

1º EXAMEN

Omito la pregunta quinta, porque no entra en el programa que Barrionuevo está dando este año)

- 1) Tendencias y planteamientos de la Nueva Novela.**
- 2) Recuerde su lectura de “Yzur” y explique su inserción en la literatura fantástica.**
- 3) Recuerde su lectura del “Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo” y explique el desarrollo y estructura.**
- 4) Comente el siguiente texto (Comentario de “El pozo”, de Juan Carlos Onetti).**

1)

Fue hacia 1950 cuando comenzó a utilizarse el término de “narrativa hispanoamericana”, que no existía hasta entonces. Esto es importante porque demuestra hasta qué punto comenzó a hacerse conciencia de una nueva narrativa competente y capaz de luchar en igualdad de condiciones con las literaturas europeas.

No existía entonces una “novela hispanoamericana” propiamente dicha, entendiendo por ello un sistema trabado. Podemos empezar a hablar de una Nueva novela a partir de 1940 (se empieza a gestar), pero es en 1950 cuando, con gran fuerza, comienza a negarse todo lo hecho hasta entonces. Será en ese momento y hasta dos décadas después, 1970, cuando culminará todo este proceso en lo que se ha dado en llamar el “Boom”.

Sin embargo, hacia 1920 ya había dos amplísimas narrativas: la criollista y la urbana.

Quizá el gran problema que se planteaba esta narrativa es el de la lengua, y el de separarse de la narrativa española y europea, para configurar una narrativa independiente. Estos dos problemas, realmente, son los vértices de un solo problema: el de la identidad.

La línea criollista era muy referencial y testimonial. Apegada a lo realista, folclórica, negadora de otros caminos. Entre sus logros está el de la pintura del gaucho. No hay un autor sino un “gesto”. Responde a planteamientos recogidos de Europa centrándose en aspectos muy concretos y específicos. Criollismo como objetos, descripciones, realismo, y una violencia lo más gráfica posible. Los autores de 1950, por el contrario, parecen darse cuenta del perspectivismo, del cambio del punto de vista. En la Nueva Novela resultará fundamental el punto de mira del que cuenta, y el subjetivismo, consolidándose en la narrativa hispanoamericana lo que descubrieron las vanguardias. Se pasa de lo objetivo (línea criollista) a lo subjetivo. La consecuencia de esto es la toma de conciencia del escritor de que ha de ser autónomo, o como dijera Vargas Llosa, autosuficiente. Las novelas no se hacen “para”, sino “son en sí”. Otra cosa es que pueda sacarse luego ciertas relaciones. Por ejemplo, en *Cien años de soledad*, de G. Márquez, se puede ver una historia de Colombia, de América latina, pero Macondo es Macondo, aparte de ello. El criollismo, también, no tiene conciencia del lenguaje, sino que usa una retórica expositiva. A partir de la Nueva Novela al escritor le preocupa el lenguaje. La Nueva Novela, podríamos decir, entra a través del lenguaje, y recoge procedimientos de la vanguardia de principios de siglo (con una incidencia muy notable del surrealismo). Podemos hablar pues de una “superación del regionalismo”.

Coexisten en ella una serie de elementos que configuran la perspectiva: una serie de imágenes comunes a distintos escritores; la partida del lenguaje; algunas recurrencias, como el erotismo, con una perspectiva corporal (el prostíbulo es una recurrencia de la literatura hispanoamericana); el tema de la Madre Tierra...

Es un tópico también el hablar de realismo en la literatura hispanoamericana. Hay una corriente de literatura fantástica y una recuperación del realismo, en el sentido de un intento de recuperación de una función periodística, pero no se centra en un paisaje, sino en el hombre.

2)

“Yzur” es un relato que pertenece al libro *Las fuerzas extrañas*, de Leopoldo Lugones, escritor argentino, publicado en 1926 por primera vez. Podemos tomar “Yzur” como ejemplo del cuento modernista hispanoamericano. Está en los comienzos de la narrativa fantástica argentina. Y la literatura fantástica se vuelca, sobre todo, en el relato corto. No es lo mismo la narrativa fantástica de corte decimonónico (S. XIX), que la del siglo XX. Lugones trabaja desde la primera. Dos escritores se disputan el comienzo de la literatura fantástica en Argentina: Lugones, y Quiroga; **esto es importante que lo pongas en el resumen de los dos cuentos de Quiroga que te doy al final, si te cayeran como texto, no lo olvides).**

Detrás de las fuerzas extrañas hay un intento de ofrecer una teoría de la creación del mundo a través de la nada, del esoterismo. Nos da una teoría del universo y su visión del mundo al final del libro (en el “Ensayo de cosmogonía”).

