado del mar. La linda costa californiana nos recibió con días brillantes y noches tranquilas, lejos de las bombas y de la muerte continua y más y muy serias amenazas de raptó de esas que te mencioné... (148-149).

En la novela también se observa el recurso de citar las palabras de otro personaje —expresadas en el texto— ya sea literalmente (marcadas con cursivas) o en paráfrasis. Las palabras del otro se hacen presentes en el discurso (Juan Manuel toma las palabras de Fernanda):

...Y para muestras basta un botón: Fernanda María había escrito *lleno de buenas cosas*, y refiriéndose, además, sólo al año 1984, mientras que yo, en cambio, había dicho *repleto de buenas cosas*, infiriendo notablemente en el guión original y cual pez que por la boca muere, ya que además de todo me había referido al resto de la vida, ya no sólo al año ochenta y cuatro... (239).

El papel de la intertextualidad en la novela es ciertamente protagonista. **La amigdalitis de Tarzán** se constituye, gracias a sus procesos intertextuales, en un producto narrativo posmoderno que integra las voces de una cultura y una ideología donde los seres humanos se reconocen en una alteridad manifiesta en “las voces de los otros”. Por otra parte, pone en juego importantes mecanismos de la instancia receptora que tienen que ver con la producción de sentido.

Antes de cerrar este apartado sobre la intertextualidad, nos parece relevante describir algunos recursos de la paratextualidad, pues aportan significados que dan unidad a la novela. El paratexto (uno de los tipos de la transtextualidad gennetiana) se presenta en el

... título, subtítulo, antetítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto y a veces un comentario oficial u oficioso del que el lector más purista y menos tendente a la erudición externa no puede siempre disponer... (Gennete 11-12).

El título de la novela, así como los de los cinco capítulos que la forman -I. Prehistoria de amor, II. Correspondidos por correspondencia, III. Tarzán en el gimnasio, IV. Flor a secas, las cartas y los años, V. Bob y yo, bien- se pueden apreciar como guías de lectura en tanto que orientan el avance de la narración.

Al inicio, se localiza una dedicatoria que anticipa una dualidad geográfica: *Allá en USA; Y en la Lima de mis temblores*. Cinco epígrafes anteceden a la novela; cada uno de ellos señalan temas abordados en la novela:

El discurso femenino en las cartas de Fernanda María:

“Estas damas dadas a escribir que creen que con su pluma pueden abrir nuevos horizontes” Virginia Wolf, *Diario*.

La separación de los enamorados: la imposibilidad de hacer coincidir sus destinos:

“Tú no estarás aquí, porque aquí todo presagia distancia” Nuria Prats, *Deep south*.

El humorismo que permea la narración:

“Muchas veces, sólo el humor nos permite sobrevivir al espanto” Marguerite Yourcenar (citada por Nilda Sosa en *Esas damas dadas a escribir*).

El juego del lenguaje, que será un rasgo característico de las diferentes dimensiones discursivas:

“Y más no escribo porque tengo flojérica en los riñones, en los zapáticos y en el corpiónico.” Violeta Parra (citada por Nilda Sosa en *Esas damas dadas a escribir*).

## DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

El carácter de Fernanda María como constante que marca el desarrollo de las acciones en la novela:

“Experimentó la angustia y el dolor, pero jamás estuvo triste una mañana” Ernest Hemingway. *A través del río y entre los árboles*.

El último capítulo presenta dos epígrafes: el primero es una cita de Franz Kafka que sintetiza la esencia del destino final del amor de Fernanda y Juan Manuel:

“Los recuerdos bonitos, mezclados con tristeza, saben mucho mejor. Así que, en realidad, no estoy triste, sino que soy un sibarita” Franz Kafka.

El segundo epígrafe, de extensión mucho mayor son “Extractos de dos cartas de Mía, de 1995 y 1998” donde nuevamente se destaca el paso del tiempo, la lejanía, el optimismo de Fernanda, “el inmenso cariño y eterna amistad” de esta última y Juan Manuel y, por supuesto, el valor de la correspondencia en sus vidas. Resulta interesante el procedimiento narrativo de incluir como epígrafes estos fragmentos de cartas ficticias que se sitúan en el mismo plano que los referidos a autores “reales”.

El paratexto en la novela se manifiesta también por una tipografía que destaca, mediante el uso de cursivas –como señales para el lector- palabras, expresiones, canciones, citas textuales, etc., ya sea como intertexto o con intención de enfatizar su sentido. Este recurso se utiliza ampliamente en el caso de palabras o expresiones que se escriben en idiomas distintos al español, sobre todo inglés y francés.

La inclusión de las cartas, con su especial disposición tipográfica es también una parte del paratexto, que prepara la recepción del lector de acuerdo a su expectativa sobre el género epistolar.

Al finalizar la novela se anota –en cursivas- el lugar y la fecha de la producción de la misma (inferimos como lectores). La primera solapa incluye una nota biobibliográfica sobre el autor, Alfredo Bryce Echenique, y en la contraportada leemos algunos “adelantos” interpretativos sobre la novela, así como juicios positivos que son atribuibles a los editores donde además se deja sentado el género de la obra (“La novela más viva de Alfredo Bryce Echenique”). Todos estos aspectos influyen en nuestra recepción del texto de la novela en tanto orientan la construcción de sentido. Quede esta última afirmación –un tanto intuitiva en este momento- como posible línea de investigación para trabajos posteriores.

### Capítulo III. El trasfondo ideológico

Cada palabra tiene el aroma del contexto y de los contextos  
en que ha vivido intensamente su vida...

Mijail Bajtin.

Las aproximaciones analíticas realizadas hasta este momento, ponen de relieve la existencia de un sustrato ideológico que impregna las realizaciones discursivas de la novela. Al reconocer la estructura organizativa del texto, a partir de la determinación de la novela, fue posible comentar el aspecto ideológico presente en diversas instancias, entre ellas la construcción de los personajes, así como en fenómenos como la focalización. Asimismo, la descripción de las dimensiones discursivas, en sus diferentes tipos –discurso amoroso, epistolar, humorístico, de la oralidad- ha revelado una posición -del autor- ante el mundo, una ideología:

...el texto literario emerge del contexto que lo genera conllevando lo “real” en su “ser”, intrínsecamente, como su subtexto. El texto es concebido como “acto social simbólico”, es decir que existe un “inconsciente político colectivo”, en palabras de Iris Zavala, una fantasía social que el escritor, integrante de esa colectividad, textualiza a partir de los discursos sociales... (Faccini 1)<sup>1</sup>.

Esta relación con el contexto nos obliga a plantear el problema de la ideología presente en **La amigdalitis de Tarzán** y para ello será pertinente partir de una definición de este polémico concepto.

1. Esta afirmación nos enfrenta a cuestiones tales como la fiabilidad del texto como testigo de los acontecimientos, o fenómenos extrínsecos a él; o la cuestión de la “sinceridad” del texto, de su objetividad; aspectos de relevancia, sin duda, pero que, para su esclarecimiento, requieren de un espacio mayor que el de estas breves líneas.

Hayden White (**El contenido de la forma**) considera a la ideología:

...como un proceso por el que se producen y reproducen diferentes tipos de significado estableciendo una actitud mental hacia el mundo en que se privilegia a ciertos sistemas de signos como formas necesarias, incluso naturales de reconocer un "significado" en las cosas y se suprime, ignora u oculta otras en el proceso mismo de representar un mundo a la conciencia (201).

