

(Pág. 1 de las fotocopias)

TEMA 1

LA NUEVA NOVELA

A partir de 1940 se produce un cambio del cual no se tiene conciencia todavía en 1950, sino 1960, cuando se produce el boom, al buscar los antecedentes advierten que ya en 1940 se escribía de distinta manera.

Onetti publica El pozo en 1939, que no tiene ninguna repercusión y es revalorizado a partir de 1960, igual que Borges. Se

Se introducen procedimientos de vanguardias; esto se advierte porque había escritores folclóricos, muy exotistas.

En 1920 surge la narrativa de la tierra: el criollismo que sigue en 1930. La novela criollista es de tipo decimonónico, exotista, telúrica (de la tierra). La Vorágine es una novela de violencia, de 1924. sin embargo, la impresión en 1950 es que todo ha sido continuación de esto sin darse cuenta de que ha habido una ruptura en 1940.

En 1940 M. A. Asturias empieza a publicar de distinta manera, aunque en laza con el criollismo; Carpentier publica El reino de este mundo, que cambia la técnica, el lenguaje, la presentación del mundo, lo que importa sobre todo es el punto de vista: buscan la subjetividad, la interiorización. Monegal decía que existía la tradición de la ruptura: los criollistas son tripartitos, pero las nueva rompen.

Paralelamente, cuando la novela criollista alcanza gran éxito (porque responde a una idea de América que los lectores esperaban los europeos esperaban el exotismo, la violencia, la selva virgen, es muy tópica; surge la narrativa urbana, con una tradición decimonónica, escrita por los autores que viven en los grandes núcleos urbanos: (# la criollista es rural, de paisajes...) el ejemplo más importante es Buenos Aires porque es una gran ciudad, con muchos inmigrantes con grandes problemas de adaptación, de dinero, sexo, responde a las necesidades del hombre de la ciudad. R. Arlt, 1921 El juguete rabioso; al mismo tiempo Don Segundo Sombra de R. Güiraldes. Historia criollista del último gaucho.

Es un gaucho totalmente distinto, idealizado; tiene ciertos elementos de vanguardia aunque es decimonónica. Es el modelo de la argentinidad, ya que así lo ofrecía Güiraldes por los problemas de integración de los jóvenes argentinos, que intentaban buscar una identidad.

*El juguete rabioso de Arlt es la historia de un muchacho que quiere sobrevivir en Buenos Aires; de familia pobre, que intenta integrarse socialmente. Presenta a este chico pasando por distintos empleos, tras lo que se da cuenta de que nada sirve; toma contacto con unos delincuentes a quienes delata. La historia está planteada desde la perspectiva de este chico, pero no pertenece a la nueva novela: su escritura es muy deficiente, no tenía formación ni pretendía cuidar su escritura. Ejerció mucha influencia sobre Onetti, Cortázar y Sábato: Arlt está en el origen de esta corriente rioplatense.

Arlt está dentro de la vanguardia, que comenzó con Huidobro en 1918. Pero en Río de la Plata es en 1921-22, la vanguardia influye en algunas renovaciones. En BBAA hay dos líneas: Boedo (narradores) y Florida (poeta ultraístas)

- Florida: Borges que publica la revista Martín Fierro y aglutina la vanguardia. – Poetas ultraístas.
- Boedo: Arlt pero éste jamás se sintió de este grupo, y además sus obras tienen elementos estrictamente sociales; los autores de Boedo son herederos de la novela criollista.

Arlt está muy apartado de estos pero tenía por amistad con Florida, de donde capto, tenía conocimiento de ciertos elementos de vanguardia.

La fama de Arlt fue rescatada hasta los 50, de modo que hasta entonces la única novela que cuenta es la novela criollista; los narradores que surgen en los 40 consideran que éste es su inmediato antecedente.

Tradición de la ruptura: los escritores del 40 quieren romper con el criollismo. Novela decimonónica, tripartita, cuenta una historia cuyo objetivo es llegar a la verdad, ser realista; algunos denuncian situaciones sociales e intentan presentar las cosas de modo directo, efectivo y efectista. Sin embargo, en la nueva novela no se pretende el realismo, ya no es directo: neorrealismo, la realidad depende de un sujeto, de quien viva esa realidad, la realidad no es aséptica ni objetiva sino que depende de quien mira ----- transposición de los fenómenos vanguardistas. También son influidos por la novela norteamericana, recoger técnicas de otras literaturas.

España, por la censura, está cerrada a estas nuevas corrientes, los autores hispanoamericanos tienen además traducciones.

Los autores del criollismo trabajaban el lenguaje de forma arcaica ya que muchos eran herederos del Modernismo (adjetivación, colorismo). Los del neorrealismo son conscientes de que el lenguaje no es unívoco, hay que prescindir de los tópicos gastados, el escritor ha de crear

su propio lenguaje para representar su propia realidad. El criollismo, en su pretensión por el exotismo hacen el lenguaje retórico y localista porque representan la manera de hablar de una determinada zona, línea culta y línea popular. A medida que avanzan los años el lenguaje se elabora con una perspectiva más universal; el escritor ha de construir su propia personalidad y a la vez ha de tener en cuenta que se tiene que entender en toda la comunidad hispanohablante; acto de conciencia de escribir, de elaboración del lenguaje.

Así, lo que separa a Arlt de la nueva novela es su falta de cuidado con el lenguaje, aunque es subjetivo y es el primero que escribe al margen de la RAE, piensa que escribe para sus propios conciudadanos de BBAA; representa el propio lenguaje que escucha en la calle.

La nueva novela rechaza el regionalismo criollista aunque algunos no, como Asturias: tiene una línea mágica entroncada con la realidad de su país, y otra política por ejemplo: *Hombres de maíz*. *El señor presidente*, la primera una de las novelas fundadoras.

Hacia los 60 se puede ir observando cómo esa nueva novela forma ya un sistema novelesco: una serie de elementos que hacen ver que existe cierta cohesión entre las novelas, una misma línea en el tratamiento del lenguaje, imágenes recurrentes, cierta preocupación social.

Este sistema es abierto, “la espiral abierta”: hay una espiral a la cual van incorporándose obras, autores.

Aspectos recurrentes: la violencia y erotismo.

[Sylvia Iparraguirre: *La tierra del Fuego*, historia real de un indio de esta zona que es capturado y llevado a Londres, y luego devuelto; época del S. XIX, de las expediciones científicas]

Esta novela se universalizó a partir de los 60 y se introduce en las corrientes de moda.

La violencia se ejercía en todos los campos: física, psíquica y también en el lenguaje (retorcido, forzado).

Otro motivo recurrente es la creación de espacios míticos, intento de crear ideologías, identidades. El espacio se trabaja de manera subjetiva en relación con los personajes.

El autor toma conciencia de la novela autosuficiente, el escritor es autorreflexivo y la novela contiene su propia reflexión. No buscan eficacia externa directa las causas políticas y sociales del criollismo, desaparecer.

100 años de soledad no tiene referencia directa a la política, pero en realidad sí, así como a la historia de Colombia; pero no es tendenciosa, no obliga al lector a pensar de una determinada manera.

La nueva novela, a partir de los 80 se diversifica y adopta todas las tendencias.

En 1959 tiene lugar la Revolución cubana. En 1971 el caso Padilla, los escritores hispanoamericanos están muy implicados en los acontecimientos políticos y sociales e intentan solucionarlos. La Guerra Civil produjo una fisura en la cultura; muchos intelectuales españoles se exilian a Hispanoamérica y trabajan en centros culturales, fundan editoriales, lo que revierte en la cultura. En la Guerra de España participan intelectuales hispanoamericanos y se implican profundamente: Octavio Paz, Vallejo, Neruda. La socialización de la Vanguardia por la guerra de España y la II Guerra Mundial, no participan, sentimiento de periferia, lo que se puede ver, en el fondo.

La Revolución cubana supone ilusión, toma de conciencia, el nacimiento de la utopía, va a ser una perspectiva que muchos escritores van a completar como una posibilidad; se habla del “hombre nuevo” (Che Guevara), que con h. 71 por el caso Padilla; los escritores se dan cuenta de que este nuevo sistema no era tan justo. En *Fresa y chocolate* ya se ve ese carácter frágil del “hombre nuevo”.

Importancia de la Vanguardia: a partir de los 20 cambia muchísimo y rompe con el realismo, en la poesía. En la narrativa eclosiona fuertemente en los 40, es decir, la vanguardia en los 20, en novela, no se ve tan claramente. En los 40 los autores trabajan el realismo de otra manera, neorrealismo.

Son importantes el cubismo y sobre todo el surrealismo: fue el más importante en Hispanoamérica y en ciertos escritores se fusiona con otros procedimientos. M.A. Asturias toma conciencia del mundo mítico de los mayas en París, donde además percibe el surrealismo y se da cuenta de que es coincidente con los procedimientos de las historias mayas

E. Sábato profesa el surrealismo de forma distinta porque no tiene ningún procedimiento mítico. Para él no existe el mundo indígena.

Otro elemento es el cuestionamiento del lenguaje: da cabida a técnicas muy distintas: presentan el habla popular, Cabrera Infante en *Tres tristes tigres*; Puig incorporó el lenguaje de las mujeres.