Yzur es un relato en forma de crónica. A pesar de todo, la forma de narrar de Lugones en este cuento no es nada modernista (él manejaba la técnica modernista, como queda demostrado en su poesía). En este relato no hay apenas adjetivos, ni epítetos.

Comienza con una entrada algo lacónica. Es una primera persona la que narra: un hombre con dinero, con tiempo libre, con posibilidades. Todo ello se ve en el comienzo.

Lugones, con este personaje, está haciendo referencia al espíritu burgés medio, de corte positivista, que cree que el dinero lo soluciona todo, y que cree en la ciencia como religión. Es un cuento modernista de final conmovedor, que ofrece la imagen que del burgués tiene Lugones: burgués como un ser despreciable. Los escritores modernistas, idealistas, rechazan el positivismo, aunque lo aprovechan. Además vemos reflejado en el cuento al típico burgués del Río de la Plata: comerciante. Explica la influencia de Europa en América (exportación del lujo). La persona narrativa va dando a entender que es un burgués muy moderno. Algunas ideas sobre los monos expuestas en el texto las recoge Lugones de *La doncella secreta*.

Lugones expone el tema de forma irónica. Podemos señalar una primera parte hasta el párrafo que dice “volver el mono al lenguaje”. Sería esta primera parte una introducción expositiva de la idea que el personaje va a tratar de demostrar. La segunda parte sería el desarrollo experimental de esa idea.

Va utilizando imágenes de humanización para el mono (“aspecto de marinero borracho”...). Mediante la comparación del mono con el negro (devaluación de la raza negra) está expresando el pensamiento de superioridad del burgués. Mientras el hombre intenta que el mono se haga hombre, el hombre se va animalizando para enseñarle, pero también en sus sentimientos se animaliza (es cruel, violento...). Se interrelacionan. Hay una cierta estética de la crueldad (“le estira los labios” dice en una parte del texto, y muchos otros ejemplos). Lleva a cabo una educación fonética interesante.

La tercera parte empieza donde el personaje toma conciencia de que el mono habla palabras a escondidas, a espaldas de él (se lo dice el cocinero). Entonces piensa en un error, y desencadena todo con la violencia. Piensa que si el mono es capaz de hablar, y ha hablado, no puede quedar así, sin que él lo compruebe (espíritu científico).

Lugones presenta lo fantástico de forma decimonónica: con horror (el miedo a que el mono se lleve el secreto de su capacidad de lenguaje a la tumba). Producen siempre, de alguna forma, el miedo. Podemos contraponer esta forma de lo fantástico a la de los cuentos de Cortázar, pero nos puede producir miedo o no. Este horror es muy explícito (cuando, por ejemplo, dice que “se despierta con horror” porque el mono se está muriendo).

3)

Monólogo en primera persona (Isabel). Hay una estructura temporal simbólica, encajada con los días de la semana (se repiten: simbolismo del círculo, de lo anclado en el tiempo). Cabe recordar que el tiempo será una de las grandes innovaciones de la narrativa hispanoamericana (no hay más que ver ciertos cuentos de Cortázar, o el mismo “Viaje a la semilla”, de Carpentier).

La lluvia aparece como elemento mítico referencial (referencia al “diluvio universal”). Son muy importantes los elementos naturales (el viento-negativo, etc.). Todo el relato se estructura en función de la lluvia (“la lluvia está penetrando demasiado hondo en nuestros sentidos”).

Se hace una separación de la tierra y el reino vegetal.

Primera parte: introducción a la lluvia (referencia al mito del diluvio). Se nos sitúa en el domingo (cierta ironía simbólica), y se nos comienza a introducir el lunes.

Segunda parte: un retroceso hasta agosto. Lunes muy amplio (Isabel nos va situando su vida: nos anuncia que está casada, lo describe de forma negativa, y nos anuncia que está embarazada [esto explica la agudeza de su sensibilidad]). Los árboles son un correlato objetivo, símbolos mismos de Isabel: encerrada en su familia, no puede andar (libertad).

El martes se nos describe la situación de la vaca. Se nos introduce el dato de la madrastra, a la que Isabel no quiere. Vemos que tiene un padre indiferente (tema del machismo en la sociedad).

Tercera parte: van pasando los días. Dice que “no hay jueves” (metáfora de la desolación a la que ha llevado la lluvia que, no debemos olvidarlo, es símbolo del estado interior de Isabel, porque se nos describe desde como ella la percibe, desde su sensibilidad). El pito del tren es el que anuncia la vuelta a la normalidad, el fin de la lluvia y el retorno a la normalidad.