Este proceso de producción –y reproducción- de significados tiene lugar en el espacio del texto, donde esos conjuntos de valores y de relaciones entre esos valores –la ideología- determinan la significación de los textos en el momento de la lectura (actualización textual).

El lenguaje, articulado en discursos –como la narración-, cumple una función simbólica, en la que se fundan las representaciones ideológicas que orientan nuestra percepción y experiencia del mundo, y que marcan –evidentemente- los contenidos de un texto como la novela:

...el lenguaje no es un sistema abstracto de formas normativas, sino una opinión plurilingüe concreta acerca del mundo. Todas las palabras tienen el aroma de una profesión, de un género, de una corriente, de un partido, de una cierta obra, de una cierta persona, de una generación, de una edad, de un día, de una hora. Cada palabra tiene el aroma del contexto y de los contextos en que ha vivido intensamente su vida desde el punto de vista social: todas las palabras y las formas están pobladas de intenciones... (Bajtín 110).

## DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

El texto de la novela es espacio privilegiado para configurar las representaciones ideológicas, pues revela –a partir de la narración- la construcción de sentido de acuerdo a determinadas ideas, nociones, sentimientos, etc., del mundo:

...el lenguaje no es un medio inocuo de expresión del sujeto o de representación del mundo. La literatura es un juego del lenguaje cuyo uso social la convierte en una importante tecnología de las concepciones culturales porque no sólo refracta la realidad sino la crea y contribuye a configurar el imaginario colectivo y las representaciones sociales. La literatura no existe aislada y estática; es un conjunto de voces que formaliza, articula y recrea los nudos de sentido de lo sociocultural en una comunidad determinada (Velázquez Castro 1).

De acuerdo a estas ideas, se intentará explicitar el trasfondo ideológico presente en **La amigdalitis de Tarzán** a partir de las siguientes consideraciones:

1. Reconocer la novela como un discurso de ficción que proyecta un Campo de Referencia Interno, y que se relaciona con un Campo de Referencia Externo<sup>2</sup>, donde se construye un relato que revela ciertas representaciones ideológicas.
2. Establecer los contactos entre discursos (amoroso, humorístico, epistolar, de la oralidad) que se manifiestan en el terreno de las representaciones ideológicas.
3. Reconocer el discurso ideológico que impregna los otros discursos, así como su posible realización textual.
4. Construir “una” interpretación válida del texto a partir del reconocimiento de la confluencia discursiva con un trasfondo ideológico.

Como primer acercamiento a esta explicitación del trasfondo ideológico, es posible distinguir que el Campo de Referencia Interno del texto –que incluye la historia de amor y amistad de Fernanda y Juan Manuel– proyecta diferentes significados impregnados de representaciones ideológicas. El mundo del texto se presenta ante el lector a través de las voces de los protagonistas, de sus discursos (de una multitud de marcos de referencia de diversos tipos, que aparecen entrecruzados e interrelacionados).

Es posible afirmar que existen evidencias en el texto (algunas de las cuales se han presentado en el abordaje del discurso amoroso) sobre la creación del referente “amor sentimental”. La descripción del discurso amoroso ponía de manifiesto un cierto carácter transgresor en el sentimiento que se significa en el relato. Al calificar como obsceno lo

2. Estos conceptos serán abordados desde la perspectiva que plantea Benjamín Harshaw (Hrushovski) en su interesante trabajo “Ficcionalidad y Marcos de referencia”, donde afirma que “Una obra literaria puede definirse como un texto que proyecta al menos un Campo de Referencia Interno (CRI) con el cual se relacionan los significados del texto. Al menos algunos de los referentes –nombres de personas, tiempos, lugares, escenas y episodios– son exclusivos de este texto y no pretenden una existencia externa, basada en hechos reales. [...] Los Campos de Referencia Externa (CREX) son todos aquellos CRs exteriores a un texto dado: el mundo real en el tiempo y en el espacio, la Historia, una teoría filosófica, concepciones ideológicas, los conceptos de la naturaleza humana, otros textos. Un texto literario puede o bien referirse directamente a referentes procedentes de dichos CRs Externos o bien invocarlos. Esta categoría incluye no sólo referentes externos evidentes, como nombres de lugares y calles, hechos y fechas históricos o figuras históricas reales, sino también afirmaciones diversas relativas a la naturaleza humana, la sociedad, la tecnología, el carácter nacional, la psicología, la religión, etc.” (Dolezel, Lubomir *et al.* **Teorías de la ficción literaria** 135-147).



que se aleja de lo sexual explícito, se alude a una característica que prevalece en el discurso (y la relación) amoroso y que lo dimensiona como producto claramente divergente con respecto a la producción literaria de fin del milenio.<sup>3</sup>

Este “amor sentimental” muestra una combinación de ideas tradicionalistas –y, por tanto, conservadoras- con algunos rasgos de liberalidad: los encuentros de los amantes, o el mismo hecho de mantener una relación extramarital (tal es el caso de Fernanda). Además, como ya se señaló a propósito del discurso amoroso, se expresa no sólo una transgresión a lo erótico explícito, sino también una crítica a la tradición machista que obliga a reflexionar sobre los papeles sexuales en la sociedad latinoamericana.

Las actitudes y acciones de Fernanda provienen –en primera instancia- de su filiación a la alta burguesía salvadoreña que le impone un marco de referencia específico sobre su clase social y su condición femenina. Su discurso es congruente con esta situación; al paso de los años, es posible hablar de un leve cambio discursivo, mayormente ‘influenciado’ de la discursividad de Juan Manuel. Sin embargo sus referentes fundamentales –familia, hijos, matrimonio, amor- se mantienen sin cambios radicales.

---

El discurso femenino que se construye en el relato es, por tanto, reflejo de estas representaciones ideológicas, aunque con algunos matices ‘liberales’, como se dijo antes.

## DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

Las cartas se constituyen en el espacio textual –constructo fictivo- de este discurso femenino que muestra la particularidad de ofrecer, además, una visión específica del contexto político que vive la protagonista: la guerra civil salvadoreña.

3. La novela finisecular latinoamericana muestra, entre otras características, “un tema y tono eróticos que son escritos y leídos por un número creciente de mujeres, con narradoras que, unas veces, desde perspectivas femeninas, describen los cuerpos de mujeres y varones y sus relaciones sexuales y, otras veces, a través de la llamada por la crítica feminista ‘escritura del cuerpo’ se apropian del lenguaje sexista de hombres y mujeres para parodiar el falocentrismo y socavar el poder del discurso hegemónico masculino...” (González Ortega, *La novela latinoamericana de fines del siglo XX: 1967-1999 Hacia una tipología de sus discursos* 13) Marcel Velázquez, en su artículo *La cena de las cenizas: Novela y Posmodernidad en el Perú contemporáneo*, habla de la creación de nuevos sujetos en la narrativa, entre los que señala al Sujeto homoerótico (7).

Diversos marcos referenciales, como el amor, la familia, el matrimonio, los hijos, la situación económica, el contexto político, se mezclan en el Campo de Referencia Interno del relato –y en particular, de las cartas- para representar el discurso femenino.

Así, es posible reconocer la voz de una mujer latinoamericana, que vive el múltiple conflicto de su vida, marcada por una ideología que proviene de diversas instancias: clase social, educación, familia, género, etc.