En los 40 la técnica es fundamental y los escritores adquieren plena conciencia de su labor. El más importante es el monólogo interior. *Al filo del agua*, Agustín Yáñez, lo incorpora a su novela dentro del tema de la Rev. mexicana . es un recurso de la tecnificación narrativa; presenta una serie de formas que muestran la realidad de otra manera; otras técnicas proceden de autores de otras lenguas. Algunas de estas técnicas tienen que ver con el cine: fragmentación del tiempo (entrecruzamientos, concepciones míticas del tiempo, retroceso); del surrealismo, la libre asociación de ideas, las imágenes oníricas.

Así la novela se contamina con otros géneros: con el ensayo, la poesía... Es un género muy flexible que hace que haya gran variedad.

Presentación de los personajes: el antihéroe (existencialismo) característico de Onetti. Con la novela criollista se estaba ante un tipo de héroe. También los personajes de Arlt son antihéroes.

Esta novela va dirigida a lectores con gran capacidad y se las acusa de intelectualismo. Pedro Páramo supuso un gran impacto por la inseguridad de no saber si los personajes estaban vivos o muertos. Esta complejidad va a ceder hasta los 80. querer conformar una novela total en los 60 era una obra de gran envergadura que abarcará todos los aspectos de la vida: la única sería 100 años de soledad.

La conciencia del trabajo del lenguaje, porque es lo que construye la novela. Hay algunos que sustentan sus novelas en el lenguaje (neobarroco): Severo Sarduy es de los conscientes en este aspecto, heredero de Lezama Lima.

Uno de los problemas de esta nueva novela de los 40 es que nos e conozca hasta los 60; estos autores se conocen el mismo momento en que lo hacen otros muy jóvenes, Borges era de los 20 y María Vargas Llosa, se colocan en un mismo grupo autores de distintas épocas.

Hasta 1940 Borges es ya reconocido y había escrito la Historia universal de la infamia (1935: literatura como reescritura, como parodia; los padres de esta nueva narrativa son M.A. Asturias, Carpentier, Marechal y Yáñez.

ASTURIAS: Premio Nobel en los 60. Trabaja el realismo mágico. El señor presidente (1946); Hombres de maíz.

CARPENTIER: El reino de este mundo, donde marca la aparición de lo “real” maravilloso americano (1949)

MARECHAL: Adán buenosayres

YÁNEZ: Al filo del agua, el punto de salida de la nueva novela (1947)

Tienen conexiones con la literatura precedente.

El segundo momento de esta nueva novela lo marca ONETI, El pozo, (1939), de poca repercusión.

Al mismo tiempo está LEZAMA LIMA, sobre todo poeta, cuya novela Paradiso aparece en 1966; CORTÁZAR, SÁBATO, J. M^a ARGUEDAS.

El tercer momento está formado por los del boom: García Márquez, Fuentes, Vargas Llosa (60's), Cabrera Infante, (1964-1972)

El grupo del post-boom con Puig, Sarduy, Moyano, Arenas. Puig fue muy importante porque trabajó de forma diferente el lenguaje: incorpora el lenguaje de las radio-novelas, de la clase media; es como de los que plantea la renovación lingüística. MOYANO es un argentino que no sigue a los autores porteños sino a los del interior porque presenta los problemas de una zona de Argentina en contacto con otros países sudamericanos.

Hasta 1971-72 desaparece la utopía. Historia personal del boom de Donoso, 1972: el boom no fue un fenómeno estrictamente publicitario sino literario porque produce el conocimiento de autores de diversas nacionalidades.

Para él, 1967 con 100 años, el boom se afianza, es la toma de conciencia de que existe.

La revista Mundo Nuevo de Rodríguez Monegal recoge artículos de estos autores.

Hasta 1971, por el caso Padilla, se producen fisuras en ese grupo. Donoso habla de Cortázar y Fuentes como jefes de éste, también García Márquez, Lezama Lima... pero, sin embargo, estos acababan de empezar a publicar.

El boom comienza hasta 1964 y hasta 1972 se extingue, sin embargo, siguen las grandes novelas.

Globalización (A. Rama): el boom hizo que se colocaron al mismo nivel autores muy diversos (más jóvenes y más viejos)

Reduccionismo # respaldo a figuras importantes y revalorización de otros.

Rama denomina el boom como una terminología de mercado. Sin embargo, produce la profesionalización del escritor.

La revista Mundo Nuevo unió con los escritores de Europa; Primera Plana (1962) recoge las inquietudes de escritores de ese mercado que se está formando. Tomás Eloy Martínez (Sta. Evita) en 1967 escribe "América, la gran novela", acerca de la aparición de 100 años y anuncia el final del criollismo, y pone a Arlt como semilla de un nuevo grupo donde están Cortázar, García Márquez, valora CAS como una confluencia de autores.

Al mismo tiempo tienen lugar las polémicas entre los escritores, cuando empiezan a conocerse y a leerse: por ejemplo se planteaba la perspectiva respecto a la escritura: escritor profesional con diferente interés artístico. Arguedas, El zorro de arriba, el zorro de abajo, ideas sobre la escritura como goce del escritor # Cortázar: el escritor es un profesional; éste influye en los jóvenes del boom.

Otra polémica es la que enfrenta a los partidarios del compromiso con la realidad y los que no. Cortázar piensa que la literatura debe defender una idea diferente. Vargas Llosa opina que la literatura ha de ser independiente.

Rama difiere de Vargas Llosa: factor económico de la literatura del boom y también social porque los lectores se sienten identificados.

Muchos críticos, L.A. Sánchez se sienten mal ante los nuevos autores, ya que él trabajaba novela criollista, porque utilizaban unas técnicas que no tenían nada que ver con las técnicas tradicionales.

Pensaron que esta tecnificación excesiva estaba desviando a la literatura de su esencia (ya que estaban aprendidas de los países anglosajones)

Perspectiva social y económica: hay un mercado que ampara el boom: las editoriales y los premios literarios Seix Barral, en España; F.C.E. (México), Joaquín Motriz (México), Sudamericana (Buenos Aires) y Losada.

También el premio de la revista Casa de las Américas muy difundida; premio biblioteca Breve de Seix Barral.

El escritor se profesionaliza porque hay un factor económico.

1972: postboom: la utopía se rompe por el caso Padilla: fue un fenómeno político en Cuba: Heberto Padilla recibe un premio por un poemario en el que había textos que se consideraron contrarrevolucionarios; así es apresado y realiza un acto de confesión pública en el que es obligado a humillarse; Fidel Castro hace que sea más difícil y los escritores europeos le escriben protestando contra el trato a Padilla, esto hace que los creyentes en la utopía se desengañen. F. C. cierra Cuba a esa libertad de los escritores.

TENDENCIAS NARRATIVAS EN LOS 60

4 Tendencias fundamentales:

1) NEORREALISMO

Actualización del realismo criollista pero con nuevas técnicas más complejas de presentación de la realidad. Varias de estas novelas enlazan con algunas de los 20.

Aquí está la *La casa Verde* (1965), donde se tratan problemas del Perú, que no son nuevos ya que ya estaban en el criollismo, pero su tratamiento es distinto. Plantea la gran dicotomía, civilización diferente a barbarie.

Tendencia de gran alcance, que incluye una serie de temas:

a) *Las novelas de dictadura*, es una lista muy amplia. A partir de *El Sr. Presidente de Asturias* se expande; también (1969) *Conversación en la catedral* de Vargas Llosa. El comienzo es *El matadero* de Esteban Echevarría (1938), relato que se toca este tema; *Facundo de Sarmiento* (1845) (también conflicto civil # barbarie).

b) El testimonio: típicamente hispanoamericano, actualización. Cuando Arguedas toca al indio de otra manera que el criollismo.

c) Indigenismo

d) Antiimperialistas: contra la dominación EE.UU en S. América. Río de la Plata: Arlt es actualizado por Onetti, El pozo (39)

2) METAFÍSICA

Elementos de existencialismo, que en el fondo es la continuación de la obra de Arlt, pero actualizada. (1950) La vida breve, Onetti; El túnel de Sábado (1948)

***Nueva novela histórica:**

3) REALISMO MÁGICO

Mágico – maravilloso – fantástico.

4) NOVELES DE EXPERIMENTACIÓN DEL LENGUAJE

Aspiración a hacer cada vez más compleja la estructura. Rayuela (1963) de Cortázar, le dice al lector que ha de elegir la manera de leerla. La casa verde tiene una estructura compleja sus técnicas son las propias de la novela total.

***Neobarroco**

Como una propuesta que intenta demostrar que hay cierta identidad cultural. Paradiso de Lezama Lima (1966): el propio autor dice que es una suma poética, porque los procedimientos son más propios de la poesía, de su propia poética. Deficiencias narrativas: trasgresión de las técnicas narrativas, ya que esta novela es consecuencia de su poesía.

Las técnicas de narrar son fusiones de otros autores extranjeros, este sincretismo es característico, ya que siempre ha sido más receptiva a otras tendencias.

REALISMO MÁGICO – LITERATURA FANTÁSTICA

Sus comienzos en el S. XIX, pero es diferente a la de la nueva novela : NEOFANTÁSTICO (1930-40)

REALISMO MÁGICO aparece en 1925 en literatura europea (en Hispanoamérica, más tarde): F. Roh acuñó este término en un ensayo donde que hablaba del neoexpresionismo alemán: estos autores veían la realidad de forma distinta, mágica (es un término aplicado a la pintura). En 1925 florecen los ismos en Europa, sobre todo el surrealismo.

