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

TM
Z7125
FFL
2003
.S2

NARRACION, DISCURSO Y CONSTRUCCION DE SENTIDO EN
LA AMIGDALITIS DE TARZAN
DE ALFREDO BRYCE ECHENIQUE

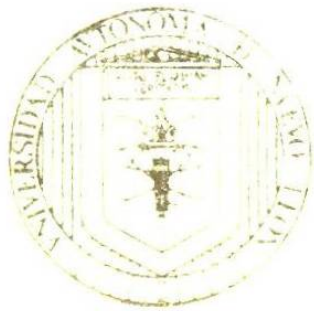
C. N. S. G.

m

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 TARZAN

DE ALFREDO BRYCE ECHENIQUE

POR

CELIA NORA SALAZAR GARZA

Para obtener el Grado de

MAESTRÍA EN LETRAS ESPAÑOLAS

Asesor: Mtro. Fidel Chavez Perez

Septiembre 2003

FONDO
TESIS

APROBACIÓN DE MAESTRÍA

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

Sinodales	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.

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.

A Lety y Armando Guerrero, gracias por el inolvidable viaje a Perú.

Índice

			Página
Introducción		.....	1
Capítulo I		Sistema organizativo del texto.....	6
1.1		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 espistolar	35
Capítulo II		Integración y función de los discursos en la novela ..	40
2.1.		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 idelológico	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 (multidiscurso) 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**[1], 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 descrpitivas e interpetativas, 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 significante. 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 realto 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 Gennete 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.

Capítulo I. Sistema organizativo del texto.

"...toda explicación hermeneutica 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, Hjemselv, 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 *latinoam*ericanos 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 significante, 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 retrospección: 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 retrospecciones.

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 María, 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.[1] 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.[2] 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 leit-motiv. 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 obscurecen 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 [3] 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 París 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)			
Tiempo del relato Recursos narrativos Anacronías: • Analepsis • Prolepsis Resúmenes interativos Digresión Elpsis	Cap. I Cap. II Cap. III Cap. IV Cap. V	Prehistoria del amor Correspondidos por correspondencia Tarzán en el gimnasio Flor a secas, las cartas y los años Bob y yo, bien	1967 - 1997
Tiempo de las cartas Recursos narrativos Presente de la escritura Pasado y Futuro con respecto al presente Elipsis	Cap. I Cap. II Cap. III Cap. IV Cap. V	Una carta de Fernanda, sin fecha posible respuesta de Juan Manuel (fragmento) 24 cartas 17 cartas 21 cartas 8 cartas (se incluye el extracto de dos cartas de Mía de 1995 y 1998).	1980 1976 – 1980 1980 – 1982 1983 – 1986 1988 – 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 tempo-espacial:

Cronotopo del encuentro

Año	Lugar
1967	Roma
1967	París
1974	París
1979	París
1981	Oakland, California
1982	México, D.F. , Cuernavaca
1985	Mahón, 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.

Hacer una descripción del narrador en un relato implica aceptar que:

> El narrador, que no es simplemente el autor ni tampoco un personaje cualquiera, puede resultar una entelequia. 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:

Destinador	**Mensaje**	**Destinatario**
Juan Manuel →	Relato →	Lector
J.M. transcriptor →	Cartas →	Lector
	↓	
Fernanda →	carta →	Juan Manuel
Juan Manuel →	carta →	Fernanda

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, llenecita 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).

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[4]. 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.

4 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[5] nos permiten reconocer estos sutiles cambios en la perspectiva del narrador.

También encontramos la intromisión 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[6]:

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

5. Deixis: "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 deixis 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 las *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 artisítico 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:

> Él está completamente borracho, cómo no me voy a dar cuenta, pero qué lindo canta, en plena Plaza España de la cittá 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.[7]

¿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 ése el caso de los otros tipos. Mediante la repetición conformamos la imagen de Juan Manuel y Fernanda Maria. 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.

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

7. 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).

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[8].

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 epístolar.

8.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 fingen 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 vericidad y 3) La copresencia en un mismo entorno del emisor y el receptor de la carta.