Fernanda, educada para una vida *muy superior, una diosa mal empleada*, deberá integrarse al mundo laboral y responder por el cuidado de sus hijos. Ni su esposo –alcohólico, desempleado y en el exilio-, ni el amor de toda la vida –Juan Manuel- serán capaces de resolver sus problemas económicos. Sin padre ni hermanos –sólo hermanas, aunque algunas “muy bien casadas”-, Fernanda debe reconocer y adoptar su rol de proveedora, aunque, eso sí, con un impresionante optimismo:

Sin embargo, no tengo mucho tiempo para pensar en todo esto. Corro y corro y corro todo el día. En la mañana corro a dejar a los niños al colegio, corro a la oficina, corro en el trabajo, corro para almorzar, recoger los niños en la tarde, llegar a casa, bañarlos, hacer la cena, limpiar o medio limpiar la casa, acostar a los niños. Y entonces ya estoy tan cansada que corro y me acuesto a leer y a dormir. Realmente, no es un panorama de lo más exaltante, y como podrás imaginarte, no sé si va a durar mucho este asunto de la Gran Independencia. Es más bien una Gran Joda, pero en cierta manera me siento más tranquila, y a veces me divierto mucho también de ver cosas nuevas y por un momento me siento ya casi tan bien como Tarzán en el momento de tirarse al agua (17).

El discurso conservador de Fernanda está marcado por sus creencias y valores, y por un determinado rol social, lo que favorece una específica manera de referirse al mundo y sus relaciones, siempre mediada por el lenguaje:

...las relaciones entre sociedad e interacción, y por tanto entre sociedad y discurso son indirectas, y están mediadas por representaciones mentales compartidas de los actores sociales en tanto miembros de grupos. De hecho, el mismo conocimiento del lenguaje y el discurso es un ejemplo elocuente de las cogniciones sociales compartidas por los grupos y sus miembros (Dijk, *Análisis del discurso ideológico* 5).

La metáfora de Tarzán -referida a Fernanda- desea matizar este discurso conservador, al proponer marcos de referencia pertenecientes al mundo masculino, donde se privilegia una imagen fuerte y victoriosa contra la adversidad. Aunque para lograrlo, ella debe someterse a un entrenamiento y asistir al gimnasio -los conflictos existenciales y cotidianos- para fortalecer sus músculos y dar intensidad a su grito en la selva. Sin embargo, nunca se aleja lo suficiente de su "feminidad" (a pesar de su carácter independiente y optimista), y al final de la novela la vemos bajo el "amparo" de Bob, viviendo en la "tranquilidad" de los Estados Unidos, con sus problemas económicos resueltos y la oportunidad de seguir viendo a Juan Manuel. Veamos el siguiente fragmento de una de sus cartas, fechada el 15 de diciembre de 1983:

Cuéntame, por favor, dónde te hicieron esa entrevista. Pura curiosidad femenina, lo confieso. Y muy malsana, además, lo cual ya no sé si es tan femenino o sólo es humano muy humano y común a ambos sexos, mi elemental y querido Watson. Por último qué. Mujer soy y con renovados bríos desde que una feroz amigdalitis me devolvió a mi realidad ultra femenina y me quitó cualquier veleidad de andar lanzándome al río a cada rato, cual Tarzán (230).

En las cartas de Fernanda, el Campo de referencia interno se relaciona explícitamente con el Campo de referencia externo cuando se menciona el contexto político (guerra salvadoreña, golpe de estado de Pinochet). Esto se presenta también en el relato de Juan Manuel. En ambos, la condición del exilio es una característica fundamental para la descripción del trasfondo ideológico.

## DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

En este sentido, es posible hablar de varios aspectos: la construcción de la imagen del latinoamericano exiliado en Europa y en Estados Unidos; el discurso de la nostalgia, de la melancolía; y un discurso político aparentemente no militante. Este trasfondo ideológico encuentra su vehículo en el uso de distintas dimensiones discursivas; se vale del humor, la oralidad e incluso el discurso epistolar para manifestarse.

La primera parte del relato muestra, en su marco de referencia interno, la construcción de la imagen del exiliado latinoamericano. El discurso de Juan Manuel estructura un juego de identidad y diferencia que se realiza a partir del referente "latinoamericano

exiliado en Europa". Aunque el exilio de este personaje no obedece a cuestiones políticas –como es el caso de Fernanda-, él se coloca en su identidad frente a los otros, asumiendo una conciencia cultural.

Otro referente obligado es París, la ciudad que, durante los años sesenta, dio cabida a un buen número de latinoamericanos expatriados por diferentes razones –muchas veces ideológicas-, quienes en un ambiente intelectual y bohemio, encontraron en la Ciudad Luz la posibilidad de existencia y expresión que les negaba su país de origen.

Como parte del Campo de Referencia Externo al texto, la época del llamado Boom latinoamericano y de Mayo del 68 es el escenario en que se insertan Juan Manuel y Fernanda, en un mundo ajeno, en lo cultural, pero dentro de un nutrido grupo de seres, que como ellos, comparten la experiencia del desarraigo. Allí encontrarán su filiación, aunque pasarán, al mismo tiempo, por una intensa experiencia de transculturación.

El trasfondo ideológico es, pues, un *cosmopolitismo latinoamericano de altura*, donde se presentan como iconos el folclor, *le monde andin*, la izquierda (la figura del Che Guevara); y como espacios, las embajadas *banana republic* y las casas de otros latinoamericanos.

La estrategia narrativa que se elige para connotar este ambiente del exilio parisino, es la elección del discurso humorístico –en el caso de Juan Manuel- que contribuye a soportar una realidad insoportable, y a afrontar la soledad con una sonrisa. En el relato de Juan Manuel conocemos de sus dificultades para sobrevivir con *una gorra extendida a la vida misma*, “cantautando” para obtener el sustento:

Estado de ánimo: una forzada y forzosa alegría, en la que se mezclaban un muy latinoamericano *Vivimos sin vivir aquí* y *On trouve a la samaritaine*, mi Buenos Aires querido, mi San Salvador, mi Lima, mi Santiago de Chile, mi y mi y Mimi, y estas fechas navideñas siempre son así, falsa felicidad y desasosiego de mierda... (39).

El carácter “épico y trascendental” de la izquierda, queda totalmente desacralizado en el discurso de Juan Manuel, quien afirma (en una digresión):

Bueno, tampoco hay que olvidar que, entre los más importantes líderes espirituales de Mayo del 68, el Che Guevara (con su boina vasca, su puro a lo Winston Churchill, y su barba a lo latinoamericano, es decir, ralita) se llevaba la palma, y al final fue el único o lo único que sobrevivió en la memoria popular y el inconsciente colectivo, gracias a un póster postmortem que no cesaba de recordárselo a uno y que yo usaba, valgan verdades, como telón de fondo en mis sesiones de callejón del metro o de terraza de bistró en verano, para que la gente redoblara el esfuerzo de darme una propina, al sentir que, además de contribuir con el arte, estaba contribuyendo también con la más notable, derrotada y muerta de las causas, e povrecitó le Shé (50).

Como podemos ver, la intención desmitificadora no puede ser más evidente –ni más divertida-. El mundo de los exiliados latinoamericanos se caracteriza como un ambiente bohemio, donde abunda el alcohol, y el festín parisino parece ser un modus vivendi. No existe ninguna intención doctrinal ni, mucho menos, panfletaria, aunque tampoco un compromiso político más que el de la sobrevivencia.