Cabe destacar que en la novela *Cien años de soledad* G. Márquez vuelve a introducir una situación idéntica, en el mismo Macondo, una lluvia incesante. Y también en esta misma novela se produce un juego análogo con los días de la semana (cuando José Arcadio Buendía se vuelve loco y queda atado al árbol, piensa que todos los días son lunes). Podemos hablar pues de los días de la semana como de un *leit motiv* muy recurrente para García Márquez, y a partir de los cuales simboliza estados y sensibilidades.

4)

Se trata del monólogo de un hombre frustrado (típico personaje de Onetti), llamado Eladio Linacero (que se llama así se descubre ya avanzado el cuento), y que inicia una narración subjetiva (“retrato de un alma”). La soledad es uno de los elementos importantes de este relato. El pozo es símbolo de que no hay salida en la vida, de que estamos atrapados. El personaje que narra (primera persona) está escribiendo lo que nosotros leemos (los personajes escritores también son muy típicos de Onetti, así como su costumbre de realizar juegos de cajas chinas en sus cuentos). Expresa la aventura del hombre a través de imágenes, alegorías, mundos creados. El pozo es una obra de cansancio. Las cosas se yuxtaponen, personajes agobiados... Los personajes se ven (se sienten) como condenados desde el principio.

Se narra el recuerdo de una violación del narrador (personaje) a una amiga en su adolescencia (aventura de la cabaña de troncos). La amiga ahora (momento de la narración, momento adulto del personaje), se le aparece en los estados de vigilia, en su casa. Las imágenes de esas apariciones se confunden con las imágenes de las relaciones el personaje con prostitutas, se confunden con su realidad. La reflexión es continua en los momentos en los que se confunden las imágenes del pasado y del presente. En la segunda parte del relato, el narrador nos cuenta la influencia de esta imagen en su realidad, y los actos de locura que lleva a cabo con su mujer (locura para los demás, coherentes para él).

En la última parte del texto el narrador recuerda una conversación con un amigo (Cordes), y le cuenta lo de las apariciones. El narrador acaba frustrado porque su amigo no ha entendido la historia y piensa que quizás sea un plan para un cuento de ficción. Finalmente, termina de escribir su confesión (el narrador), como si de un diario se tratara, y se tumba en la cama para volver a esperar a que se le aparezca la chica que violó en la vieja cabaña de troncos, no quedándole, a su juicio, nada mejor que hacer.

2º EXAMEN

- 1) Los comienzos de la Nueva Novela como “tradición de la ruptura”
- 2) Modalidades del realismo: el realismo mágico y lo real maravilloso.
- 3) Comente el siguiente texto **Ghanem, el texto de este examen, como las otras dos preguntas que faltan, son de lecturas que no están en tu programa, así que es de suponer que las habrá cambiado y a ti no te entran, de todas formas, deberías asegurarte.**

1)

Para esta primera pregunta te valdría lo mismo que para la primera pregunta del primer examen. Ten cuidado, porque, aunque la pregunta es la misma, la formula de formas diferentes. Si en tu examen ves una pregunta que lleve las palabras “NUEVA NOVELA”, has de contestar como yo te he hecho la pregunta del primer examen, porque es exactamente lo mismo, aunque el enunciado se haga de forma diferente.

2)

En los años 70 y 80 este concepto se aplicaba por lo general a toda la literatura hispanoamericana. Además, tanto los críticos como los lectores lo utilizaban de forma subalterna (realismo mágico como literatura fantástica).

Se trata de un término bastante antiguo. Aparece por primera vez en un crítico alemán: Franz Roh, en 1925 (por supuesto en alemán, el término). Y lo utiliza para referirse a unos determinados artistas, que veían y expresaban su realidad desde un principio de creación maravilloso. Concretamente lo utiliza para referirse a pintores neo-expresionistas. Debemos tener en cuenta la plena extensión en el momento de los “ismos” y el surrealismo. Su artículo se publica en la Revista de Occidente y de ahí se extiende. Parece que ese término gustó sobre manera. Y llegó a América, donde se considera un término muy inteligente y se comienza a utilizarse aunque en seguida queda ahí, soterrado, olvidado. Y es al final de los 40, en el año 1949, concretamente, cuando el autor Arturo Lloar Pietri lo rescata para referirse a varios cuentistas de su país (“parece que algunos autores tienen un aire de realismo mágico”, escribió, concretamente). El término quedará como dormido por la utilización del otro término “real maravilloso”, y se recuperará en los 60. Debe observarse que todo esto coincide con el comienzo de la renovación de la novela.

El término “lo real maravilloso” lo utiliza Alejo Carpentier, y además se lo aplica a sus propios textos.