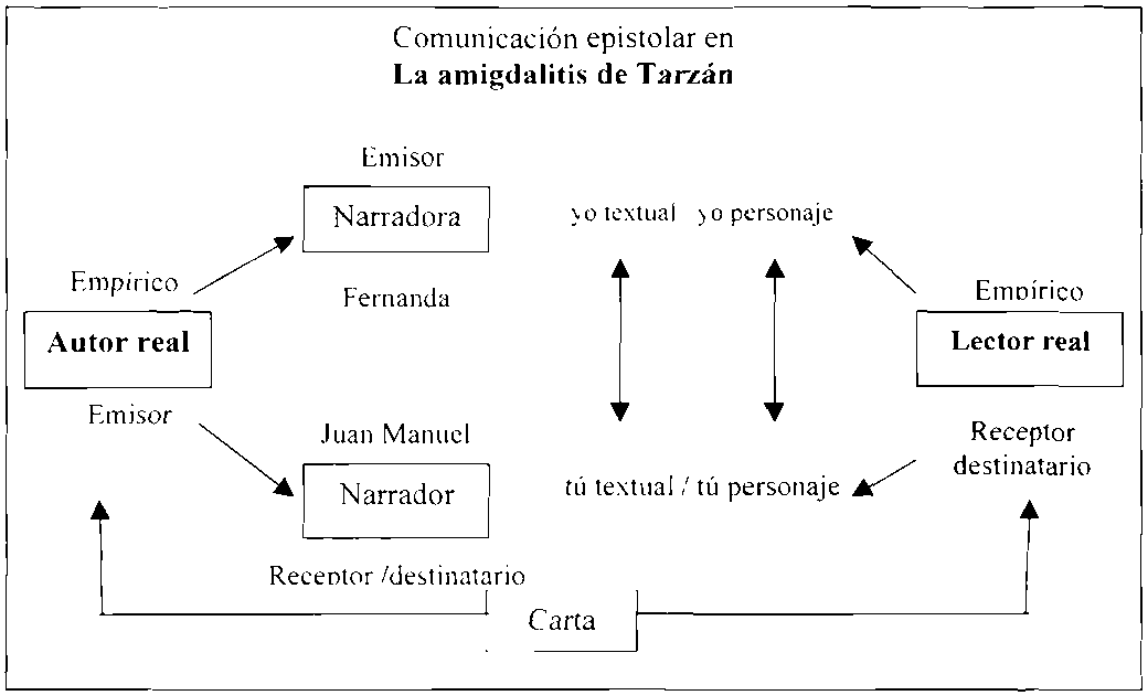
Claudio Guillén, en su interesante estudio "El pacto epistolar: las cartas como ficciones", reconoce a los participantes en la comunicación epistolar:

> ...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[9].

9. *Cfr.* 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 imposta.

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 le 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.

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 (Riccoeur 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 dialogal, 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

> ...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[1]; 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.

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 significante 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, sumario, pequeño drama, historia inventada'*...instrumento de distanciación...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 embrago, 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 rectificados 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 identifico "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 (*Cfr.* Barthes 64 – 65).

> ...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. 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 acercando 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 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 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.

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 Nietzche: '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

149995

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). Cierto 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 converti 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[2].

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 destiempos: 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 preveo, 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 chorrazo 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 sitial importante que una vez ocupara (A. González en Ferreira y Márquez 204).

Pero ¿qué se entiende por "lo sentimental"? "Lo sentimental"[3] 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 Leclos, entre otras muchas.

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

La estética del sentimentalismo dieciochesco se fundamenta en el vínculo entre la literatura de ese período 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 recursos 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)[4]

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 FPL...(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 cotidianeidad:

> Y hablando de tormentas, fíjate 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)[5].

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 negrotes 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 valses 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 deíxis 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 deíxis 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.

Como sabemos, los deícticos

> ...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 deíxis (la dimensión personal, local y temporal), incluidas en la clasificación de K. Büler, se encuentran otras posibilidades como la dimensión nocional (Pottier 1974) o modal (Schmid 1983); la social (Fillmore 1975); la emocional (Lakoff 1976) o empatética (Lyons 1981); la analógica (Klein 1983) y la metalocucionaria (Gibbon 1983, Cifuentes Honrubia 1989) 2.

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

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

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

> Porque mírame **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 (mírame 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 deíxis modaliza el discurso, revelando una intensa implicación emocional del hablante en lo enunciado.

En los fragmentos que se citan enseguida, la deíxis 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 deíxis 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 deícticos espacio-temporales se conoce por la alusión explícita al lugar y fecha. Sin embargo, la deíxis emocional permite reinterpretar esa referencia a la luz de los sentimientos del enunciador (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 deícticos, 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, desteñido 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 Jackobson) que permite la comunicación, construye en la carta una imagen ficcionalizada de la "realidad": Fernanda y Juan Manuel fueron siempre mejores por carta.

2.3. Discurso humorístico.

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[6]. 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 Badmington 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.