Esta primera etapa de un exilio por decisión personal, coincide con el enamoramiento de Fernanda y Juan Manuel, con el inicio de su historia de amor. En estos momentos la situación de ella es muy distinta a la de él. En su condición de “niña bien” tiene acceso a otros escenarios –aunque también del mundo latinoamericano en Europa– como las embajadas o su trabajo en la UNESCO como correctora de estilo en jefe de los grandes escritores del llamado Boom latinoamericano. Esta oposición permite –a nivel del discurso– construir imaginarios de estilos de vida (y de pensamiento) diferentes, pero que encuentran un punto de contacto en el amor.

Es importante señalar el significado de la música popular en el contexto del exilio. En la descripción del discurso de la oralidad y del intertexto abordábamos la fuerza significativa que provenía de la inclusión de fragmentos de boleros, tangos, valeses criollos etc. La intención de la inteligencia narrativa se orienta, como vemos, hacia la construcción de un espacio fictivo de pertenencia cultural. Además, la letra de estas

canciones refuerza la imagen del referente “amor sentimental”, que mencionábamos arriba.

Y continuaba riega que te poda y poda que te riega y su abonito por aquí y por allá y por acullá, la tal Flor a Secas, mientras yo desentonaba furioso y herido Flor sin retoño, haciendo hincapié en la parte en que el pobre diablo de jardinero se lamenta a mares y canta *Mis amigos me dijeron, ya no riegues esa flor, esa flor ya no retoña, tiene muerto el corazón*. Pero Flor a Secas nada de nada y no tuve más remedio que irme con mi bolero y mi tablón a otra parte... (244).

A pesar de ser un sujeto que experimenta una transculturación, el exiliado se aferra a esta expresión –el bolero– “tan latinoamericana”, como vínculo de pertenencia inserto en lo popular. En este texto se observa un rescate de la música popular de otros espacios geográficos, pero que por su universalidad es ya propiedad de todos; nos referimos a la música de Frank Sinatra, hito de la cultura norteamericana y de quien se adopta una frase como motivo recurrente en el relato: *It's all right with me*.

*It's all right with me...* recuerdo –y aún se me bañan los ojos de lágrimas de amor, de amistad, de hermandad, de complicidad, de misterio y de confianza, y de tú y yo algo tenemos de todo eso, algo y mucho. Mía- que esto le dije, también yo, a Fernanda María, aquella madrugada del 23 de diciembre... (45).

La separación de Fernanda y Juan Manuel coincide, en la trama, con el verdadero exilio. Ella tiene que *salir disparada*, primero de Chile, por la supuesta filiación izquierdista de su esposo –recordemos que se vivía la época de la dictadura del General Pinochet-, y luego de El Salvador, por su parentesco con un *platudo de derechas*, pues su familia –y ella misma- estaban *en la más negra y tenebrosa de las listas de una derecha poderosa, raptable y asesinable* (el contexto histórico es la guerra civil salvadoreña).

En este momento, las cartas de Fernanda serán el espacio para la construcción del marco de referencia relativo a la guerra y su relación con el marco de referencia externo histórico. La semantización de la guerra –presente en la mayoría de las cartas (1979-1988)- se encuentra connotada por un discurso de la pérdida y la nostalgia. Como



veremos, el trasfondo ideológico muestra más una implicación emocional que doctrinaria o política con estos eventos.

La descripción del contexto histórico, en las cartas, alude a una situación catastrófica que parece no tener salida, y en la que todos, gobierno y revolucionarios, atentan contra la estabilidad existencial de Fernanda:

Porque aquí todo está bastante triste. El paísito se está encaminando rápidamente hacia la requetemierda. Puros muertos, secuestros, lugares tomados, autos incendiados. Y como han matado a tanto policía, ya no hay policías en las calles. Cuando anda la policía, es una manada completa de guardias nacionales con ametralladoras inquietas. Y del otro lado, el gran desorden de la ultraizquierda y los maleantes que se aprovechan de toda ocasión. Con los obreros de la construcción parados en huelga, hay muchísima gente en las calles y no hay buses porque los queman. En fin, un panorama bien desquiciado... (97-98).

No existe una filiación política – o más bien la filiación política es esta pretendida actitud apolítica- explícita en las cartas. Fernanda se siente víctima de las circunstancias, con las que se liga de modo emotivo. Ya en el análisis de la deixis en el discurso epistolar se ponía de manifiesto cómo estas marcas lingüísticas evidenciaban una implicación emocional hacia su condición de salvadoreña. El episodio de *la amigdalitis de Tarzán*, cuando Fernanda es incapaz de seguir luchando y cae víctima de una terrible depresión es ejemplo notable de lo anterior. Veamos un fragmento de una de sus cartas fechada en San Salvador, el 15 de marzo de 1982:

En mi nueva vida de mujer débil, me queda una cosa fuerte e inmensa: Te quiero Juan Manuel Carpio, cantautor y amigo. Compañero. Gracias por México, y perdóname por abandonar el gimnasio, pero fíjate tú que no me preparó para volver a mi país, ni de visita siquiera, entre tanta bombita, tanto amigo muerto o desaparecido, por la derecha y por la izquierda, y por delante y por detrás y por el norte, el sur, el este y el oeste de mi fragilísima salvadoreñidad (203).

Como puede observarse, el discurso ideológico se articula no sólo a partir de la pertenencia a un determinado grupo social, pues según afirma T.A. van Dijk:



...los usuarios del lenguaje no son solamente miembros de grupos sociales; también son personas con una historia personal propia (biografía), experiencias acumuladas, principios y creencias personales, motivaciones y emociones, y están dotados de una personalidad 'singular' que define en su totalidad el tipo y la orientación de sus acciones (10).

En el terreno de la ficción –que es el que nos atañe- esta reflexión puede ser aplicada en la construcción del Campo de Referencia Interno del texto literario donde los personajes contruidos hacia su interior observan las características de seres "reales", que emiten discursos "reales".

...el uso del lenguaje en un texto literario es básicamente semejante al de las situaciones de la vida real que están fuera de nuestra experiencia directa ( mrs [marcos de referencia] ausentes): no podemos juzgar el valor de la verdad de los enunciados concernientes a las mismas por medio de la observación directa, sino que sólo podemos compararlos con otros enunciados –o con datos no verbales- relativos a los mismos marcos de referencia, y compararlos, oponerlos o encajarlos dentro de otros mrs [marcos de referencia] que sí conocemos. Tenemos a nuestra disposición no un mundo "objetivo", sino tan sólo información mediatizada a través de diferentes fuentes, hablantes, ideologías y puntos de vista, así como de concepciones adquiridas o conformadas dentro de nuestra propia experiencia vital... (Harshaw 131 en Dolezel *et al*).

El discurso de la melancolía permea las cartas de Fernanda, sobre todo durante su estancia norteamericana (que al final del relato se vuelve definitiva). El paso del tiempo acrecienta su conciencia del exilio, pues al perder a sus seres queridos e irse deshaciendo de los lugares propios, como la casa materna, el desarraigo se vuelve una realidad incontestable.