Carpentier escribe un prólogo a *El Reino de este mundo* (su novela más importante) en el que intenta justificar este término. Carpentier, no debemos olvidarlo, forma parte de la vanguardia cubana. Sale de Cuba para llegar a París en el momento de efervescencia de las vanguardias europeas, hecho este muy importante, porque es entonces cuando decide dar un giro y aplicar este término de Real maravilloso. Carpentier dice que no conocía nada de América y tuvo que leer mucho para conocerla. Y la considera esencial y ontológicamente maravillosa. Así pues, Carpentier utiliza el término “real maravilloso” esencialmente para hablar de América (que realmente es la entidad hispanoamericana).

El “realismo mágico”, Roh lo utiliza para referirse a un fenómeno. Carpentier utiliza “lo real maravilloso” para referirse a una esencia. Lo primero que hace

Carpentier es diferenciarlo del surrealismo (que consideraba como vacío, como trucos de prestidigitación, sin nada detrás). Carpentier aclara que es maravilloso en esencia, una esencia con algo real detrás. Nos está planteando que en ese mundo maravilloso que es el continente hay algo real que se mezcla con cosas fantásticas que se expresan y se forman como reales también. Dice que debemos partir de la fe para entender esto en primer lugar. Carpentier, hombre hiperculto, plantea esta teoría que es bastante frágil, pero muy importante.

Entre el “realismo mágico” y “lo real maravilloso”, podemos señalar algunas diferencias esenciales: el realismo mágico, como término, está planteado desde una perspectiva europea, y lo real maravilloso plantea una realidad maravillosa. Carpentier, hombre cultísimo, no puede evitar su mentalidad europea, pero delimita esos dos espacios: Europa y América. Lo real maravilloso es el fruto de una dualidad, del contraste de esos dos espacios. Lo resultante de ese choque es “lo real maravilloso”. El realismo mágico es un único espacio: lo europeo. El realismo mágico es algo muy difícil de lograr. De forma autónoma, sólo están logrados la Guatemala vista por Miguel Ángel Asturias, Macondo, de G. Márquez, y Cómala, de Juan Rulfo. Existen realismos mágicos en plural, porque los autores trabajan en formas distintas.

3 EXAMEN

- 1) La utopía como condicionante de la Nueva Novela, causas e incidencias en los autores del boom de los 60.
- 2) Narrativa y testimonio, el autor como gestor.
- 3) Recuerde su lectura de Los ríos profundos y explique el conflicto de los dos mundos reflejado en la escritura.

4) Comente el siguiente texto. El texto es el cuento “Un hombre muerto a puntapiés”, de Pablo Palacio. Es un texto que conozco pero que no he leído ni tuve yo en mi asignatura. Yo no sé si te entra a ti este año. Deberías asegurarte también.

(Hay una pregunta sobre una lectura que no entra en tu programa)

Mira, Ghanem, este es el examen más jodido. Por un lado, la primera pregunta de los exámenes anteriores la ha preguntado aquí en dos (1 y 2 pregunta de este examen), con lo que las respuestas que te quedan son muy cortas. Por otro lado, la tercera pregunta es la más larga de todos los exámenes, no sólo tienes que poner lo de la pregunta dos del examen 2, sino además todo el análisis de una novela muy complicada.

1) Es lo mismo que en la primera pregunta de los otros dos exámenes. Salvo que es más corto, porque parte de la pregunta del 1 y 2 examen te lo pregunta aquí en la pregunta dos. Debería quedar pues así:

Fue hacia 1950 cuando comenzó a utilizarse el término de “narrativa hispanoamericana”, que no existía hasta entonces. Esto es importante porque demuestra hasta qué punto comenzó a hacerse conciencia de una nueva narrativa competente y capaz de luchar en igualdad de condiciones con las literaturas europeas.

No existía entonces una “novela hispanoamericana” propiamente dicha, entendiéndolo por ello un sistema trabado. Podemos empezar a hablar de una Nueva novela a partir de 1940 (se empieza a gestar), pero es en 1950 cuando, con gran fuerza, comienza a negarse todo lo hecho hasta entonces. Será en ese momento y hasta dos décadas después, 1970, cuando culminará todo este proceso en lo que se ha dado en llamar el “Boom”.

Sin embargo, hacia 1920 ya había dos amplísimas narrativas: la criollista y la urbana.

Quizá el gran problema que se planteaba esta narrativa es el de la lengua, y el de separarse de la narrativa española y europea, para configurar una narrativa independiente. Estos dos problemas, realmente, son los vértices de un solo problema: el de la identidad. En la conciencia de los escritores del boom anidará la utopía de un nuevo mundo mal descubierto, como es América, pero dando lugar a conciencias como las de “lo real maravilloso”. Esta conciencia, estos conceptos, ayudan a formar y consolidar la identidad necesaria para que ese mundo esté o se mantenga a la misma altura de Europa. Podemos enunciar esta identidad, como, siguiendo el concepto de Alfonso Reyes, “el concepto de identidad americana”. Esta identidad trata de servirse de Europa para mostrar esa utopía y hacerla funcional. Así, los autores del boom tendrán

una reconocida fama internacional gracias a la misma Europa, a la que exportan sus ideas y visiones, y con esa fama, están creándose su propia autenticidad, una narrativa personal que apoyada por su personalidad, alcanza la misma altura que la europea.