En 1927 el artículo de Roh aparece en la Revista de Occidente, y se empieza a hablar de este término en relación con la literatura, pero no tiene concreción y se aplica a aquello un tanto extraño.

En Hispanoamérica se aplica concretamente en 1948-49 por Uslar Pietri en “Letras y hombres de Venezuela”, donde lo comenta tímidamente de un cuentista.

Al siguiente año, A. Carpentier (1949) publica *El reino de este mundo* donde habla de lo REAL MARAVILLOSO MARICANO, lo que complica para deslindar ambos conceptos. Son dos técnicas distintas. En 1955 A. Flores, incluye los autores de las dos vertientes como una misma sigue la confusión en los 60.

Realismo mágico: García Márquez.

Literatura fantástica: Borges.

En 1960, Luis Leal los intenta deslindar: R. Magio y Lit. fantástica: el primero piensa que también engloba a lo real maravilloso.

LITERATURA FANTÁSTICA: aspectos sorprendentes, Cortázar dice que se produce una fisura en la realidad por donde entra lo insólito. No es uniforme porque Borges usa construcciones imaginativas de tipo metafísico.

REALISMO MÁGICO: el autor trabaja un espacio. Son pocos lo que lo practican ya que es difícil, hay que crear un espacio y colocar unos elementos utilizando sus propias técnicas.

Asturias crea el espacio de Guatemala con elementos míticos: elementos de vanguardia y poéticas.

Juan Rulfo, en *Pedro Páramo* (1955) también crea un espacio: mediante elementos poéticos: espacio del infierno, el paraíso, los murmullos, el aire...

García Márquez: Macondo: se inventa una saga familiar, enumeraciones, repeticiones, hipérboles.

REAL MARAVILLOSO. Carpentier crea dos espacios: el espacio ajeno y el Americano, perspectiva de alguien que va o viene: *Los pasos perdidos*: mundo civilizado diferente al mundo americano en el primer día de la creación. Su obra surge del conflicto entre su gran cultura y el mundo americano.

EL NEORREALISMO DE VARGAS LLOSA

Tendencias que aportaban diversas formas de expresar los temas realistas: asumir pautas vanguardistas para actualizar temas realistas, heredados del S. XIX.

En este realismo se evita el único punto de vista, la descripción unilateral del escritor, “objetiva”. En esta línea está la mayor parte de la obra de Vargas Llosa: temas sociales de los criollistas y otros también.

Cuestionamiento de los indigenismos: no ha sido especialmente receptivo al tema del indígena (*El hablador*), al que se acerca no muy comprensivo. Sobre todo el neorrealismo sería tratar de actualizar temas sociales.

Arguedas construye un neoindigenismo: no utiliza el paternalismo de los criollistas sino que se introduce en la mente de los indígenas.

Superación del regionalismo paisajístico: equilibrio entre el paisaje y el hombre: percibimos el paisaje a través del hombre.

Novela de dictadura: que comienza con el *Sr. Presidente* de Asturias, a partir del que hay gran número de estas. En 1974 *El recurso del método* de Carpentier, *Yo el supremo* de Roa Bastos y *El otoño del patriarca* de García Márquez. Tema de tradición desde *El matadero* de Echevarría y *El Facundo* de Sarmiento.

Está apoyada sobre las relaciones entre una masa explotada y un dictador, y más tarde, el intelectual; personajes masculinos, violencia. Cada una de ellas van aportando algo nuevo que van configurando el arquetipo del dictador latinoamericano.

Nueva novela histórica: revisión de la historia; no atiende directamente a los hechos, de modo que incluso pueden aparecer elementos fantásticos. Parece que hay inconformidad con la historia heredada y se intenta reconstruir, inventar o parodiar (Abel Posse) un momento histórico, de manera que la historia se nos ofrece distinta.

Se intenta cuestionar la veracidad de la historia, de sus interpretaciones, ya que estos proceden de las capas más altas. Aquí late el tema de la identidad, volver a los orígenes para buscar la propia identidad.

Silvia Yparraguirre, *La tierra del fuego*, plantea, recompone un tema histórico.

VARGAS LLOSA

Narradores peruanos de los 60. Sus modelos son la generación anterior, de los 50: Julio Ramón Ribeyro, cuentista; neoindigenismo, Manuel Escorza; Zabaleta, Salazar Bondy. En el grupo de Vargas Llosa está Bryce Echenique; dentro de éste la crítica plantea varias corrientes: ambos expresan una ruptura con el grupo anterior, con el realismo anterior, por excesivamente naturalista, documental. Sus novelas son fundamentalmente urbanas.

Su obra empieza pronto y en ella ha dejado datos autobiográficos: estancia en el colegio militar (*La ciudad de los perros*), en París, admiración por Cortázar. Sus primeras novelas son las más importantes. *La ciudad y los perros* le da a conocer, a partir de la cual su obra ha tenido cierta continuidad.

CÓMO CONCIBE LA NOVELA: en una época temprana (1966) plantea sus inquietudes sobre la novela: La novela: es una representación verbal de lo real.

El novelista es un rebelde, en desacuerdo con la realidad, con su clase, con su tiempo, de lo que surge su vocación literaria; escribir es una forma de esclavitud, es una gran responsabilidad intelectual: influido enormemente por Sartre: la literatura es una responsabilidad. Su pensamiento está marcado por la Revista Cubana. El escritor, a su vez, ha de estar alerta ante la sociedad: recuperación o exorcismo de un trozo de realidad. Es consciente de que escribir es un oficio (profesionalización de la escritura en la nueva novela)

Su novela tiene que ser desinteresada: ningún tipo de función ejemplificadora ni didáctica, porque el escritor ejerce aquí su libertad.

La literatura exige renunciaciones y sacrificios, es un oficio exigente. Pero después el escritor es amasado, manipulado por la sociedad (como él mismo) y le hace concesiones ----- por ello el escritor siempre se ha de mantener al margen de la sociedad: plantea el exilio permanente del escritor, no puede ceder, literariamente a nada, ha de trabajar según sus pautas.

Al principio habla de literatura comprometida (no militante) y se siente solidario con las masas oprimidas.

Flaubert y los libros de caballerías:

A través de éste plantea la autonomía de la literatura: el escritor crea un mundo aparte, una realidad autónoma, las novelas antes de 1940 son pre-flaubertianas, no son autónomas sino interesadas.

En los libros de caballerías, Tisant le Blanc, introducen todos los aspectos de la vida, la novela total: cree que fue un intento de ésta porque se tocaban todos los estratos de la realidad.

Es el que ha escrito más ensayos sobre la novela. La obra que marca un hito es su estudio sobre García Márquez: G. M., historia de un deicidio (1971): las teorías sobre esto tocan su propia obra novelística. En 1975 publica La orgía perpetua: estudio de mayor madurez; retoma ideas anteriores: admite las críticas a la revolución cubana; su adhesión a Flaubert no ha cambiado; cree deber mucho a Sartre, aunque en ese momento le parece poco convincente, pero sigue siendo importante su “figura moral”.

G. M., historia de un deicidio: teoría de los demonios (que llevarían al deicidio), y la teoría del elemento añadido.

Teoría de los demonios: estos son los que permiten al artista realizar su obra: obsesiones, instintos... elementos irracionales que provocan la obra literaria.

Tienen una incidencia total y absoluta. Frente a esto, el crítico Angel Rama considera que toda obra humana es fruto de un esfuerzo, de un trabajo, se apoya en lo racional, y el contexto influye pero no de forma incontrolada.

El escritor es el que dirige su obra # V.L., los demonios le condicionan para elegir temas, estilos. También escribe, por otra parte, para librarse de esos demonios y así provoca un deicidio, el escritor crea una realidad paralela, sustituta, se convierte en dios de su propia realidad (tema freudiano).

Por ello la novela resultó peligrosa en otros tiempos ya que sustituía a la realidad, la literatura como rebelión.

Un escritor no es responsable de sus temas en el sentido de que un escritor tampoco es responsable de sus sueños y pesadillas. No es lo mismo comparar el contexto social y cultural con los elementos irracionales.

Teoría del elemento añadido: se logra una novela cuando se añade un elemento, el reordenamiento de lo real da autonomía al mundo novelesco. El escritor añade algún elemento para reordenar la realidad y crear un mundo ficticio con la misma autonomía que el mundo real.

En un libro imprescindible sobre García Márquez y difícil de conseguir, aunque la crítica se lanzó sobre él. Es riguroso, desmenuza toda la obra de G. M. (algunos textos difíciles de conseguir), con rigor filológico.

V.L. pretende que su teoría sea universal que se convierta en paradigma absoluta de la que es y deba ser una novela. Pero es un estudio que sirve para entender su propia obra.

En este momento, Vargas Llosa, está obsesionado por la novela total, en h^ad. pretende hacer una crítica total. La ciudad y los perros, La Casa Verde, Conversación en la catedral.

LA CASA VERDE

Primer período:

- Los jefes (1958)
- Los cachorros (1968)
- La ciudad y los perros (1962)
- La Casa Verde (1965)
- Conversación en la catedral (1969)

Mundo violento, con personajes marginales y elementos autobiográficos, que van desapareciendo a medida que avanza en su obra.

Novela total y realista.