Juan Manuel, ya expulsado de la fiesta parisina, se vuelve un ciudadano del mundo. Aunque regresa ocasionalmente al Perú, vive el exilio como una pérdida que se sublima ante sus pérdidas personales: la separación de Luisa, la imposibilidad de vivir con Fernanda, la muerte de Flor a secas. Por otra parte, resulta interesante la percepción que Juan Manuel presenta – a través de su discurso- sobre los norteamericanos. A partir de la imagen del cuñado de Fernanda y del mismo Bob reconocemos una adjetivación que,

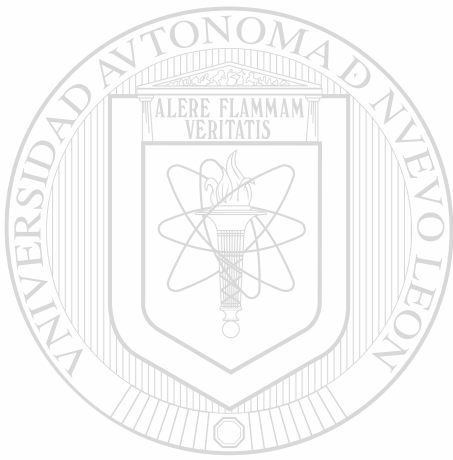
con su tono irónico, despierta una sonrisa: *gringote, limpio y buenote, grandulón, lacónico, monosilábico, persona pacífica y penetrante.*

El discurso ideológico en la novela se articula en confluencia con otras dimensiones discursivas: 1) Por medio del discurso de la oralidad establece un sentido de pertenencia a través del lenguaje (coloquialismos, peruanismos, estilo conversacional, inclusión de la música popular). El exiliado latinoamericano conserva su voz en el escenario de la transculturación europea (o norteamericana) y se afirma como miembro de su comunidad hispanoparlante. 2) En complicidad con el discurso humorístico desmitifica los grandes temas del hombre (el amor, la muerte, la guerra, el desarraigo, la soledad ) al presentarlos a través del tamiz de la ironía y la parodia. Los personajes se alejan de la historia y sus horrores en una búsqueda de realizaciones individuales; rechazan lo épico para dar lugar a lo cómico. 3) Con el discurso amoroso, construye el referente conservador "amor sentimental", como una transgresión del status quo. 4) Se articula con el discurso epistolar para construir un espacio textual fictivo que cuenta una historia de amor que se sobrepone a la Historia, con mayúsculas.

Resulta obligado aclarar que las afirmaciones precedentes se formulan a partir de una separación artificial de los discursos en la novela. Es evidente que la fusión de los discursos se presenta en innumerables sentidos –por sólo citar un ejemplo, el carácter oral y humorístico de un discurso amoroso que se vehicula en cartas-, que crean puntos de acercamiento e incluso traslape en la narración.

La confluencia discursiva –que seguramente presenta otras dimensiones que no hemos considerado en este trabajo- se articula en la narración, para ofrecer al lector un producto textual de fácil lectura pero hondas implicaciones; un relato que revela un trasfondo ideológico reconocible y estructurado en el lenguaje y en la ficción. En la novela se ha construido un mundo fictivo que hemos tratado de caracterizar al interpretar los discursos y la organización textual, para reconocer cómo se ha estructurado ese mundo y sus relaciones con el mundo real, la Historia y las ideologías.

El siguiente esquema pretende mostrar estas relaciones entre la historia literaria (ficción) y el contexto histórico, evidenciando la importancia del trasfondo ideológico.



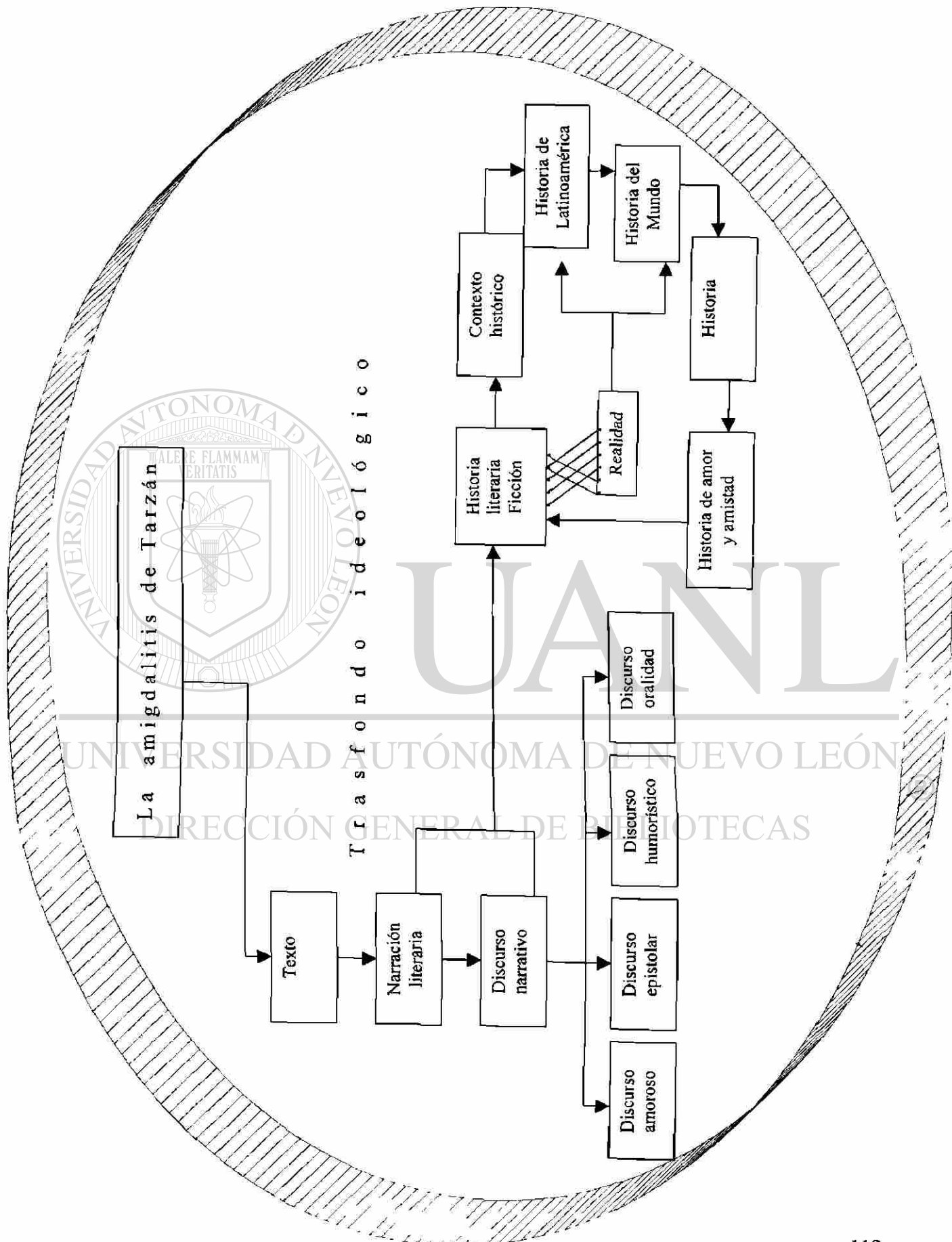
# UANL

---

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN



DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN  
 DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS  
 UANL

## Conclusiones

Las distintas estrategias de aproximación analítica realizadas en este trabajo han evidenciado, desde ciertas posiciones teórico- críticas, la posibilidad de enfrentar la obra literaria con herramientas interpretativas que permiten acceder a la construcción –por parte del lector- de un sentido “válido” del texto.