2)

Debemos recordar que la línea criollista de la narrativa de los años 20, 30 y 40 era muy referencial y testimonial. Apegada a lo realista, folclórica, negadora de otros caminos. Entre sus logros está el de la pintura del gaucho. No hay un autor sino un “gesto”. Responde a planteamientos recogidos de Europa centrándose en aspecto muy concretos y específicos. Criollismo es único punto de vista sobre los objetos, centrado en las descripciones, realismo, y una violencia lo más gráfica posible. Los autores de 1950, por el contrario, parecen darse cuenta del perspectivismo, del cambio del punto de vista. Se pasa de lo objetivo (línea criollista) a lo subjetivo. La consecuencia de esto es la toma de conciencia del escritor de que ha de ser autónomo, o como dijera Vargas Llosa, autosuficiente. Las novelas no se hacen “para”, sino “son en sí”. Otra cosa es que pueda sacarse luego ciertas relaciones. Por ejemplo, en *Cien años de soledad*, de G. Márquez, se puede ver una historia de Colombia, de América latina, pero Macondo es Macondo, aparte de ello. El criollismo, también, no tiene conciencia del lenguaje, sino que usa una retórica expositiva. A partir de la Nueva Novela al escritor le preocupa el lenguaje. La Nueva Novela, podríamos decir, entra a través del lenguaje, y recoge procedimientos de la vanguardia de principios de siglo (con una incidencia muy notable del surrealismo). Podemos hablar pues de una “superación del regionalismo”.

Coexisten en ella una serie de elementos que configuran la perspectiva: una serie de imágenes comunes a distintos escritores; la partida del lenguaje; algunas recurrencias, como el erotismo, con una perspectiva corporal (el prostíbulo es una recurrencia de la literatura hispanoamericana); el tema de la Madre Tierra...

Es un tópico también el hablar de realismo en la literatura hispanoamericana. Hay una corriente de literatura fantástica y una recuperación del realismo, en el sentido de un intento de recuperación de una función. En todos estos núcleos el autor, el escritor con conciencia de su labor, pasa a tener una disposición de autonomía de creador y recreador de su espacio, y del hombre y del espacio del hombre. La obra literaria se yergue, gestándose pues sobre una serie de concomitancias, y una toma de conciencia de los propios escritores.

3) Aquí deberías ponerle más o menos lo mismo que en la segunda pregunta del examen 2, que te lo pongo en rojo, más todo el resto que aquí te pongo. La pregunta quedaría más o menos así:

Castro Klaren afirma que la magia es el medio gracias al cual el ser humano puede intentar comunicarse y comprender el mundo que le rodea y que apenas entiende. En *Los ríos profundos*, J. M^a. Arguedas presenta una visión del universo como un todo interrelacionado y el acercamiento mágico a ese mundo consiste en intentar descubrir los caminos subterráneos que se mueven entre los seres, las cosas y los valores espirituales, en definitiva, se trata de comprender la esencia del Cosmos, consistente en descubrir la interrelación de seres y objetos. Pero esta percepción integradora y panteísta no es compartida por todos los personajes de la novela, tan sólo por el pueblo indígena y por Ernesto, el protagonista.

En los años 70 y 80 este concepto se aplicaba por lo general a toda la literatura hispanoamericana. Además, tanto los críticos como los lectores lo utilizaban de forma subalterna (realismo mágico como literatura fantástica).

Se trata de un término bastante antiguo. Aparece por primera vez en un crítico alemán: Franz Roh, en 1925 (por supuesto en alemán, el término). Y lo utiliza para referirse a unos determinados artistas, que veían y expresaban su realidad desde un principio de creación maravilloso. Concretamente lo utiliza para referirse a pintores neo-expresionistas. Debemos tener en cuenta la plena extensión en el momento de los “ismos” y el surrealismo. Su artículo se publica en la Revista de Occidente y de ahí se extiende. Parece que ese término gustó sobre manera. Y llegó a América, donde se considera un término muy inteligente y se comienza a utilizarse aunque en seguida queda ahí, soterrado, olvidado. Y es al final de los 40, en el año 1949, concretamente, cuando el autor Arturo Lloer Pietri lo rescata para referirse a varios cuentistas de su país (“parece que algunos autores tienen un aire de realismo mágico”, escribió, concretamente). El término quedará como dormido por la utilización del otro término “real maravilloso”, y se recuperará en los 60. Debe observarse que todo esto coincide con el comienzo de la renovación de la novela.

El término “lo real maravilloso” lo utiliza Alejo Carpentier, y además se lo aplica a sus propios textos.

Carpentier escribe un prólogo a *El Reino de este mundo* (su novela más importante) en el que intenta justificar este término. Carpentier, no debemos olvidarlo, forma parte de la vanguardia cubana. Sale de Cuba para llegar a París en el momento de efervescencia de las vanguardias europeas, hecho este muy importante, porque es entonces cuando decide dar un giro y aplicar este término de Real maravilloso. Carpentier dice que no conocía nada de América y tuvo que leer mucho para conocerla. Y la considera esencial y ontológicamente maravillosa. Así pues, Carpentier utiliza el término “real maravilloso” esencialmente para hablar de América (que realmente es la entidad hispanoamericana).

El “realismo mágico”, Roh lo utiliza para referirse a un fenómeno. Carpentier utiliza “lo real maravilloso” para referirse a una esencia. Lo primero que hace Carpentier es diferenciarlo del surrealismo (que consideraba como vacío, como trucos de prestidigitación, sin nada detrás). Carpentier aclara que es maravilloso en esencia, una esencia con algo real detrás. Nos está planteando que en ese mundo maravilloso que es el continente hay algo real que se mezcla con cosas fantásticas que se expresan y se forman como reales también. Dice que debemos partir de la fe para entender esto en primer lugar. Carpentier, hombre hiperculto, plantea esta teoría que es bastante frágil, pero muy importante.

Entre el “realismo mágico” y “lo real maravilloso”, podemos señalar algunas diferencias esenciales: el realismo mágico, como término, está planteado desde una perspectiva europea, y lo real maravilloso plantea una realidad maravillosa. Carpentier, hombre cultísimo, no puede evitar su mentalidad europea, pero delimita esos dos espacios: Europa y América. Lo real maravilloso es el fruto de una dualidad, del contraste de esos dos espacios. Lo resultante de ese choque es “lo real maravilloso”. El realismo mágico es un único espacio: lo europeo. El realismo mágico es algo muy difícil de lograr. De forma autónoma, sólo están logrados la Guatemala vista por Miguel Ángel Asturias, Macondo, de G. Márquez, y Cómala, de Juan Rulfo. Existen realismos mágicos en plural, porque los autores trabajan en formas distintas.

A lo largo de la novela *Los ríos profundos*, el autor utilizará diferentes elementos y motivos que sitúan la novela en el ámbito de lo maravilloso, rasgo este que

la sitúan un paso adelante en la evolución de la narrativa indigenista peruana. Intentaremos comentar algunos de estos elementos de “lo real maravilloso” que aparecen por esta obra.

En primer lugar debemos destacar la **estructura mítica**: la novela de Arguedas está montada sobre dos pilares estructurales de dilatada tradición literaria, como son, “el motivo del viaje” y el del “héroe adolescente que protagoniza el tránsito de la infancia a la edad adulta”. El viaje de Ernesto en *Los ríos profundos* pasa por tres etapas que conviene que analicemos más detalladamente. La corta estancia en Cuzco conforma la primera etapa del viaje iniciático de Ernesto. Cuzco es ciudad sagrada y centro del mundo en el que se unen cielo y tierra. El protagonista antes de su entrada en la ciudad solamente tenía de ella las referencias apasionadas de su padre. Ese hecho explica las palabras del niño cuando al entrar en la ciudad se ve deslumbrado por las luces de la estación del ferrocarril:

El Cuzco de mi padre, el que me había descrito quizás mil veces, no podía ser ese.

Ernesto se va desesperando poco a poco hasta que por fin tiene la primera toma de contacto visual con el espacio mítico del pasado andino:

-Mira al frente –me dijo mi padre-. Fue el palacio de un inca.

Esta atracción ejercida sobre Ernesto le lleva páginas después a la toma de contacto físico, mediante la cual sentirá la vitalidad latente de los restos incaicos. Supone la culminación de una experiencia mística:

Toqué las piedras con mis manos; seguí la línea ondulante, imprevisible, como la de los ríos, en que se juntan los bloques de roca [...] El muro parecía vivo, sobre la palma de mis manos llameaba la juntura de las piedras que había tocado.

Es en contacto con este muro cuando Ernesto se da cuenta de su calidad de elegido y de que sólo él tiene la capacidad para relacionarse y comunicarse con las rocas. Así queda de manifiesto al referirse al episodio en el que un borracho orina sobre el muro:

No perturbó su paso el examen que hacía del muro, la corriente que entre él y yo iba formándose.

Ernesto es un elegido, y en su calidad de tal, le es obligado el paso por la ciudad de Cuzco. Allí se cargará de fuerza mágica, de la capacidad para captar la vida interior de las cosas...

Tu ves, como niño, algunas cosas que los mayores no vemos. La armonía de Dios existe en la tierra.

Pero si Ernesto es un elegido, si se le ha concedido un don especial para captar la armonía del Cosmos, es porque tiene una misión que cumplir. Esa misión consiste en la

recuperación de una utopía: el estado edénico de los incas, una suerte de paraíso perdido. Ernesto debe recuperarlo y ser capaz de relacionarlo con el presente, lo que lleva a pensar que la novela oscila sobre dos goznes, de un lado el afán integrador consistente en la restauración del pasado incaico, y de otro la realidad de un mundo desintegrado. En Cuzco, Ernesto y su padre encontrarán otros elementos mágicos además de los muros del palacio de Huayna Capac. Entre ellos, quizás destaque sobre otros la *María Angola*, la gran campana fabricada con el oro inca que recubría los muros del palacio. Pero la *María Angola* no es mágica en virtud de ser campana, ya que esa es una transformación cristiana, sino en virtud del oro de que está hecha (material americano), vemos aquí esa escisión entre el imaginario europeo y el hispanoamericano sobre América:

*¡El oro, hijo, suena como para que la voz de las
campanas se eleven al cielo y vuelva con el canto de los
ángeles a la tierra!*

El oro es algo muy cercano a lo Uno, ya que es extraído del mismo corazón de la Pacha Mama. Al final de la novela volverá a aparecer el oro en esas dos monedas que el padre de Palacitos le da a Ernesto para que "o emprenda viaje o pague su entierro"; ambas no son sino formas distintas de conseguir integrarse en la Naturaleza purificadora.

La segunda etapa es el largo peregrinar del protagonista siguiendo los pasos de su padre por toda la geografía del Perú. Los niños no sólo realizan un acto de crueldad con los loros muertos, sino que atacan el orden y rompen la visión beatífica que Ernesto tiene del mundo. Estas dificultades por las que pasan padre e hijo antes de llegar al Cuzco se explican al entenderlas como parte de un rito que marca el paso de lo profano a lo sagrado.

La estancia en Abancay constituyen la tercera etapa del viaje del protagonista. Abancay romperá la idea del orden natural que Ernesto había aprendido con los indios, porque en esa ciudad aparecerá materializado el mal.

La última etapa del viaje de Ernesto consiste en la vuelta a emprender camino al internarse en la sierra y en el pasado, pues ese era, paradójicamente, su futuro.

Motivos que debemos destacar de esta tierra "real maravillosa":

* **El motivo de los ríos:** El río significa en la novela la permanencia de lo quechua, al ser entendido como lo que fluye eternamente. El protagonista verá en los ríos una divinidad purificadora, ya que es sangre que desciende de la sierra y trae recuerdos de un pasado feliz. El río ejercerá sobre Ernesto una función liberadora: los días que puede, el chico sale corriendo de la opresión del internado y se dirige al Pachachaca para desintoxicarse. Allí recuerda, contempla, siente la naturaleza y consigue olvidar que también él se contagió del mal al entrar en el patio interior del internado. Junto al río, Ernesto recuperará la esperanza en un mundo integrado. Pero el río no solo purifica, sino que también sirve para arrastrar el mal y alejarlo del internado y de Abancay...

* **Las piedras:** La piedra es lo indestructible del mundo incaico. Están dotadas de vida propia que sólo puede ser captadas por iniciados o elegidos, como hemos visto

más arriba al hablar de la estancia del protagonista en Cuzco. Pero no todas las piedras están dotadas de esa cualidad, solamente las rocas vírgenes, irregulares, las otras han perdido su esencia mágica, porque "golpeándolas con el cincel les quitarían el encanto", dice el padre de Ernesto. Esa es la razón por la que las piedras de la Catedral no se comunican con el niño, pese a provenir de antiguos edificios incas.

***El zumbayllu:** el zumbayllu es una especie de trompo que representa en la novela la identidad profunda de la memoria, la naturaleza y la música. Se trata de un objeto integrador que sirve para hacer funcionar los recuerdos más recónditos, casi podríamos decir que posibilita la recuperación de la memoria genética:

*El canto del zumbayllu se internaba en el oído, avivaba
en la memoria la imagen de los ríos*

El zumbayllu es el elemento mágico por excelencia de la novela y, por supuesto, el instrumento ideal para Ernesto, al ser capaz de captar la interrelación existente entre los objetos.

Las funciones del zumbayllu en la historia narrada son variadas. En primer lugar tiene la utilidad de servir para comunicar mensajes a lugares lejanos, evocando la Naturaleza. También es objeto pacificador, símbolo del restablecimiento del orden. Pero, sobre todo, es un elemento purificador de los espacios negativos.

***La red de oposiciones:** Los ríos profundos es una novela que se sustenta sobre la antítesis. Desde el principio del relato encontramos estas oposiciones, como sucede con el choque que se produce entre el Viejo y Ernesto o, poco después, con la dialéctica entre el pueblo de los asesinos de pájaros y el chico y su padre. Pero será en la ciudad de Abancay donde se materialice brutalmente el enfrentamiento de visiones del mundo. En último término se tratará de una oposición maniquea entre el Bien y el Mal que se concretará en diferentes situaciones a lo largo del núcleo central de la novela.

El primer contraste lo encontramos entre el propio nombre de la ciudad,

Awankay es volar planeando, mirando la profundidad

Ernesto entiende que para vencer al Mal por excelencia es necesaria la unión de las fuerzas mágicas que provienen de lo inca y lo cristiano (la piedra en la que se escupe una cruz de saliva), pero solamente el río acabará purificando Abancay de la epidemia, igual que purificó el colegio llevándose al Lleras.

RESUMEN DEL RESTO DE LECTURAS QUE TIENES

VIAJE A LA SEMILLA (Alejo Carpentier)

Hay dos tiempo en este relato, uno progresivo y otro regresivo (el personaje va narrando hacia atrás, desviviéndose, pasando por su vida hacia atrás, hasta llegar al útero materno, que es la semilla). El tiempo es muy importante en todos estos relatos porque es con él con el que consiguen algunas de sus mayores innovaciones estos escritores. Entramos en la conciencia de un personaje y lo vemos todo al revés: del final de las cosas a como fueron sucediendo y a como comenzaron a suceder.

Hay una subjetividad en el tiempo: cuando es anciano el tiempo es muy breve, pero cuando es niño el tiempo es muy largo.

Podemos decir que es casi un cuento en tres tiempo: vejez, juventud e infancia.

Hay algunos motivos importantes: la estatua de Ceres (se recompone, porque va hacia atrás: de cuando está rota a cuando estaba bien, y a cuando se fabricó...). El que hace retroceder el tiempo es un negro viejo. Esto es importante porque nos sitúa en Cuba. En la III parte del cuento (está dividido en 12 partes o capítulos), se nos narra (la secuencia temporal puesta del derecho sería): relación con una prostituta, confesión muerte. Pero se nos cuenta al revés, como si el tiempo retrocediera.

La prostituta fue buscada como entretenimiento durante la quiebra familiar. Durante esta historia principal se intercalan varias anécdotas (siempre contadas del revés): Muerte de la Marquesa en el río. Se describen gentes típicas ("lo real maravilloso", típico de Carpentier y que lo diferencia de G. Márquez y los escritores europeizados. Esto ocurre durante el fragmento cuarto.

En el V se nos narra la juventud y la boda. Expresa las locuras de la juventud. En esta visión del tiempo hay mucha ironía (por ejemplo invierte el típico "alcanzó la mayoría de edad" y dice "alcanzó la minoría de edad"). En el VI, es importante el reflejo de las músicas y de los bailes (diversiones que pertenecen a las clases altas europeas). En el VII cuando el niño queda huérfano y se va despoblando de ideas, empezando a confundirse en las cosas. La adolescencia entra en el VIII. La infancia en el IX y en los que siguen. Aquí se nos cuenta la muerte del padre. El niño va perdiendo la capacidad de hablar, hasta el momento en que con Melchor, descubre el lenguaje. XI: travesuras con el perro. En el XII deja de hablar, ya tenemos al bebé, recibe el bautismo, y "resbaló hacia la vida", introduciéndose en el útero materno. Y vuelven los obreros del principio, situándose todo otra vez en el momento en que el tiempo comenzó a ir hacia atrás (el viejo negro estaba sentado en una obra en el primer capítulo, cuando levantó el bastón, golpeó el suelo y el tiempo comenzó a retroceder).

LA SOMBRA DE ORO (José Balza)

Relato muy corto. Monólogo de un hombre que recuerda su infancia. El río es un correlato del niño que recuerda qué fue. Se nos narran los movimientos del río y del niño y se explora un proceso de introspección. Imágenes continuas de la memoria (no reales, sino desvirtuada esa realidad por la subjetividad de cómo se ve). Todo el relato son los recuerdos de ese niño ya lejano. La sombra dorada es símbolo de la memoria. El personaje es doble (niño y adulto). Tiene una técnica narrativa y compositiva, a pesar de su brevedad, bastante compleja. El cuento tiene dos partes: una primera lenta, activa; y una segunda dinámica. Hay una centralización en la corriente del río.