Historia secreta de una novela: ensayo breve para entender esta obra. CV tiene dos escenarios marcados por diferencias históricas, sociales y culturales.

*Piura: ciudad, el desierto, el Perú español, el color amarillo, la civilización.

*Sta. M^a de Nieva: selva, seres que no han entrado en la historia, costumbres ancestrales, la barbarie.

* 3^{er} escenario dinámico: Río Marañón.

Elementos autobiográficos:

Siguiendo su teoría de los demonios explica que hay un primer momento: a los 9 años llega a Piura y conoce la ciudad de la que le llama la atención una casa pintada de verde donde había algo que no entendía bien, y que el cura se enfadaba cuando hablaba de ello; también conoce el barrio marginal de la Mangachería, al lado opuesto de la Casa Verde. A los 16 años vuelve a Piura, este escenario cambia: penetra en la casa verde y pierde su misterio.

A los 21 tiene la oportunidad de viajar por la selva, por el río Marañón y penetrar en el mundo de aguarunas y huambisas. A los 23 conoce Sta. María de Nieva.

Dos niveles:

- Piura mítica y recordada de la infancia, y Piura juvenil.
- Sta. M^a de Nieva: Perú paleolítico

Descubre cómo viven las tribus, la misión de monjas españolas que “civilizan” a niñas, las cuales iban a buscar cada cierto tiempo; éstas eran desarraigadas de su mundo cultural, no podían reintegrarse y fracasaban de criadas o prostitutas. La civilización se convierte en barbarie.

Conoce a Jim que había conseguido arrebatar el negocio del caucho a los blancos, así como el japonés tushía (Fushía). Había formado un ejército con indígenas y desertores para robar el caucho.

A partir de aquí comienza una fase de documentación sobre el mundo cultural.

Hay 5 grandes historias:

1) Anselmo y la Casa Verde: en Piura (P. García): hay un protagonista pero a la vez hay otras historias . 2^{as}: su amor con Antonia, con la que tienen a la Chunga , que regenta la segunda Casa Verde. Hay dos: una mítica, que se pierde en la historia y otra más real.

2) Los inconquistables, mangaches: son violentos José, Josefino, el Mono y Lituma. (Piura)

3) Bonifacia y el sargento Lituma: éste está en dos niveles temporales, con distintos nombres, actuando como “inconquistable” en Piura y como sargento en Sta. María. Bonifacia así, será la prostituta la Selvática.

4) Historia del cacique aguanona de Urakusa, Jim. Es torturado.

5) Fushía y Aquilino, en el río Marañón: van navegando y el primero le va contando su vida mientras va al leproso de S. Pablo. A través de ésta entran otros personajes como Lolita.

4 Libros y un epílogo: cada uno de estos libros tiene capítulos:

- UNO: 4 capítulos y 5 secuencias.
- DOS: 3 capítulos y 5 secuencias.
- TRES: 4 capítulos y 4 secuencias.
- CUATRO: 3 capítulos y 4 secuencias.

Construir una novela perfecta, está obsesionada con la novela total.

Solidez entre las historias y la distribución de capítulos y secuencias, todo está perfectamente engarzado para presentar la novela total.

Peculiar forma de trabajar las cajas chinas.

Toda la novela es una sucesión de vasos comunicantes. Hay contrastes de historias: de sentimental a más realista. La novela en sí misma es una caja china.

Son procedimientos vanguardistas, (otros opinan que es barroquismo narrativo, en esa época había obsesión por esto y por el realismo mágico y cualquier cosa complicada, era barroquismo: La Casa Verde no es neobarroca). La novela recupera técnicas de la vanguardia. Para Vargas la materia novelesca ha de ser presentada de forma subjetiva, además presentada en diferentes puntos de vista y cambiantes.

La fractura temporal es característica también de la vanguardia, con cierta influencia del cine: se ve la realidad a base de planos. La novela está construida desde diferentes pasados lejanos, remotos, medios y más cercanos. El más remoto es el que se refiere a los orígenes misteriosos de Anselmo y la Casa Verde.

Ambigüedades: duplicidades de personajes, el lector es coautor, activo.

Presenta la realidad peruana deprimente, trágica; los personajes principales son fracasados: ninguno triunfa sino que son autodestructivos, Fushía termina de leproso tras una vida de bandido; Bonifacia acaba de prostituta, que es el tema central.

Esto coincide con su propia experiencia en la selva: visión de frustración, pesimismo, de su propio país. Vargas Llosa es un autor de literatura ciudadana, no indigenista, manifiesta su incompreensión ante esto: La utopía arcaica sobre Arguedas: V.Llosa se muestra incapaz de penetrar en el mundo indígena, como en El hablador (1987), Lituma en los Andes.

La Casa Verde es desde su primera etapa marcada por sus propias experiencias y por el realismo. Su segunda etapa se introduce la parodia, el humor: Pantaleón y las visitadoras (1973),

problema de los militares con una perspectiva humorística utilizando el sexo y la provocación; usa la técnica del diálogo telescópico así como técnicas cinematográficas.

En La tía Julia y el escribidor se hace eso desde la novelística de éxito de M. Buig, que dominaba el lenguaje de la clase media, de las radionovelas. Planteado de modo autobiográfico.

Civilización # barbarie ~ ciudad # selva —————> Lo recupera en su segunda etapa en La guerra del fin del mundo (1981): conflicto entre una historia real y un mundo reconstruido, problema de escritura (ya en La tía Julia) historia # ficción: la madurez de Vargas Llosa, aparece como un intelectual neoliberal, escéptico; es otro intento de novela total.

Por un lado quiere presentar algo épico (también La Casa Verde es una novela de aventuras, lo que dice para que no se incluya dentro de la clasificación de la nueva novela histórica: está basada en un hecho histórico pero recuperado a través del texto literario. Los Sertones de Eurclides da Cunha (1912), problema civilización # barbarie en los sertones del Brasil, V. Recupera esta obra y la rescribe tras un proceso de documentación. El tema principal es el fanatismo: uno de los problemas más graves del ser humano y sobre todo de su país, lo que lleva a la violencia; también en Lituma en los Andes, La guerra defiende que es una novela de aventura pero es una nueva novela histórica con el conflicto de separar historia y literatura.

Con respecto a La Casa Verde se ve en esta novela la evolución de la dicotomía civilización # barbarie.

NOVELAS DE TESTIMONIO

No son obras de ficción sino verdaderas; el pacto que se establece con el lector es distinto: de modo que también se cuestiona si son autores, lo que existe es una persona que informa: informante, que cuenta algo a otra persona que ya no se llama autor sino gestor; el autor de antes es gestor.

El informante cuenta su vida; normalmente es analfabeto por pobreza, de modo que no tendría la capacidad de escribir su vida, entonces el gestor la escribe con los elementos que le presta el informante ¿pero cómo? Se utiliza una grabadora: los testimonios son grabados y el testor lo recompone, ¿cómo?: ¿respeto completamente al informante o no?

El testimonio es sumamente conflictivo.

Por otro lado se ha dicho que es un género nuevo típicamente latinoamericano, pero el problema es que también el periodismo utiliza esta técnica.

Otra pregunta es si se trata de literatura o de periodismo.

Colaboran dos personas: el autor que no escribe el texto y el que lo escribe, que no es el autor: informante y gestor.

El informante cuenta oralmente esa historia, codificada por escrito con el gestor.

La motivación del gestor es política-propagandística, ideológica, texto que no tiene motivaciones estéticas o literarias ---- la relación del lector con el texto no es de ficción, sino de realidad. Lo que se nos cuenta ha de destacarse por su veracidad.

lit. ficción plantea que esto no es literatura.

Son textos híbridos, inclasificables; pero se acercan a la autobiografías, a las crónicas, a los textos periodísticos (e incluso a la picaresca): es decir, se parece por un lado a textos literarios y por otro no. Además buscan reflejar la realidad.

Suele ser una persona que cuenta su vida: es un ser marginal que cuenta sus infortunios, pero además es un personaje individual que a la vez representa a una colectividad o a un momento histórico, referencialidad de un individuo a una colectividad.

El gestor además suele ser antropólogo, alguien versado en la sociología, el texto tiene que ver más con esto que con literatura.

Suelen necesitar presentaciones: prólogos , introducciones guías, que le hacen ver al lector que se refiere a algo real y no ficticio.

CÓMO SURGEN LOS TESTIMONIOS

En los 60: el primer texto testimonial es de 1966: *La biografía de un cimarrón* de M. Barnet. Es el momento del boom (1967 *100 años*, 1966 *La Casa Verde*). Pero es una narrativa distinta que no tiene que ver con el boom.

En los 60 aparecen los textos del antropólogo americano que trabaja en zonas marginales de México y Cuba., O. Lewis que tienen mucho interés en Hispanoamérica. Sus trabajos no sólo son interesantes para ver el por qué de la pobreza si no como un medio de acercarse a esta realidad oculta por el boom y que en cierto modo evadía. El boom fue considerado como evasivo y burgués. Así el trabajo de Lewis puede servir de instrumento APRA mejorar la realidad marginal. Barnet también es etnólogo importante: su obra va de un esclavo huido de las plantaciones de caña, cuenta su desafortunada vida. Tiene un prólogo orientativo porque se da cuenta de que hay que orientar al lector: en esto que es real.

La canción de Racel, Gallego.

También destacan E. Galeano: periodismo de testimonio: Días y noches de amor y de guerra, *Memoria del fuego*, *Las venas abiertas de América Latina*; Omar Cabezas, *Moema*

Viezzar sobre una boliviana de las minas. Si me permites hablar... testimonio de Domitila; E. Burgos: Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia.

El iniciador es Barnet, que cuando lanza su novela se da cuenta de que necesita un prólogo y un artículo aclaratorio. El tema de la militancia, la literatura que debe reflejar los problemas del pueblo; quizás haya detrás una estrategia oficial del régimen de Castro. Afirma que quiere dar a conocer la otra cara del boom; el personaje debe representar una colectividad. Tiene un objetivo político y quiere dar voz al que no la tiene, Esteban Monteji a los 105 años de edad, ejemplo de conducta y calidad revolucionaria. El gestor elige a una determinada persona para que le cuente determinadas cosas, voluntad: no hay imparcialidad. Tiene que ofrecer textos que den la lucha de clases, frente a los “burgueses del boom”.

El gestor graba entrevistas del informante; después la investigación sociológica e histórica. Problema de cómo se transcriben las cintas. Barnet dice que lo tiene que trabajar de alguna forma, pero conservando los rasgos orales: ¿hasta qué punto se modifica la realidad?

Otra autora afirma que el criterio para elegir al informante es importante.

La obra de Lewis llamó la atención en Cuba, en Barnet: Los hijos de Sánchez y aplica realismo etnográfico; el problema que encuentra es que no ha aplicado el método marxista. Afirma que su modelo es Fernando Ortiz. En los 80 Barnet ya lo considera pretencioso, perecedero, su perspectiva cambia. Lewis viaja a Cuba para estudiar de este modo a unas familias.

Lewis afirma que en Cuba persiste la cultura de la pobreza, e incluso después de la revolución, conclusiones que no gustan al régimen cubano.

ALEJO CARPENTIER

En los 40 publica por primera vez: 1948, pero se difunde en 1949: El Prólogo a El reino de este mundo. Planteaba una visión de la novela: “Lo real maravilloso americano”: esta teoría coincide con el “realismo mágico”. Estos no son creados por los autores americanos; Carpentier es el que aplica este concepto.

El reino de este mundo: ambientado en la historia de Haití cuyo conocimiento es fundamental para a.C. Su Prólogo dejaba sentada las bases para él mismo y los narradores americanos, ya que no se era consciente de una verdadera narrativa hispanoamericana.

América es un espacio de prodigios, de imaginación, coincide con otros elementos biográficos: crisis personal en contacto con la cultura francesa, después de la cual decidió empaparse de la cultura hispanoamericana: su espacio, Cuba. Contado con el surrealismo.

Es uno de los novelistas de más amplia cultura; en París conoce la vanguardia.

En 1948 ataca a los surrealistas: estos usaban trucos de prestidigitación, no necesarios APRA elaborar y captar la realidad americana porque es prodigiosa. No rechaza a Bretón pero sí a Leautréamant porque su obra es muy exagerada. En la concepción de “lo real maravilloso” está el surrealismo, en su base: excluye unas cosas y acepta otras (Irlemar chiampi: 1983)

Relación realidad – sujeto: inesperada valoración de la realidad; la realidad tiene unos rasgos que se revelan al escritor y le produce una exaltación. Para captar lo “r.m.” el sujeto ha de tener una fe. Se necesita un sujeto para captar esto inmanente a las cosas.

Tiene relación con el surrealismo: Bretón decía que lo maravilloso existía y había de captarse a través del sueño o la locura, la escritura automática.

En 1930 ya establecía que lo maravilloso coexistía con lo real, no hacía falta potenciar tanto lo onírico. Chiampi afirma que los surrealistas posteriores a Bretón tienen gran incidencia en Carpentier y el texto más influyente es *El espejo de lo maravilloso* (1940) de P. Mabilie: donde aparecen las ideas de Carpentier, lo maravilloso existe en el mundo exterior, sobre todo, folklore, costumbres del mundo primitivo, alma popular. Carpentier se fija en el mundo de Haití, donde también había estado Mabilie. Carpentier se fija en lo intuitivo, los sincretismos religiosos (de Haití en *El reino*).

Carpentier aplica estas ideas de Mabilie al mundo americano: la realidad americana es real y maravillosa a la vez, los escritores pueden presentar una narrativa.

Doctrina de Spengler: su influencia es muy amplia en las letras americanas con *La decadencia de Occidente*. Su visión favorecía a una América primigenia. Estudiaba la historia de las culturas: gradación, la plenitud cultural llegaba cuando había una adecuación inconsciente entre el paisaje y el hombre, lo que se estaba produciendo en América, el mundo europeo estaba en decadencia porque todo se había racionalizado y las culturas fuertes son las intuitivas. América se podía presentar como un mundo potente, maravilloso, con unas culturas no gobernadas por la razón. La teoría de Carpentier procede de una teoría europea que mantiene que América es todavía el continente de la utopía.

Los sucesivos escritores le contradicen porque en el fondo es una imposición más del mundo europeo.

Carpentier invoca a esa América primigenia: existen todavía las mitologías, un mundo incógnito y maravilloso, que es real. Toda la historia de América es “lo real maravilloso”. Rechaza el criollismo y lo pone frente a lo real maravilloso.

Teoría de los contextos: cómo se produce “lo r.m.” en *Problemática de la actual novela latinoamericana* se apoya en Sartre. “Lo r.m.” no sólo contempla la maravilla en sí misma, sino la convivencia de distintas razas, contextos políticos (la novela de dictadura), contacto con la música primitiva y la europea, contextos de distancia y de proporción (no es lo mismo un árbol o río de un sitio, que otro).

¿”Lo r.m.” sólo existe en países subdesarrollados? Algunos afirman que sí; otros que aunque América progrese siempre será “r.m.”.

“Las moscas. Réplica del hombre muerto”

Horacio Quiroga es de la época del criollismo que responde a esta forma de escribir.

El título está completado porque el autor piensa que el lector necesita ayuda, los escritores del criollismo piensan en un lector al que hay que llevar; al contrario, en la nueva novela el lector es muy importante, es coautor.

Quiroga estableció los cánones del cuento, y hablaba de la brevedad de éste, así como de su estructura circular: decía que desde las primeras líneas tenía que estar condensado el final. Nos presenta directamente al tronco-árbol / tronco-hombre, que está muriendo. Presenta la materia narrativa de dos formas: en tercera persona la naturaleza, y en primera persona subjetiva, está en la transición de esa manera de contar ya que utiliza el punto de vista del hombre muerto, sin transición: presentación de la naturaleza y, enseguida, al hombre. Se va produciendo una subjetivización progresiva hasta que llegamos a penetrar en el delirio del protagonismo.

Quiroga recoge el Modernismo pero se da cuenta de que la adjetivación en exceso no vale para el cuento, sólo utiliza los necesarios. El “zoco marroquí”, el helenismo “teoría” (=turba) se refieren al modernismo.

En la alucinación las imágenes se van sucediendo aumentando su crudeza: “rombos verdes”, “zoco”, “potros blancos”, “hombres decapitados”. “Las moscas verdes de rastreo” es una imagen cruda, naturalista, estas técnicas de presentación son aprovechadas por el criollismo.

La imagen de “las moscas” presenta a un hombre que no se resigna a morir solo y en la selva, integrado en la naturaleza.

Relación con la poesía: repeticiones que aparecen en el monólogo escrito desde la perspectiva de ese hombre. “Réplica”: es la respuesta de un hombre que protesta contra esa naturaleza hostil, avasalladora, que destroza al hombre.

Economía de medios expresivos: prescinde de los detalles no dice por qué el hombre se está muriendo: para crear intensidad, que es otra de las características del cuento. La intensidad la crea concentrando sólo la idea del hombre quebrado junto al árbol caído.

Presenta ciertas inquietudes técnicas ya que la anécdota es mínima y está presentada con los elementos mínimos, ni siquiera el hombre tiene un nombre.

Introduce pequeñas aclaraciones APRA que el lector se forme una opinión, que es la que quiere el autor.

PABLO PALACIO. UN HOMBRE MUERTO A PUNTAPIÉS (1926)

Es escaso en prosa vanguardista de los 20.

Durante los 20 la corriente vigente es el criollismo, de modo que en prosa vanguardista casi no hay ejemplos: Pablo Palacio.

Escribe sobre lo metaliterario, la parodia y lo que se aleja del criollismo.

Autor de *Débora*, y *Vida del ahorcado*.

El título da ya idea de la brutalidad y la violencia y es propio de los periódicos sensacionalistas.

P. Palacio está manifestando una preocupación por los problemas de su país, muy graves en su época. Se unen conservadores y liberales, hecho que le preocupa; se produce la masacre de Guayaquí, el golpe de estado... Hay una parodia en el cuento que alude a esta represión.

El Comercio de Quito era un periódico que había cambiado de ideología, hecho que quiere poner de relieve. Los dos epígrafos se corresponden con las dos partes del texto: el suceso callejero y la indagación.

Comienza el cuento con una transcripción periodística, el vanguardista. Técnica del collage. Pero este texto lo leen un lector ficticio (el del cuento) y un lector real. Es el lenguaje de los periódicos de la época. El autor a través de la presentación directa del texto, pretende que el lector real se identifique con el ficticio, punto de vista subjetivo, porque todo lo organiza éste “el difunto era vicioso” éste va a gravitar a lo largo de todo el texto. Es un eufemismo que se utiliza en una prensa destinada a la burguesía, conservadora.

A partir de aquí empieza verdaderamente el cuento en función de este lector ficticio: éste no está presentado directamente; se trata de una persona de clase social más alta presentado de forma paródica, por ejemplo: cuando su primera reacción al leer es la risa por la manera de morir y el lector real ya se empieza a distanciar del ficticio. Además es un lector desocupado quizás porque tiene dinero y no tiene que preocuparse por vivir. Después afirma que quiere reconstruir

la escena (“beneficiosa”) para esclarecer lo ocurrido y ofrecer un ejemplo moralizante (ironía sobre la frivolidad burguesa). Este personaje, además tiene un pensamiento positivista que quiere saberlo todo a través de la experimentación, que es el método filosófico del siglo anterior, pero continúa en el S. XX. Sin embargo, el personaje, presume de que sabe mucho tratándolo con ironía, lo que produce el distanciamiento con el lector real, sin embargo se trata de algo real, estas personas creídas de su superioridad social y moral (la pipa como fetiche del carácter del personaje).

Se utilizan recursos de la vanguardia: textos de otra naturaleza, paréntesis, mayúsculas, cursivas, onomatopeyas, disposición gráfica de las palabras. El adosamiento de las sensaciones era típico del cubismo (no encontramos transiciones explicativas sino que la historia la cuenta el lector ficticio tal y como le interesa a él)

A través del análisis del texto intenta reconstruir el mundo real y crea una situación ficticia. Según su proceso de indagación busca pruebas y acude a la policía (este hombre tiene acceso directo a la policía). “Se interesa por la justicia”, indicio de la superioridad del individuo.

Al final, nosotros tampoco vamos a saber nada de la realidad, ni por qué murió el hombre, ni siquiera tiene credibilidad el que fuera “vicioso” ya que procede de un periódico sensacionalista, que el personaje utiliza como fuente directa. La conclusión final es que no hay realidad. Palacio construye un mundo absolutamente fuera de la realidad aunque pretende estar en ésta.

El lector, a través de estos comentarios personales del protagonista, señalados con () ---, se da cuenta de la vanidad de éste.

Problema de la oralidad y la escritura: las culturas indígenas, orales, se encuentran con otra cultura en la que lo que no se escribe, no existe. Este personaje muerto se supone que era un indígena, víctima de una agresión.

A lo largo del texto nos damos cuenta del engaño de la sociedad y la crítica a ciertas prácticas sociales. Hay personajes que dominan la sociedad, “el que lee”, y los que están por debajo (la víctima). La clave de la historia es el “vicioso”, el elemento sobre el que se organiza.

El lector ficticio, por pertenecer a una clase acomodada, tiene un tinte filosófico positivista. Además, la investigación por su cuenta de idea del poder que tiene esta clase.

Palacio ha creado un personaje con una serie de características que el lector ha de averiguar, hecho que se completa a través del diálogo con el policía. Además el sistema está deteriorado porque la policía ha pasado del asunto, ironía: denuncia del problema de la

integración del indígena de las clases pobres. Cuando el policía lo describe, no lo sitúa en una clase determinada.

Se burla de la teoría positivista que afirma la degeneración de las razas, la que se ve a través del físico por ello mira y remira las fotos. En esta época está el criollismo, que presenta al indígena como inferiores, a los que había que tratar con paternalismo; algunas veces coincide con el racismo (como Alcides Arguedas, Asturias en su primera época). El lector ficticio piensa que mirando la foto de la víctima se verá si era viciosa.

“extranjero”: es incapaz de admitir que alguien “vicioso” indígena, no podía ser de su país.

Ahora va a indagar en los supuestos vicios y compone la historia de este hombre como le da la gana; la deduce como quiere. No hay datos de nada. Construye una historia pormenorizada de la historia de la seducción, a la que le dedica gran espacio ; al final, el que restablece la virtud es el viril obrero. Llega a la conclusión de que este hombre se merecía la paliza.

Palacio se sirve ya de elementos de la vanguardia, que empieza a trabajar la nueva novela antes de 1940. Denuncia el problema de su país, no de manera panfletan sino sugiriendo.

LEYENDAS DEL VOLCÁN. M.A. ASTURIAS (1930)

Texto con muchos elementos poéticos.

Asturias ha salido de su país en los 20 porque la dictadura de su país le persigue. En París conoce el surrealismo y reflexiona sobre los testimonios orales de los mayas, sobre la historia de su propio país.

En su tesis “El problema social del indio”, ofrece la solución de cruzar a los indígenas con europeos para crear una raza fuerte: positivismo. Los intelectuales de principios S. XX ofrecen también este tipo de teorías, contaminadas por otras que estaban teniendo mucho éxito en Europa: el nazismo.

Pero Asturias, al llegar a París, conoce el mundo maya, que era el suyo, cuya concepción de la literatura era igual que el surrealismo, se mezclaban sueño y realidad.

Realismo mágico: Asturias – García Márquez – Rulfo.

Al conocer esto proyecta una obra en la que plasma la esencia de su país: el mundo maya, pero también la contaminación con la nueva cultura que había llegado, al igual que el Popol Vuh: sincretismo, transculturación, contaminan sus historias con elementos cristianos.

El epígrafe, que luego retoma, es una referencia a la creación del mundo. Intertextualidad: Popol Vuh y Biblia.

El hombre emana de la naturaleza y forma parte integrante de ésta.

Anáforas: el poético, también aliteraciones, paralelismos.

Crea un espacio mítico llamado a Guatemala la Tierra de los Árboles, la tierra de los quichés. Esto también son imágenes surrealistas que nos aproximan a este mundo primigenio.

Repetir las palabras tiene que ver con el rito de nombrar = crear. Así los elementos naturales están personificados porque el hombre está al mismo nivel que la naturaleza, es un elemento más de ésta. Estos elementos que se van creando adquieren más dinamismo, mundo que se está creando está desordenado. Y ya, la intervención del hombre en la naturaleza y éste va a ir poblando la tierra. La vida surge del agua, del mar.

Cuando ya ha creado la Tierra de los Árboles introduce el tema del nahualismo: creencia de estos pueblos (en *Hombres de maíz*) integración del hombre en la naturaleza: cada hombre tiene un natural (un ángel de la guarda), que lo representa, un animal: el hombre también forma parte de la Naturaleza. Comunicarse con el nahual significa conseguir unos dones. “¡Son nuestros dobles! (...) ¡Nuestro nahual!”.

La concepción de la Naturaleza como dinámica y se crean mitos para explicar los terremotos y los volcanes: “Dos montañas movían los párpados”: como la lucha entre dos dioses. Ante esto el hombre está inerme; se enumeran los animales huyendo: animales y elementos de la zona: confluencia de elementos criollistas porque recoge cosas específicas de su país y elementos surrealistas.

El jaguar es un animal muy importante, es el león americano. Está mitificado porque es muy poderoso: elementos decorativos sobre el jaguar, se utiliza como motivo artístico.

No es una descripción pormenorizada si no que sugiere a través de las imágenes: surrealismo.

“Símbolo”: modo de cristianizar la deidad de forma indirecta; es un dios mítico. Así, al final, aparece la ciudad tras esa convulsión sísmica.

Alusión a la Trinidad: “Santo, flor y niño”.

Realismo mágico inicial, que no es el de los 40; tiene pocos elementos pero crea, acertadamente, el espacio guatemalteco. Este espacio se puebla mediante las palabras.

“LA CASA DE ASTERIÓN” EL ALEPH. J. LUIS BORGES

Literatura fantástica – colección de relatos de 1940- neofantástica. La del s. XIX consistía en terror, Hoffmann, Poe ... buscan sobrecoger al lector, dejarlo indeciso entre un mundo y otro.

La ambientación de Cortázar es en un mundo cotidiano donde se produce una fisura y tiene lugar un acto inexplicable: Casa tomada: se busca la tensión.

Borges aspira a crear un entramado sobre el que el lector se pregunta qué hay detrás.

“La casa de Asterión” aparece en 1947 en un periódico. Tema mitológico sobre Asterión, hijo de la reina Pasifae, mujer de Minos. El minotauro: Leyenda del minotauro.

La primera diferencia es que se cambia la persona narrativa: primera persona del singular.

- El dato escondido: no se sabe todavía si realmente el que está hablando es el minotauro, se averigua más adelante a través de una serie de datos: violento, egocéntrico, porque se cree el rey.

- Frase corta, nítida, bastante clásica porque no gusta de retorcer el lenguaje.

- “Casa” = laberinto de Dédalo, punto de vista: Asterión considera que el laberinto es su casa, para nosotros no. la define y entonces, la nota a pie de página presenta el texto como reescritura, no importa la historia sino la forma en que se cuenta.

- Borges nos hace dudar con el lenguaje porque para Asterión es una “casa” y para nosotros es un “laberinto”: no hay referencias exactas en el lenguaje, cada conciencia crea su propia realidad y aquí se ve cómo es la de Asterión.

- “Mienten...”: alude al laberinto que hizo construir un rey egipcio 2.000 años antes: referencia histórica.

- Desde el principio alude a la hostilidad del ambiente, por el carácter animal de este personaje.

- En virtud de su soberbia dice que no es un prisionero.

- Desde su punto de vista, el terror de la gente no es por su aspecto monstruoso sino porque él es hijo de reina, por el tremendo respeto que infunde a la gente: el laberinto es el mundo, y es lo único que conocemos, igual que Asterión, que se cree muy importante en su mundo: nosotros vivimos en nuestro mundo, en nuestro laberinto, estamos limitados y ellos sacamos conclusiones equivocadas. Borges cuestiona el mundo de los seres humanos porque cada uno fabrica su propia realidad.

El monstruo es feliz e ignora por qué la gente le tiene miedo: imagen de un personaje patético.

El minotauro es la imagen del hombre en el mundo.

- Idea de la inseguridad del lenguaje.

- “El otro Asterión”: concepción idealista: nosotros creamos a los otros sujetos. Juego de espejo: la soledad no se llena con nada porque es un mero juego de espejos.

- Al final, su redentor es Teseo, que lo mata: los hombres esperan su redentor y al final sólo nos espera la muerte.

LA CASA VERDE

En estos años está muy interesado en las técnicas narrativas; parece que está convencido de que hacer una buena novela depende de la complejidad de esas técnicas con las que representa la realidad: *La ciudad y los perros*, (1962); *Pantaleón y las visitadoras*, (1973); *Los cachorros* (1968); *Conversación en la catedral*, (1969), *La tía Julia y el escribidor*, (1977)

Presenta un mundo muy violento que comienza con los cuentos *Los jefes* (1958, aunque aquí todavía está muy influida por los 50.

Explora las posibilidades del realismo, temas y técnicas y tienen algo que ver con su vida: cree que toda novela tiene algo de autobiográfico. En *La Casa Verde*, algunas historias le son conocidas directa o indirectamente.

Roy Boland dice que gran parte de su narrativa está provocada por su relación con su padre (también R. Boldan), muy difícil.

Cree que en las novelas hay tres tipos de técnicas:

- 1) Los “**vasos comunicantes**”: asociar, en una unidad narrativa, acontecimientos, historias, personajes, que proceden de momentos distintos, aunque tienen algo que ver. Una historia ilumina a otra que se está contando, o contrasta. A través de ésta las historias se comunican emociones nuevas, conmueve al lector, y además, el autor no se compromete.

- 2) Las “**cajas chinas**”: una historia dentro de otra, de modo que una historia ilustra a otra, se pueden producir saltos en el tiempo.

- 3) El **salto cualitativo**: el escritor va acumulando tensiones hasta que esa realidad que aspira representar, alcanza niveles de ensoñación o irrealidad (Historia mítica de la Casa Verde)

Estas técnicas están en la manera de contar o en la propia escritura. Cambia del diálogo a una narración con mucha acción, con verbos en diferentes tiempos.

Los **vasos comunicantes**; leemos a la vez dos historias que suceden a la vez pero que tienen relación, el lector sufre un impacto. Las mismas historias tienen una relación de vasos comunicantes.

Jim, cacique aguarona que se revela contra el comercio de Reátegui y que es el padre de Bonifacia, que ella no sabe, se oculta la realidad: impacto, choque de civilización y cultura. “Cortar el pelo” es una vejación en tiempo de guerra; es la obsesión de Bonifacia.

La voz plural se da mucha información en estilo indirecto libre, que sugiere; produce una variación en el texto en relación con el diálogo. Es la más frecuente.

Esta técnica puede combinar en el mismo párrafo descripción, diálogo, monólogos. No da una sola visión de la realidad porque ésta tiene muchas caras.

(José Miguel Oviedo)

el corte de pelo es el símbolo de sometimiento de la civilización, Jim se enfrenta y pierde, como Bonifacia. Oviedo dice que la CV es poliédrica: son una serie de historias muy compactas. El corte de pelo es una mutilación, y así lo siente Bonifacia; es una historia de poder y violencia: para Bonifacia son las monjas, que la han aculturado.

La religión y la política son dos elementos de sometimiento de los que nos e dice nada directamente sino que lo debe averiguar el lector.

Historia de Bonifacia:

- Diálogos directos.
- Diálogos referidos: voz plural
- Tiempo
 - Actual del diálogo
 - Salto atrás en la narración de lo ocurrido

Sistema de vasos comunicantes entre la historia de Bonifacia y la del cacique Jim, su padre.

Ambigüedad: no se sabe si es una discusión atropellada o quién está recordando. Hay un presente Bonifacia y M. superiora, y el pasado: la fuga de las pupilas aunque también podemos pensar que todo es pasado.

En la voz plural, se marca cada interlocutor mediante los vocativos.

Esta combinación de técnicas, cambiando los puntos de vista, produce un impacto en el lector, el elemento añadido que crea una realidad, que el lector ha de interpretar.

“Cortar el pelo”: forma de desarraigar, de ofensa.

En relación con esto está el motivo de los piojos: dentro de algunas culturas es una actividad de tipo social, también costumbre de los monos: cristianos diferente de los paganos, blancos diferente de los salvajes ~ monos. Las monjas son incapaces de comprender esta

costumbre, en cambio, Bonifacia sí. “Imita”: incorpora voces quechuas, donde son muy frecuentes los diminutivos.

- El tema del “otro”: Bonifacia se siente identificada con estas niñas y tiene pena, pero las madres no entienden que es un signo de cariño, de amistad, en otras culturas.
- Comparación piojos~demonios.
- Técnicas de las cajas chinas.

Apertura inmediata: el lector entra in medias res en el relato y después se va aclarando.

Fushía recuerda un diálogo con Reátegui que es traído directamente al presente de la conversación Fushía-Aquilino. A distintos grados: más complicación, menos complicación.

Diálogo telescópico: diálogos del pasado, en estilo directo, introducidos, tal cual, en el diálogo del presente, problema de comprensión (caja china).

Vasos comunicantes: vemos al Fushía del pasado (el bandolero) y al del presente (leproso): personaje doble.

El diálogo telescópico nos trae a Lolita y a Reátegui directamente, así como la descripción del lugar donde están, en ésta se ve el animismo indígena “duendes malignos para los paganos”: una misma cosa, igual que antes, funciones de distinta forma en una y otra cultura.

Descripción parca del entorno # criollista, porque dependen de lo que ve el personaje, descripciones subjetivistas.

La historia se va completando y averiguamos que Fushía quería vender a Lolita a J.R.

El diálogo telescópico se complica más cuando introdujo la voz plural (p. 94)

Vasos comunicantes: las historias se enriquecen, se completan por comentarios de otros personajes del presente sobre el pasado y personajes del pasado sobre el presente.

Secuencia pág. 95:

Es una historia distinta de las anteriores; en realidad son dos “casas verdes”, una es más real (donde está la Chunga, la Selvática) y otra perdida en la nebulosa del tiempo, para presentar esta falta de claridad la presenta desde su perspectiva de la infancia. Los espacios más importantes de *La Casa Verde* es el prostíbulo, diseñado aquí: es en el fondo un espacio sagrado dedicado al sexo, misterioso.

Cómo presenta la *Casa Verde* mítica: afirma que utiliza el sistema de las cajas chinas, a través de una voz se va penetrando en ese mundo que recoge la voz colectiva de los mangaches.

También introduce a Anselmo, que a su vez introduce la historia de Antonia. La secuencia está construida desde la perspectiva de los mangaches que ven construir la Casa

Verde. Anselmo no se sabe quién es ni de dónde viene, elementos míticos. Después se da un salto cualitativo al presentar la segunda Casa Verde de forma más realista.

La construcción de la Casa Verde se narra como perdida en el tiempo, con un tono mítico, misterioso. El punto de vista narrativa es la voz colectiva: es lo que los habitantes vieron, el autor nunca se inmiscuye en el relato, es una novela autónoma porque cuenta lo que las gentes vieron.

Utiliza diferentes técnicas para presentar cada momento y hacer hincapié en que se trata de una realidad autónoma.

Alusión a la religión: D. Anselmo ha venido para cumplir la misión de construir la Casa Verde, ironía. Se va convirtiendo en un personaje muy popular; un día se pierde en el tiempo, otro el mítico.

Dentro de esta historia está la de sus amores con Antonia (libro CUATRO: “Está claro, como en el verano”. Se recrea casi igual pero más complejo. Anselmo intenta hacer hablar a Antonia que es ciega y sordomuda, que exprese algo con su cuerpo. La secuencia se abre in medias res.

Jacinto – Anselmo presentados complejamente con la voz plural. Después alguien cuenta, interpreta lo que está presenciando: los amores de Anselmo y Antonia. Un personaje habla de otro y reproduce lo que supuestamente está pensando: caja china: una conciencia dentro de otra.

A medida que avanza la secuencia se va haciendo más clara.

La voz que cuenta inventa lo que le dicen a Antonia. Es una voz plural donde hay conciencia que reproduce otra conciencia (la mangacharúa reproduce la historia de Anselmo y la Casa Verde). Este da otro matiz a este personaje misterioso, que es heroico pero también es capaz de sentirse enamorado.

El mundo de los inconquistables revela lo que es la Casa Verde en su segunda época: está la Chunga. En el libro TRES aparecen juntos el antes y el ahora. Se cuenta una historia anterior: el enfrentamiento Seminario # Lituma, contada por el bolas, que la trae al presente mediante el diálogo telescópico. Hay una contaminación entre las historias, vasos comunicantes: en el fondo son técnicas cinematográficas, procedimientos de vanguardia, donde se ven la Casa Verde en dos momentos distintos.

Libro TRES: secuencia de Fushía: utiliza unas marcas para actualizar el diálogo: “y él”, “y ella”, no llega a la voz plural, es un trenzado de la narración y del diálogo.

E. PONIATOWSKA – HASTA NO VERTE, JESÚS MÍO

1969: Época de afianzamiento del testimonio, así también se institucionaliza el Premio Testimonio de la Casa de las Américas. Es la obra más importante del testimonio.

Autora de origen polaco, nacida en París, que llega de niña a México y aprende el castellano con sus criadas.

Conocida como periodista; otras novelas, cuentos pero sobre todo obras periodísticas.

No es de testimonio en sentido estricto. Un crítico señala que hay que establecer grados: testimonio puro, novela de testimonio, ambiguas, novelas con elementos testimoniales. Hasta no verte es una novela testimonio, aunque tuvo problemas para presentar su obra. Afirma que Jesusa Palancares es autora, entonces se cuestiona su labor.

E. P. trabajó con Lewis en México, lo que le produjo admiración. Sin embargo afirma que su obra no se parece a las de él porque no sabe de Antropología es periodista.

Se abre por un epígrafe en boca de Jesusa, importancia de los paratextos. E. P. ha insistido en la verdad del texto e incluso en que Jesusa es la verdadera autora. Sin embargo, averigua que Jesusa no se llama así sino Josefina, seleccionó lo que a E. P. le interesaba # a Jesusa le obsesionaba lo de la Obra Espiritual; además no es cierto que Jesusa se vio con los dirigentes de la revolución, es novela testimonio porque no es todo verdad; también afirma que Jesusa no hablaba exactamente igual, al transcribir.

Pág. 134: la informante llega a la ciudad: es joven pero adulta por su dura experiencia anterior con su marido en la guerrilla.

- Oralidad que no es completamente.

Jesusa Palancares es como su alter ego, se intenta identificar; la utiliza para denunciar determinadas cosas; su feminismo militante está justificada por la vida que le dan los hombres a Jesusa. Denuncia del machismo mexicano.

Oposición ciudad # campo. Jesusa es una analfabeta que se ha defendido como ha podido de un mundo violento de hombres, por ello ha de sacar rasgos masculinos de su personalidad. La voz de Jesusa, que, en determinados momentos se dirige a un interlocutor.

Tema civilización # barbarie y oralidad. Jesusa no sabe leer, lo que le impide encontrar trabajo porque no lee los letrados: escritura # oralidad.

En su itinerario (~ picaresco) llega a la ciudad gracias a la solidaridad de las mujeres. Los juicios que emite acerca de la sociedad de la ciudad son importantes porque E.P. quiere reflejar la cultura de la pobreza.

Sus juicios acerca de la revolución y de sus hombres son muy negativos, y lo hace a través de Jesusa.

Jesusa llega a la ciudad y se queda “tirada en la calle”, es un ser marginal. Sin embargo tiene gran dignidad y orgullo, que siempre la mantiene frente a los hombres, la sociedad. Relación ricos-pobres.

Pág. 136: cómo robaba el gobierno las pensiones: le llevan gracias a la solidaridad de Raquelito; visión crítica de la sociedad: el Palacio lleno de viudas. La escena de la entrevista con Carranza es ficción pero es representativa. Jesusa aprende a ser violenta para defenderse de ese mundo de hombres.

Pág. 137: se mezclan los planos por la oralidad: desde un presente, habla del pasado.

Jesusa se da cuenta de que los mass media están al servicio del gobierno, cómo influyen en la opinión del pueblo.

Adquiere un carácter masculino a través de su lenguaje. Ahora habla cómo roban los militares las nóminas de los soldados.

La ciudad ~ escritura # ella es analfabeta, por eso no se puede defender.

P. 138: tema de Dios y de la secta de la Obra Espiritual, característica de los pobres de México.

El tema del encuentro del héroe dentro de su viaje en el que pasa muchos trabajos. Aquí se plantea el tema del analfabetismo de Jesusa, que le impide defenderse en la ciudad letrada.

Feminismo: el ángel guardián es una mujer: Isabel Chamorro.

Característico uso de vulgarismos y neologismos: apopochadita.

A partir pág. 140 comienza su itinerario de trabajos (~ picaresca), de criadas: E. P. está muy interesado en las criadas: considera: considera que son pueblerinas que se desarraigan porque han de adquirir los modos de sus señoras. Critica a los distintos sectores sociales: abuso, mezquindad (~ picaresca, El juguete rabioso de Arlt)

LOS PASOS PERDIDOS (1953)

Completa y aplica prácticamente la teoría de “lo r.m.”. Quiere hacer una alegoría del mundo americano.

Recoge elementos autobiográficos: se pueden encontrar referencias a lugares y a personas. El protagonista, innominado, es el propio Alejo Carpentier. En este momento está en crisis, lo que se revela en la novela. Importante presencia de elementos musicales.

Representa la vida humana en sus diversos estadios antropológicos: la evolución del mundo americano.

De la supercivilización (una metrópoli deshumanizada) el personaje pasa por diversos estadios. El mito de Sísifo (condenado a arrastrar una roca) para representar el hombre de la supercivilización, que no es humano si no una máquina.

Comienza un viaje en el tiempo hasta que se interna en la selva y llega a codearse con las civilizaciones más primitivas: un hombre del S. XX puede hablar con el hombre primitivo sólo en América. El hombre alienado encuentra su liberación en la novela.

Ocurren aventuras y su esquema se parece al de *La vorágine* (Rivera)

Internamiento en lo maravilloso: el personaje revive en la selva situaciones que parecen de lo pasado, viaje en el tiempo y en el espacio. Se informa con el Orinoco ilustrado del P. Gumilla (S. XVIII): documentación muy estricta, Carpentier es muy culto.

Busca una palabra y su efecto maravilloso para penetrar en este mundo “r.m.”, representada por una técnica dualista (# realismo mágico). Carpentier juega con un lector inteligente y también culto.

Se encuentra un tipo de casa con bahío pero no es porque la han hecho los griegos, siempre hay referencias al mundo culto: Yannes es el minero griego, lo que provoca una serie de alusiones al mundo griego.

- Adaptación del hombre al medio.
- Reflexión sobre la arquitectura griega.

“Lo real maravilloso” en la selva: Yannes hace una casa con elementos de la cultura griega. El narrador ve algo helénico en la selva.

“lo r.m.” consiste en una constante comparación: sincretismo: América como lugar en el que se amalgaman todas las culturas: barroquismo como sincretismo: característico de la realidad americana.

El doctor Montsalvatje es un personaje que viene de la civilización y se ha especializado en los venenos de las plantas de la zona: Yannes y Mont. Son personajes de “lo r.m.” porque aparecen fuera de su contexto.

América como encrucijada de todas las culturas. Mont. se asimila a la selva, es hechicero.

Cada personaje representa una parcela de la civilización, el médico, el colonizador, el religioso, ofrecen su propia cultura para amalgamarla a lo que están viendo, acaban asimilándose a la selva.

El Adelantado es el conquistador español: “se mofa”, es inculto. Las referencias son siempre culturales: Rosario es la mujer de la tierra; Mouche ES la mujer libre, prostituta, maleada por la civilización.

Macbeth por el veneno de Mont., para plasmar este dualismo.

Los personajes y el narrador se reúnen en torno al fuego: conversación en la que se van trazando los mitos del Descubrimiento, se entra en el tiempo de modo que los mitos se hacen presentes al tiempo de los conversantes:

- El Dorado: representa el afán lucrativo de los conquistadores españoles que vienen a América; el pasado se hace presente. Pág. 141: los datos los recoge de Humboldt: Viaje a las regiones equinocciales acerca de la ciudad áurea de Manoa; se convocan a ciertos personajes del pasado, a los viajeros que buscaban el oro: Federmann, Orellana... acerca de la zona del Orinoco. El mito aparece de modo barroquista, convocado al presente por el poder de la palabra.

Alusión al tremendo fracaso.

En la selva todavía se podían encontrar objetos del descubrimiento, objetos insólitos, confluencias de tiempo (el hacha castellana). A propósito de esto va subiendo la emoción: el hacha es un fetiche que nos hace ver “lo r.m.”: poco a poco nos hemos ido internando en lo maravilloso.

A partir de aquí la conservación nos va a ir llevando de prodigio en prodigio, cosas que no se saben, que nos introduce en el reino de la maravilla, lo cual ellos creen: “aceptábamos”.

Es importante la reacción de las distintas personas: fray P. afirma que son hechos diabólicos, Mont., da otra explicación: la Iglesia se presenta como acomodaticia.

Se nos intenta justificar la existencia de Manoa.

Mito de las Amazonas, ejemplo de los Mayas, más alejado: América es “lo real maravilloso”: el descubrimiento de Palenque, los quipus; es real, pero maravilloso. De un espacio reducido se pasa al espacio total de América: lo real nos descubre lo misterioso, lo maravilloso.

Se ha hecho presente el mito porque vive en la conciencia de las gentes.

Termina con un acto religioso, mágico.