Al abordar el estudio de una novela como **La amigdalitis de Tarzán** (1999), de Alfredo Bryce Echenique, como espacio privilegiado de la narración y el discurso literarios, hemos intentado demostrar que la fusión de los distintos niveles discursivos constituyen el sustento para crear una historia de amor y amistad contextualizada ideológicamente en el escenario del exilio y la historiografía nacional y continental de América Latina; y que a partir del análisis de esta confluencia discursiva, instalada en la narración, es posible construir una interpretación de la novela.

Esta interpretación –que se ha planteado, al menos parcialmente en los capítulos anteriores- se ha construido a partir de las diferentes etapas de la investigación, presentando argumentos teóricos e indicios textuales organizados metodológicamente en torno a tres líneas de trabajo: 1) Configuración del sistema organizativo del texto; 2) Identificación y función de los discursos en la novela; y 3) Identificación del trasfondo ideológico.

Enseguida presentaremos las consideraciones fundamentales de cada una de estas líneas de trabajo, abordadas en los tres capítulos que constituyen esta investigación.

En el primer capítulo se explica la narración a partir de la descripción del sistema organizativo del texto, considerando que la construcción de la trama es el eje central del análisis, pues asumimos que esta actividad implica la integración de los incidentes de la historia con la finalidad de lograr una unidad que se traduce en el tema del relato: una historia de amor y amistad que logra vencer los avatares de la Historia. La construcción de la trama implica la aplicación textual de ciertas categorías teóricas como el tiempo,

las voces narrativas, los personajes y la inclusión de cartas –con su especificidad genérica- en el relato.

La configuración del tiempo narrativo, a partir de la diferenciación entre tiempo del relato y tiempo de las cartas, revela una experiencia de ficción del tiempo que vuelve a este último un elemento crucial de la trama pues, como hemos visto, es de extraordinaria importancia para el encuentro (o desencuentro) de los amantes (*Estimated time of arrival*) y para la activación de la memoria (tiempo de la nostalgia). En el espacio de las cartas, el tiempo del amor y la amistad se transforma en un “momento sin tiempo”.

Como siguiente aproximación analítica se describen las voces narrativas en dos planos: el relato y las cartas. Es importante destacar la importancia del recurso del narrador transcriptor –propio de las misivas-, pues intenta crear un efecto de verosimilitud y objetividad. La focalización (de los personajes y sus países de origen) tiene una intención manipuladora en dos sentidos: 1) Crear una imagen idealizada de los enamorados a partir de la construcción artificial de las cartas (“Y pensar que fuimos mejores por carta”); y 2) Expresar una evaluación (trasfondo ideológico) acerca de los países latinoamericanos (especialmente El Salvador) desde la “neutralidad” de una carta de amor.

La descripción de los personajes revela el interés por construir una imagen, una personalidad, donde se privilegian los aspectos psicológico, emotivo e ideológico; un “pathos” individual y urbano que se crea en el espacio de las cartas. La recreación del mito de Tarzán en la figura femenina del relato (Fernanda) es tema central que se analiza también en el plano discursivo. Las transformaciones (psicológicas e ideológicas) que manifiestan los personajes principales, permiten construir la síntesis de los acontecimientos narrados e identificar el trasfondo que se plantea en la novela.

La elección del género epistolar (cartas que se combinan con el relato) afecta al desarrollo de la trama así como al manejo del discurso narrativo. El texto de las cartas crea un mundo ficcional, un modelo de mundo (Campos de Referencia Internos y

Externos) más o menos explícito. Los referentes histórico-políticos (el exilio, la guerra civil salvadoreña, la historia de los países latinoamericanos, Mayo del 68, etc.) se combinan con el ámbito “imaginado” (el amor ‘sentimental’, la personalidad de Fernanda y Juan Manuel, su historia de amor, su experiencia del exilio) en el espacio textual de las cartas, para dar cabida a la expresión de los sentimientos de los protagonistas. La misiva será el espacio para cobrar conciencia de nosotros y reconocer la multiplicidad de la pretendida identidad del yo. Fernanda y Juan Manuel eligen su mejor cara, aunque reconocen que siempre fueron mejores por carta.

Al identificar el sistema organizativo del texto se han puesto al descubierto las estrategias narrativas que utiliza el autor para crear un mundo ficcional único y trascendente. “El arte de la ficción consiste así en tejer juntos el mundo de la acción y el de la introspección, en entremezclar el sentido de la cotidianidad y el de la interioridad.” (Ricoeur, **Tiempo y Narración II** 539). Pero, además, se han identificado intenciones, ideología, Historia, en fin, todo un contexto que da sentido al mundo ficcional creado en **La amigdalitis de Tarzán**.

A partir del sustento teórico y argumentativo que nos proporciona el apartado anterior, abordamos el segundo capítulo de este trabajo (Integración y función de los discursos en la novela), que se centra en el carácter discursivo del relato.

Mediante una serie de aproximaciones analíticas, se ha evidenciado la fusión de los diferentes discursos en un todo –el discurso narrativo– que es de una naturaleza diferente a la simple suma de estos. La confluencia discursiva permite reconocer el sentido del texto, que inicialmente se planteó como una historia de amor y amistad en un contexto específico y que ahora podemos enriquecer a la luz de la descripción de las diferentes líneas discursivas (acotadas como discurso amoroso, epistolar, humorístico y de la oralidad); y con el comentario sobre el trasfondo ideológico.

Después de reconocer una tipología discursiva en la novela, se ha caracterizado cada discurso, reconociendo las especificidades que se señalan enseguida.



En el discurso amoroso es posible reconocer la presencia de algunas figuras del lenguaje (Roland Barthes), lo que permite interpretar su sentido. De este modo podemos afirmar que esta discursividad favorece la construcción de la imagen (ideal) del amado, en las cartas de amor; que “insiste” en hablar del amor (hasta por medio de canciones populares) en un escenario constituido por la guerra y el exilio, aunque, muchas veces, permeado por un humorismo que evita lo melodramático.

La escritura de este nivel discursivo –realizada en varios planos-, busca la palabra que cifre el sentimiento amoroso pero no logra su propósito; la “realidad” del amor es inasible, porque como afirma Barthes, la escritura es “ahí donde no estás”.

En *La amigdalitis de Tarzán*, el discurso amoroso construye su referente en el espacio del “amor sentimental”, por lo que se transforma en una transgresión radical a la supremacía moderna del amor sexual. Esto implica una oposición –ideológica- entre lo que llamamos una “educación sentimental” y una tradición machista que prevalece en muchos escritores latinoamericanos. La transgresión al machismo tiene su expresión en la formulación de un discurso femenino, que se aborda con mayor detenimiento en el último capítulo del trabajo.

---

El estudio de discurso epistolar posibilita el reconocimiento de una intención esencial en la novela: transferir, por medio de la escritura (de las cartas), la fuerza de representación de la palabra viva. En este sentido, la fusión de este nivel discursivo con los discursos amoroso, de la oralidad y humorístico, resulta evidente al analizar los indicios textuales. Estas cartas de amor se valen de un estilo conversacional para hacer una crónica de la vida de Fernanda, de sus continuas mudanzas, de su amor por Juan Manuel y, por supuesto, del contexto político que la lleva al exilio.

La ficcionalización presente en las cartas contribuye a construir la imagen de los personajes. La elaboración del mensaje epistolar (escribir, leer, releer, corregir) permite ofrecer al destinatario “la mejor cara”, así como una relación basada en un acto de

confianza, que es la creencia en la integridad y veracidad del emisor y receptor de la carta.

El discurso epistolar evidencia, además, el papel modalizador de la deíxis que señala la implicación emocional del hablante en lo enunciado. La identificación de los deícticos, en las cartas de Fernanda (referidos a Juan Manuel y El Salvador) revela una dimensión emocional y social en el discurso epistolar.

Por otra parte, el análisis de algunas estrategias de lo “humorístico” (de inspiración bergsoniana) en la novela, brinda claridad a la interpretación. Estos procedimientos discursivos (al igual que la ironía) logran desmitificar los grandes temas del hombre (planteados en la narración): el amor, la amistad, el exilio, la nacionalidad, la familia, la guerra.

El humor se manifiesta en todas las dimensiones discursivas. En el discurso amoroso nos ofrece una versión en clave cómica del “amor más poderoso que la muerte”, y una denuncia del tópico y la retórica vacía. Las cartas se construyen con chispeantes despedidas sobre todo en el discurso de Juan Manuel. Y la oralidad hace gala de ingeniosas frases utilizadas en el momento oportuno.

Sin embargo, no es ésta una novela para reír a carcajadas; el humor ha sido, más bien, el tamiz de momentos de dolor, angustia y separación; ha permitido recorrer toda una vida y, en ocasiones, soportar una realidad insoportable.

Para describir el discurso de la oralidad asumimos que el uso de ciertas estrategias discursivas tiene como propósito el crear un efecto (o ilusión) de la presencia de lo oral en el discurso, en dos sentidos: como efecto de lectura y como estructura subyacente en el texto escrito. La oralidad es una ficción construida a partir de ciertos usos lingüísticos (indicadores de oralidad) y estrategias discursivas como la digresión, el principio *in medias res*, el estilo conversacional y las letras de canciones populares. Al analizar estos

elementos en la novela, se pone de manifiesto el deseo de confrontar la palabra coloquial, cotidiana y cómica con un contexto patético.

El discurso de la oralidad refuerza la identidad latinoamericana en dos seres humanos expulsados de sus orígenes: Fernanda y Juan Manuel viven una experiencia de transculturación percibida como un desarraigo, a la que se sobreponen con el uso de un habla que conserva su esencia oral “primaria”.

Todo el discurso narrativo muestra esta ilusión de oralidad, por la que se establece un contacto directo con el lector como si se tratara de un interlocutor copresente.

Las aproximaciones descriptivas de los niveles del discurso –amoroso, epistolar, humorístico, de la oralidad-, presentes en la novela, han dejado al descubierto una fina imbricación discursiva – y, en ocasiones, una verdadera fusión- que permite un ejercicio interpretativo de múltiples aristas, que revela sentidos como la eliminación del melodrama en el discurso amoroso, gracias a los recursos que aportan los discursos epistolar y humorístico; o la desmitificación de la tragedia del exilio, contada esta última en cartas de amor, orales e irónicas.

---

Con la finalidad de aportar mayores evidencias sobre el proceso de integración discursiva que tiene lugar en **La amigdalitis de Tarzán**, se aborda el estudio de la intertextualidad. Cartas, citas, alusiones, refranes, frases hechas, letras de canciones, referencias, se integran en un discurso narrativo que registra las “voces de los otros” y ponen en juego importantes mecanismos de la instancia receptora (calificación del lector), que tienen que ver con la producción de sentido.

Es importante destacar el papel de la paratextualidad en el marco de la producción de sentido del texto. En este sentido se explica la función de títulos, epígrafes, y otros recursos que orientan al lector en la interpretación del sentido.

El último capítulo de esta tesis plantea el tema del trasfondo ideológico en el texto, asumiendo que el discurso que se articula en la novela cumple una función simbólica en la que se asientan las representaciones ideológicas que marcan los contenidos del texto.

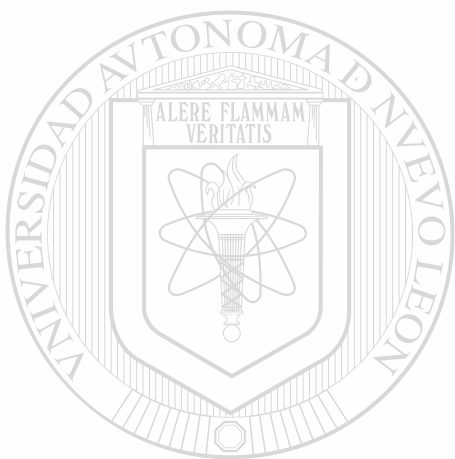
En la novela se evidencian estas representaciones ideológicas, proyectadas en campos de referencia donde se generan las relaciones interdiscursivas con un trasfondo ideológico presente en la realización textual. Al determinar diversos aspectos como el amor “sentimental”, el discurso femenino, el latinoamericano exiliado en Europa, el contexto histórico-político y el discurso de la melancolía, es posible explicar la confluencia discursiva como un discurso social que se organiza en una narración y proyecta actitudes y relaciones con su entorno.

Las reflexiones que se han realizado en las diferentes líneas planteadas en este trabajo, no han agotado las posibilidades de investigación que puede presentar la novela. No obstante, hemos pretendido una explicación que aporte elementos suficientes para aumentar el corpus de estudios críticos sobre esta obra a partir de un análisis de la función de la narración y el discurso, en la construcción de sentido del texto.

Es posible afirmar al finalizar nuestra aproximación al sentido de **La amigdalitis de Tarzán**, que la explicación del texto muestra una gama de proposiciones y sentidos parciales que es posible captar como una totalidad (comprensión compleja). Así, la novela -en su construcción textual fictiva- plantea al lector una historia de amor y amistad que se semantiza en el contexto de la Historia de América Latina, pero que privilegia la visión individual, intimista e irreverente en su conflicto existencial y amoroso.

Esta interpretación proviene ciertamente de nuestra lectura, que la condiciona y orienta. Aunque reconocemos que el proceso de recepción de la obra literaria influye en la comprensión, nos hemos abocado a un análisis de la narración y el discurso en un esfuerzo por seguir los indicios textuales como guía de la interpretación, entendida ésta como “el proceso por el cual la revelación de nuevos modos de ser – o, si se prefiere

Wittgenstein a Heidegger, de nuevas formas de vida- da al sujeto una nueva capacidad para conocerse a sí mismo” (Ricoeur, **Teoría de la interpretación** 106).



# UANL

---

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN



DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

## Bibliografía

- Amorós, Andrés. *Introducción a la literatura*. Madrid: Cátedra, 1982.
- \_\_\_, *Introducción a la novela contemporánea*. Madrid: Cátedra, 1974.
- Bajtín, Mijail. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989.
- Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*. España: Cátedra, 1985.
- Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura*. México: Siglo XXI editores, 1975.
- \_\_\_, *Fragmentos de un discurso amoroso*. México: Siglo XXI editores, 1999.
- Bergson, Henri. *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Buenos Aires: Losada, 1939.
- Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 1988.
- Bryce Echenique, Alfredo. *La amigdalitis de Tarzán*. México: Alfaguara, 1999.
- Buxó, José Pascual. "La estructuración semiótica de las ideologías" en *Curso de Semiótica General*. Monterrey, México: ITESM, (s.f.).
- Buxó, José Pascual. *Las figuraciones del sentido. Ensayos de poética semiológica*. México: FCE, 1984.
- 
- Dijk, T.A. van. *El discurso como estructura y proceso. Estudios del discurso: introducción multidisciplinaria*. Vol. I. Barcelona: Gedisa, 2000.
- \_\_\_, *Estructura y funciones del discurso. Una introducción interdisciplinaria a la lingüística del texto y a los estudios del discurso*. México: Siglo XXI editores, 1997.
- \_\_\_, *Ideología. Una aproximación multidisciplinaria*. Barcelona: Gedisa, 1999.
- Dolezel, Lubomir et al. *Teorías de la ficción literaria*. Antonio Garrido Domínguez, comp. Madrid: Arco Libros, SL, 1997.
- Eyzaguirre, Luis "La última mudanza de Bryce Echenique" en Ferreira y Márquez. *Los mundos de Alfredo Bryce Echenique*. 235-244, 1994.
- Ferreira, César y Márquez, Ismael. Editores *Los mundos de Alfredo Bryce Echenique*. (Textos críticos). Perú. Pontificia Universidad Católica del Perú: Fondo editorial, 1994.
- Genette, Gérard, *Palimpsestos*. "La literatura en segundo grado". Madrid: Taurus, 1989.

González, Aníbal. "La nueva novela sentimental de Alfredo Bryce Echenique" en Ferreira y Márquez. *Los mundos de Alfredo Bryce Echenique*. 203-214, 1994.

Guillén, Claudio "El pacto epistolar: las cartas como ficciones". Madrid: Revista de Occidente 197; (1997): 76-98.

Herrnstein Smith, Barbara. *Al margen del discurso. La relación de la literatura con el lenguaje*. Madrid: Visor, 1993.

Krakusin, Margarita. *La novelística de Alfredo Bryce Echenique y la tradición sentimental*. Madrid: Pliegos, 1996.

Kristeva, Julia. *El texto de la novela*. Barcelona: Lumen, 1981.

Marcone, Jorge. "Nosotros que nos queremos tanto debemos separarnos: Escritura y oralidad en *La última mudanza de Felipe Carrillo*" en Ferreira y Márquez. *Los mundos de Alfredo Bryce Echenique*. 261-279, 1994.

Martínez Fernández, José Enrique. *La intertextualidad literaria. Bases teóricas y prácticas textuales*. Madrid: Cátedra, 2001.

Monsiváis, Carlos. *El género epistolar: Un homenaje a manera de carta abierta*. México: Porrúa, 1991.

Ong, Walter. *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*. México: FCE, 1990.

Ricoeur, Paul. *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. México: Siglo XXI editores, 1995.

\_\_\_\_\_, *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. México: Siglo XXI editores, 1995.

\_\_\_\_\_, *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*. México: Siglo XXI editores, 1995.

Segre, Cesare. *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Crítica, 1985.

Tacca, Óscar. *Las voces de la novela*. Madrid: Gredos, 1989.

Vázquez de Prada, Andrés. *El sentido del humor*. Madrid: Alianza Editorial, 1976.

White, Hayden. *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona: Paidós, 1992.



## Fuentes electrónicas

Abril Curto, Gonzalo. *La caricatura como hecho cultural y estético*. Universidad Complutense de Madrid.  
<<http://www.tebeosfera.com/Seccion/NSST/07/Anexo1Pericial.pdf>>

Borrero Barrera, María José y Cala Carvajal, Rafael. *La carta como documento lingüístico: la deixis en el discurso epistolar*. Universitat de Barcelona.  
<<http://www.un.es/tonosdigital/znum4/estudios/discursoepistolar.htm>>

Bryce Echenique, Alfredo. *Sobre el humor y la ironía*.  
<<http://www.epdlp.com/bryce.html>>

Caicedo J., Cecilia. *Lectura semiológica del humor*. Rev. Col. Psiquiatría. Vol. XXVI, 3. 1997. <<http://www.psiquiatria.org.co/revistaspdf/1997/Sep97/humor.pdf>>

Castañeda, Jaime. *Jorge Ibarguengoitia. Humorismo y narrativa*.  
<[http://www.hemerodigital.unam.mx/ANUIES/itam/estudio/estudio07/sec\\_43.html](http://www.hemerodigital.unam.mx/ANUIES/itam/estudio/estudio07/sec_43.html)>

Chacón Gutiérrez, Albino. *La oralidad y su reescritura literaria*. Universidad Nacional de Costa Rica.  
<<http://www.cml.concordia.ca/spanish/antonio/chacon.htm>>

Chávez, Mauricio. *La guerra civil en El Salvador (1981-1992)*.  
<<http://.stormpages.com/morting/laguerrasalvador.htm>>

Dijk, T.A. van. *Análisis del discurso ideológico*.  
<<http://cueyatf.uam.mx/uam/divisiones2/csh/dec/15htm>>

Faccini, Carmen. *El discurso político de Zoé Valdés: "La nada cotidiana" y "Te di la vida entera"*. Saint Joseph University.  
<<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/r07/faccini.html>>

González Ortega, Nelson. *La novela latinoamericana de fines del siglo XX: 1967-1999. Hacia una tipología de sus discursos*. Universidad de Oslo, Noruega.  
<<http://www.ub.uio.no/uhs/sok/fag/RomSpr/kri/textos/sem/nelsonmoderna.pdf>>

Llaque, Paul. *Tantas veces Bryce*. <[palvarad@upc.edu.pe](mailto:palvarad@upc.edu.pe)>

Mora E., Gladis. *La hibridación en la novela, tendencia o género al fin del milenio*. Universidad Católica De Valparaíso.  
<<http://www.uchile.cl/facultades/filosofis/publicaciones/cyber/cyber13/tx16.htm>>

Moreno Rodríguez, Ramón. *Humor, remedio contra el dolor: La obra de Alfredo Bryce*.  
<[http://www.geocities.com/Paris/Louvre/5753/Bryce\\_Humor.htm](http://www.geocities.com/Paris/Louvre/5753/Bryce_Humor.htm)>

Obregozo; Manuel J. *Bryce, está triste el tigre*.  
<<http://www.geocities.com/mjorbe/entrev/entrrbr.html>>

Pacheco, Carlos. *La voz en la letra: sobre la construcción de la oralidad en la ficción latinoamericana*. <<http://cueyatl.uam.mx/uam/divisiones/csh/dec/151.htm>>

Páramo, Luisa. *Alfredo Bryce Echenique: la persona literaria y sentimental*.  
<<http://www.ucm.es/info/especulo/numero2/bryce.htm>>

Pérez Cañamares, Ana. *Alfredo Bryce Echenique: humoroso Bryce*.  
<[http://www.babab.com/no06/alfredo\\_bryce.htm](http://www.babab.com/no06/alfredo_bryce.htm)>

s/a *La contaminación biografista*. Introducción a *La vida exagerada de Martín Romaña*. Edición de María Fernanda Lander. Madrid: Cátedra, 2000.  
<<http://sololiteratura.com/autperu.ag.htm>>

Velázquez Castro, Marcel. *La cena de las cenizas: Novela y posmodernidad en el Perú contemporáneo*. <<http://ajosyzafiros.perucultural.org.pe/Novela90.doc>>



UANL

---

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN



DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS



