

**ANÁLISIS SEMIOLÓGICO. FICCIONALIDAD EN LA OBRA EN
DICIEMBRE LLEGABAN LAS BRISAS DE MARVEL LUZ MORENO**

MABEL LILIAN RÍOS PLAZAS

**UNIVERSIAD SANTO TOMÁS
FACULTAD DE FILOSOFÍA
ÁREA DE LETRAS
BOGOTÁ
2005**

**ANÁLISIS SEMIOLÓGICO. FICCIONALIDAD EN LA OBRA EN
DICIEMBRE LLEGABAN LAS BRISAS DE MARVEL LUZ MORENO**

MABEL LILIAN RÍOS PLAZAS

**TRABAJO MONOGRÁFICO DEL PROYECTO SEMIÓTICA DEL
LENGUAJE DE LA MUJER EN LA LITERATURA COLOMBIANA DE LA
SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX**

**MARTHA GONZÁLEZ DE DÍAZ
DIRECTORA DEL PROYECTO**

**UNIVERSIAD SANTO TOMÁS
FACULTAD DE FILOSOFÍA
ÁREA DE LETRAS
BOGOTÁ
2005**

NOTA DE ACEPTACIÓN

Firma del presidente del jurado

Firma del jurado

Firma del Jurado

Bogotá D.C. Julio 18 de 2005

CONTENIDO

Página

INTRODUCCIÓN

I. MARCO REFERENCIAL

1. Realismo y ficcionalidad	2
1.1. El concepto de realismo literario	3
1.1.1. Aportes filosóficos	5
1.1.2. Aproximaciones crítico – literarias sobre el concepto De ficcionalidad literaria	7
1.2. El concepto de ficcionalidad literaria	11
1.2.1. Algunas teorías sobre lo ficcional	14
1.2.1.1. Antecedentes	14
1.2.1.2. Rescate de la función mimética	15
1.2.1.3. Reiz de Rivarola: Factibilidad y realidad	16
1.2.1.4. Dolezel: la naturaleza ficcional y los mundos posibles	17
1.2.1.5. Pavel: mito y realidad como fronteras de la ficción	20
1.2.1.6. Accesibilidad al mundo ficcional	23
1.2.1.7. Harshaw: campos de referencia y proceso de Ficcionalización.	25
1.2.1.8. Mignolo y Searle: autonomía del mundo ficcional	28

1.2.1.9. Aportes del psicoanálisis: teoría de los arquetipos	31
1.3. La literatura posmoderna y la ficcionalidad literaria	34
1.4. Marvel Luz Moreno y su obra literaria	44
II. ANÁLISIS SEMÁNTICO: RELACIONES INTENCIONALES Y EXTENSIONALES DENTRO DE LA OBRA.	
2. Consideraciones básicas en el análisis	54
2.1. Análisis intencional	57
2.1.1. Estructura interna de la obra	57
2.1.2. Las voces narrativas y el cronotopo	68
2.1.3. Los personajes	72
2.2. Modo de representación semántica: referentes semánticos	79
Adversativos	
2.3. Análisis extensional	96
2.3.1. Lo urbano como espacio de confrontación	100
III. MUNDO FICCIONAL Y LENGUAJE FEMENINO EN LA OBRA DE MARVEL MORENO	
3. El silencio como reivindicación del poder	109
CONCLUSIONES	122
BIBLIOGRAFÍA	

INTRODUCCIÓN

Mucho se ha dicho sobre la novela colombiana y existen estudios de todo tipo: los históricos, que siguen el camino que los diversos escritos literarios han trazado jerarquizando según el debido orden su influencia literaria, su importancia, sus diferencias naturales y su naturaleza; otros estudios, un poco más osados, se entrañan en el análisis de los subgéneros literarios, de sus formas, de las técnicas empleadas por el autor, la complejidad de su lenguaje y la importancia de su estilo. Pero muy pocas veces se ha mirado la novela como expresión femenina y aún menos, la importancia que ésta tiene como reflejo de la sociedad, de sus imaginarios y de sus historias.

Como es sabido, los cambios sociales afectan de manera directa las manifestaciones artísticas, ya sean estas verbales o no verbales, en las cuales la mujer se ve comprometida, debido a la necesidad de enfrentar una sociedad compleja y pretenciosa en la que ella, como agente activo de la misma, se ve obligado a tomar posición siendo entonces la literatura una forma de mostrarse al mundo no sólo describiéndole sino también criticándole y juzgándole.

Mi investigación está enfocada, en la búsqueda de una nueva visión de la literatura femenina colombiana que permita explorar nuevos horizontes y presente alternativas a este tipo de estudios. Dicha búsqueda intentara dar respuesta a la cuestión de cuál es la visión de Marvel Luz Moreno con respecto a la posición de la mujer en un esquema social como el descrito en su obra. Por lo tanto, el objetivo de esta investigación será identificar y decodificar las formas de presentación y manifestación de lo femenino en el mundo ficcional de la novela “*En diciembre legaban las brisas*”, a partir de la semiótica literaria, a fin de examinar los diferentes fenómenos sociales y concepciones del mundo presentes en ella.

Este trabajo monográfico, parte del proyecto sobre semiótica del lenguaje de la mujer en la literatura colombiana de la segunda mitad del siglo XX y toma como eje principal la posibilidad de un estudio crítico – literario novedoso que no se limite a la estructura de la obra en cuanto a sus formas y figuras literarias, sino que también busque establecer los presupuestos culturales que han influenciado las formas de lenguaje y la actitud de la mujer frente al fenómeno literario.

I

MARCO

REFERENCIAL

1. REALISMO Y FICCIONALIDAD

Al referirnos al tema de la ficcionalidad literaria debemos necesariamente remitirnos al significado primigenio del término ficción. Tradicionalmente, entendemos por ficción aquello que por principio o por tradición lógica podemos concebir como imposible o incorrecto pero que así mismo tiene su origen en un algo verídico y real y que en muchos casos puede llegar a servir como una hipótesis útil en el conocimiento de una determinada realidad. Sin embargo, esta definición del término aún puede resultar sospechosa ¿cómo explicar entonces que a través de la ficción sea posible *expresar* determinadas realidades e incluso “casi – realidades” sin necesidad de abordarlas tal cual se presentan?, ¿Por qué razón a través de la novela, el cuento, el teatro, la pintura, el cine y la poesía, que se conciben como creaciones altamente ficcionales, es posible describir hechos bajo la forma del “como si” hasta el punto de llegar a convertirse en una realidad independiente de aquella que le diera origen?

1.1. EL CONCEPTO DE REALISMO LITERARIO.

Para empezar, se hace necesario - antes de cualquier afirmación sobre el concepto de ficcionalidad - aclarar algunos aspectos claves sobre la espinosa discusión referente a la relación entre realismo y ficción que tendrá sus orígenes en las viejas disputas pitagóricas entre lo universal y lo contingente, esta discusión se mantendrá entonces durante largo tiempo y en diversas escuelas filosóficas que abordarán la cuestión desde diversos puntos de vista; pero es sólo hasta Platón que dicha discusión toma forma al abordar la cuestión de los universales o ideas arquetípicas a las que Platón concedía existencia plena. Según el maestro, existen tres niveles de realidad: el de las formas ideales o arquetípicas, cuya plenitud ontológica no se cuestiona, el de los objetos visibles o fenómenos, que no son otra cosa que imágenes o reflejos de las formas ideales, y un último nivel compuesto por las imágenes propiamente dichas, en donde entrarían las artes miméticas y la literatura que se toman usualmente como modelo de una realidad – la sensible- que es a su vez copia imperfecta de la más genuina: la realidad perfecta o ideal. Por tanto, la imitación más directa será siempre inferior e imperfecta en relación con la naturaleza esencial de las cosas y en consecuencia, el arte verdaderamente ambicioso de realismo debe elevarse del mundo material para acercarse a la realidad ideal, es decir, la naturaleza esencial de las cosas, distinta de su apariencia visual.

Frente a esto, las aportaciones de Aristóteles, precursor de una larga tradición que trata de explicar la esencia de la ficción a partir de la *mimesis* -concepto que hoy por hoy sigue siendo de suma importancia en todo estudio que sobre ficcionalidad se emprenda- son de vital trascendencia. Según el Estagirita, no deben considerarse a los universales como ajenos a las cosas mismas sino encarnados en ellas y sólo de ellas abstraibles; esto implica que la realidad sensible ya no sea imagen de nada que la trascienda, y la *Mimesis* o reproducción imitativa se circunscriba definitivamente al contorno específico del arte y la literatura. Esta reproducción versa sobre dos acciones básicas: en primer lugar, crea un clima artificial para las acciones separándolas de los sujetos históricos que les dieran origen, de sus pasiones concretas, de sus accidentes de lugar y tiempo, de sus defectos, inconsistencias, etc. Y en segundo lugar, se buscará un individuo carente de individualidad que pueda mantenerse puro de las acciones de la persona individual (personaje)¹. La acción mimética entonces, se entenderá como la re –creación o presentación artificial en la que se separa una acción o una gesta de dichas contingencias para convertirle en algo puro y limitado a su esencia simple y desnuda. Como puede verse, con Aristóteles, la palabra “imitación” pasa a ser un término específico para las artes, distinguiéndolas de todo lo demás que hay en el universo y liberándolas con ello de la rivalidad con las otras actividades humanas.

¹ Cfr. Aristóteles. Poética. Editores Mexicanos unidos.1996.

1.1.1. APORTES FILOSÓFICOS

Tiempo después, la tradición del racionalismo, sensualismo y empirismo que desde Descartes, Locke y Berkeley llega hasta la escuela del “common sense”² de Thomas Reid y se prolonga en el positivismo decimonónico sin representar ninguna ruptura sustancial con la filosofía aristotélica, en cuanto fortalece la realidad plena de los objetos perceptibles en sí mismos fuera de la mente receptora. Este fundamento filosófico, implica que cuando se hable de arte, se de paso necesariamente a consideraciones propiamente lingüísticas introduciendo gran número de elementos nuevos que no se pueden ignorar y complican sobremanera el proceso de representación imitativa de la realidad que el arte verbal cumple por naturaleza. De hecho, el que las palabras no sean -salvo contadas excepciones- signos icónicos sino puramente simbólicos y su capacidad de significar se fundamente en la carencia de vinculación directa con aquello que significan, no es razón suficiente para negar a todos los géneros no dramáticos su potencialidad mimética. Muy lejos queda entonces la teoría empírica del lenguaje según la cual las palabras resultan ser imágenes directas de la realidad, de las cosas percibidas por los sentidos por más que concepciones como las de Locke lleguen en lo sustancial hasta el primer Wittgenstein quien hace del lenguaje una imagen a escala del mundo en su totalidad tal como lo plantea en su *Tractatus Lógico – Philosophicus* al afirmar

² La escuela del common sense de Thomas Reid, es conocida como la escuela escocesa del sentido común cuya teoría consiste en la crítica al escepticismo implícito en la teoría de las ideas de Berkeley y Hume para esta escuela, son los juicios -y no las ideas simples- el fundamento del conocimiento, y de su análisis se obtienen las ideas. Estos juicios originarios forman el sentido común (que no debe confundirse con la

que “los límites del lenguaje significan los límites del mundo”; sin embargo, un giro radical se produce a partir del segundo Wittgenstein en sus concepciones sobre el lenguaje al afirmar la inexistencia de significados esenciales, postulando que por el contrario estos son siempre relativos, negando así la idea de la palabra como imagen totalmente transparente y diáfana en relación con la realidad, concediéndole por el contrario, una capacidad inimaginable para crear por sí misma, por su rendimiento interno y su combinatoria a lo que Wittgenstein denominará “juegos del lenguaje”, entendiendo por ello el todo formado por el lenguaje y las acciones con las que está entretelado. Nuestro teórico del lenguaje dará así prioridad al todo sobre las partes, un poco como un cuerpo orgánico en el cual, aunque en él se puedan distinguir partes, no se ha conformado por la composición intrínseca de ellas. La categoría de “juego del lenguaje” tiene una función heurística³, en la medida en que el estudio de casos sencillos de funcionamiento del lenguaje hace posible una mejor comprensión de diversos aspectos del mismo como el del significado, la verdad y la falsedad, la correspondencia de las oraciones con la realidad, la naturaleza de las diferentes clases de oraciones, etc.

A partir de estas consideraciones, todas las cuestiones referentes al lenguaje y entre ellas la de su relación con la realidad, se han convertido en una de las preocupaciones principales de la filosofía contemporánea tanto en las

acepción vulgar del término), cuyos principios básicos son a la vez, los principios básicos del conocimiento.

tendencias analíticas como en las neopositivistas de las cuales podría seguirse hablando largamente; sin embargo, lo más importante en este momento será encontrar una concepción de realismo literario que nos brinde un punto de equilibrio entre el principio de autonomía entre la obra literaria frente a las determinaciones de la realidad y las indudables relaciones que mantienen entre sí, sin las cuales la literatura no desempeñaría el papel de institución social que en su naturaleza esencial debe cumplir.

1.1.2. APROXIMACIONES CRÍTICO - LITERARIAS SOBRE EL CONCEPTO DE REALISMO.

Las diversas consideraciones existentes sobre realismo como concepto crítico - literario pueden catalogarse en dos modalidades básicas⁴: *el realismo genético* o de correspondencia, representado por la teoría naturalista de Zola⁵, según el cual todo se fía a la existencia de una realidad unívoca, anterior al texto, ante la que se sitúa la conciencia perceptiva del autor, quien desde un análisis profundo y mediante una lenta pero concienzuda y eficaz observación logra despojarla de todos sus secretos, proceso que dará como resultado una reproducción veras de dicho referente, gracias a la transparencia del medio expresivo propio de la literatura: el lenguaje. Y un segundo realismo que

³ Esto significa que tiene el objeto de descubrir hechos por medio de hipótesis.

⁴ Cfr. Villanueva D. "Teorías del realismo literario". Diversas implicaciones del realismo. Compostela. Universidad de Santiago de Compostela. P 136

⁵ El naturalismo es una corriente literaria del siglo XIX cuyo objetivo consistía en retratar la realidad lo más fielmente posible; en descubrir, como una cámara fotográfica, y sin permitir la intromisión de elementos idealistas, al ser humano en su dependencia del medio social y su circunstancia histórica.

identificaremos como *realismo formal* o inmanente, opuesto al realismo genético anterior, y le atribuiremos en vez de una “hermenéutica de la reconstrucción” – la más lógica para poder proyectar en correspondencia el mundo interno descrito en el texto sobre el mundo real objetivo del que procedía –, el principio desarrollado por Hans George Gadamer sobre la distinción estética según la cual, la obra de arte puede y debe abstraerse del contexto original vital y de la función que éste desarrolle en su significado para dar paso a los momentos estéticos que le son inherentes: objetivo, función y significado de contenido, permitiendo a la obra de arte pasar a ser parte de la conciencia estética, alejándose del mundo al que en un momento primario perteneció. Según Abrahams, esta concepción remonta sus orígenes en la Florencia de finales del S XV a partir de los neoplatónicos, italianos e ingleses, quienes sostienen que el artista es, a semejanza de Dios, creador de una segunda naturaleza; de esta manera, el escritor no imita nada sino que por el contrario parte de la conciencia de su libertad productiva. Según este planteamiento, el arte narrativo se caracteriza sobre todo por un efecto de ilusión verística. Esta segunda valoración de la realidad en la literatura, sortea los peligros del mecanicismo genetista e interpreta la obra de arte desde parámetros específicamente artísticos, sin embargo, esta visión de lo artístico lleva consigo una desconexión total del mundo creado y de la propia realidad bastante exacerbada y radical que, sin duda, nos conduce a otro peligro: la pérdida del referente primigenio que da origen al signo en la obra.

Ante dos posiciones tan radicales, los teóricos y críticos de la literatura optarán por nuevas vías que preserven a la crítica literaria de callejones sin salida. Es así como se adoptará entonces la perspectiva de la recepción literaria como tercera vía alterna; si bien en el realismo genético todo se basa en la comunión del escritor con el mundo de su entorno, que aprehende por medio de la observación y reproduce él mismo de la forma más fiel posible, el realismo formal se exime de dicho peligro centrándose en la literalidad: es la obra en sí lo que constituye una realidad desconectada del referente, una realidad “textual”. Según esta percepción de lo estético, y siguiendo a Ingarden, la obra literaria tiene su origen en actos creativos de la conciencia intencional por parte del autor en la que convergen diversos elementos:

👉 *Fundamentación física*: elementos materiales que permiten la creación.

👉 *Estructura interna pluriestratificada*: en la que operan un estrato de sonidos y formaciones verbales; de unidades semánticas; de objetividades representadas y correlatos intencionales de las frases.

👉 *Aspectos esquematizados*: Bajo los cuales se hace posible que estas objetividades aparezcan.

De esta manera, la creación artística pone en marcha un sólido reordenamiento de estos elementos, justificando así la armonía polifónica de la obra, y gracias en especial a su doble estrato lingüístico (fónico y semántico) la obra es intersubjetivamente accesible y reproducible, convirtiéndose así en un objeto

intencional intersubjetivo que se refiere a una comunidad abierta de lectores. Precisamente por ello, la obra de arte literaria no es un mero fenómeno psicológico pues trasciende todas las experiencias de la conciencia, tanto las del autor como las del lector. Sin embargo, debe anotarse que existen dos momentos ausentes e indeterminados específicos en toda obra literaria, que el lector debe aportar en el proceso de donación de sentido a partir de las unidades semánticas y de las objetividades representadas, permitiendo que los estratos ontológicos de la obra puedan actualizarse continuamente.

Las concepciones de realismo literario aquí expuestas, nos han brindado diversas posibilidades teóricas útiles en el momento de establecer relaciones entre la obra literaria y el contexto real; sin embargo, aún son insuficientes a la hora de emprender un análisis veracional de la realidad que crea la obra en su interior y su validez frente a la esfera de lo real. Este será entonces el objetivo del análisis del concepto de ficcionalidad literaria que emprenderemos a continuación.

1.2 EL CONCEPTO DE FICCIONALIDAD LITERARIA

Sería imposible abordar el complejo tema referente a la relación de realismo y ficcionalidad si no se tienen presentes algunas claridades necesarias y fundamentales sobre esta última, por esta razón, nos urge iniciar una depuración de lo que significa el concepto de “ficcionalidad” para así lograr una comprensión plena de lo que representa la ficcionalidad literaria. Para empezar se plantean dos distinciones que nos permiten una amplia desmitificación del termino.

 *Las mentiras y la literatura son distintos productos finales del proceso de duplicación* y cada una sobrepasa los límites de la realidad contextual a su modo, tanto la mentira como la literatura siempre contienen dos mundos: la mentira incorpora la verdad y el propósito por el que la verdad debe quedar oculta; las ficciones, literarias por el contrario, incorporan una realidad identificable y la someten a una remodelación imprevisible, de igual manera, en la ficcionalidad la realidad que se ha sobrepasado no se deja atrás sino que permanece presente, dotando a la ficción de una dualidad que puede ser explotada con propósitos distintos. Como puede verse, sobrepasar la realidad es algo muy distinto a mentir.

Ahora bien, las ficciones no son el lado irreal de la realidad ni de ninguna manera algo opuesto a la realidad como todavía las considera nuestro “conocimiento tácito”; son más bien condiciones que hacen posibles la producción de mundos de cuya realidad, a su vez, no puede dudarse; la

ficcionalidad, a diferencia de la mentira, descubre su ficcionalidad valiéndose de toda una serie de señales convencionalizadas que indican al lector que la lengua utilizada no es discurso sino “discurso representado”. Se da a entender así que lo que está dicho o escrito debe tomarse únicamente como si se refiriera a algo, mientras que en realidad, todas las referencias están entre paréntesis y sirven tan sólo de guías para lo que debe ser imaginado; de esta manera, las ficciones literarias provocan la simultaneidad de lo que es mutuamente excluyente.

 *Las ficciones son ante todo básicamente antropológica.* No podemos hablar de ficción como tal porque ésta sólo puede describirse en virtud de sus funciones, es decir, de las manifestaciones de su uso y los productos que resultan de ello, por tanto, la ficcionalización es ante todo un medio de realización de lo posible, una base para las imágenes del mundo y los supuestos por los que guiamos nuestras acciones; sin duda alguna, no vivimos en una única realidad sino en muchas, y cada una de estas realidades es el resultado de un proceso que no puede hacerse remontar a ningún “final inmutable”. No existe un mundo único, subyacente, sino que creamos nuevos mundos a partir de otros viejos; evidentemente, ninguna de las posibilidades fabricadas puede ser representativa, ya que cada una no es más que una refracción caleidoscópica de lo que refleja y es por tanto infinitamente variable en potencia, así, la apariencia permite una modelación ilimitada de las realidades que llevan el sello de impenetrabilidad cognitiva, es decir, de

aquellas que en apariencia pueden resultar inaccesibles pero a las cuales podemos llegar inventando posibilidades.

Según lo anterior, ¿cómo explicar dichas posibilidades? La ficcionalización empieza donde el conocimiento termina, sabemos que hay cosas que existen, pero también sabemos que no podemos conocerlas y este es el punto ante el cual despierta nuestra curiosidad y por el cual empezamos a inventar, esta línea divisoria resulta ser el manantial del que surge la ficcionalización y a partir del cual podemos también encontrar la frontera precisa entre las ficciones literarias y las ficciones del mundo ordinario; las últimas son suposiciones, hipótesis, presupuestos; la mayoría de las veces la base de gran parte de nuestras visiones del mundo que complementan la realidad. Frank Kermode las denomina “ficciones concordantes” porque cierran algo que por propia naturaleza es abierto⁶; la ficcionalización literaria en cambio tiene un objetivo distinto, sólo se pueden transgredir aquellas realidades que nos resultan “inaccesibles” (origen, el fin y estar en el centro de la vida), poniendo en escena lo que está oculto. Esta representación está movida por el instinto de querer ir más allá de uno mismo, no con un deseo de trascendencia sino para hacerse accesible a uno mismo; sin embargo, la necesidad en sí queda básicamente insatisfecha en las ficciones literarias; éstas siempre van acompañadas de signos regidos por convenciones que señalan la naturaleza “como si” de todas las posibilidades que insinúan y, en consecuencia, esta compensación

representada de lo que sentimos que falta en la realidad, nunca esconde el hecho de que el análisis final no es más que una forma de simulación y por tanto todas las posibilidades que se han abierto resultan carentes de autenticidad.

1. 2. 1. ALGUNAS TEORÍAS SOBRE LO FICCIONAL

1.2.1.1. ANTECEDENTES

Desde Aristóteles, se da inicio a una larga tradición que trata de explicar la esencia de la ficción bien sea para defender el acercamiento mimético a la literatura o para refutarlo; pero es sólo hasta el siglo XX que se produce un acercamiento verdaderamente interdisciplinar al problema de la ficción con representantes como Frege, Quine, Minong, Stragson, Parson, Critenden, Russel, Woods, Austin, Searle, entre otros, quienes se encargarán de dar un primer impulso a la reflexión que han hecho suya los teóricos de la literatura. Un primer grupo de ellos, pertenecientes a la escuela fenomenológica, tratarán de explicar lo ficcional desde el concepto de intencionalidad, que Husserl toma de Brentano y que a su vez se encuentra presente en Heidegger, Sartre, Merleau – Ponty, etc. y que finalmente llega a ser aceptado por los teóricos de la literatura⁷ quienes lo han denominado *ficcionalidad*. Con la “epoje” Husserliana o reducción fenomenológica que se plantea como el proceso de suspensión de

⁶ KERMODE, Frank. El sentido de un final. Barcelona: Gedisa. P 4 y 62 – 64

⁷ Resaltan en este campo los trabajos de Albaladejo, Benet, Dolezel y Goodman.

la creencia en la realidad del mundo natural y, en consecuencia, la puesta en paréntesis de las inducciones a lo que ello da lugar para atenerse a lo dado; se da lugar al concepto de una “epoje” literaria - común en las diferentes consideraciones referentes al hecho literario que parten de una fenomenología y una pragmática del realismo – en la cual confluyen tres aspectos fundamentales:

1. El pacto de ficción por el que se suspende el “descreimiento” que implicará la noción de juego, de convención y, en especial, las repercusiones hermenéuticas de lo uno y lo otro.
2. Los actos de habla propios de la comunicación literaria.
3. El estatuto lógico- semántico de lo ficticio o ficcional.

1.2.1.2. RESCATE DE LA FUNCIÓN MIMÉTICA

Seguidamente, y teniendo en cuenta lo dicho desde antaño por los griegos, surge un selecto grupo de teóricos literarios en el cual se circunscriben Hamburger, Ricoeur y Harshaw que tratan de revivir la noción aristotélica de mimesis presentando al texto como un mediador entre el mundo y el lector basados en diversos aspectos comunes a lo real y lo ficcional posible únicamente a través de signos o convenciones que regulan su constitución (dimensión semiótica) que no limitan de modo alguno su sentido (dimensión semántica); sentido que a su vez procede siempre del exterior y se fundamenta en ese saber sobre el mundo y las convenciones literarias compartidas por el

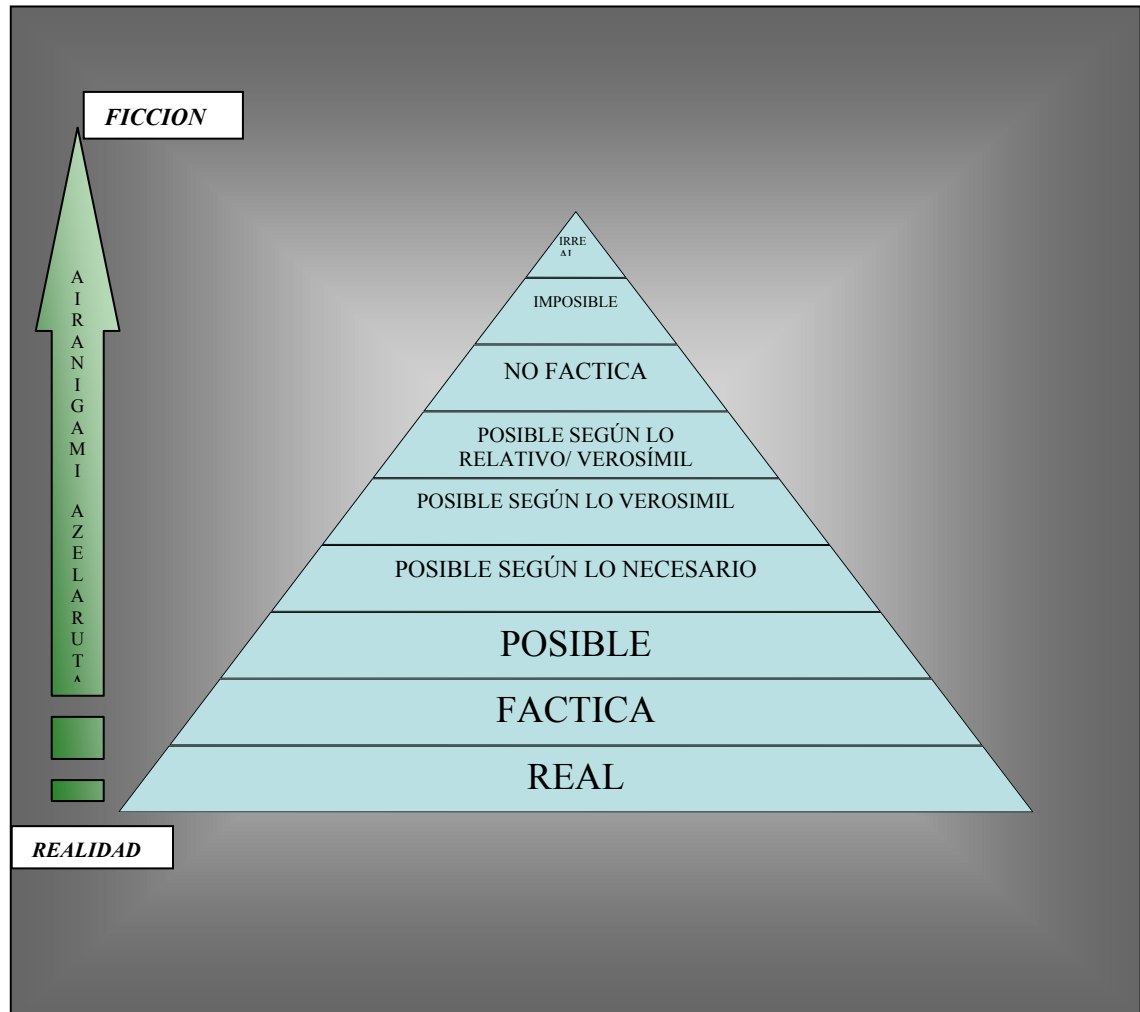
autor y el lector; este revivir de la función mimética aristotélica dependerá expresamente de la interpretación que se dé al término mimesis ¿debe afirmarse, según este postulado, que la literatura es totalmente mimética?. Si hemos de entender por mimesis la representación directa y “fiel” de la realidad volvemos a recaer en la intrincada discusión sobre los límites de lo real y lo ficcional planteando esta interpretación del término no como una nueva alternativa de lo literario sino como un retroceso a postulados ya discutidos; pero, si se plantea una relación entre la actividad creadora (*poyéis*), como imitación de acciones (*mimesis*) que es necesariamente inseparable de su organización en el marco de la trama (*mythos*) en la construcción de la obra literaria, entonces podemos dar cabida al concepto de mimesis como proceso práctico de regulación dado a través de la verosimilitud y la necesidad que ponen en función el universo de ficción propio de la obra como fruto de la actividad imaginaria capaz de hacerse creíble por sí mismo.

1.2.1.3. REIZ DE RIVAROLA: FACTIBILIDAD Y REALIDAD

Un planteamiento diferente, pero parte de esta misma corriente, es el realizado por Reiz de Rivarola, quien sustenta el carácter ficcional de una obra desde los conceptos distintivos a la realidad: factibilidad y realidad; la primera, entendida como lo realmente acontecido en un tiempo y lugar precisos y la segunda, como una alusión tanto a lo sucedido como a lo que es posible o creíble que ocurra. De este modo, la ficción puede formar parte de la noción global de la realidad,

estableciendo así las variadas modalidades de existencia de lo real tal como se muestra en la gráfica.

NATURALEZA IMAGINARIA DE LA REALIDAD EN RELACIÓN CON LA FICCIÓN



1.2.1.4. DOLEZEL: LA NATURALEZA FICCIONAL Y LOS MUNDOS POSIBLES

A partir del postulado anterior, se abren paso nuevas y enriquecedoras teorías sobre lo ficcional – literario, que tratarán de explicar la naturaleza de lo ficcional

a partir de la noción de *mundos posibles* o mundos alternativos. Según Dolezel, quien desarrolla una semántica constructivista en el marco de un modelo de múltiples mundos rechazando las tradiciones mimética y pseudomimética, los mundos posibles son mundos paralelos sin una relación de jerarquía entre sí que darán origen, según el autor, a dos postulados básicos de la semántica ficcional que plantea de la siguiente manera:

1. *Los mundos ficcionales no son en su totalidad conjuntos de estados posibles de cosas*, es decir, que independientemente del carácter más o menos realista de los seres o espacios que integran los mundos ficcionales, la homogeneidad ontológica entre los seres ficcionales y los actuales es improcedente por las fronteras mismas que separan ambos mundos en tanto que los seres ficcionales no representan de manera directa a los individuos universales o actuales puesto que los primeros son seres posibles mas no realizados. En consecuencia, los mundos posibles literarios han de verse más como estructuras culturales que como “estados posibles de cosas”.

2. *Permeabilidad de fronteras ente el mundo ficcional y el actual*. Siendo que el conjunto de mundos ficcionales es ilimitado en número y gozan de la máxima variedad de posibilidades, puede accederse a éstos desde el mundo actual no físicamente sino a través de canales semióticos; de esta manera, el mundo actual penetra en los mundos ficcionales del autor aportando modelos para su organización interna (por ejemplo, a través de las experiencias del autor), este

acceso se puede producir también a través de la lectura e interpretación de los textos literarios gracias a la mediación semiótica (convenciones histórico – culturales, géneros, etc.) puesto que no sólo se mantiene la situación privilegiada del texto en el ámbito de la ficción –el texto como gran signo policódigo- sino que a su vez garantiza el establecimiento de un puente permanente entre los lectores reales y el universo de ficción.

De lo anterior se infiere que una frase narrativa resulta verdadera si refleja una situación existente en el mundo ficcional y será falsa en cambio, si tal situación no se da en el mundo del texto pues las verdades literarias lo son en relación al mundo interior del texto y bajo esta postura, el autor reclama de manera directa la posibilidad de una autonomía completa para los mundos ficcionales respecto del mundo actual basado en ciertos rasgos característicos de los mundos ficcionales que se plantean de la siguiente manera:

✿ *Su carácter incompleto:* Los mundos ficcionales siempre presentan saturaciones o carencias informativas condicionadas por principios estéticos. Sin embargo, internamente los mundos ficcionales se regulan por el principio de suficiencia informativa. De ahí que puedan ser lógicas pero no semánticamente incompletos, ya que el campo interno de referencia suple sobradamente la falta de información.

✎ *Heterogeneidad semántica:* Rasgo que apunta directamente a la constitución interna de los mundos ficcionales en cuanto mundos compuestos a su vez por los submundos o dominios de cada personaje. Existen entonces mundos que contienen pues más de un sistema de realidad estableciendo posibilidades de contacto entre los diversos dominios a través de sus límites, la relación establecida entre los mismos nunca es de igualdad sino de jerarquía, hecho que repercute no sólo en la constitución interna sino sobre todo en el sentido de mundo ficcional.

✎ *Los mundos ficcionales como fruto de la actividad textual:* Los mundos ficcionales son contruidos gracias al dinamismo de la imaginación poética en cuanto son una proyección de la intensa actividad de la imaginación creadora, proyección siempre explícita en el texto literario que a su vez es inseparable de los mundos ficcionales puesto que en ellos tiene origen ese acto de habla a través del cual lo no existente cobra existencia y adquiere credibilidad gracias al poder legitimador del discurso del narrador .

1.2.1.5. PAVEL: MITO Y REALIDAD COMO FRONTERAS DE LA FICCION.

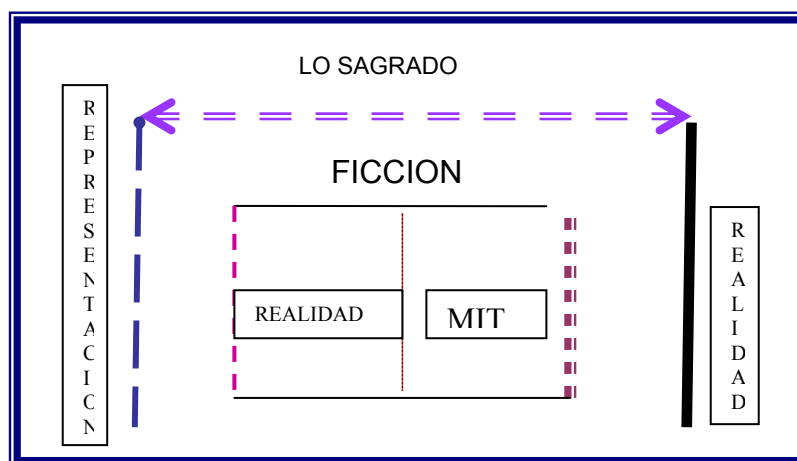
Pavel Medvedev, asociado desde muy joven al Circulo de Bajtin y quien colaboraría activamente en el trabajo de éste, asume las bases del modelo formalista -para el cual no importan tanto la función, significación, sincronía o

diacronía de la obra como las palabras o las estructuras lingüísticas literarias, limitándose a ver y entender toda obra en sí misma sin connotaciones ni relaciones con otra, suprimiendo así mismo las relaciones con el autor, la historia o cualquier otro aspecto exterior a la obra en sí- afirma que las fronteras entre el mundo real y el mundo ficcional no se encuentran totalmente claras en cuanto existe una continua violación entre los dos mundos: elementos del mundo actual terminan ficcionalizándose y elementos ficcionales resultan incidiendo radicalmente en la realidad, lo anterior puede apreciarse más claramente en la gráfica de la siguiente página .

De este modo, plantea que las fronteras de la ficción la separan de un lado del mito y del otro de la realidad; a estas fronteras hay que añadir las que aíslan el espacio de la ficción de sus lectores. Al respecto, K. Walton considera que el cruce de fronteras entre lo real y lo ficcional es posible pero sólo desde una perspectiva psicológica; es en esto en lo que radica precisamente el juego de la ficción: más que “suspensión de la incredulidad” implica “fingir” (potenciar) la creencia o autosugestión.

RELACION ENTRE DOS MUNDOS

LECTORES Y ESPECTADORES



Dolezel y Pavel, reivindican explícitamente la posibilidad de que los textos literarios contengan mundos imposibles, mundos que contradicen abiertamente las leyes lógicas o naturales, según estos teóricos, al lector le basta con que tales mundos sean internamente coherentes, es decir, que para que la ficción cobre vida en la mente del lector se requiere imperativamente no sólo la voluntaria suspensión de la incredulidad sino una positiva actitud de conceder un crédito irrestricto a las palabras del narrador, dicho en otras palabras es un proceso en el cual aceptar como verdadero lo dicho por el narrador se convierte en condición ineludible de la experiencia estética; en esto consiste precisamente el juego de la ficción, en aceptar como verdaderas las proposiciones narrativas sin dar lugar a la duda o a la sospecha pues se debe aceptar que el mundo ficticio es tal como lo presenta el narrador; aunque entre

en contradicción con determinadas normas del mundo actual o formas de narrar consagradas por la tradición.

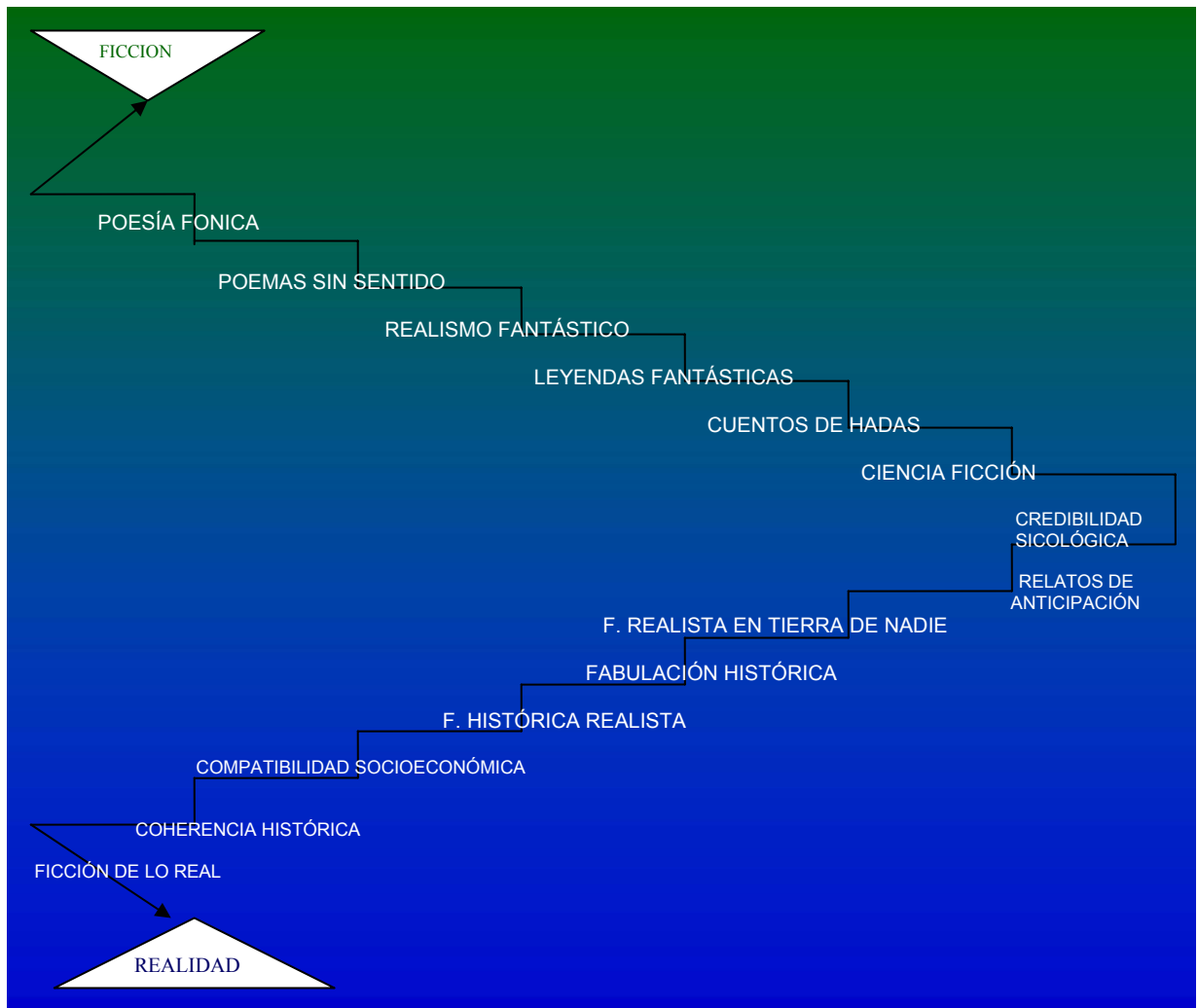
1.2.1.6. ACCESIBILIDAD AL MUNDO FICCIONAL

Como es de ver, hasta el momento no se ha planteado la pregunta sobre el cómo tener acceso a los mundo de la ficción y de qué manera se patentan esto en la literatura; al respecto, resultan de incalculable valor las consideraciones de L. Rayan, quien establece una tipología de las formas de acceso posibles de la ficción, basado en elementos compartidos o compatibles entre el mundo actual y los mundos ficcionales, que estructura de la siguiente manera:

- ↗ Identidad de las propiedades de los objetos comunes (novela realista).
- ↗ Coincidencia en cuanto al inventario de los objetos que pueblan ambos mundos.
- ↗ Uniformidad entre las leyes del mundo natural / actual y el de la ficción.
- ↗ Compatibilidad lógica, analítica o lingüística.

El tipo y el grado de accesibilidad al mundo posible del texto desde el mundo actual varían según los diversos géneros literarios. Los textos ficcionales pueden reproducir con una considerable precisión la realidad, pero, para evitar su confusión, han de apartarse de ella al menos en un rasgo: su naturaleza ficcional.

ACCESIBILIDAD AL MUNDO POSIBLE DEL TEXTO DESDE EL MUNDO ACTUAL



La accesibilidad a los mundos ficcionales viene garantizada por la proximidad del mundo actual ya que el lector proyecta sobre los mundos de ficción su experiencia y conocimiento de su mundo de acción; obviamente, la accesibilidad es mayor cuando el campo de referencia interno incorpora elementos (alusiones históricas o geográficas, creencias populares, etc.) del campo de referencia externo o realidad exterior. En cualquier caso, el mundo

actual siempre está presente en los mundos contruidos a través de los textos literarios, aunque sea sólo como punto de referencia para justificar su distanciamiento de la realidad.

1.2.1.7. HARSHAW: CAMPOS DE REFERENCIA Y PROCESO DE FICCIONALIZACIÓN

Debe considerarse también que existe un numeroso grupo de teóricos de la literatura que ven en la denominación de “mundo posible” para hacer referencia a los mundos ficcionales un peligro latente, en cuanto el mundo real también es un mundo posible por las posibilidades de realización que entraña dentro de sí mismo, sumando a ello también que no existe una única realidad actual sino infinidad de realidades simultáneas, por ello, estudiosos de la literatura como Harshaw prefieren describir el proceso de ficcionalización a partir de dos campos dinámicos y dependientes entre sí, denominados *campo de referencia interno* y *campo de referencia externo*. El primero, hace alusión al mundo de ficción presente dentro de toda obra y el segundo se refiere expresamente al mundo objetivo o actual. La relación entre estos dos campos se obtiene a través de un proceso de transvase semántico del uno al otro, este procedimiento se denominara *modelización*, a partir del cual los mundos ficcionales se configuran a imagen y semejanza del mundo de la experiencia a través de la representación inexcusable de la realidad. Estos campos de referencia pueden ser identificables y diferenciales por las siguientes características:

🌀 *Campo de referencia interno (CRI):* A él pertenecen los mundos imaginarios integrados por diferentes marcos interrelacionados entre sí: acontecimientos, personajes, ideas, espacio, tiempo, etc. y por esta misma razón, puede incorporar elementos procedentes de un campo de referencia externo. Este campo se caracteriza por estar configurado de acuerdo con el mundo humano “real”, físico y social, por ser un objeto semiótico multidimensional antes que un mensaje lineal, es decir, que las redes de significado, están dadas a través de un haz de de estructuras heterogéneas (acontecimientos, personajes, escenarios, ideas, tiempo, espacio); otra característica importante de los campos de referencia externos es que además de las personas y otros referentes “únicos” y fictivos, los CRI se sirven de referentes y/o de marcos de referencia procedentes de campos de referencia externos a ellos, incluyendo el mundo real y diversos “sistemas de modelización secundaria: creencias, religión, ideologías concepciones científicas, situaciones estereotipadas, modalidades de dialogo, etc. Y a su vez, revierten sobre ellos; sin embargo, la fuerte dependencia de los CRI con el mundo externo no exime al texto literario de la posibilidad de seleccionar sus elementos y reorganizar sus jerarquías, mientras va creando su propio campo autónomo.

🌀 *Campo de referencia externo:* En él se incluyen personajes históricos, referencias geográficas, hechos ocurridos en la realidad actual, etc. que pueden tener referencia simultánea en ambos mundos, bien sea por

representación o modelización. (la ampliación teórica de este campo se realizará en el análisis extencional.

A partir de ello, se plantea una gradación de mundos en la cual existen tres modelos de mundo propios de estos campos; el primero, el modelo de mundo de lo verdadero, real y efectivo que se refiere a los mundos contruidos de acuerdo con las normas del mundo actual como son los contenidos en los textos históricos, científicos y periodísticos; el modelo de mundo de lo ficcional y verosímil en el cual los mundos son instaurados de acuerdo con normas diferentes a las del mundo actual pero no contradictorias con las de éste; y un último modelo de mundo de lo ficcional no verosímil constituido por mundos cuya construcción escapa a las normas propias del mundo actual, se trata pues, de universos ficcionales que ni siquiera se parecen al mundo actual.

Los aportes de Harshaw resultan sumamente importantes en el análisis que se emprenderá a partir del segundo capítulo de la presente investigación, pues si bien los aportes de Dolezel resultan sumamente enriquecedores a la hora de definir y otorgar un estatus propio a las creaciones ficcionales a través de una semántica ficcional clara, es en Harshaw donde encontraremos un modelo semántico específico a seguir a través del análisis de los dos campos referenciales que componen un texto literario.

1.2.1.8. MIGNOLO Y SEARLE: AUTONOMÍA DEL MUNDO FICCIONAL.

Para Mignolo, la creación de los objetos ficticios se lleva a cabo en el mundo actual del autor y sus lectores, pero existen únicamente en el mundo actual del narrador, que es en suma quien legitima su existencia, garantizando así la autonomía del mundo ficcional y certificando a su vez su conexión con el mundo real, lugar donde se produce su gestación imaginaria. Ahora bien, ¿cuáles son las condiciones para que un discurso sea aceptado como ficcional? Según el autor, la ficcionalidad debe residir en la representación mas no en la simulación, la cual debe poseer un doble sentido que en primer lugar, permita designar el acto de representar una situación comunicativa imaginaria y, en segundo lugar, que haga posible el que las frases imaginarias, representadas por pseudo frases sean reconocidas como la descripción de un mundo representado.

La descripción de las propiedades ficcionales de un discurso deben contemplar, en primer lugar, la configuración del espacio de la situación comunicativa imaginaria, segundo, el estatuto ontológico de las entidades (acciones, acontecimientos, etc.) que habitan los mundos ficcionales representados y por último, el acto imaginario de hacer referencia (nombrar, describir) en una situación comunicativa imaginaria, a las entidades que habitan los mundos ficcionales. El denominador común de los primeros dos aspectos es tanto la necesidad de una adecuada ontología que de cuenta de las entidades existentes y no existentes, como de una adecuada teoría que brinde una explicación adecuada sobre el acto de hacer referencia en situaciones

imaginarias⁸. Para entender con más claridad este “hacer referencia”, es necesario tener en cuenta que éste es ante todo un acto de habla que consiste en identificar o seleccionar un objeto o entidad particular tal como lo afirma Searle:

“Una de las condiciones para la exitosa realización del acto referencial del lenguaje es que tiene que existir un objeto al que el hablante pueda hacer referencia; de esta manera, al fingirse o simularse el acto de hacer referencia, se finge también que existe un objeto al cual el hablante se refiere. En la medida en que participemos del fingimiento, nosotros también fingimos que existe determinado personaje o situación; esta referencia fingida crea el personaje de ficción y crea el fingimiento compartido que nos permite hablar acerca del personaje(...), fingiendo referirse a una persona, ella crea una persona ficticia. Al producir el acto referencial fingido, el autor crea las entidades que habitan los mundos ficcionales, y no hace, propiamente referencia a ellas”.⁹

Como puede verse, para Searle, toda expresión que identifique cualquier tipo de cosa, proceso o acontecimiento es una expresión referencial sin importar su existencia o inexistencia en el campo real; en cambio, en el acto elocutivo representativo, se compromete al hablante a la verdad de la expresión pronunciada.

Debe tenerse en cuenta también que los mundos ficcionales no están habitados tan sólo por entidades que “crea” el productor de un discurso ficcional, sino

⁸ El acto de hacer referencia es en sí el acto de simular que se hace referencia, fingimiento compartido tanto por el autor como el lector que da origen a la ficción.

⁹ Cfr. Villanueva Darío. Teorías del realismo literario. En: Avances en teoría de la literatura. Santiago de Compostela: Universidad Santiago de Compostela. p 148

también, por entidades que existen independientemente de tal discurso¹⁰; a estos objetos o entidades se les reconoce y clasifica como *objetos nativos* y *objetos inmigrantes*, los primeros son aquellos que son auténticamente creados por el autor y los segundos, en cambio, no son creados por el autor pero son ingresados por éste a la obra convirtiéndolos en entidades ficcionales, dichas entidades son propias del discurso ficcional, entendido como el discurso producido en una situación comunicativa imaginaria desde la perspectiva del sistema de intercomprensión entre el productor de la situación comunicativa imaginaria y su audiencia.

Como puede verse, la ficcionalidad es un problema más semiótico que literario, es decir, que nuestra intuición -ésta que nos lleva no sólo a agrupar los discursos por su carácter ficcional sino también a aceptar sus mundos internos, las entidades contenidas en ellos ya sean nativas o inmigrantes y las situaciones comunicativas e imaginarias que les dieran origen-, no se apoya exclusivamente en una experiencia literaria sino en nuestra aceptación de cierta convención en el empleo del lenguaje, por tanto, es necesario elucidar la diferencia entre nuestra intuición de los modos fundamentales de decir y nuestra intuición de la ficcionalidad de un discurso; los modos de decir son immanentes al empleo del lenguaje en situaciones comunicativas. De acuerdo a esta hipótesis, no habría posibilidad de emplear el lenguaje sin poner en

¹⁰ Un ejemplo de ello en la novela de Marvel Moreno son los diversos espacios reales mencionados dentro de la obra, que cobran vida por sí mismo dentro de la misma; tales como Barranquilla, El Country Club,

ejercicio, al mismo tiempo sus tres dimensiones constitutivas: La representativa, la apelativa y la expresiva; es decir, no habría otras alternativas posibles puesto que en un acto de habla se presupone como ideal el juego en el cual el hablante dice la verdad y el oyente cree o acepta la proposición como verdadera, en cambio, al no darse esta situación en algunos casos, se hace necesaria una convención de ficcionalidad en la cual no es necesario el compromiso en la verdad de las proposiciones sino más bien la aceptación del carácter ficcional de las mismas y de la situación comunicativa imaginaria desde la cual deben ser comprendidas, evidentemente, no creo en la verdad de la proposición expresada aunque no mienta sino que sinceramente creo y me comprometo al juego ficcional. El discurso ficcional entonces, puede regirse únicamente por el empleo del lenguaje y de al menos por dos convenciones: la convención de veracidad y la convención de ficcionalidad.

1.2.1.9. APORTES DEL PSICOANÁLISIS: TEORÍA DE LOS ARQUETIPOS.

Un enfoque complementario a los anteriores ha venido desarrollándose durante las últimas décadas, una corriente con hondas raíces románticas y en las teorías del psicoanálisis: el acercamiento antropológico – imaginario que trata de constatar en qué formas concretas o símbolos se ha ido plasmando la imaginación creadora con vistas a determinar seguidamente cuál es su arraigo antropológico; las bases de esta orientación se encuentran en la teoría de los arquetipos (entendidos como grandes anhelos e inquietudes del subconsciente

colectivo). Así pues, se parte del supuesto de que en el texto aflora una serie de impulsos más o menos conscientes, que son transformados a través de la capacidad simbolizadora de la imaginación, lo que en palabras de Duran se denominara *mitocrítica*, o análisis del amplio acervo de símbolos que pueblan e imprimen consistencia a los textos literarios; el mito funciona como punto de articulación de los símbolos que dan origen a las tres vías fundamentales de la mitocrítica: la expresivo – fantástica, perteneciente a la esfera de los mitos y símbolos del régimen diurno, en la cual se gesta el protagonismo correspondiente a la fantasía cuyos productos se encuentran racionalmente mediatizados¹¹; el imaginario cultural que integra los mitos y símbolos del régimen nocturno, que alude a las formas de expresión mito – simbólica consagradas por la tradición y el universal antropológico en el cual se vinculan los mitos y símbolos de la actividad creadora del Eros y a través del cual se plasman en el texto las zonas más profundas e insondables de la psique que tienen en el espacio y en el texto sus puntos de sustentación imaginaria. En resumen, puede afirmarse que lo ficticio y lo real se interrelacionan de manera que lo uno actúa como horizonte de lo otro, sin prejuicios de que la característica esencial del texto literario sea la de una serie de aserciones no verificables; como ya se ha dicho anteriormente, sabemos que existen muchas cosas que nos es imposible conocer so pena de su existencia, tal vez en ello

¹¹ La imaginación en cambio, aparece asociada a estratos de la personalidad y a impulsos menos conscientes.

radique nuestra posibilidad de ser posibilidades de nosotros mismos en cuanto somos los que originamos estas posibilidades, únicamente podemos estar presentes para nosotros mismos en el espejo de nuestras propias posibilidades de todo aquello que derivamos de nosotros mismos y que proyectamos sobre el mundo como un intento fallido e incesante por retrasar nuestro propio final; este despliegue hacia nosotros mismos da origen a las ficciones literarias como revelación y puesta en escena del espacio en el cual se hace posible el juego libre entre todas las alternativas enumeradas. De aquí que la ficcionalización literaria dé origen a una condición de “éxtasis” que nos permite estar simultáneamente con nosotros mismos y a nuestro lado tomando el yo íntimo como el punto de encuentro entre múltiples papeles; las ficciones literarias muestran a los seres humanos como ese algo que ellos se hacen ser y como ellos entienden que son. Para este propósito, se debe salir de sí mismo, de manera que pueda exceder sus propias limitaciones. Podemos, por tanto describir la ficcionalidad literaria como la modificación evidente de la conciencia que hace posible todo cuanto ocurre en los sueños, es la representación ilimitada de la creatividad humana a través de una estructura de doble sentido que nos ofrece la oportunidad paradójica y deseable de estar tanto metidos de lleno en la vida y al tiempo fuera de ella.

1.3. LA LITERATURA POSMODERNA Y LA FICCIONALIDAD

LITERARIA

“Todas las diferencias son siempre múltiples y provisionales”

Hutcheon

“Se entiende por literatura de la posmodernidad todo lo escrito después de 1975, tanto por autores noveles como por los jóvenes”¹². Como ha de entenderse, el estudio de las características básicas de lo que se concibe en la actualidad por literatura posmoderna, es de suma importancia en el análisis de nuestra obra en tanto que se inscribe cronológicamente en el círculo de la literatura posmoderna¹³.

Según Jean – Francois Lyotard, la posmodernidad es la manifestación de la crisis en la que se encuentran los grandes relatos de occidente¹⁴, es decir, las grandes explicaciones racionales de la realidad, como el marxismo, el psicoanálisis, el humanismo, la ciencia, etc. Se da paso entonces a un nuevo mundo que sospecha de la razón, de las formas puras y de la verdad, que se mantiene al margen de éstas y las ataca desde su entraña; la posmodernidad

¹² OSGERA de Chávez. Leer literatura Latinoamericana. México: P 320

¹³ La obra En Diciembre Llegaban Las Brisas, es publicada en el año 1987, y se nutre de manera directa por obras narrativas precedentes de la misma autora (Algo tan feo en la vida de una señora de bien 1980; y Oriane, tía Oriane 1984).

no es una alternativa clara, pero es una forma de cuestionar lo que hasta ahora se había considerado natural, como parte de nuestros mitos y de los ritos compartidos cotidianamente.

Aunque el movimiento posmoderno se manifiesta de diversas maneras, posee elementos que resultan comunes a todos los pueblos, configurando así una nueva cultura particular a cada entorno; estos elementos comunes a todas las formas de cultura posmoderna se mueven en dos ejes básicos en lo que a la literatura y las artes respecta: la problematización de la noción de autoridad y de originalidad autoral (que son sustituidas por las nociones de intertextualidad, citación y parodia) y una problematización de la separación entre el arte y la vida, es decir, una separación entre el placer estético y sus consecuencias políticas.

En este contexto -sin duda- señalar de manera concreta qué significa la literatura posmoderna, qué integra, qué excluye y aun más, concretar y universalizar unas características formales y estructurales comunes es una labor técnicamente imposible si se tienen en cuenta los siguientes factores asociados de manera directa a la definición y caracterización misma de la posmodernidad.

¹⁴ Al respecto, pueden estudiarse, La condición posmoderna, la posmodernidad (explicada a los niños) y moralidades posmodernas, textos claves el autor en la definición de lo que significa e implica el concepto de “posmodernidad”.

En primer lugar, el término posmodernidad no alude a una época o momento histórico que siga a la modernidad, sino que se refiere más bien a una postura frente a lo que se ha considerado como modernidad (Lyotard), es un movimiento de alejamiento crítico y retorno a la misma, que se caracteriza por una mirada irónica hacia un pasado cercano, la crítica a los ideales de la ilustración, la desconfianza hacia la razón, la verdad, la objetividad y la subjetividad y sobre todo, hacia los grandes meta-relatos; se recurre así a la sospecha, a la crítica frente a lo universal y definitivo, dando paso a la proclamación de la diferencia, la diversidad, la indeterminación, a lo otro y a las interpretaciones posibles relativas.

Este movimiento -que encuentra sus orígenes a finales de la década de los 70 en occidente- tendrá sus primeras manifestaciones en las artes, los movimientos religiosos y la literatura; esta última, tal vez la de mayor fuerza, inicia su proceso desde escritores como Joseph Conrad¹⁵ y se prolonga en las vanguardias y las formas de experimentación formal del período de entreguerras, que serán las encargadas de configurar las características básicas de la narrativa moderna: el personaje, el argumento y la voz narrativa ceden sus propios espacios para dar paso a la estructura, los recursos formales y los juegos del lenguaje.

¹⁵ Cfr. BELL, Daniel. Las contradicciones culturales del capitalismo. Madrid. Alianza, 1977. Pág. 46 a 167.

En la década de 1960 comienza a evidenciarse en las letras una progresiva preocupación por el pasado reciente tanto en la ficción literaria como en la crítica, la lingüística, la filosofía, el psicoanálisis y el cine; este volver sobre el pasado a partir de una mirada irónica se inicia con escritores como Borges, Nabokov y Raymond Queneau encontrando eco especialmente en la narrativa hispanoamericana que desde las primeras décadas del siglo se polariza, cumpliendo una función popular testimonial como literatura realista y experimentando con las técnicas provenientes de las vanguardias europeas; esto produjo al principio novelas que emplean simultáneamente la ironía y referencias a la historia reciente, a la vez que reflexionaban sobre el proceso mismo de la escritura¹⁶. Se evidencian entonces los primeros rasgos que caracterizan a la ficción posmoderna: una deliberada voluntad de parodiar lo convencional y una incipiente preocupación por la historia¹⁷.

En todos estos casos, tanto en Europa, como en los Estados Unidos y en Hispanoamérica, la modernidad y la experimentación se caracterizaban por un rechazo directo a las convenciones genéricas y sociales. En contraste y a la vez como continuación de esta tradición de ruptura, la metaficción historiográfica, propia de la ficción posmoderna, se caracteriza por subvertir y problematizar el

¹⁶ Algunos ejemplos concretos al respecto, los encontramos en obras como *Cambio de piel* (1967) de Carlos Fuentes, *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Márquez y *El libro de Manuel* (1973) de Julio Cortázar, entre muchas otras.

¹⁷ Al respecto, pueden estudiarse los ensayos publicados en la revista *Crítica Literaria Latinoamericana* y la *Revista La Palabra*. Tunja: 1995 N° 4 – 5.

pasado al retomar estas convenciones desde una distancia irónica y necesariamente paradójica en la que se vuelve sobre elementos propios de lo convencional y se transgreden las normas narrativas de acuerdo con la lógica moderna.

Son las artes y la literatura de occidente¹⁸, quienes asumirán la labor crítica y esteticista de dar forma al movimiento posmoderno; el cambio radical surgido en las letras a partir del boom (1960) impactó la cultura occidental imponiendo caminos a seguir a las mismas y señalando derroteros que se han mantenido so pena de las variantes surgidas del estilo y producción de cada escritor; Osgera señala como los más significativos los siguientes¹⁹:

a. Viro al acontecer histórico: el autor vuelve su mirada sobre lo histórico, pero no necesariamente sobre el pasado heroico sino más bien a los anales de lo cotidiano desde donde también se construye historia; esta búsqueda de afianzamiento de la personalidad latinoamericana y su afán objetivizante desembocarán en la obra testimonial.

b. Nuevo enfoque del realismo: el realismo se mantiene como punto de partida, sin embargo, se modifica su enfoque mediante rupturas dadas

¹⁸ Recuérdese que la posmodernidad es un fenómeno cultural propio de Occidente (Lyotard), es decir, de Europa, Estados Unidos e Hispanoamérica; que tiene características diferentes en cada país o región.

¹⁹ OSGERA. Op. Cit. P 320

en la sucesión temporal lógica o a través de la disparidad en los escenarios que son frecuentemente traslapados.

- c. *Rechazo de lo teórico y vuelta al lenguaje cotidiano:* para facilitar el flujo del discurso y hacerlo más natural y realista, se intenta rechazar lo teórico recurriendo a palabras fuertes, a pinturas atrevidas y procaces, así como a la revelación de lo auténticamente íntimo despojado de inhibiciones, temores o pudores.
- d. *Rescate y exaltación de la niñez y la adolescencia:* es frecuente en las mujeres y en algunos varones retomar la niñez o la adolescencia como punto de partida en su escritura. Como en esta etapa vital se carece de postura política, se anula la propaganda partidista ostentosa.
- e. *Los medios masivos de comunicación y su lenguaje comienzan a hacer parte de la creación literaria:* con el fácil acceso que la gente comenzaba a tener sobre el cine, la radio, la televisión y los periódicos, la información y las modas se extendieron a todos los ámbitos; por ello, el lenguaje se modela para que retrate fielmente la nueva expresión social.
- f. *Búsqueda de la novedad:* en lo técnico, se busca innovar, no solo se juega con el cronotopo sino que también se manejan diversas posturas del narrador.

g. Búsqueda del verismo: la búsqueda de historias reales se revierte en historias de dictaduras, en los relatos de levantamientos y en la recreación de facetas crudas de un personaje. En aras de lo reporteril se convierte en héroe al guerrillero o al terrorista y en modelo de astucia al narcotraficante. Para evadir la censura, se exponen irónicamente los defectos gubernamentales.

La ficción posmoderna es entonces un espacio indeterminado y fronterizo. La posmodernidad se desenvuelve desde la paradoja, pues ésta es la única manera posible –como lo afirma Lauro Zavala- de reclamar alguna autoridad epistemológica para escapar de, y a la vez reconocer aquello que los productos de la posmodernidad cuestionan; ésta es pues una cultura moderna y a la vez distanciada de la modernidad, dentro y fuera de las instituciones, respetando y transgrediendo las fronteras entre distintos géneros y entre la ficción y la no ficción.

Los productos ficcionales de la posmodernidad, no se incuban a un lado u otro de la frontera sino que por el contrario, se encuentra simultáneamente a ambos lados: entre ficción y crónica, entre ficción e historia, entre ficción y crítica, entre ficción literaria y ficción cinematográfica, entre ficción cinematográfica y ficción televisiva, entre ficción y metaficción y entre ficción convencional y su parodia. En todos los casos, lo que está en juego es la presencia del pasado, pues la

ficción posmoderna, según Zavala²⁰, es una problematización de la historia y de su relación con el presente inmediato; es pues una constante que en las obras literarias y cinematográficas de la época se presenten ficciones en las que los autores parodian simultáneamente las convenciones de la cultura elitista y de la cultura popular, la retórica oficial y el lenguaje neutral de los medios de comunicación; y en todas estas formas de ficción hay simultáneamente una preocupación por reflexionar sobre el presente a partir del pasado, en la que se incluye una reflexión sobre su propio discurso.

La novela, el cuento, la crónica y el cine, como auténticas formas de ficción son expresiones que encuentran en su seno una simultánea preocupación crítica por la historia y por las convenciones narrativas, es decir, al ser distintas formas de la metaficción historiográfica, comparten distintos espacios fronterizos, ubicados no entre, sino simultáneamente en ambos y por lo tanto en ninguno de estos.

²⁰ Puede verse el estudio hecho al respecto por el autor en su ensayo publicado en la revista La Palabra (ver bibliografía) sobre los escritos de Linda Hutcheon. (Cfr. HUTCHEON Linda. A theory of parody. The teachings of twentieth century art. New York & Londres, 1984. y A poetics of postmodernism. History, Theory, ficción. New York & London, 1988).

ESPACIOS FRONTERIZOS EN LA FICCIÓN POSMODERNA

(CINE, CUENTO, NOVELA, CRÓNICA)

Grafico de Lauro Zavala A

Revista La Palabra. "La ficción posmoderna como espacio fronterizo"

I. POETICA

1	Tradición cultural A	Tradición cultural B
2	Arte premoderno (realista y didáctico)	Arte moderno (experimental)
3	Referencialidad externa (historia mediata o inmediata)	Referencialidad textual (intertexto o autotexto)
4	Violencia simbólica	Violencia física
5	Pasado ironizado	Presente testimonial

II. ESTETICA

1	Creación poética	Disertación critica
2	Humor (gratuito)	Ironía (intencional)
3	Representación icónica	Representación verbal
4	Discurso oral	Discurso escrito
5	Genero narrativo A	Genero narrativo B

Tal como puede deducirse de lo anterior, lo específico de la ficción posmoderna es la coexistencia de todas estas manifestaciones fronterizas simultáneamente en las obras más significativas, durante un período sostenido, en distintas formas de la ficción y, lo que es más importante, en muy distintos puntos de la cultura occidental y debido a condiciones culturales muy distintas en cada región.

En suma, lo que las formas de ficción posmodernas dejan en claro, es que toda realidad es siempre una ficción, una construcción deliberada de sentido producto de las convenciones del lenguaje y los géneros del discurso. En estas formas fronterizas y paradójicas de metaficción historiográficas, en esta revisión irónica y a veces paradójica del pasado, han sido eliminadas las ilusiones que habían sobrevivido a la cultura moderna: las verdades inmutables y la presencia de sistemas éticos. Por lo tanto, en la ficción posmoderna no hay rechazo a la convención, sino una problematización con la historia contemporánea. Lo anterior nos permite un acercamiento más objetivo a la literatura, considerando la esfera ficcional no como una simple fantasía que enriquece al texto, sino como un amplio campo en el cual lo simbólico adquiere fuerza dentro del mundo narrativo.

Este marco referencial, será el motor en el análisis de la obra de la escritora Marvel Luz Moreno *En Diciembre Llegaban las Brisas*, en cuanto sus temáticas y estilo literario se enmarcan armónicamente en las características de la literatura posmoderna, así como a la construcción de espacios ficcionales. Estos serán analizados a la luz de las teorías de Dolezel y Harshaw (referidas anteriormente) teniendo en cuenta el momento histórico y literario en el que se encuentra la obra; sin olvidar las características tanto críticas como estéticas de la novela en cuanto producto ficcional posmoderno.

1.4. MARVEL LUZ MORENO Y SU OBRA LITERARIA²¹

La escritora colombiana Marvel Moreno nace en el año 1939 en la ciudad de Barranquilla; estudia su primaria en el colegio de monjas Lourdes y parte de su bachillerato en La Enseñanza, para terminar sus estudios básicos en el Colegio Universidad Libre. En 1959 es proclamada reina del carnaval de Barranquilla, época en la cual ya empezaba a hacerse absolutamente consciente de que su vida era la literatura; no había culminado su adolescencia cuando ya había leído a los clásicos y comenzó a asistir a reuniones en “la cueva” donde conociera a sus grandes amigos y compañeros de letras José Félix Fuemayor, Álvaro Cepeda Zamudio, Obregón, Ramón Vinyes, Germán Vargas, Gabriel García Márquez y Plinio Apuleyo Mendoza quien tiempo después (en el año 1962) se convertiría en su primer esposo, y de quien se separaría después de algunos años para casarse en el año 1982 con el ingeniero francés Jacques Fourier.

Según Mendoza, estos fueron años difíciles; se casó con una muchacha de la alta sociedad que conoció en el Country Club de Barranquilla y que cambiaría su mundo de Tes – canasta para asumir la vida de un periodista paupérrimo con el que abandonaría todo para irse a vivir a París en el año 1969 y no volver

²¹ Las referencias aquí contenidas se apoyan en datos publicados en los periódicos nacionales, en el prólogo que Jacques Giraldo escribe para el libro de cuentos completos que la editorial Norma publica en el año 2000, en las referencias que Plinio Mendoza hace en su libro *La llama y el hielo* sobre la vida de la escritora barranquillera y en la entrevista concedida por la misma en el año 1983 a Ignacio Ramírez y Olga Cristina Turriago.

jamás²². De París a Mallorca, de Mallorca a París en una errancia en donde buscaría un lugar propicio para vivir y sobre todo para escribir bajo la evocación de su tierra natal, de esa Barranquilla de su infancia y adolescencia en la que encontraría el material necesario para la creación de su obra; y es precisamente bajo este marco que nos es posible entender gran parte de su obra: durante su permanencia en Mallorca (en este momento lleva ya 15 años de residencia en París) escribe los cuentos de su primer libro; la distancia de su tierra natal, los años de separación de todo cuanto dejara al emprender su viaje, propiciarán en ella una mirada sin reserva ni concesiones a la ciudad que conoció. Adoptará entonces una posición crítica frente a la Barranquilla aristocrática en la cual vivió; evidentemente, nuestra escritora habla desde el referente de su infancia, de lo que conoció y de la clase de la cual proviene; desde sus primeros escritos puede verse la marca de esa Barranquilla de costumbres insulsas y carnavales en la cual el principal referente será esa “burguesía” ingenua cuyo único mérito es el pertenecer a uno de los dos únicos clubes existentes en aquella ciudad y dominar un poder inexistente. En su narrativa se ve reflejada su visión sobre esa sociedad constituida por apellidos perdidos en los intersticios de amores secretos, vergonzosos e inconfesables; mujeres que han creado su propio universo vital de comprensión tanto en su deseo de realización personal como

²² Según Guillermo Tedio, esta imposición de distanciamiento definitivo se convertiría en una especie de autoexilio a fin de no olvidar su ciudad natal y mantener viva así esa imagen crítica y desnuda de todo en cuanto en Barranquilla conociera: El barrio El Prado, las historias de las familias aristocráticas venidas a menos en cuyo seno algunas mujeres luchan contra el machismo y el patriarcado y otras, más débiles, se pliegan y sucumben a ese dominio masculino que las niega como sujetos convirtiéndolas en entes larvados por la frustración. Cfr. Tedio Guillermo. Ciclos y espejos en la narrativa de Marvel Moreno. En: La casa de Asterion. Revista trimestral. Vol. II N° 6, Julio – agosto – septiembre.

en su deseo sexual, obligadas por un machismo inclemente e indolente. Los escenarios en los cuales ubicara a sus personajes pertenecen a su ciudad natal: El Country Club, El parque Washington, Los caserones del viejo Prado y sus grandes jardines, Salgar, Puerto Colombia, La Plaza de San Nicolás, La iglesia El Carmen, entre otros. Barranquilla entera se convierte entonces en un ingrediente fundamental en el desarrollo de su obra en la medida que imprime a sus relatos caracteres de verosimilitud a través del uso de los espacios como un personaje activo capaz de expresar cosas por sí mismo a través del foco mimético de la expresión de la realidad a través del arte.

Así mismo, debe resaltarse el matiz psicológico y moral²³ desde el cual aborda a sus personajes reflejado en su cuidado y pericia a la hora de caracterizar a los protagonistas de sus relatos: costeños que se miden en relación con personajes de otros lugares tanto del interior como del exterior; los costeños, seres desinhibidos por naturaleza, se muestran repulsivamente seductores para esos extranjeros parcos y agobiados de prejuicios. Este factor se ve reflejado en las innumerables referencias a lo largo de toda su obra a relaciones caóticas y tempestuosas a todo nivel entre hombres y mujeres llegadas a la costa por diversas razones personales e históricas con “nativos” de la región; estas relaciones, sumadas a esos antiquísimos prejuicios ancestrales y pasados disímiles entre unos y otros desde su mismo origen, desencadenan una

²³ Debe resaltarse en este aspecto, la influencia de la teoría del psicoanálisis de Sigmund Freud en sus relatos.

revelación decisiva del YO de sus personajes, que permite escudriñar en el interior de estos, en sus conflictos personales y con la sociedad dando a conocer sus estados psicológicos como parte fundamental en el desarrollo de su comportamiento; la incesante presentación de las causas internas por las que se desatan las acciones justifican las consecuencias dadas en cada historia proporcionando profundidad a sus relatos y otorgándole un carácter de universalidad a ese mundo ficcional que se construye desde el proceso interno vivido por cada uno de sus personajes. Moreno se basa en las teorías de Freud sobre el narcisismo, la sexualidad femenina, la psicología de los procesos oníricos, la homosexualidad, teorías sexuales de los niños, tótem y tabú; a partir de este marco, muestra la relación causa – consecuencia de la conducta de cada uno de los seres que habitan en sus obras, valiéndose de una voz testigo que conoce en su totalidad la vida y las actitudes de los personajes involucrados en cada historia. Nada dentro de la obra de Marvel Moreno es gratuito; cada palabra, cada referencia, cada recuerdo, cada objeto y cada animal cumplen una función que alimenta la trama narrativa orientando la lectura y dándole una gran intensidad a la misma, debido al manejo que la autora hace de ésta por medio de la tensión creciente generada en cada una de sus historias, gracias al tratamiento que le da a la misma utilizando como mecanismo de transición la revelación de los hechos paso a paso retrocediendo al pasado y regresando al presente; despertando en el lector el deseo de conocer el final de los protagonistas desde las primeras líneas. Uno de los mecanismos utilizados para este fin es la utilización de analepsis en el

desarrollo de sus personajes; el retroceso al pasado por medio de los recuerdos le permite al lector conocer los motivos de los estados de los personajes incluyendo elementos fantásticos que dan lugar al enigma y alteran la cotidianidad de la vida de los mismos: lo subjetivo alterna con lo objetivo fundando sujetos de enunciación que encuentra, en el espacio textual un lugar para ser; tanto a nivel simbólico como inmerso en la realidad de la misma ficción.

Según Jacques Giraldu, en la obra de Moreno “se impone la referencia a los tres grandes narradores del grupo de Barranquilla, porque es evidente que Marvel Moreno parte de las mismas premisas exigiéndose en esta época lo que ellos se exigieron hace más de treinta años. Hay un gran trasfondo común que es el mundo costeño y un recurso a los grandes ejemplos de afuera, que se encuentra principalmente en la literatura norteamericana de este siglo”²⁴.

En la narrativa de Moreno, existen cuatro ejes fundamentales dentro de las temáticas abordadas en cada historia que siempre se asumen desde el recuerdo: la sexualidad, el patriarcado, el poder y el incesto. Sin embargo, y a pesar de las continuas alusiones tanto explícitas como implícitas al referente histórico patriarcal latinoamericano, a la pluralidad de voces femeninas y al vasto arsenal de creencias populares presentes en su obra, siempre rechazó ser catalogada como feminista o representante del realismo mágico.

Dentro de su obra se cuentan un número considerable de cuentos: su primer libro *Algo tan feo en una señora de bien* (1980), publicado por la editorial pluma -obra que de hecho paso desapercibida no por falta de calidad sino por la poca difusión que de ella se hizo y el poco interés que la crítica literaria colombiana demostró en el momento- y que fue reeditada en el año 1983 al francés; en 1987 se publica por primera vez su única novela *en diciembre llegaban las brisas*, gracias a la editorial Plaza y Janes, obra que ya había participado en un concurso internacional convocado por la casa editora mencionada con el nombre de *Cerca del mar* siendo finalista. En 1988 aparece la traducción de esta novela al italiano y en 1990, al francés. Esta novela fue reeditada recientemente, en el año 2001 por Editorial Norma, con algunos cuentos inéditos que dicha editorial publicara en este mismo año en la selección de cuentos completos titulados *Las fiebres de Miramar*, escritos por la autora al final de su vida.

En 1985, la directora de cine venezolana Fina Torres, amiga de Marvel, residente en París, gana el premio “Cámara de Oro” con la película *Oriana*, basada en el cuento “*Oriane, tía Oriane*”. En ese mismo año la película recibe otros premios internacionales: el “Hugo de Bronce”, en Chicago; el “Glauber Rocha”, y el “Catalina de Oro”, en Cartagena de Indias. Y en 1989, Marvel Moreno, con su novela, gana en forma compartida con un ruso y una británica

²⁴ Jacques Giral. Marvel Moreno. Cuentos completos Editorial Norma. Bogota 2001. P 429

el premio literario internacional otorgado en Turín, el Grinzane – Cavour”, al mejor libro extranjero; premios que sin duda alguna, aumentan el número de lectores para la narrativa de Marvel Moreno. En 1992 publica su tercer libro: *El encuentro y otros relatos*.

Desde los primeros cuentos publicados por la escritora, ya se puede ver lo que sería su obra narrativa. En “El Muñeco” y “Oriane, tía Oriane” ya se encuentra inmersa la tensión producida por elementos fantásticos, y la elaborada construcción de los personajes que se hace evidente en la novela pero es en la colección de cuentos inéditos (que evidentemente siguen a la novela) en donde se tiene noticia de los personajes vinculados a ella siendo estos, cuentos que sin lugar a duda podrían llegar a integrarse como parte de la misma²⁵.

Algunos críticos literarios ubican la obra de Marvel Moreno dentro de la narrativa urbana que propuso Álvaro Cepeda Zamudio para la literatura del Caribe colombiano²⁶; según Cepeda, es de vital importancia inscribir el rostro de la ciudad en la literatura universal y es Marvel Moreno, sin duda quien logra este objetivo y lo supera, pues no limita su literatura a la narrativa colombiana sino que, gracias a su calidad, hace de ella una literatura universal capaz de situarse junto a otras obras internacionales. Actualmente, se encuentran

²⁵ Véase en Cuentos completos relatos como “Juega Playboy”, “el revólver” y “las fiebres de Miramar”, el retorno temático, espacios y personajes presentes en la novela y que se remontan ya a sus dos primeras colecciones de cuentos.

traducciones de su obra en diversas lenguas, hecho que refleja la capacidad que posee la obra de Marvel Moreno de constituir, un mundo único y universal donde los personajes y espacios conforman historias distintas de una problemática humana y psicológica que la autora pone en escena con un lenguaje literario de calidad que la pone en lista con grandes obras literarias a nivel internacional

Marvel Moreno padece de lupus, sin embargo, sigue escribiendo gracias al apoyo de tres hombres: Jacques Fourier, Jacques Gilard y Fabio Rodríguez Amaya; los médicos mantienen controlada la enfermedad pero en 1990 le diagnostican un enfisema pulmonar y finalmente muere en París el 5 de Julio de 1995 dejando dos hijas: Carla y Camila, la segunda así llamada en homenaje al padre Camilo Torres.

²⁶ Cfr. CASTILLO Ariel. “Dos veces el mar: de Amira a Marvel. En: La obra de Marvel Moreno: Actas del coloquio internacional de Touloulouse, p 43 – 50.

*“Cuando un tema se presta mucho
a controversia – y cualquier
cuestión relativa a los sexos es de
este tipo – uno no puede esperar
decir la verdad; sólo puede
explicar cómo llegó a profesar tal
o cual opinión”*

*Virginia Wolf
Una habitación propia*

II

ANÁLISIS SEMÁNTICO RELACIONES INTENCIONALES Y EXTENSIONALES DENTRO DE LA OBRA

2. CONSIDERACIONES BÁSICAS EN EL ANÁLISIS

Como ya se ha visto, la obra narrativa, al presentar un mundo de ficción por medio del discurso verbal hace inaplicables los conceptos de “verdad” o “falsedad” en sus construcciones de sentido y estructura puesto que la relación entre el mundo de la obra y el mundo “real” no es de carácter empírico sino veracional, siendo así que los valores de veracidad pueden ser sustituidos en la obra por la creación de mundos posibles en los que puede llegar a prescindirse de la misma lógica o coherencia interna²⁷.

Por tanto, el estudio semántico del discurso ficcional que abordaremos en la novela *en diciembre llegaban las brisas*, (ver p 26), no podrá realizarse desde una semántica lingüística en la cual nos limitemos a los criterios de *verdad* a partir de una oposición de los términos, sino que, por el contrario, debemos prolongar nuestro estudio a otros temas que sobrepasan a la semántica lingüística pero que igual no se desligan de la esfera de lo semántico, a saber: los valores intensivos (CRI) y extensivos (CRE) de las palabras en el mundo de ficción y en el mundo empírico²⁸ a partir de los mundos narrativos²⁹.

²⁷ Recuérdese que en toda obra puede prescindirse del mundo real y crear mundos posibles o imposibles (absurdos) que no por ello se eximen de las generalidades de discurso ficcional

²⁸ Los valores semánticos intensivos de la obra deben entenderse como la significación que los mundos narrativos adquieren desde las relaciones internas que la obra misma establece; así mismo, se entenderá por valores semánticos extensivos las relaciones que se establecen en la obra entre los mundos narrativos y el mundo real.

²⁹ Recuérdese que el análisis se realizará a la luz de las propuestas de Harshaw y Dolezel.

En su teoría sobre los campos de referencia de un texto, (ver p 24), Harshaw afirma que “una obra literaria puede definirse como un texto verbal que proyecta uno o más campos de referencia interno con los cuales se relacionan los significados del texto. Al menos alguno de los referentes –nombres de personas, tiempos, lugares, escenas y episodios- son exclusivos de este texto y no pretenden una existencia externa basada en hecho reales”³⁰. Estos referentes que componen el campo de referencia interno (CRI) serán los responsables de la llamada “unicidad” de una obra literaria, basada en la fusión de todo lo aspectos formales, convencionales y temáticos en una combinación individualizada de estructuras (el mundo fictivo del texto); es también el portador del modo de representación, es decir, del valor expresivo, simbólico o modélico de un texto literario frente a el mundo externo y el autor. De lo anterior puede deducirse que cualquier interpretación que se realice sobre el “significado” de una obra literaria no puede limitarse a la valoración de los significados de las frases sino que debe también considerarlas como relacionadas o derivadas de los constructos fictivos o mundos ficcionales.

Lo anterior se debe tenerse en cuenta en el análisis semántico de la novela que nos ocupa, a fin de establecer el significado que los elementos propios del CRI adquieren dentro del proceso de construcción de los mundos ficcionales planteados al interior del texto considerándolos no ya como simples

³⁰ Harshaw P. 135

proposiciones fictivas o aspectos estructurales, sino como marcos referenciales o canales semióticos.

El análisis se enfocará en el establecimiento de los elementos referenciales que sirven no sólo a la “ambientación” de los mundos ficcionales recreados en el texto sino que constituyen un sistema funcional completo que imprimen su propia esencia semántica al texto, facilitando y propiciando la unicidad de la obra literaria y la legitimación de los mundos posibles; para ello, en un primer momento se considerarán dichos canales semánticos a partir de cuatro ámbitos específicos: la estructura interna de la obra, las voces narrativas, el cronotopo, los personajes y de un elemento clave que sirve como modo de representación semiótica dentro del mundo ficcional del texto: las muñecas; todo ello a la luz de las relaciones que construye la obra a nivel interno (CRI); a este proceso lo denominaremos análisis intencional. Seguidamente juzgaremos el papel que cumple el campo de referencia externo (CRE) en la creación de canales para la transferencia de material semántico dentro de la novela.

2.1. ANÁLISIS INTENCIONAL

“(...) con todo, es cierto que la llamada cadena significativa produce textos que arrastran el recuerdo de la intertextualidad que los sustenta, textos que generan (o pueden generar) diferentes lecturas o interpretaciones, teóricamente infinitas. Se afirma entonces que la significación pasa sólo a través de Los textos, porque los textos serían el lugar donde el sentido Se produce y produce (Practica significativa)”³¹

*Humberto Eco
Semiótica y filosofía del lenguaje*

“Pienso a veces – siempre al anochecer cuando llega la fiebre y se apaga el cuchicheo de las palomas en los tejados – que los laberintos de la vida contienen enigmas sin descifrar como las piedras de la Torre del Italiano”³²

*Marvel Moreno
En Diciembre llegaban las brisas*

2.1.1 ESTRUCTURA INTERNA DE LA OBRA

La trama básica de la novela *En Diciembre llegaban las brisas* versa sobre la historia de tres adolescentes amigas cuyo punto de encuentro será Lina Insignares, una compañera de infancia que se vincula de manera directa en el transcurrir vital de cada una de ellas.

La historia de su infancia y su adolescencia, así como su paso a la vida adulta dentro de una sociedad indolente, será revelada desde el ojo analítico de Lina a través de tres capítulos, cada uno de estos concernientes de manera específica

³¹ ECO, Umberto. *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Barcelona: Editorial Lumen S. A. P 37

³² MORENO, Marvel. *En Diciembre llegaban las Brisas*. España: Ediciones Plaza y Janes. P 283.

a cada una de ellas. Es una obra densa en la que ningún acontecimiento se deja al azar sino que se atribuye a relaciones causales bajo las cuales todos los personajes sucumben de manera inevitable.

La estructura básica de la obra esta dada de manera inmediata en tres capítulos y un epílogo; cada capítulo contiene cinco subcapítulos que no se encuentran titulados y cada uno refiere una historia específica que no se vincula con las demás de manera directa a no ser por algunas referencias o alusiones que se hacen en estos, que nos permite establecer el cronotópo dentro del cual se desarrollan los diversos mundos ficcionales. Esta estructura básica de la obra no es gratuita sino que responde a un proceso de deconstrucción (entendida como la estructuración del personaje a través de su propia desarticulación) de los personajes a partir de un análisis causa efecto de cada hecho, asignando un subcapítulo a cada uno de los ciclos por los cuales este proceso (que en su esencia es el mismo en los tres casos) debe pasar necesariamente.

En el primero, se realiza una descripción diacrónica del personaje principal (que siempre es una figura femenina) y su referente inmediato que es, en todos los casos, su madre; es así por ejemplo el caso de Doña Eulalia del Valle y Dora cuya infancia puritana (que es descrita minuciosamente) perpetúa en su hija de mala manera, justificando así la enervante sumisión de su hija ante cualquier figura de poder; Divina Arriaga, la madre de Catalina, una mujer con una

infancia excepcional que le brindó todas las herramientas para llegar a una autoconciencia y una visión extensa de la sociedad que la libraría de todo tipo de prejuicios y una hija que so pena de no contar con los mismos privilegios debe encontrar, a través de su propia experiencia, el camino a ese mismo estado del alma al cual su madre esperaba pacientemente que llegase algún día; y Beatriz, una muchachita de buena familia sobre la cual su madre descarga todos los pesares de su propia historia a través de un maniqueísmo irracional que Beatriz asume radical e inconscientemente. En el segundo, se establecen relaciones causa – efecto entre el personaje principal y su entorno familiar y es a partir de allí en donde empieza a configurarse una personalidad para el mismo: es claro entonces que una mujer como Doña Eulalia del Valle, sin ningún referente masculino desde su infancia y educada por una madre rebotante de odio hacia los hombres, un selecto grupo de solteronas cuya vida se había ofrecido como ejemplo y un ingenuo despertar hacia su sexualidad a través de un matrimonio por conveniencia con un hombre que ni de lejos ni de cerca había pertenecido nunca ni a su clase social ni llevaba la alcurnia de su sangre y sus apellidos, y que además de ello fuera deshonrada con la escandalosa muerte de ese esposo, descargara en su hija de la misma manera ese odio que si antes respondía a las secuelas de un simple adoctrinamiento ahora se justificaba desde su propia experiencia convirtiendo a su hija en un ser sin conciencia ni voluntad (tal como ella lo fue en su infancia), justificando muy bien esa naturalidad con la que Dora asumiría ser usada, abandonada y maltratada sin hacerse nunca una sola pregunta pues en esa mente abotagada

por los prejuicios de su madre no había espacio para la conciencia. En el caso de Divina Arriaga, una mujer “cuya belleza ofuscaba como un agravio”, con una conciencia de su ser tal que no había tabú ni convencionalismo capaz de provocar en ella el más mínimo asomo de culpa o sumisión, no por simple rebelión, sino mas bien por una tendencia a la aceptación y su educación, la prudencia y paciencia con la cual busca en Catalina un espacio de autoconciencia a través de la experiencia, (tal como ella lo tuvo en su infancia) desata todo un engranaje predispuesto para ayudarle en su búsqueda de toma de conciencia y abandono de su infancia; y La Nena Avendaño, madre de Beatriz, una mujer doblegada por sus culpas e incapaz de sobrevivir a cualquier tipo de desengaño o frustración (como la de su esposo), arrastrará en su auto condena a esa hija de modales pulcros e ideas fijas que a través de su madre (y de su no menos fundamentalista tía a quien se le confiaría la educación de su infancia), aprenderá a ver su vida como un extenso valle de lágrimas en donde ha de sacrificarse todo en aras de la expiación del más pequeño pecado, una niña que se perderá completamente tras el desengaño de su padre (único referente afectivo), y que tratará de forjarse una razón lógica para vivir en ese maniqueísmo aberrante que viera en su madre y que ella intenta perpetuar desde una búsqueda desesperada de algo en que aferrarse.

Ya en el tercer subcapítulo, al igual que con los personajes femeninos centrales, se realiza un análisis diacrónico de las esferas familiar y personal de cada uno de los personajes masculinos determinantes en cada historia: Benito

Suárez, hijo de una italiana (Giovanna Mantini) y un barranquillero (José Vicente Suárez); repudiado por la primera y olvidado por su padre, crecerá bajo la ferocidad de la ideología fascista de su madre (crecer, obedecer y combatir) quien lucharía a muerte “contra la inferioridad genética que aquel hijo había heredado de su padre y a cuyo desarrollo se prestaba como caldo de cultivo el laxismo de la ciudad”, dándole latigazos hasta hacerlo sangrar cuando cometía una falta; Doña Giovanna era una mujer terriblemente racista que jamás intentó siquiera acoplarse a la ciudad de Barranquilla al considerarse miembro de una raza superior y utilizando toda su fuerza en hacer de su hijo alguien lo mas parecido a un italiano con la idea fija de que el poder (y todo lo que este implica) era la única nobleza a la cual podía aspirar un ser humano; Benito Suárez se convirtió en un hombre loco de codicia que haría lo que fuese con tal de pertenecer a la clase alta de esa ciudad que lo rechazaba por su origen plebeyo (ser hijo de un pueblerino) y que buscaría entrar a cualquier precio a la cima del poder (dándole en su búsqueda suma importancia a su honor), utilizando todas las armas que le fuesen posibles, incluso (y especialmente) la violencia si era necesario. Álvaro Espinoza, hijo de Doña Clotilde del Real, una mujer “educada en el temor de Dios, es decir, en el pánico de un padre particularmente obtuso”³³, quien sería confinada en su infancia a una disciplina de hierro y la más servil obediencia a la voluntad de su padre, para más tarde ser obligada a casarse con Genaro Espinoza (un comerciante socio de este último), so pena de encontrarse profundamente enamorada de un pariente suyo; sólo tendría un

³³ Ibid., P 128

hijo con aquel hombre (Álvaro Espinoza) a quien nunca más le permitiría tocarla olvidando a ese niño salido de sus entrañas que repudiaba tanto como a su padre y que alejaría definitivamente de ella desde su nacimiento, encargándolo a sus sirvientas, para luego enviarlo a un internado en donde Álvaro descubriría con espanto el rechazo que su color de piel producía y el horror de una homosexualidad que sabía lo alejaría definitivamente de ese orbe (porque el modelo lo excluía) al cual él deseaba pertenecer, poseerlo, dominarlo integrándose a esa deseada esfera del poder que años más tarde creyó poseer después de haber estudiado psiquiatría a fin de calmar sus propios demonios a través de la posesión de la palabra, para con ella dominar el mundo “escapando de los médicos que querían meterlo en un asilo, la burla de sus compañeros de estudio que siempre lo habían menospreciado y, sobre todo, del desamor de su madre”³⁴; es precisamente el inmenso deseo de acoplarse a ese único espacio (el poder) en donde sus sacrificios tenían cabida y podía justificar, de alguna manera, esa pantomima que sería su propia vida; este será entonces el mismo argumento que desencadenará su propia destrucción. Y Javier Freisen, descendiente de una familia de locos extranjeros que se vieron obligados a ocultarse en esa ciudad que tanta repulsión les causaba; Gustavo Freisen y su esposa llegaron allí tras la caída del Tercer Reich con todos sus hijos, a quienes les impondría las ideas de jerarquía y orden propias de la ideología Nazi a las que Gustavo se adhería sin miramientos y que mezclaba de mala manera con

³⁴ Ibid., P 128

los buenos modales cristianos justificando así la ira y despotismo descargada sobre sus hijos; sólo Javier sería librado de los vejámenes de su padre gracias a la sobreprotección de su madre y su generosa tendencia a dar gusto en todo a ese hijo consentido que en principio, es decir, antes de que conociera la frustración y el ansia de poder, no se parecería en nada a su padre para años más tarde convertirse en monstruo como todos los miembros de su familia.

En el cuarto subcapítulo, se inicia un período de ruptura a partir de un hecho determinante en la vida de cada uno de los personajes, desencadenando una serie de reacciones que repercuten radicalmente en la relación entre unos y otros: Benito Suárez destruye totalmente a Dora, azotándola, maltratándola, privándola incluso de la libre vivencia de su propia sexualidad, finalmente, (cuando ya nada le quedaba a Dora de sí misma) elaboraría un maquiavélico plan para encerrar a Dora en un asilo de enfermos mentales y ser un hombre libre para vivir definitivamente con su amante; el quiebre se produce cuando su plan se ve al descubierto y su esposa se entera de toda la verdad; entonces ella pasa de ser un ser sin conciencia, que sin embargo cumplía cabalmente sus funciones como ama de casa y madre, a una cosa, una marioneta que ya no oponía ninguna resistencia pero que tampoco acataba ninguna orden o súplica, desde entonces sería un ser lamentable que necesitaría los cuidados de otra persona en labores tan básicas como comer o asearse. Aquí, en la anulación de esa mujer que ya no parecía pertenecerle, Benito iniciara la ruta por la cual habría de perderse definitivamente. Catalina, por su parte, iniciaría un

inclemente análisis de su vida conyugal que la sacaría definitivamente de ese candor que siempre la había caracterizado desde su infancia y que ahora moría definitivamente, arrastrando de paso con los sueños felices propios de la adolescente; sin embargo, el quiebre estaría dado en la reticencia mostrada por Álvaro Espinoza a conversar sobre su sexualidad, cosa que no pasó inadvertida para su esposa quien después de descubrir el secreto de su homosexualidad desplegaría una habilidad de cálculo y frialdad que sumadas a la revelación de la exorbitante herencia de Divina Arriaga se convertirían en el detonante con el cual Álvaro no contaba y ante los cuales su frágil muralla sucumbiría inexorablemente. Así mismo, el deterioro de la relación de Javier Freisen y su madre adicionado al profundo desengaño sufrido tras la ruptura con Victoria Fernán de Núñez darían un giro radical a la vida de Javier transformándolo en ese hombre parco y glacial dispuesto a integrarse en las intrincadas redes del poder donde su padre lo esperaba otorgándole un cargo de gran importancia dentro de su fábrica y haciendo de su hijo un exitoso hombre de negocios, desatando así esa guerra campal con su hermano por poder y prestigio en la que Beatriz (que por entonces era la novia de Jean – Luc) sólo vendría a ser una última victoria de Javier, un trofeo más en esa lucha que dejaría a Jean – Luc en un asilo mental y a Beatriz presa de un matrimonio forzado con Javier que, aunque nunca la amó, podía jactarse de haberla poseído despojando a su hermano de la única mujer capaz de relacionarse con él.

Y en el quinto y último subcapítulo, se culmina totalmente el proceso de deconstrucción de los personajes hasta su total destrucción. Benito Suárez, muerto de espanto ante la posibilidad de ser despojado del último hilo que le permitía una posición de importancia y que, por tanto justificaba su existencia, en un último desvarío, asesina al doctor Vesga y así se aniquila a sí mismo, y Dora que ya no era mujer, ni persona, ni ser humano sino simplemente cosa, se sumiría en un eterno estado de postración. Álvaro Espinoza opta por el suicidio tras descubrirse a sí mismo en su única experiencia homosexual presa de la trampa que a ciencia y paciencia Catalina preparara durante muchos años previendo incluso el desenlace; “porque un tal placer lo condenaba a buscarlo el resto de su vida, se suicidó aquel domingo con el revólver comprado por Catalina para defenderse de los rateros, que por descuido había dejado sobre la mesa de noche antes de irse a Puerto Colombia”³⁵; esa esposa que fue su perdición se convertiría en una importante comerciante de arte, astuta, inteligente, pero sobre todo, fría como un témpano de hielo. Javier Freisen se enamoraría una vez más de una mujer que le dio de nuevo las razones para vivir que Victoria le había arrebatado tras su abandono, Beatriz, al enterarse de la traición de su esposo acabaría con su vida y con la de sus dos hijos en un ritual similar al que años atrás hubiese hecho a sus muñecas.

³⁵ Ibid., p 173

ESTRUCTURA INTERNA DE LA OBRA

CAPITULOS	SUBCAPITULOS	VOCES NARRATIVAS	
CAPÍTULO I DORA CAPITULO II CATALINA CAPÍTULO 3 BEATRIZ	I. Descripción diacrónica del personaje principal. II. Relaciones causa - efecto dadas a partir de la relación del personaje principal con su entorno familiar. III. Análisis diacrónico de las esferas familiar y personal de los personajes masculinos. IV. Inicio del período de ruptura y cambio en la vida de cada uno de los personajes a partir de un hecho determinante. V. Fin del proceso de deconstrucción de los personajes hasta su total destrucción (inicio de una nueva etapa.	NARRADOR EN TERCERA PERSONA DEL SINGULAR	D E S A R R O L L O P A R A L E L O
EPÍLOGO	REFLEXIÓN DE LINA DESDE UNA VISIÓN RETROSPECTIVA SOBRE LOS HECHOS NARRADOS EN LA HISTORIA.	NARRDOR EN PRIMERA PERSONA	

La coherencia interna del mundo ficcional de la novela se debe en su gran mayoría a esa estructura básica que se acaba de describir, cuyo andamiaje tiene como base el poder; pero no simplemente aquel que puede ser ejercido desde una posición social importante, sino también el que se filtra en las esferas más básicas de todo ser humano y que implica el dominio o imperio necesarios (que generalmente brindan el dinero, la posición social, la raza, el sexo y otro sinnúmero de convencionalismos) para mandar o gobernar a otros, o el poderío que parte de la fuerza y el vigor del que cada uno es capaz para dominarse a sí mismo y reconocer la alteridad. En cada historia se pone de manifiesto una forma específica de adherirse a la dinámica de autoridad propia de una sociedad que necesita irremediablemente de fuertes y débiles, dos caras de la misma moneda que pueden asumirse de cuatro maneras: conquistando, sometándose, luchando contra ella, o asumiéndose. Si se observa con detenimiento la construcción del mundo ficcional de la obra, cada personaje es seleccionado por la autora en relación de la función que cumple como principio regulador de cada marco referencial o mundo ficcional que se pone de presente en el texto. Nótese que los mundos ficticios contruidos en cada una de las tres historias se desarrollan de manera independiente sin que exista entre ellos una filiación semántica directa; es decir, que si bien la totalidad de la historia se desarrolla en un mismo espacio multidimensional (Barranquilla), son los personajes los encargados de crear, de acuerdo con sus circunstancias, su propio mundo y enriquecerlo a partir de su interacción con los

diversos marcos referenciales que ejercen su influencia semántica en su constante relación.

Hay una dinámica de declive y destrucción en la que las tres historias confluyen a pesar de las evidentes diferencias entre una y otra; el proceso de deconstrucción se simboliza en los tres casos por la muerte de la infancia y la adolescencia de las protagonistas y la vinculación a una vida adulta en donde se muere a sí mismo independientemente de si se es hombre o mujer, basta con participar en la pantomima social para perder la libertad y la felicidad.

2.1.2. LAS VOCES NARRATIVAS Y EL CRONOTOPO

La obra se encuentra escrita en tercera persona del singular; el narrador, que desde un presente incierto (pues no se brinda una fecha exacta de los hechos) busca en una memoria remota dilucidar los ecos que han dejado a su paso los sucesos del pasado, mira bajo el lente de una inclemente reflexión los vestigios que aún se perpetúan en ese presente al que ahora se enfrenta. Hablamos entonces de un narrador anónimo que canalizará la historia a partir de una mirada retrospectiva sobre la cultura de ese pueblo que se describe con racionalidad desbordante capítulo tras capítulo y un atisbo visionario dirigiendo su mirada hacia el futuro, conjeturando sobre la condición humana transgrediendo así los límites no sólo del pasado sino también del presente de la enunciación.

La autora ubica su novela desde un “recinto desarticulado”³⁶ (escribe su obra en lengua española residiendo en Francia). Los escenarios en los cuales se desarrollan las acciones serán independientes del mundo “real” en cuanto que la Barranquilla que se describe, no es la misma que ella habitó en la década de los cuarenta y los cincuenta sino aquella que es evocada por su memoria (esa ciudad constituida por los miembros de la “elite”) delimitando el espacio cerrado de acción en el que todos los personajes se desenvuelven: El Prado, Puerto Colombia y sus playas, Sabanalarga, el Country club, la Clínica Las Tres Marías y los prostíbulos.

Si bien la novela es un eco de las voces de la Barranquilla real de los años cincuenta, una comunidad cuyos horizontes se encontraban reducidos (el té canasta en el Country, los fines de semana en Puerto Colombia, las visitas de un patio a otro o de una casa a otra, los pequeños cines y las reuniones de amigos en Sabanalarga) y donde toda frivolidad adquiría la importancia de

³⁶ M Russoto, al referirse al “cuarto propio” de toda escritora latinoamericana, plantea notables diferencias con el de Virginia Wolf, para quien “el mundo se demostraba todavía con la ordenación descansada – cuestionable o no pero sin duda firme – de una tradición literaria e histórica que ella asumía e intentaba superar con plena conciencia (“No basta un cuarto propio”, *Feminaria*, Vol. VI, n.21 1982, P 13). Si para un escritor latinoamericano enunciar un texto implica poner en relación elementos de índole muy diversa, para una escritora hispanoamericana, articular el sujeto de su enunciación con una realidad compleja a través de una lengua y de un canon que no le pertenecen del todo por haber formado parte de una cultura masculina, será una tarea aun más ardua. Enunciar, saber desde donde y hacia quien se enuncia se vuelve aun más complejo si quien lo hace ha cambiado de país y en especial de lengua para la vivencia cotidiana.

verdad irresoluta gracias al encierro y la asfixia³⁷, la presencia de una voz narrativa heteroextradiegetica y la de un personaje testigo en el epílogo, ponen de manifiesto que el tiempo y el espacio donde se piensa la historia son muy distintos a los asignados al discurrir de los hechos narrados y en tanto que ese narrador que reflexiona desde la distancia sobre cada acontecimiento no puede ser identificado de manera alguna con la ciudad Barranquillera que se describe sino más bien debe ser ubicado en una situación cronotópica totalmente independiente de la narrada por él mismo.

Desde la perspectiva narrativa de la novela, se crea una enunciación de lo otro, un “espejo de las voces del otro”³⁸ puesto que, si por un lado Lina Insignares focaliza una historia construida desde las confidencias de sus amigas y los consejos de sus tías abuelas, por el otro lado, quien recoge los pensamientos y los cambios que ha ido sufriendo Lina, en cuanto testigo de las experiencias de sus amigas en el enfrentamiento con la sociedad en que les tocó vivir, es un narrador anónimo. Al respecto pueden apostarse dos justificaciones, o bien se plantea este narrador a fin de evitar la identificación autobiográfica de los hechos o se busca poner de manifiesto una problematización de lo histórico y su eco en lo presente a partir de una forma particular de metaficción

³⁷ Tal como lo afirma J Gilard, en la novela Moreno habla de “un universo intocado (la Costa de Barranquilla como ella la conoció, padeció y rechazó) y la voluntad de darle una expresión que sea asequible a todos sus contemporáneos, no sin acudir al retrato en clave, pero esta es otra historia”. Cfr. Moreno Marvel. Algo tan feo en la vida de una señora de bien, Bogotá, Pluma, 1980, p 11.

³⁸ Cada vivencia interna llega a ubicarse sobre la frontera, donde se encuentra con el otro, en ese intenso encuentro está toda su esencia. Cfr. Gómez Blanca, cit P 140

historiográfica a través de ese rescate y exaltación de la adolescencia mencionado ya al referirnos a las características propias de las obras ficcionales posmodernas. Llama la atención el hecho de que quien relata los hechos no asuma la subjetividad para contar sino que se limite a enunciar, buscando expresar de esta manera la disyuntiva entre el yo y lo otro; el narrador asume la perspectiva ciudadana pues su conocimiento de los hechos es el mismo que posee el pueblo; sin embargo, se produce un cambio en la voz narrativa del epílogo, en el que se pasa de la tercera persona del singular a la primera plural, donde Lina Insignares habla en primera persona analizando los acontecimientos desde su presente y semejando a una fábula insinúa una “moraleja” de la historia .

Este narrador anónimo no omnisciente, presentado como la conciencia de la esfera social recreada en la obra, se convierte en el continuo textual que no sólo brinda coherencia a la totalidad del texto sino que además permite la implementación de multiplicidad de referentes (personajes, historias, afirmaciones relativas a la naturaleza humana y hechos acaecidos en el pasado de los personajes), y la construcción de las unidades de significado a través de la descripción de los hechos y lugares en los cuales se desarrolla la acción, así como del fuero interno de los personajes.

2.1.3. LOS PERSONAJES

La palabra “moralaja” utilizada anteriormente pone de manifiesto el carácter didáctico que de una manera poco convencional pone en juego dentro de la historia conceptos como la libertad, la alienación, el poder, la debilidad, el amor, la insatisfacción, la conveniencia y el absurdo; al contraponerse, dan origen a una amalgama social en la que tanto hombres como mujeres terminan convertidos en simples instrumentos, en una pieza más de esa infernal maquinaria social tan asfixiante como el clima de la misma ciudad.

Esta crítica social soterrada y desafiante toma como punto de partida la historia personal de tres mujeres barranquilleras que, tras la muerte de su infancia y adolescencia en el encuentro con los hombres y con la sociedad, en su sometimiento a estos y en su posterior anulación, liberación o destrucción mostrarán a su paso el sinsentido de un esquema ante el cual pareciera la única opción de “vida” posible el dejarse alienar.

Cada una de las “biografías” de estas mujeres aparece enmarcada por los diálogos que Lina entabla con su abuela y sus tías abuelas (Jimena, Eloisa e Irene). La abuela, en la primera parte, aparece como una “Casandra milenaria” que logra vislumbrar el futuro a partir del discurrir de los hechos pasados y presentes de manera racional y determinista, pues conociendo las causas de ciertos hechos (ya que Jimena funciona también como la memoria de la colectividad) puede así deducir los efectos que estos tendrán a futuro; es

precisamente sobre la historia de Dora sobre quien ha de fijarse su determinismo, esta joven amiga de Lina, caracterizada desde pequeña por una pasividad y una exhuberancia precoz y a quien su madre procurara inculcar a cualquier precio su odio por los hombres a través de una adoctrinación perversa y más bien escatológica sumamente deformada que si bien no logró alejar su hija de los hombres, sí procuró en ella una aceptación sin reservas hacia la idea de que cualquier acto masculino extremo era sin duda, lo más natural del mundo. Impulsada por esa exhuberancia rebosante que le caracterizaba y por su mismo deseo, Dora hace caso omiso de las palabras de su madre (por eso la abuela de Lina, en su reflexión sobre la Biblia, afirmaría que al principio no está el verbo sino el deseo) y se deja llevar por su instinto vinculándose en una relación caótica y tormentosa primero con el hacendoso y por tanto inalcanzable Andrés Larosca y luego con el arribista de Benito Suárez quien, no conforme con los maltratos que le procuraba, terminaría aniquilándola con psicofármacos.

La segunda parte, aparece enmarcada por los comentarios de Eloisa, una de las hermanas de Jimena que revelaría a Lina la historia de vida de Divina Arriaga , esta mujer, desde una posición mentalmente más alejada del espacio urbano, tras un análisis desenfadado y menos racionalista que el de su hermana Jimena se dedicará a tratar de desmontar ese esquema social creado por los hombres a fin de “justificar sus desvaríos y dominar a la mujer”³⁹; tía

³⁹ MORENO, Marvel Luz. En Diciembre llegaban las brisas. Barcelona: Editorial Plazas y Janes, 1987. P 69.

Eloisa establece una topología de mujeres, las dominadas por los hombres y aquellas que se atreven a desafiar el esquema, como la madre de Catalina. La narración de los avatares amorosos de Catalina con Álvaro Espinoza hasta que éste se suicida como consecuencia de una estrategia montada por su propia esposa, cubre primero la historia de su madre, la riquísima Divina Arriaga, quien nunca se dejó atar por los cánones sociales ni por la circunstancia barranquillera de las primeras décadas del siglo.

Según tía Eloisa, las mujeres parecen caracterizadas por una sabiduría particular que encuentra su origen en su desarraigo por el poder y el deseo de afirmar su propia sexualidad, para poder vivir en armonía con la naturaleza. A diferencia de la abuela de Lina, esta mujer considera verídicas las afirmaciones de Libro Sagrado según el cual el comienzo de todo está en la palabra y por esta razón, las mujeres deben robarle el verbo a los hombres para imponerle “al mundo su dignidad de persona”⁴⁰.

En un tercer momento, Lina abandona los elaborados discursos de su abuela y su tía para vincularse a otro tipo de análisis de carácter reflexivo y aunque no se presente un comentario intertextual evidente, se pone de manifiesto su proceso reflexivo a través de un decálogo de ideas que vuelven constantemente sobre sí mismas; estas ideas, serán el soporte simbólico de la meditación de Lina, que de esta forma esencializa lo contingente en lo universal y las contradicciones

sociales de la década de los cincuenta en una sociedad encarnizada en la lucha de contrarios. La relación de Lina con su tercera tía (Irene) aparece signada por el misterio constituido de “sugerencias y fatal incertidumbre”⁴¹; esta tía enseña a Lina a aprender a través del sentir y no por medio de las ideas, de ahí que el silencio y la incertidumbre tomen fuerza e importancia y Lina recurra al conocimiento alquímico, pues éste juega con las correspondencias y las equivalencias en una búsqueda constante de la totalidad.

Las enseñanzas de esa enigmática e inaprensible tía que vive a las afueras de la ciudad en una torre construida por una fantasmagórica comunidad de italianos, se oponen de manera tajante a lo que se aprende en la ciudad pues su silencio induce a Lina “a abandonar la facilidad de los lugares comunes”⁴² que resultan ineficaces a la hora de procurar un esquema lógico de comprensión frente a seres tan inaprensibles como Beatriz, esa muchachita que en su manía de perfección, intenta suprimir la diversidad para alcanzar esa “unidad primitiva donde se hallaba el bien”⁴³; este intento y su consecutivo fracaso abrirá la brecha por la cual su deseo y naturaleza femenina se manifiestan compleja y dolorosamente, despertando a su paso la curiosidad de Lina quien tratará de comprender dicho fenómeno alejándose del modelo de comprensión brindado por su abuela y su tía Eloisa, refugiándose en la ayuda

⁴⁰ Ibid. P 127

⁴¹ Ibid. P 177

⁴² Ibid. P 189

⁴³ Ibid. P 195

brindada por su tía Irene quien al no haber sido educada en Barranquilla parece estar animada por una razón cordial que prescindía de ese racionalismo ciego en el que fueron obligadas a refugiarse sus hermanas.

Según E Burgos, para configurar a las protagonistas de las tres partes de su novela, Marvel Moreno se adecúa a figuras canónicas (mujeres sufrientes y deseantes), típicas heroínas de la triada sentimental (amor, sufrimiento, fatalidad) del melodrama, las mujeres de Moreno son mutiladas, frustradas, drogadas y su psiquis manipulada por los hombres o por sus propias madres quienes a su vez enfrentan “la ley del padre al cuerpo grávido de deseos de la hija”. Frente a esta innegable tendencia de su narrativa, que cristaliza de modo artificial los mecanismos de individuación de sus personajes femeninos (recordemos a Dora quien, si al inicio de la novela muestra más de una faceta psicológica para lograr encontrarse con su enamorado, a partir de su violenta relación con Benito Suárez se vuelve siempre más unidimensional, aniquilada por la imposición masculina y por el fatalismo con que su destino aparece signado desde el comienzo por los errores cometidos por sus ancestros), el narrador establece una tajante distancia con los hechos narrados para impedir cualquier lectura identificatoria y catártica. Si la representación hiperbólica de las protagonistas puede derivar en una lectura paródica de las mismas, la perspectiva reflexiva de Lina ajena a toda clase de ironía que recuerda desde otro lugar y desde otro tiempo, devuelve a los hechos y a los personajes la dramaticidad que tuvieron en el momento en el que fueron vividos.

Los personajes son por lo general, mujeres ociosas a las que sus maridos (esos hombres desbordados en sí mismos y en sus necesidades, obligaciones y confusiones), y el contexto sociocultural barranquillero niegan la posibilidad de realizarse; no trabajan y por lo tanto son incapaces de ver por sí mismas, situación que las recluye al rol de amas de casa y esposas; sin embargo, la esfera de lo doméstico no parece ser tampoco el ámbito al cual se acomodan sino que por el contrario, donde mejor se definen es precisamente en el Country club, territorio de encuentro donde juegan a las cartas, agregan cada vez más ginebra a sus coca colas y hablan de los demás. Esta melancólica puesta en escena, plasma de manera literaria la maledicencia de una ciudad ensimismada en sus viejas glorias que de una manera u otra embalsama a sus miembros. Así mismo, la ociosidad de los personajes sumada a esa percepción elitista de la vida en la cual todo ejercicio o trabajo resulta deshonroso, es la mejor manera de describir esa ciudad agónica envuelta en la negatividad tras el declive de su “belle époque” (téngase en cuenta que ni la abuela de Lina ni sus tías aparecen en espacios distintos a sus propias mansiones), Lina y sus amigas reflejan el hastío y la confusión de una Barranquilla que “explayada como horrible caimán a la orilla de un río” engulle de mala manera genealogías, reputaciones y tragedias con el característico desenfado costeño y sin postularse horizontes más distantes que el del mar y el del río que la enmarcan; de aquí la aversión que todos los personajes sienten sobre ese espacio en el que se desenvuelven y sobre quienes también lo habitan: los extranjeros, su

añoranza de su tierra natal y su decidida negación a acoplarse a las dinámicas de la ciudad, los hombres y mujeres de la ciudad que se avergüenzan de su origen y las sirvientas que odian a sus patrones, esos seres locos de tez “blanca” que habitan ese minúsculo mundo que es El Prado.

Por eso no es extraño que las protagonistas de la novela revelen un evidente conflicto con Barranquilla (esto puede evidenciarse en la humillación sufrida por Dora cuando Benito Suárez la obligara a realizar una confesión pública de sus amores con Andrés Larosca y su pérdida virginidad, en la burla que la élite de Barranquilla realiza de la manera más burda y primitiva a Catalina el día del carnaval en el Country club y en el estado de ánimo de Beatriz al reencontrar su ciudad natal después de su estadía en Canadá), pues es precisamente la ciudad el emblema de una generación intermedia de mujeres que comenzó a establecer vínculos con una emergente y arribista clase media, dejando a su paso esas marcadas diferencias de clase que los barranquilleros establecieron desde las remotas épocas de la conquista y la colonia. Barranquilla es la ciudad - madre, el distintivo de un linaje inexistente y como tal, un lugar de represión al cual todos sus miembros deben habituarse (tanto hombres como mujeres). Tal vez sea esta la razón por la cual Dora y Beatriz, que conciben hijos con hombres subyugados a sistemas de poder, acaban tanto ellas como sus compañeros en el absurdo, la ironía y la derrota mientras que Catalina, al vincularse con un indio que desprecia la civilización y mantiene una exuberante y equilibrada relación con la naturaleza y que por lo mismo se encuentra

despojado de todo deseo social maniqueísta, será la única que logre liberarse del yugo social.

El proceso de ficcionalización establecido dentro de la obra no crea un único mundo ficcional sino que, por el contrario, propicia una diversidad de mundos posibles convergentes entre sí y totalmente realizables, pues la presentación de los acontecimientos y personajes, la confrontación de ideas, la diversidad de espacios y la no correspondencia del tiempo de desarrollo de los sucesos narrados con el tiempo del narrador, permite un desarrollo armónico y verosímil so pena de la gran cantidad de historias que se entretajan en la totalidad del mundo creado por la obra, y que se afianza en los elementos provenientes del campo de referencia externo que son incorporados a la misma; esta relación entre el mundo ficcional de la obra y el mundo verdadero será el tema que nos ocupará a continuación.

2.2. MODOS DE REPRESENTACIÓN SEMÁNTICA

REFERENTES SEMÁNTICOS ADVERSATIVOS: LA MUÑECA Y LOS ANIMALES

Uno de los referentes semánticos propios del campo de referencia interno (y sin duda alguna uno de los más significativos) lo componen el conjunto de descripciones que el narrador hace de los personajes a partir de caracterizaciones basadas en dos elementos específicos: las muñecas y los animales que fortuitamente entran a hacer parte de cada historia; si bien los dos

son utilizado como recursos “didácticos” en la descripción de los personajes, no constituyen simples recursos metafóricos o hiperbólicos, sino que por el contrario, poseen una finalidad semántica clara como principios reguladores de los mundos fictivos del texto.

Cada vez que el narrador nos presenta un personaje, lo hace a través de detalladas descripciones que ponen en juego la naturaleza humana del mismo al presentarlo no sólo como un sujeto social (perteneciente a un contexto urbano y una clase social específicas) sino también como un ser “determinado” por su naturaleza; en el caso de Dora por ejemplo, el narrador nutre la presentación de los hechos y personajes con el eco de las apreciaciones que sobre estos plantean Lina y su abuela, para quien los impulsos humanos son irrefrenables so pena de las restricciones establecidas en el marco de la razón.

“Al principio no había sido el verbo, decía su abuela, porque antes del verbo había habido la acción y antes de la acción el deseo. En su origen cualquier deseo era y sería siempre puro, anterior a la palabra, ajeno a toda consideración de orden moral; tenía en sí mismo la facultad de equilibrarse, poseía de manera natural un preciso y certero mecanismo de regulación.”

44

Estas apreciaciones planteadas por Jimena sobre las fuerzas misteriosas que gobiernan la naturaleza humana, son reforzadas por la percepción que de los personajes se nos ofrece a través de Lina quien reconoce que una fuerza de este tipo es la responsable de la suerte de su amiga.

⁴⁴ Ibid. p 37

“...llegaba a preguntarse si a lo mejor su abuela no había tenido razón, razón al decir que Dora... era arrastrada por una fuerza oscura hacia el hombre que sin lugar a dudas iba a causar su perdición”⁴⁵

Este reconocimiento no se limita a una llana aceptación de los hechos, sino que vincula un concienzudo análisis del mismo que el narrador pone de manifiesto al establecer relaciones de carácter semiótico entre el personaje y algunos elementos externos a este; en Dora es la figura de Ofelia (su perra) la que cumplirá este papel de representación por medio de la “asociación” de la esencia de sus naturalezas, su vinculación a la historia se justifica por tanto, en la correlación que establece Lina entre este animal y el carácter de su amiga al registrar cánones de comportamiento análogo, lo anterior puede evidenciarse en los razonamientos que Lina va engarzando en su labor de cotejo de manera consecutiva:

“No podía hablarse de gracia al verla, ni siquiera de seducción. No. Tenía algo más remoto y profundo; algo que debió de permitirle a la primera molécula reproducirse o al primer organismo fecundarse a sí mismo; eso que palpitaba al fondo del mar antes de que cualquier forma de vida asomara a la tierra, y palpitando sorbía, chupaba, creaba otros seres, los expulsaba de sí: la vida en estado bruto y, más tarde, la hembra primitiva...”⁴⁶

Luego la misma Lina compara esta naturaleza con la de Dora, patentando así la simetría entre ambas figuras: las dos comparten una voluptuosidad natural que las rebosa, que escapa al dominio de sus fuerzas y que está más allá de su

⁴⁵ Ibid. p 10

⁴⁶ Ibid. P 13

voluntad o comprensión, una fuerza inalterable destinada a comunicar vida, fuerza, y equilibrio así como de otorgarles una identidad haciéndolas invulnerables a toda retaliación exterior.

“...Lina se sentía tentada a pensar que Dora había sido marcada en el momento de nacer, o, como su abuela se había empeñado en explicárselo, al instante de comenzar a existir, por el mismo signo que determinaba la naturaleza de su perra Ofelia...Nada de especial había en su aspecto... Ofelia parecía destinada”⁴⁷

Esta caracterización que se hace en el primer capítulo de la novela sobre la naturaleza de los personajes, no se limita a la figura femenina central sino que se emplea de igual manera con los personajes masculinos: así como Dora es comparada con su perra Ofelia, Benito Suárez lo es con el perro si raza ni nombre que Lina tiene en su casa.

“...había escuchado su respiración jadeante, esa entonación de su voz desprovista de toda cualidad humana, que era, le pareció, el gemido de un animal tratando rabiosamente de producir sonido susceptibles de transformarse en frases. Fue tal vez aquel tono desarticulado a fuerza de ira, lo que trajo a la mente de Lina la imagen del perro; no el recuerdo de los setters que sin embargo estaban ladrando histéricamente en el patio: el perro que no tenía raza ni nombre, jamás ladraba; pero había en su silencio la misma capacidad de odio, el mismo impulso asesino del hombre que pateaba el saibor...”⁴⁸

Nótese que así como el perro de Lina carece de raza y de nombre, Benito Suárez carece de la “alcurnia y distinción” tan custodiadas por la elite Barranquillera, así como de los “apellidos” y nobleza de su árbol genealógico

⁴⁷ Ibid. p 13

⁴⁸ Ibid. p 12

tan necesarios en el ejercicio del poder al que el aspiraba llegar, la relación por correspondencia que se establece entre el personaje y este animal es clara: Benito Suárez carece de “raza”, es el hombre de clase media que lleva en su sangre la “contaminación” de una genealogía inconfesable y que so pena de sus denodados esfuerzos por ascender en la escala social carece de refinados apellidos, lo que hace de él un ser anónimo, un hombre común “sin nombre” que jamás será reconocido por la elite de la ciudad como uno de los suyos. A ello debe agregarse otra relación válida; tanto el perro de Lina como Benito Suárez concentran en su ser el mismo impulso asesino, la misma capacidad de odio, la naturaleza incontenible que no responde a razonamiento alguno, una fuerza natural que se manifiesta con resolución y que les comunica la fuerza vital necesaria para enfrentar los ataques del medio e imponerse en él.

Es a través de la descripción de estos animales que el narrador va recreando los personajes, dando una visión objetiva y lúcida de sus acciones, haciendo partícipe al lector de sus reflexiones y de su predisposición; sin embargo, la construcción de los personajes nunca llega a ser totalidad, la historia da un giro radical a partir de la relación de Dora con Benito Suárez y se desdibujan de nuevo los personajes tras la negación de su instinto; se inicia entonces una fase de deconstrucción que se anuncia a través de una nueva visión del narrador sobre estos; se anulan las simetrías con seres animados (animales y las fuerzas de la naturaleza), cambia radicalmente la percepción que el

narrador posee de Dora y sus descripciones denotan un distanciamiento sobre la naturaleza del personaje, limita las analogías a figuras más concretas e inanimadas definiéndola ya no como una fuerza sino como una cosa; aparece entonces una nueva figura de representación que simboliza el carácter unidimensional que Dora adquiere bajo la presión social: la muñeca, elemento con el que Lina caracterizaría a Dora al referirse a los exitosos esfuerzos de Benito Suárez para suprimir toda fuerza del instinto en su esposa

“... era indudable que Benito Suárez no obtenía ningún placer haciendo sufrir a Dora, aún en el caso de haber aceptado que sufría.

En realidad, a Dora no parecía atribuirle sentimiento ni consistencia, si acaso la consistencia de una muñeca de plástico que llora si se le aprieta un botón o cierra los ojos cuando se la acuesta.”⁴⁹

A partir del momento en el que la referencia sobre la muñeca entra a hacer parte de los modos de representación utilizados por el narrador, se inicia la destrucción de los personajes a través de la anulación de sus posibilidades, se materializan y consumen en el torbellino social, pierden su carácter de individuos y se convierten en instrumentos, en cosas, en piezas del rompecabezas social.

Los modos de representación aquí descritos (analogías) se mantienen en las siguientes dos capítulos con variaciones según las necesidades planteadas por la historia. En el segundo capítulo, el proceso se suscita de manera inversa; la

⁴⁹ Ibíd. P 56

primera referencia descriptiva que se hace de Catalina está relacionada de manera directa con la figura de la muñeca, el narrador la plantea justamente cuando habla del rechazo y afrenta sufridos en el Country Club en la recepción organizada en honor a las candidatas del reinado del periodismo, donde Catalina descubre con horror su “lugar” dentro del entramado social, abandonando bruscamente la ingenuidad de su infancia y obligada así a vincularse de manera directa a la vida social de la ciudad.

“Cuando eso ocurrió, la afrenta, el público agravio, Catalina no sabía quién era su madre y como se hablaba de ella en la ciudad... Lina atribuía su desenfado a la admiración que la gente sentía por ella creando a su alrededor una especie de halo a través del cual las cosas llegaban filtradas, más eco que ruido, más espuma que ola, más reflejo que luz, donde Catalina quedaba aislada como una muñeca envuelta en papel celofán”.⁵⁰

Desde el primer momento se plantea la negación del ser personal de Catalina presentándola en relación directa –aunque ingenua- con las dinámicas urbanas, nótese que todos los detalles referidos por el narrador sobre la infancia y adolescencia de Catalina se suceden exclusivamente en Barranquilla y en una relación activa con sus miembros (las actividades en el colegio de la Enseñanza, sus salidas a tomar coca colas, al cine, a la casa de sus amigas, al Country Club, su participación en el reinado del periodismo, etc.). La referencia de la muñeca envuelta en papel celofán evidencia un estado inicial de ignorancia y pasividad absoluta frente a las exigencias de la sociedad; si bien Catalina pertenecía al selecto círculo de la “burguesía” barranquillera y había

logrado una adaptación en lo básico a sus dinámicas, aún se encontraba distanciada de sus cánones de participación, es decir, de su maquinaria de poder.

“Pues Catalina era pura, impermeable al mal como un ave sobre cuyas plumas pudiera resbalar todo el fango del mundo sin dejar la menor huella”.⁵¹

Sin embargo las circunstancias modifican este estado inicial; el rechazo sufrido en el Country Club marca un punto coyuntural en la historia de nuestro personaje propiciando un nuevo movimiento: es allí donde muere de mala manera la adolescencia con su pureza e inocencia de todo interés y maledicencia, arrojándola súbitamente al torbellino social –con sus prejuicios, normas e historias-, dando paso a una nueva faceta de Catalina, a su vinculación a la vida adulta y las exigencias de la ciudad a través del matrimonio con Álvaro Espinoza.

“Juntas iban a descubrirlo una noche en el Country Club, justo cuando Catalina había sido inducida por las circunstancias a salir de la adolescencia; inducida y casi obligada, pues hasta entonces ningún deseo había mostrado de integrarse a la vida de los adultos”.⁵²

Catalina deja de ser la muñeca envuelta en papel celofán, la niña que a pesar de crecer en una relación directa con la ciudad aún se encontraba ajena a ella; pasa así a convertirse en la esposa por conveniencia, en la mujer que debe buscar un lugar en esa ciudad y que sabe que sólo será aceptada si se une a

⁵⁰ Ibid. P 102

⁵¹ Ibid. P 103

uno de sus miembros; una mujer que en el rechazo descubriría la necesidad de abrirse paso por una ruta dolorosa, por la anulación de su propia naturaleza. Catalina sigue siendo un objeto, una pieza de la maquinaria social, una muñeca que ahora se encuentra al desnudo sin ese papel celofán que la resguardaba de las agresiones del medio, es decir, sin esa pureza, ingenuidad y ligereza de espíritu que durante tanto tiempo fue su escudo.

“Desde la ingenuidad de sus quince años Lina la observaba deslumbrada mientras iba descubriendo uno tras otro los complicados resortes del éxito social; no bastaba ser bonita, tener dinero, saber vestirse; había que transformarse mentalmente sometiéndose a una especie de auto-censura a partir de la cual, como las cremas que aterciopelaban la piel, toda impureza quedaba oculta, todo pensamiento capaz de transformar la imagen de muñeca programada para responder con exquisita tontería a las personas que de su tontería no dudaban un minuto, anulando en í misma el más ínfimo signo de personalidad, la mirada, la palabra o gesto capaz de delatar una conciencia y así romper el hechizo de quienes sólo como objeto podían y querían adorarla”.⁵³

Comienza entonces un periodo de transición y lucha en el que se produce un aparente acoplamiento a las dinámicas del sistema social, Catalina se transforma en un objeto, en la muñeca programada para la vida pública con sus recepciones, negocios y amistades por conveniencia, en un gancho que su esposo utilizaba convenientemente para promocionarse a sí mismo frente a sus colegas y demás personas influyentes en la ciudad; ya no es persona ni mujer sino objeto, un piñón más del engranaje de la pesada maquinaria del poder.

⁵² Ibid. P 116

Sin embargo, contrario al caso de Dora, el llamado la naturaleza es decisivo en Catalina. Frente a los atropellos de su esposo, esta mujer asume una posición de distanciamiento y oposición y, a partir de ello, iniciará un proceso de iniciación y lucha encaminado a un autoreconocimiento de su propio ser y un desapego hacia las figuras de poder que desvía sus intereses y los encauza hacia una aceptación de la propia naturaleza.

“El periplo de iniciación y prueba exigía un periodo relativamente corto, para que, al final de la travesía, se tuviera aún la fuerza y el entusiasmo necesarios a la vida; y el regreso no implicaba la renuncia, es decir, ese estado de ánimo capaz de modificar la realidad, sino un cierto repliegue, una actitud de desapego hacia el poder, mientras triunfaba como el despertar de una nueva aurora la reconciliación con esa profunda pulsión de amor y sensualidad que, en su sabiduría, la naturaleza le había dado a la mujer”⁵⁴.

En ese periplo de iniciación, la muñeca ya no aparece como referente para definir a Catalina sino que por el contrario, se da paso a nuevos elementos descriptivos animados de carácter natural: el caballo que escapara desde potrillo al monte conquistando fieramente su libertad, el indio de ojos dorados que despertó su fascinación, que amaba a los animales, corría en la noche por la sabana con la misma ligereza que su puma y que al igual que Catalina repudiaba las imposiciones de los hombres; el narrador establece una armónica relación entre todos estos elementos unificándolos, haciendo de todos ellos un nuevo marco de referencia a partir del cual se produce una

⁵³ Ibid., p 124

⁵⁴ Ibid. P 111

última coyuntura en el personaje y en la cual culmina su proceso de reconciliación con su ser y la posesión de su propio equilibrio.

“Ese sería el amor más auténtico de Catalina, el único, le confiaría a Lina alguna vez, frente al cual no tenía necesidad de protegerse pudiendo ir hasta el fondo de sí misma sin temor de ser herida o decepcionada porque el hombre que la amaba conocía por instinto su deseo y ninguna reserva la impedía satisfacerlo. Él vivía demasiado cerca de la tierra para replegarse ante la sexualidad, educado por un abuelo irreductible que le había enseñado no tanto a defenderse de la naturaleza como a integrarse a ella...”⁵⁵

A partir de la relación entre el indio y Catalina esta última emprende la ruta hacia la conquista de sí misma y comienza a desprenderse de las necesidades que el asfixiante entorno citadino le imponía, se ve entonces un distanciamiento absoluto entre este personaje y su esposo quien simboliza la presión social ejercida desde los más altos estamentos de poder; de ello se sigue que el lugar que le correspondía a Catalina en la vida de Álvaro Espinoza hasta entonces sea ocupado por Maria Fernanda, quien a su vez, llevara a este hombre por la ruta del descubrimiento de su propia naturaleza, esa que con horror siempre escondió tras los laberintos de la palabra; es por eso que a Álvaro Espinosa se le presenta siempre como un hombre desequilibrado y contradictorio a pesar de su unicidad, obligado por ambición o necesidad a esconder sus inclinaciones. Ese tenaz interés por agazapar su instinto (recordemos su secreta homosexualidad) y por dominar los resortes sociales se convierten en la ruta directa hacia su destrucción, en la que Maria Fernanda sólo será su guía; en el

⁵⁵ Ibíd. P 154

caso de este personaje, el reconocimiento de su instinto no es de ninguna manera una reconciliación con su naturaleza, todo lo contrario lo asume como una pérdida insalvable, como una imposibilidad de pertenecer a la dinámica social y por lo tanto como una dificultad de definición y pertenencia.

Con el suicidio de Álvaro Espinoza, se simboliza una total ruptura entre los cánones exigidos por la ciudad a sus miembros y Catalina, culminando aquí su proceso identificador y patentando su victoria como ser – humano sobre las restricciones del sistema.

En el último capítulo -a diferencia de la historia de Dora y Catalina- hay una derrota total del individuo frente al sistema; esto puede evidenciarse en los referentes naturales asociados a los personajes, presentados en una relación antagónica con los mismos, en una decidida repulsión entre unos y otros que se traduce en la incapacidad de comunicación con el propio instinto. Lo anterior se pone en evidencia en el abierto rechazo manifestado por Beatriz cuando Lucila Castro le regaló la marimonda en señal de agradecimiento por sus excusas, así como en su maniqueo racionalismo encaminado a la supresión de toda manifestación natural susceptible de exteriorizarse en cualquier organismo viviente

“los hermanos Avendaño le construyeron un refugio contra la lluvia y Lina le llevaba mamones de vez en cuando. Pero Beatriz lo odiaba: nunca había convivido con un animal y se sentía invadida de asco ante su desenvoltura; además le daba miedo: ese ser extraño, tan diferente y, sin embargo, tan

semejante a ella, parecía compartir sus emociones, imitar sus gestos y, más terrible aún, examinarla...”⁵⁶

La marimonda mencionada al inicio de este tercer relato presenta de manera inmediata y asertiva la contradicción de dos manifestaciones humanas y antagónicas en su esencia: la razón y el instinto, la primera simbolizada por Beatriz con sus postulados absolutos e individualidad extrema argüidas en una aparente superioridad en relación con los demás seres, y la segunda por este mono, por su naturalidad y desenvoltura representando así el estatus ontológico que el instinto posee y equilibrando su importancia frente a la razón en la esfera del actuar humano. Beatriz es la razón que odia al instinto pero que sin embargo sabe que comparten la misma naturaleza, el mismo origen, e incluso el mismo fin.

Por esta misma razón Beatriz será para el mundo ficcional que compone la obra la muñeca por excelencia, en su caso (y a diferencia de Dora y Catalina), no se limita esta imagen a la representación de una etapa en la vida de la protagonista sino que se convierte en una definición esencial de la misma; de aquí la inquietante preocupación de Lina por los juegos de su compañera de clases y el horror que le producían las conductas de esta, intuyendo en ellos una decidida contradicción que la excluía de sí misma y del entorno, de su sentimiento y volición, en un rasgo arquetípico que la define y la limita; Beatriz es siempre un personaje unidimensional que si bien abandona su febril

⁵⁶ Ibid. P 217

racionalismo adolescente, no logra liberarse de la voluntad social que aplica religiosamente en sí misma, que asume como propia y que le permite sentenciarse a si misma tal como lo hacía ella con sus muñecas y su madre consigo misma.

“...esa casa impregnada de dolor, donde la madre se martirizaba a sí misma mientras la hija le imponía castigos atroces a sus muñecas. Tal era la única distracción de Beatriz y, en nombre de la buena educación, Lina debía asistir a lúgubres ceremonias en las cuales las más hermosas muñecas de porcelana importada, eran simbólicamente amarradas, golpeadas y a veces crucificadas para purificar sus cuerpos de los pecados que Beatriz les atribuía o en pago de faltas tan graves que no podía mencionar”⁵⁷

Esta voluntad social no humanizante hace de Beatriz un ser antagónico y ajeno que si bien respondía religiosamente a las exigencias del medio se aleja por completo de sus semejantes; obstaculizado el sentir, la naturaleza humana se hace ajena e inaprensible al individuo dando paso así al desequilibrio y la destrucción, es por ello que a Lina

“...los juegos de Beatriz, no se le antojaron ya una imitación mecánica del ejemplo que su madre le ofrecía, sino la expresión de un desequilibrio más inquietante y profundo, como si al torturar a sus muñecas otra persona se apoderara de ella... Beatriz habitaba dos universos distintos, aunque no paralelos, en cuanto se entrecruzaban como dos ondas de radio que ocuparan sucesivamente la misma frecuencia; unas veces su inteligencia se introducía en la lógica macabra de sus juegos infantiles, banalizándolos; otras, la morbosidad de su carácter la llevaba a convertirse ella misma en muñeca, y oía la misa entera de rodillas o permanecía en su silla muy recta y sin moverse durante las horas de curso.”⁵⁸

⁵⁷ Ibid. P 184

⁵⁸ Ibid. P 185

Beatriz pasa a ser un objeto representativo de la afirmación del desequilibrio social emanado del mismo proceso represivo y traducido en poderes antagónicos y peligrosos capaces de banalizarse y destruirse a sí mismos, así como de caducar cualquier manifestación natural en el individuo, es precisamente por ello que a pesar de su noviazgo con el primo de Lina y su denodado esfuerzo, no por desaparecer, sino por esconder sus muñecas, por ocultar sus fantasmas y vincularse a formas mas naturales de vivir, prefiere refugiarse en sus obligaciones sociales, en el radicalismo ideológico que la libraba del peligro de asumirse a sí misma, de hacerse cargo de su vida.

“Beatriz, quien vivía sus amores en una turbia ambigüedad de adolescente incapaz de dejar definitivamente atrás la infancia. Pues de las muñecas no se había separado: su preferida, una de cabellos rizados y muy negros, permanecía la mayor parte del tiempo amarrada a las rejas de una ventana frente a los árboles del patio; sólo si Jairo iba a la casa de visita, Beatriz la encerraba en un closet junto a las otras, no tanto en señal de conciliación, como por el temor de que sus juegos fueran descubiertos dejándola en ridículo”.⁵⁹

El narrador establece paralelos continuos entre los juegos de Beatriz con sus tortuosos procesos de purificación y su actuar, nótese entonces que así como amarraba a sus muñecas para azotarlas, así mismo fue poseída por Javier Freisen la noche de su violación para después aceptar con mecánica docilidad un matrimonio no deseado a fin de purificar su falta: dejarse poseer. De igual manera el episodio de la quema de las muñecas de Beatriz tras descubrir a su padre con su amante (único referente afectivo en su vida) guarda en sí una doble intencionalidad: por un lado se patenta el irreversible quiebre entre su

infancia y la adolescencia que a diferencia de Dora y Catalina no implican un cambio ni un nuevo camino sino un estancamiento, una desarticulación del propio ser que la coloca al margen de su propia vida, permitiendo a otros controlarla y poseerla.

“quizás ese amanecer en que saliendo de su postración se dirigió al patio llevando consigo sus muñecas, silenciosamente, sin despertar a nadie, ni siquiera a Lina que dormía a su lado, y apoyada en sus muletas se puso a reunir hojas y ramas hasta lograr encender una fogata, que empezó a arder con reflejos de mal presagio. Lina lo sintió así al saltar de la cama adivinando ya en ese instante, lo que un segundo después sus ojos verían”⁶⁰

Por otro lado, el episodio de la quema de las muñecas guarda íntima relación con el episodio de su muerte en la casa de Puerto Colombia en la que ella misma, utilizando los explosivos dejados allí por su único amante, dinamita su casa eliminándose a sí misma y a sus dos hijos; el fuego aparece como elemento purificador a través del cual se renuncia a algo, primero a su relación con su padre y luego a la posibilidad de reconstruir su vida, ambos episodios se suceden después de una profunda decepción ocasionada por figuras masculinas determinantes en su vida y en ambas es característico un inicial mutismo radical, un distanciamiento inmediato de sí misma que se traduce en febril resolución.

“Todos, incluso los hermanos Avendaño, parecían incapaces de pensar con inteligencia: se preguntaban a donde podrían haber ido a refugiarse Beatriz... Imbéciles, les gritó Lina acordándose de repente de los explosivos...

⁵⁹ Ibid. P 186

⁶⁰ Ibid. P 189

Finalmente llegaron a Puerto Colombia y tomaron el estrecho camino que conducía a la casa... Alcanzaron a verla antes de que aquella horrenda deflagración estremeciera el automóvil, les abofeteara la cara, les rasgara los tímpanos y les hiriera las retinas con una inmensa ampolla de fuego que arrancó de cuajo, desde adentro, puertas y ventanas y lanzó por los aires el tejado en pedazos, de una manera pavorosa e irreal como algo no visto, sino soñado. Y luego las llamas se alzaron al cielo en una súplica muda y desesperada.”⁶¹

Esta mujer es siempre un objeto de reproducción ritual de las manifestaciones de importantes estamentos de la civilización, la religión y la moral, es decir, de la represión del individuo ejercida en las esferas sociales y justificada en cualquier “ismo” inquisidor perpetuado a través de la ciega aceptación del dolor, este hecho se hace ostensible en el mundo ficcional de la obra en la muñeca sufriente como referente simbólico, en el ser desposeído violentamente de sí mismo y juzgado según el capricho social.

Hasta ahora, hemos examinado el papel que cumplen diferentes campos referenciales de la obra en la construcción y unicidad del campo de referencia interno de nuestra novela; sin embargo, no podemos pasar por alto el hecho de que este campo también se nutre de algunos elementos ubicados fuera de su estructura interior y que aportan un valor expresivo, simbólico o modelico importante en la construcción del mundo ficcional de la novela; este será el tema que nos ocupe en el análisis extensional.

⁶¹ Ibíd. P 277

2.3. ANÁLISIS EXTENSIONAL

*“(...) Un texto no es sólo un aparato de comunicación.
Es un aparato que pone en tela de juicio los sistemas
de comunicación preexistentes, a menudo los renueva,
a veces los destruye (...)”*

*Humberto Eco
Semiótica y filosofía del lenguaje P 38*

Tal como lo afirma Dolezel y según lo discutido ampliamente en nuestro primer capítulo *los mundos ficcionales no son en su totalidad conjuntos de estados posibles de cosas*, puesto que la homogeneidad entre los seres ficcionales y los actuales (aquellos que habitan el mundo real) es desacertada por las fronteras mismas que separan ambos mundos, siendo así que los seres ficcionales no representan de manera directa a los individuos universales o actuales puesto que los primeros son seres posibles mas no realizados; esto significa que independientemente del carácter más o menos realista de los seres o espacios que integran los mundos ficcionales, los mundos posibles literarios han de verse más como estructuras culturales que como “estados posibles de cosas”.

Es de suma importancia tener en cuenta también, la indiscutible *permeabilidad de fronteras entre el mundo ficcional y el actual*. El conjunto de mundos ficcionales es ilimitado en número y gozan de la máxima variedad de posibilidades y, por lo tanto, puede accederse a éstos desde el mundo actual no

físicamente sino a través de canales semióticos; de esta manera, el mundo actual penetra en los mundos ficcionales del autor aportando modelos para su organización interna (por ejemplo, a través de las experiencias del autor), este acceso se puede producir también a través de la lectura e interpretación de los textos literarios gracias a la mediación semiótica (convenciones histórico – culturales, géneros, etc.) puesto que no sólo se mantiene la situación privilegiada del texto en el ámbito de la ficción –el texto como gran signo policódigo- sino que a su vez garantiza el establecimiento de un puente permanente entre los lectores reales y el universo de ficción.

Harshaw por su parte, patentó la importancia del mundo real en la construcción de los textos literarios, argumentando que si un texto se constituyera simplemente por los mundos creados por sí mismo a nivel interno y se mantuviesen separados de manera absoluta del mundo real, estos deberían llamarse “ficción” y en tanto su análisis debería limitarse a su estructura interna; sin embargo, es imposible desconocer que las obras literarias no son por lo general “mundos fictivos” puros y sus textos no están compuestos de meras proposiciones “fictivas” o de un lenguaje fictivo puro, sino que se nutren de referentes extraídos del mundo externo que se vinculan al CRI según las necesidades propias de cada texto en concreto y que pueden ir desde un conocimiento específico necesario en la construcción del mundo fictivo o simplemente como un mero recurso para recrear un determinado ambiente, a estos elementos los llamamos referentes externos.

Como ya se ha dicho en el primer capítulo, los CRE (Campos de Referencia Externos) son todos aquellos campos referenciales exteriores a un texto dado: el mundo real en el tiempo y en el espacio, la historia, una teoría filosófica, concepciones ideológicas, conceptos sobre la naturaleza humana, otros textos, etc. En estos se incluyen no solamente referentes externos evidentes como nombres de lugares y calles, hechos y fechas históricos o figuras históricas reales, sino también afirmaciones diversas relativas a la sociedad, la tecnología, el carácter nacional, la psicología, la religión, etc.⁶² Un texto literario puede, o bien referirse directamente a referentes procedentes de dichos CRE o bien invocarlos; en cualquier caso, los significados dentro de los textos literarios se relacionan no sólo con el Campo de Referencia Interno sino también con el Campo de Referencia Externo.

Lo anterior no implica una necesaria y fiel correspondencia entre los dos campos de referencia. Un enunciado sobre el CRE puede ser sesgado o falso sin que por ello se vea afectada la verosimilitud de un texto literario; no juzgamos el valor estético de una novela por el valor de verdad de sus enunciados pues basta que estos respondan efectivamente a la construcción del CRI; sin embargo, no por ello carecen de importancia en una interpretación

⁶² Cfr. Harshaw Benjamín Ficcionalidad y Campos de Referencia. En: Teorías de la ficción literaria

el valor de verdad externo de un enunciado; si este valor de verdad se desvía claramente de alguna concepción normal del CRE dado pero es coherente con el CRI, puede entonces revelar la concepción concreta del mundo que representa.

Hemos hablado hasta ahora de los mundos ficcionales que componen la novela que nos ocupa y de la relación que entre ellos se establece al interior de la novela (CRI); sin embargo, no puede dejarse de lado el hecho de que la novela sea el eco de un marco sociocultural concreto y de una concepción específica del mundo representada en ella; del ello, el texto extrae el conjunto de referentes con los que construye su continuo textual a través del anclaje de elementos propios del CRI en elementos específicos del CRE, a su vez recreados según las necesidades propias del texto. Por lo tanto, sus núcleos ficcionales se construyen desde la reformulación de referentes existentes fuera de la ficción, correspondientes a tiempos y lugares históricos específicos y a percepciones nacionalistas de la historia.

Antes de juzgar el papel que cumple el campo de referencia externo en la creación de canales para la transferencia de material semántico dentro de la novela, es necesario poner en claro que todo campo de referencia interno viene construido como un plano paralelo al mundo real, como una proyección limitada del mismo que debe ser asimilada como una realidad independiente de aquella que le diera origen. Ahora bien, si los planos paralelos nunca se tocan, nuestros

dos campos referenciales pueden solaparse en varios puntos a través de un ejercicio de representación o modelización: “muchos referentes individuales e incluso marcos de referencia completos son compartidos tanto por el CRI como por el CRE. Dichos marcos referenciales compartidos pueden incluir figuras históricas, descripciones de una ciudad, discusiones del psicoanálisis, sistemas políticos etc. En efecto, muchas novelas populares, aunque incluyan personajes inventados, se proponen sin ambages instruir al lector acerca de diversos aspectos del mundo”⁶³.

A continuación, examinaremos de qué manera los campos de referencia externos -de los cuales la novela sustrae su material referencial-, abren diversas posibilidades semánticas y cómo son accesibles, desde el mundo real a través de canales semióticos, los mundos ficcionales contruidos a nivel interno en la novela. Para ello, analizaremos el papel semántico que cumplen Barranquilla como referente externo y la relación semiótica de esta con la Torre del Italiano (elemento propio del CRI) a fin de juzgar la relevancia y legitimidad semánticas de dichos referentes y las transformaciones que estos sufren al contacto con el mundo ficcional.

2.3.1 LO URBANO COMO ESPACIO DE CONFRONTACION

La Barranquilla recreada en la obra *en diciembre llegaban las brisas*, no corresponde precisamente a esa ciudad lujuriosa de carnavales, palanqueras,

⁶³ Ibid. P 157.

currelaos, sol abrasador y playas insinuantes; ni mucho menos a esa cultura de la alegría y alharaca en donde aparentemente las tradiciones, costumbres religiosas y modos de ser y de pensar tan comunes en la gente del interior del país poco o nada influyen en el día a día de los hombres y mujeres que allí habitan; todo lo contrario, la Barranquilla con la que nos enfrentamos a través de las 283 páginas que constituyen esta novela, es una ciudad que si bien comienza a forjarse y consolidarse económicamente gracias a su eficaz movimiento portuario aún conserva la tenaz influencia de la raíz primigenia de ese pueblo mestizo que la tradición y la historia habían ido moldeando a su paso; es gracias a este puerto que se abre campo a una clase burguesa que se sectoriza de mala manera en dos layas: la de los etéreos extranjeros y sus “legítimos” descendientes venidos a los anales del mundo por causas ajenas a su propia voluntad y, por tanto, cargados de todo el desprecio del que se puede ser capaz, revelándose contra esa ciudad que se “extendía como un caimán” , imponiéndole sus costumbres, sus creencias y sus ritos y a su vez sumergiéndose en ella, mezclando su sangre con la de esos “nativos” que tanta repugnancia les causaba, disfrutando de su laxitud y de la ligereza de espíritu de sus habitantes; dicha paradoja trae como resultado el surgimiento de una “pequeña burguesía” proveniente del contacto entre la élite extranjera, y las clases populares de la ciudad, una clase media emergente excluida de esa burguesía ociosa que reducía sus esfuerzos a la consecución de un lugar en el Club de la ciudad, que si bien aspiraba a disfrutar de los mismos derechos, sabían que solo con esfuerzo y tenacidad lograrían apropiarse de un lugar más

“privilegiado” en el andamiaje social de la ciudad; estas dos caras disímiles de la estructura social del pueblo barranquillero recreado por la autora, encuentra su punto neurálgico en el asfixiante, convencional y muy castrante puritanismo de la burguesía y en el racismo propio de la ciudad⁶⁴ esta dicotomía genera fisuras en las que los personajes se muestran desequilibrados y en abierta contradicción con la ciudad.

Esta ciudad representa para el mundo ficcional de la novela un espacio de confrontación en el que se debaten fuerzas antagónicas que se anulan a sí mismas y zozobran a quienes pertenecen a ella; el recuerdo y el progreso que la ciudad se niega a asumir son los ingredientes de una decidida tensión y oposición ascendente que va desde el fuero interno del personaje hasta la ciudad en su conjunto y que culmina en un desarticulado sentimiento de no progreso y no retorno. Esta ciudad, al igual que los seres que la habitan, es un espacio lejano y estático en el que se evade el futuro y se condiciona el presente en aras de un pasado adusto.

Los extranjeros con sus viejas tradiciones y añoranzas de antiguos parajes en donde aún se esperaba, llegan a Barranquilla expresando así su derrota frente a la vida en una abierta declaración de su fracaso, un autoexilio con el que mueren las tradiciones, ideologías y convicciones que en otro momento los

⁶⁴ Debe tenerse en cuenta el desprecio que las sirvientas y el indio de ojos dorados demuestran ante la

identificara; Barranquilla significa para ellos un final, una confesión sincera de que ya no se desea vivir y una negación del futuro que se alimenta del recuerdo y la añoranza.

“Los años han pasado y no he vuelto a Barranquilla, aquel lugar donde nuestras abuelas llegaron trayendo a lomo de mula, en un hervidero de polvo, sus muebles y añoranzas de las ciudades más antiguas del litoral Caribe: entonces Barranquilla sólo era un ardiente caserío sin historia, salvo la muy tiste de haber agravado las dolencias de Bolívar cuando iba al encuentro de su muerte.

A veces, en la noche, creo oír el paso fatigado de las mulas que cargaron sus enseres y pienso en el mundo que las abuelas dejaban atrás... Ellas traían recuerdos, montones de recuerdos. Nosotras las oíamos hablar de aquel mundo que fue el suyo sin pensar que el nuestro, ligero y fácil, girando siempre en torno a la piscina de un club y los bailes de carnaval, entraría también en la nostalgia de la memoria.”⁶⁵

De la misma manea, sus descendientes, en una franca contradicción entre el peso de un pasado que no les pertenece y la laxitud de una ciudad sin historia se entregan sin restricciones a un sistema mal estructurado que no entienden y que en el fondo tampoco les interesa pero que les brinda la ilusión de pertenecer a algo, estos seres sin identidad buscaran acomodarse a esa ciudad en la que fueron condenados a vivir en una franca declaración de su propia muerte. Solo aquellos que lograron poner a salvo su propia persona de ese huracán inmisericorde que es Barranquilla a través del exilio encontraran una ruta hacia la posesión del propio ser.

“gente blanca”, que puede ser considerada igualmente como racismo.

⁶⁵ Ibid. P 281

Los grabados de la Torre del Italiano son una representación simbólica de la visión de Lina y sus amigas sobre esta ciudad en la que como en el salón de los espejos todo se antoja sospechoso y destinado a engañar a aquel incauto que sucumba bajo sus redes; todo en esta ciudad, su élite, sus historias de importantes antepasados venidos de los confines de la civilización, el anónimo y minúsculo club, sus empresas, sus clínicas, sus burdeles, sus calles y sus habitantes, todo en un lastimero sueño que se alimenta de los recuerdos y de los anhelos, de muebles importados, mal adaptadas costumbres y tergiversados valores que son tan solo el eco de la nostalgia de lo que ya no es y que so pena de los titánicos esfuerzos de sus habitantes desembocan invariablemente en un sentimiento de hastío e insatisfacción, en una verdad que es siempre la misma para todos: nada de ello tiene sentido.

“Detrás de su apariencia adorable, la pieza circular estaba cercada por un dédalo de artificios destinado a engañar al incauto visitante enviándolo hacia otros salones, siempre iguales y cubiertos de tapices más o menos parecidos, salvo si se repara en los ribetes de piedra que corrían a lo largo de sus muros, revelando un universo inaudito de figuras talladas por el cincel de una mano alucinada: árboles cuyos troncos se hundían en la tierra mientras sus raíces se abrían al cielo, peñascos suspendido en el aire desafiando la gravedad sobre un mar en llamas... en fin, toda clase de criaturas aberrantes en medio de signos de alfabetos probablemente perdidos y esbozos de siluetas sugiriendo una idea ... hasta alcanzar de pronto su forma definitiva, no siempre accesible al entendimiento, pero indicando, a través de la expresión de su totalidad o el simbólico enunciado de su esencia, el camino a seguir para llegar a la pieza circular”.⁶⁶

⁶⁶ Ibid. P 191

Así como los grabados de la Torre del Italiano muestran en sus figuras un movimiento decreciente y paradójico, la ciudad es mostrada por el narrador como un espacio neutral en donde cada uno debe enfrentarse a sí mismo, Barranquilla es pues el reflejo del espíritu de sus habitantes es allí donde cada uno revela más de sí mismo, de sus anhelos y desequilibrios, fuera de ella parecen ser felices pero en el peso inmisericorde del calor de la ciudad se consumen sus conciencias. La ciudad es la conciencia colectiva, es el juez implacable que revela a cada personaje la desnudez de su ser invitándolo o bien a asumirse a sí mismo reconociendo con humildad su humanidad o destruyendo su certezas, sus ilusorias convicciones de clase, sangre, doctrinas y partidos; es en este espacio en donde la vida llama a los personajes a afrontar su humanidad, donde la naturaleza juzga a cada individuo sin misericordia; de aquí que las sirvientas, las prostitutas, los negros, el indio, la playa, los caballos, la Sabana y esas tías abuelas de Lina que se mantienen ajenas al espacio urbano no se presenten como seres en conflicto, todo lo contrario, son los únicos referentes de equilibrio que aparecen a lo largo de la novela, transparentes, lineales y coherentes, capaces de comprender y asumir a lo otro, de aceptarlo y de integrarlo sin otra ambición que la del reconocimiento.

El narrador va construyendo una ciudad propia para el CRI de la obra haciendo eco de los elementos otorgados por el CRE, recreándolos y asignándoles su propia carga simbólica; la Barranquilla de la novela es un espacio que se va construyendo a medida que el narrador teje las historias pero que en un último

momento se define, se resume y se consume en una alianza con el silencio tras esa sonata inaudible que sólo podía ser escuchada una única vez, esta ciudad solo llega a ser definida en este único momento en el que la saga llega a su final.

“Al final de un largo pasillo se detuvo y acercó la vela al friso que recorría la pared. Lina se acercó a mirarlo. Lo que vio no lo olvidaría jamás: vio una cavidad ovalada, y en su interior, y sin nada susceptible de sostenerlo, un objeto de metal brillante formado por dos especies de espirales que parecían compartir un mismo centro y cuyas curvas se desplazaban en sentido contrario hasta reunirse en su punto más extremo; la dualidad era sugerida porque sucesivamente cada espiral adquiría una fosforescencia azulada cuando se encontraba con la otra dejando imaginar un movimiento de pulsación perpetua o la ilusión de estar animada por una energía propia e indestructible”⁶⁷

Como el friso que recorría la pared de la Torre del Italiano, la Barranquilla de la novela es una dualidad dinámica que se alimenta de sí misma y en la que todos los individuos comparten un mismo principio y un mismo final.

La obra de Marvel Moreno, como producto ficcional, puede entenderse como una posición definida frente a determinadas realidades sociales de un contexto determinado, mas no como un relato historiográfico de una cultura específica. Puede afirmarse que lo que hay de trasfondo es una crítica social cruda y descarnada del orden social, pues para Moreno todo aquel que participa de alguna manera en la maquinaria social se verá necesariamente destruido como ser humano y persona, en la medida en que es inevitable en esa dinámica

buscar un lugar (como gobernado o gobernador), situación que implica, en la mayoría de los casos, destruir a otros para poder afirmarse como parte activa del maniqueo sistema social de poder.

Hemos visto hasta ahora el papel que desempeñan los referentes internos de la obra en la construcción del mundo ficcional, así como la incidencia de los elementos propios del campo de referencia externo en la construcción de redes o unidades de significado propias de la novela y el valor simbólico que estos referentes adquieren al ser recreados dentro de la misma. Sin embargo, no puede dejarse de lado el importante papel que cumple el lenguaje dentro de la construcción del mundo ficcional, sobre todo si se tiene en cuenta que esa lucha de poderes de la que ya hemos hablado no se manifiesta dentro de la obra explícitamente sino de manera implícita, en un juego entre la palabra y el silencio, entre la necesidad de dominio y la certeza de la posesión; este será el tema que nos ocupe ahora en busca de otros espacios semiológicos que no otorguen un panorama más abierto de las redes de sentido y significado dentro de la obra.

⁶⁷Ibíd. P 254

III

MUNDO FICCIONAL

Y

LENGUAJE FEMENINO

EN LA OBRA DE

MARVEL MORENO

3. EL SILENCIO COMO REIVINDICACIÓN DEL PODER

*“Al principio no había sido el verbo, decía su abuela,
porque antes del verbo había habido la acción
y antes de la acción el deseo.
En su origen, cualquier deseo era y sería siempre puro
Anterior a la palabra...”*

*Marvel Moreno
En Diciembre llegaban las brisas.*

El silencio es considerado tradicional y culturalmente como una de las mayores virtudes de las mujeres. En gran número de culturas indígenas e incluso, en las culturas mas “desarrolladas” y “civilizadas” se propicia y cultiva un imaginario a partir del cual se otorga un puesto endémico a la mujer dentro de su estructura social al considerarla como una criatura débil físicamente e inferior al hombre en cuanto a sus aptitudes mentales; si bien esta situación se ha menguado con el acceso de la mujer a los campos laboral y académico, aún se conserva (especialmente en los países del centro y sur de América) el ideal de la mujer clásica en el que se asume que el objetivo de toda mujer debe ser resultar apetecible para el matrimonio y desempeñar con habilidad las labores del hogar y la maternidad, puesto que su aparente inferioridad no le permite un mayor desempeño en otros campos . Así pues, se acepta dentro del marco social una gradación de deberes sociales intrínsecos al sexo femenino según su condición

económica y social: “Para las mujeres capitalinas, es fundamental la “buena labia” y el fomento de las relaciones sociales, para las rurales es preferible el silencio y el recogimiento. A la mujer de clase media no se le puede exigir tener cierto nivel de refinamiento cultural pues le basta con ser diestra en las labores del hogar y sumisa a su marido. Cualquier actividad que amenazara el cumplimiento de estos deberes –y hablar se veía como tal- se consideraba pernicioso, por lo tanto, se elogiaba su silencio y se censuraba cualquier conversación. La charla pasa así a ser charlatanería, parloteo, chismorreo, murmuración, etc.”⁶⁸

El imaginario cultural que sirve como punto de partida a la trama general de la novela *en diciembre llegaban las brisas* se encuentran muy afianzado sobre este contexto; en esta medida, el silencio entra a ser parte fundamental del sistema sónico del mundo ficcional, en cuanto constituye el marco propicio desde el cual cada mujer debe construir su propio espacio vital y granjearse un lugar “aceptable” dentro de la esfera social, es una forma de expresión con su entorno que le permite construirse un lenguaje propio y jugar con los roles que las convenciones sociales exigen para las mismas; el silencio es importante para la mujer en cuanto se considera dicha “virtud” como símbolo de mesura, recato y comedimiento; y alabándose en cuanto resulta el catalizador ideal de la sumisión, obediencia y debilidad de la mujer que permiten la plena aceptación

⁶⁸ Lozano Irene. Lenguaje femenino, lenguaje masculino. ¿condiciona nuestro sexo la forma de hablar?

de ésta a las normas dictadas por quienes a su vez poseen la palabra, es decir, el poder. Siendo el lenguaje no sólo una forma de reafirmación de la autoridad sino también de manifestación de la libertad, la restricción del uso del mismo y de toda forma de expresión directa consigue a su vez amordazar el pensamiento y frenar cualquier posibilidad de desarrollo intelectual, lo que posibilita una mayor centralización del poder y una patentización irrestricta de la autoridad.

Marvel Moreno – al igual que la gran mayoría de figuras femeninas presentes en el campo de las letras- hace uso del silencio como forma de expresión evitando la censura a través del uso de la anécdota y de un narrador en tercera persona no omnisciente. No es gratuito que la novela transcurra sin recurrir en ningún momento al diálogo o intervención directa de los personajes, pues de esta manera se posa todo compromiso frente al mensaje sobre un narrador anónimo que no enjuicia ningún hecho ni toma postura respecto a los diversos acontecimientos y, a su vez, se descarga toda la responsabilidad de interpretación y juicio en el lector, dando paso a multiplicidad de sentidos.

En esta misma dinámica se desenvuelven los personajes que no se entregan de manera directa sino que aparecen velados tras la voz narrativa que no sólo se niega a la interpretación “moral” o subjetiva de lo narrado, sino que además

delimita su conocimiento de los personajes, afirmando abiertamente desconocer muchos hechos de sus vidas y negando la posibilidad de adentrarse en su fuero interno; así pues, nos enteramos entonces del concienzudo plan de Catalina para liberarse de su esposo -en el que forman parte activa tres seres cuyo horizonte próximo está dado por el secreto, el misterio y el escaso conocimiento que tanto Lina Insignares como el narrador manifiestan sobre los mismos: Petulia, Maria Fernanda y Lionel- y en el último momento se brinda una información escasa del desenlace del mismo justificada en el desconocimiento del narrador sobre diversos hechos.

“(…) Así pues. Fue ella la única en observar que Maria Fernanda y Lionel entraban juntos en el cuarto donde Álvaro Espinoza se reposaba y que, un poco más tarde, este salía de allí con el aire de un condenado a muerte: lívido, mirando aterrado a su alrededor, se precipito sobre los restos de una botella de whisky cuyo contenido bebió de un sopetón, antes de vomitar en la alfombra estremeciéndose como atacado por una violenta fiebre y caminar hacia la puerta de la calle. Petulia juraría después haber imaginado de inmediato lo ocurrido al ver aparecer a Maria Fernanda con su corbata bien anudada al cuello de la camisa (...) Lo presintió al oírle decir después tranquilamente: ahora probó ese placer, ahora sabe que ningún otro podrá reemplazarlo”.⁶⁹

Representar los hechos de esta manera, limitando la información a las percepciones e incertidumbres de un personaje ajeno a la situación narrada deja al lector la tarea de construir según su criterio -debido a la aparente inconsistencia del médium o vehículo del mensaje- no sólo la

necesaria y natural relación entre el mensaje y el receptor (función connotativa o conminativa el lenguaje) sino además de ello reconstruir la relación entre el mensaje y el referente (función referencial), entre el mensaje y el emisor (función emotiva), y la relación del mensaje consigo mismo (función estética)⁷⁰

El silencio se convierte entonces en una forma fundamental de expresión y toma de posición de los mundos ficcionales contruidos dentro de la obra puesto que no sólo alterna con el referente sino que además le permite a la escritora jugar con la dinámica social establecida por el contexto al cual hace referencia la novela (sociedad barranquillera).

Ya se ha afirmado que la palabra permite a quien la posee establecer mecanismos de poder y autoridad, y que, por lo tanto, la labor de la mujer dentro del espacio social no es hablar sino obedecer; ahora bien, siendo los personajes principales de la obra figuras femeninas ubicadas en el espacio urbano costeño de los años 50, se crea la indiscutible necesidad de volver sobre las convenciones propias del entorno y las condiciones dadas por la

⁶⁹ MORENO, Marvel. En Diciembre Llegaban las Brisas. Barcelona: Ediciones Plaza y Janes P 173.

⁷⁰ Román Jakobson, en su teoría de la comunicación define seis funciones lingüísticas básicas en todo proceso de comunicación: la función referencial, que define las relaciones entre el mensaje y el objeto al que hace referencia; la función emotiva, que define las relaciones entre el mensaje y el emisor; la función connotativa o conminativa que define las relaciones entre el mensaje y el receptor a fin de obtener una reacción de este último; la función poética o estética, entendida como la relación del mensaje consigo mismo; la función fática que tiene por objeto afirmar, mantener o detener la comunicación; y por último, la función metalingüística que tiene por objeto definir el sentido de los signos que corren el riesgo de no ser comprendidos por el receptor.

época; se establece entonces un efecto inverso de la situación social de la mujer colocando el silencio, el sometimiento y la complicidad no como símbolos de inferioridad y subyugación, sino como camino hacia una reivindicación de la propia persona, como herramientas facilitadoras en miras no a la total liberación de las figuras de autoridad (hombres), sino al empoderamiento del “yo” femenino, es decir, a la reivindicación del ser mujer.

Dora, “la hembra primitiva”, es presentada como una criatura demasiado quieta, casi vegetal y absorta en sí misma, su silencio y la ignorancia que demuestra frente a todo acontecimiento o razonamiento se explica en la necesidad de protegerse a sí misma primero de los discursos de Doña Eulalia del Valle, luego de la crítica social frente a su relación con Andrés Larosca y finalmente de la ira y brutalidad de Benito Suárez.

“Frente a la penetración de su madre, Dora adoptaba una táctica igual a la que en el colegio le permitía evadir el dominio de las monjas: no discutía nada, no protestaba contra nada; su resistencia, comprendería Lina, había que buscarla en el escandaloso silencio de su sumisión”.

“...Doña Eulalia trató de enfrentarse al demonio escondido en aquella sumisión utilizando el único instrumento a su alcance: la palabra...”⁷¹

Su destrucción está dada no en su silencio sino en su enervante docilidad, pues si bien el primero busca salvaguardarla de los interrogatorios realizados por quienes tomaban parte activa sobre su vida (Doña Eulalia y Benito Suárez), la

⁷¹ MORENO, Op. Cit., P. 17

segunda le deja a la merced de una autoridad abrumadora que le niega toda posibilidad de ser y de asumirse como mujer.

“Dora aceptaba, cedía, se dejaba atropellar como quien sabe su voluntad quebrada y para siempre perdida, o menos aún, pues la conciencia de esa perdida suponía la posibilidad de pensarla, y por lo tanto de nombrar la autoridad de Benito Suárez consiguiendo aislarla como algo que existía contra ella, pero fuera de ella, que podía ser reducido, limitado a una palabra. Pero en esa autoridad Dora se sumergía lo mismo que si formara parte del aire, de los seres y cosas que veía en torno suyo, menos por miedo, aunque naturalmente el miedo debía de haber contribuido a su docilidad, que por una especie de agradecimiento pueril hacia el hombre que la había desposado dándole una casa, un hijo, un apellido, a pesar de haberla encontrado deshonrada. En realidad, su deshonra no se refería al desprecio que la sociedad podía sentir por ella, sino al desprecio que ella sentía por sí misma”.⁷²

En Catalina, su particular mutismo frente a los ataques de Álvaro Espinoza no constituía –como en el caso de Dora- un mecanismo de defensa frente a los mismos sino más bien una efectiva fórmula de oponerse radicalmente a la autoridad de su despótico marido; Catalina sabía que la única forma de contrarrestar la autoridad del psiquiatra, poseedor de la palabra, acostumbrado a ejercer su dominio a través de ella, era precisamente evitarla encontrando así en el silencio el camino más rápido y efectivo para la ejecución del plan destinado a liberarla de Álvaro Espinosa.

“... no obstante prever que nada le haría cambiar de actitud y que se colocaba en el terreno de la palabra, allí

⁷² Ibid, P 17

donde él parecía invulnerable y podía escurrirse con las piruetas verbales que de los jesuitas había aprendido y cuyo mecanismo secreto, sin darse cuenta, iba a enseñarle. La jugada era correcta: Los dioses, sabido es, jamás se explican, jamás responden”⁷³

No es gratuito entonces que busque como aliado para ello un ser tanto más hermético como María Fernanda, ni que se muestre aparentemente sumisa frente a su marido dando estricto cumplimiento a cuanta orden y capricho este imponía; su obediencia y su hermetismo no responde al miedo o la agradecimiento sino a la decidida intención de poner al descubierto sus vicios y sus miedos jugando con las reglas que él mismo le imponía.

Así mismo, resulta supremamente diciente la presentación que la autora hace del indio de ojos dorados: “...el no hablaba, como no fuese para darle órdenes a los peones de la hacienda... vivía más allá del río, monte adentro y venía a la casa después de haber montado en su alazán... Avanzaba por el corredor con un paso seguro y sigiloso, sin desplazar el aire y se sentaba a la mesa... en un gesto de intratable e invencible indiferencia. No hacía ningún sonido... el indio a quien los animales amaban y los hombres temían”⁷⁴; y la asociación de complicidad que se establece entre Catalina y éste al convertirlo en su amante, elegido por ella no en función de su cálculo sino desde su emoción, sin medir las consecuencias de sus actos, fascinada por esa figura primitiva que sólo le pertenecía a la tierra y por tanto a sí mismo; la representación de su propio

⁷³ *Ibíd.*, P 17

deseo sin leyes más que las propias y sin ningún otro poder que no fuese el de sí mismo, sin ninguna otra ley que no fuese la natural:

“Ese sería el amor más auténtico de Catalina, el único... frente al cual no tenía necesidad de protegerse pudiendo ir hasta el fondo de sí misma sin temor de ser herida o decepcionada porque el hombre que la amaba conocía por instinto su deseo y ninguna reserva le impedía satisfacerlo”.⁷⁵

La correlación entre este personaje y Catalina pone de manifiesto la intención implícita de la autora barranquillera de presentar la ineficacia de las leyes de los hombres (entendidos como humanidad) frente al inequívoco equilibrio de las leyes propias de la naturaleza, suficientes para dar a todo ser humano la posibilidad de reconciliarse con la vida y de asumirla plenamente.

Y es precisamente por la necesidad de ese espíritu de reconciliación que la Torre del Italiano y la figura de Tía Irene entran a hacer parte fundamental de la construcción del mensaje, como pieza clave del engranaje del sistema simbólico de la obra, anclado en el silencio.

“Conversaban poco, pero Lina tenía siempre la impresión de haber descubierto algo a través de sus silencios; o de las preguntas con las cuales tía Irene respondía a las suyas sugiriéndole ir más lejos de su percepción de las cosas hasta alcanzar una nueva perspectiva o reconocer los límites de su propia ignorancia”.⁷⁶

La incertidumbre y el enigma como aspectos característicos de estas dos figuras simbólicas sirve de canal a través del cual se encausa el objetivo anteriormente

⁷⁴ Ibid., P 153

⁷⁵ Ibid. P 154

⁷⁶ Ibid. P 180

formulado, colocando como punto culminante de toda empresa humana la conquista de la comprensión certera del individuo en la lectura misma de la vida, siendo esta la base de la construcción de la dignidad humana en la cual el uso social de la palabra pierde su pasajera e inmediata importancia para darle paso a la reflexión y el sentido pues sólo así se transforma en vida; los múltiples grabados de los pasillos de la torre que convergen siempre al salón de los espejos -estructura múltiple y sugestiva- y esa sonata única e imposible de aprehender en su totalidad que Tía Irene compusiera en la misma torre y que sólo permitiría ser escuchada una única vez; simbolizan la concepción misma de multiplicidad universal que la autora quiere expresar. Es por ello que para Lina “La Torre del Italiano aparecía como una interrogación, un irónico reflejo de los problemas que se plantean a los hombres”.⁷⁷ Más allá de las preocupaciones inmediatas.

Respondiendo a esta misma dinámica, Tía Irene -a diferencia de la otras “Casandras” de la novela- no representa la figura femenina clásica de la mujer calculadora, resentida u atropellada por un sistema patriarcal sino que se presenta como un ser que sin negar su femenino es capaz de afirmar lo humano en un aceptación sosegada y totalitaria de la vida capaz de equilibrarse a sí misma.

“Durante mucho tiempo tía Irene había sido para Lina una sombra frente a la cual su pensamiento se convertía en palabra, un espacio en donde las palabras le eran devueltas

⁷⁷ Ibid., P 190

en forma de eco interrogante y sin fin, como serpentinas flotando al infinito; luego esa presencia se fue volviendo ausencia... Lina la había sentido alejarse progresivamente en una soledad consciente de sí misma y fascinada por la plenitud de su propio silencio”.⁷⁸

La autora pone a Lina ante un proceso de aprendizaje trascendente dado en tres fases a fin de despertar en ella la capacidad de comprender la vida en la alteridad: en un primer momento, El cultivo de la razón y la reflexión metódica, objetiva y lógica de todo acontecimiento (simbolizado en Jimena) a través del cuál se busca redimir al pensamiento de la ligereza de juzgar sin tener en cuenta los antecedentes y librando el espíritu del malsano error de atribuir el curso de la vida al azar, ésta es apenas una etapa transitoria que sólo pretende despertar en Lina la capacidad de abstracción de los hechos; en un segundo momento (representado en tía Eloísa), se vincula el sentimiento al análisis reflexivo buscando una explicación del mundo no meramente causal sino vinculada de manera directa al influjo de las pasiones y necesidades humanas, de ahí la decidida importancia que se da en este segundo capítulo a la teoría psicoanalítica y el perfil psicológico de cada personaje, aquí el límite no está dado por la dinámica acción – reacción y relación pasado presente y futuro (que se adhieren a esta etapa), como en un primer momento, sino por la importancia del uso de la palabra en la construcción de sentido más allá del significado y, por último; la razón, el sentimiento y la palabra como unidad dan paso a la manifestación de la conciencia, no de manera diáfana sino laberíntica, capaz de

⁷⁸ Ibíd. P 251

revelarse no ya en la determinación de acción, sentimiento o comunicación sino a través del silencio y la aceptación, fin último de todo individuo.

“Que no sabe mencionar, le oiría una vez Lina sugerir a Tía Irene sin alzar los ojos del inmenso Libro de los Muertos cuyos jeroglíficos le había estado mostrando a fin de enseñarle el modo de descifrarlos; no en tono afirmativo sino de interrogación, como si creyera a Lina capaz de ir más allá de las apariencias buscando la significación exacta detrás de la oscuridad del signo, a la manera en que aprendía a encontrar el sentido de las complejas figuras del libro abierto sobre la mesa”⁷⁹

“Quizás, al igual que tía Irene, aquellas voces intentaban comunicarle el eco de un mensaje olvidado desde hacía miles de años, pero no destruido mientras hubiese alguien que lo escuchara en el secreto de un jardín, sabiendo que a alguien debía entregarlo cuando sintiera aproximarse los primeros pasos del silencio”⁸⁰

Nótese la importancia dada por Lina al silencio y al enigma. La palabra queda implícita, sugerida y empieza a transformarse en la medida en que el silencio adquiere capacidad para dar sentido a la misma devolviéndole su primerísima tarea: comprender el mundo. La palabra, entendida de esta manera, deja de ser un elemento de manipulación para convertirse en el vehículo de la conciencia, hecho expresado por la misma Lina en el epílogo: “Pienso a veces... que los laberintos de la vida contienen enigmas sin descifrar como la piedras de la Torre del Italiano (...). El tiempo me haría comprender muchas cosas, el silencio de Tía Irene, ciertas palabras de mi abuela, la sonrisa de Tía

⁷⁹ Ibid., P 185

⁸⁰ Ibid. P 228

Eloísa”.⁸¹ La palabra es, para el mundo ficcional de la novela, un espacio de comprensión de la vida que adquiere sentido en el silencio de la conciencia.

⁸¹ Ibid., P 283

CONCLUSIONES

La investigación realizada pone de manifiesto la importancia del estudio de las ficciones literarias como manifestación de los imaginarios (entendidos como el todo compuesto por las imágenes tanto mentales como visuales a través de las cuales toda sociedad y/o comunidad crean modos de interpretar el mundo, de recrearlo y de organizarlo) de una determinada cultura u época, en tanto, plantear una visión del acto literario en el cual la ficción pasa a convertirse en un acto quimérico y secundario negaría la función social que de hecho cumple la literatura y restaría importancia a los campos de interpretación semióticos y semiológicos del análisis literario. Por lo tanto, el estudio de las producciones literarias tiene sentido en cuanto aportan una nueva visión del ser y estar de una cultura y del universo simbólico que esta construye y manifiesta.

Con este análisis se comprueba también que la experiencia e interpretación de un texto literario no se limita a una cuestión del lenguaje sino que debe enraizarse en el estudio de los constructos fictivos (CRI) y su relación de representación con el mundo exterior del cual toman su sustrato referencial (CRE); ambos campos con una coherencia y naturaleza propias y con límites establecidos desde caracteres de verosimilitud. Tenemos así dos planos separados aunque paralelos que se nutren de manera simultánea a través de procesos de modelización y representación; cada uno de estos campos tiene su

continuación independiente y por lo que a cada uno de ellos se refiere, los elementos compartidos constituyen simples puntos de encuentro dentro de una continuidad coherente. En el caso de los CRE la posibilidad de expansión y creación de los mundos posibles es ilimitada y continúa fuera de los referentes compartidos con el texto literario; el CRI por su parte, incluye los puntos compartidos con el CRE en sus propias proporciones y necesidades descriptivas y los extiende añadiendo a estos referentes propios y únicos: Aún si la Barranquilla presentada en la novela existe en el plano de lo real, la recreación que se hace de ella en la novela y la selección de elementos de la misma crea un conjunto aislado en el que necesariamente se crean escenas privativas del CRI de la obra; aún si el tiempo, los espacios e incluso alguno personajes está configurado de acuerdo con ejemplos externos, al pertenecer al mundo ficcional de la obra poseen un campo único dotado de coherencia interna.

Se hace necesario poner en claro que lo anterior no implica de ninguna manera una posible exclusión de un campo y otro: necesitamos del conocimiento del mundo para poder dotar de sentido a una obra de ficción e igualmente sólo pueden entenderse determinadas conductas de los personajes, escenas o constructos de significado cuando se proyectan sobre la historia, la naturaleza humana, la sociedad urbana o cualquier otro mensaje transmitido a través de la obra.

En el transvase de un campo de referencia a otro, se nutre el amplio y muy complejo entramado de signos, mitos, tradiciones, mentalidades y culturas que confluyen en caótica armonía dentro del universo aquí descrito, y es precisamente de la confrontación de estos vértices signícos que surgen soterradamente campos de evasión en los que cada personaje construye códigos propios sobre los cuales direcciona su ser y estar en un contexto específico. El hecho de que tanto hombres como mujeres muestren de maneras inverosímiles su inacabado deseo de libertad y su búsqueda de identidad, refleja así mismo las coyunturas de un esquema social que se derrumba en su propia ignorancia y en el cual cada individuo se manifiesta a sí mismo como parte de la coyuntura.

La reconstrucción de los significados de la novela *en diciembre llegaban las brisas* realizada en este trabajo monográfico pone de manifiesto que esta novela no es un discurso de lo femenino, tampoco una exaltación del machismo, es simplemente el espejo de lo humano, de sus contradicciones e impulsos mediados por su voluntad, por su historia y por la historia de la humanidad. Todos, hombres y mujeres, son deconstruídos bajo el influjo de la pluma sin rencores ni espejismos de género, es simplemente la historia detallada de una sociedad que ha construido su propio mundo dejándose ahogar por éste, la saga de un grupo de individuos pertenecientes a un mundo agónico que independientemente de su origen, grupo social e historia personal, se ven obligados a enfrentar una vida que los rebosa y los supera y que en

vano intentan derrotar a través del uso irracional el poder (cualquiera que éste sea), heredado o construido que al agotarse los pone a todos sin distinción en el mismo lugar.

BIBLIOGRAFIA

ALBALADEJO, T. Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa. Análisis de las novelas cortas de Clarín. Alicante: Universidad de Alicante. 1987, 340 P

ARISTOTELES. Poética. México: Editores Mexicanos Unidos S. A., 1996. 215 P

BAJTIN, Mijail. Estética de la creación verbal. México: Siglo XXI Editores. 1985. 396 P.

BELL, Daniel. Las contradicciones culturales del capitalismo. Madrid: Alianza Editores, 1977. 301 P.

BOBES NAVES, Maria del Carmen. La Novela. Teoría de la literatura y literatura comparada. España: Editorial Síntesis S. A. 1993. 268 P.

BURGOS, E. Femenidad, feminismo y escritura. Negación del deseo, poder de la madre y escritura en la narrativa de Marvel Moreno. En: Actas del Coloquio

Internacional, Toulouse, 3 – 5 de abril de 1997. En: [www. Univ-tlse2.fr/amlat/gral/ouvrages/ouv-morenomarvel1.htm](http://www.univ-tlse2.fr/amlat/gral/ouvrages/ouv-morenomarvel1.htm).

BRUNER, J. Realidad mental y mundos posibles. Los actos de la imaginación que dan sentido a la experiencia. Madrid. Gedisa, 1998. 182 P.

BRUSHWOOD, John S. La novela colombiana en la perspectiva latinoamericana. En: Ensayos de literatura colombiana. Bogotá: Plaza y Janes editores, 1985. P. 283.

_____ La Novela Hispanoamericana del siglo XX. México: Fondo de Cultura económica, 1984. 408 P

CABO ASEGINOLAZA, Fernando. Sobre la pragmática de la teoría de la ficción literaria. En: Villanueva Darío y otros. Avances en teoría de la literatura. Universidad de Santiago de Compostela, 1994. 377 p.

CASTILLO, Miller Ariel. Respirando el Caribe. Memorias de la c'atedra de Caribe Colombiano Vol I y II. Colombia: Universidad del Atlántico. 2001. 278 P.

_____ Los primeros cuentos de Marvel Luz Moreno en el centro de su contrapunto. En: <http://casadeasterion.homestead.com/v5n18centro.htm/>

CIPLIJAUŠKAITĖ Birutė. La novela femenina contemporánea. Barcelona España: Antropos Editores, 1988. 255 p.

DOLEZEL L y otros. Teorías de la ficción literaria. Madrid: Arco libros S. A., 1997. 288 P.

ECO, Umberto. Semiótica y filosofía del lenguaje. Barcelona: Editorial Lumen S. A., 2000. 355 P.

GARAVITO, Carmen Lucía. Ideología y estrategias narrativas en *Algo tan feo en la vida de una señora de bien* de Marvel Moreno. En: Literatura y diferencia. Escritoras colombianas del siglo XX. Medellín: Ediciones Uniandes. Editorial Universidad de Antioquia, 1995. TI. 421 P, TII. 381 P

GIRALD, Jacques y RODRIGUEZ AMAYA, Fabio. Marvel Moreno. Cuentos completos. Bogota: Editorial Norma, 2001. 442 P.

_____ Novela de Marvel moreno. La historia de Lina Insignares. En: Magazín Dominical El Espectador N° 227. Bogotá: 2 de agosto de 1987. P 4 – 6.

_____ Ser Escritora en Colombia: cuatro casos de la costa Atlántica, En: Femmes des Ameriques. Toulouse: Editorial Claire Pailler. Université de Toulouse – Le Mirail, 1986. P 209 – 230.

_____ y RODRIGUEZ AMAYA, Fabio. La obra de Marvel Moreno. Actas del Coloquio Internacional, Toulouse, 3 – 5 de abril de 1997. En: [www. Univ-tlse2.fr/amlat/gral/ouvrages/ouv-moreomarvel.htm](http://www.univ-tlse2.fr/amlat/gral/ouvrages/ouv-moreomarvel.htm).

GONZALEZ KEELAN DE MOJICA, Sarah. En Diciembre Llegaban las brisas de Marvel Moreno. Una escritura feminista. En: Literatura y diferencia. Escritoras colombianas del siglo XX. Medellín: Ediciones Uniandes. Editorial Universidad de Antioquia, 1995. TI. 421 P, TII. 381 P

GRAÑA, Maria Cecilia. El fluir del sentido en “En Diciembre Llegaban las Brisas de Marvel Moreno”.En:WWW.difusrancultural.uam.mx/revista/abr2000/gargallo.htm/

GREIMAS. A. J. En torno al sentido. Ensayos semióticos. Madrid: Fragua 1973. 375 P.

GÓMEZ BUENDÍA, Blanca. La palabra como reescritura del destino en la obra de Marvel Moreno. Actas del Coloquio Internacional, Toulouse, 3 – 5 de abril de 1997. En: [www. Univ-tlse2.fr/amlat/gral/ouvrages/ouv-morenomarvel2.htm](http://www.Univ-tlse2.fr/amlat/gral/ouvrages/ouv-morenomarvel2.htm).

HARSHAW, Benjamín. Ficcionalidad y Campos de Referencia. En: Teorías de la ficción literaria Madrid: Arco libros S. A. 1997. 288 P.

KERMODE, Frank. El sentido de un final. Barcelona: Gedisa, 1983. 306 P

LYOTARD, Jean Francois. Moraldades posmodernas. España: Editorial Tecnos S. A. 1996. 175 P.

LOZANO DOMINGO, Irene. Lenguaje femenino, lenguaje masculino ¿condiciona nuestro sexo la forma de hablar? Madrid: Ediciones Minerva, 1995. 303 p.

MARTINEZ Bonati. La estructura de la obra literaria. Barcelona: Editorial Ariel S.A., 1983. 233 P.

MIGNOLO, Walter D. Teoría del texto e interpretación de textos. México: UNAM. 1986. 298 P.

MONSERRAT ORDOÑEZ. Marvel Moreno. Mujeres de ilusiones y Elusiones. En: De ficciones y realidades. Perspectiva sobre la literatura e historia Colombianas. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1989. 397 p.

MORENO, Marvel Luz. En Diciembre llegaban las brisas. Barcelona: Editorial Plazas y Janes, 1987. 283 P.

_____ Algo tan feo en la vida de una señora de bien. Bogotá: Pluma, 1980, 11 p.

NADHEZDA TRUQUE, Sonia. Marvel Moreno. En. www.Banrep.gov.co/blaavirtual/boletín5/bol14/marvel1.htm.

OSGERA DE CHÁVEZ. Leer literatura latinoamericana. Adison Wesley Longman de México S. A. México: 2000. 451 Pp.

PIEDRAHITA, Iván. Examen de la novela Colombiana contemporánea. Medellín: Universidad Católica Bolivariana, vol 20 N° 72. Agosto – Noviembre de 1954.

PINEDA BOTERO, Álvaro. De ficciones y realidades. En: Perspectiva sobre la literatura e historia Colombianas. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1989. 397 p.

_____ Del mito de la posmodernidad: la novela Colombiana de finales del Siglo XIX. Bogota: Tercer mundo editores, 1990. 212 P.

_____ Tradición de maestros. En Diciembre Llegaban las brisas de Marvel Moreno. En: Boletín Cultural y bibliográfico vol XXIV, N° 12, 1987. P 116 – 118.

RAYMOND L. WILLIAMS. Ensayos de literatura Colombiana. Bogotá: Plaza y Janes Editores, 1985. 283 p.

_____ Una década de novela en Colombia. Bogotá: Plaza y Janes Editores. 1981. 228 p.

RODRÍGUEZ AMAYA, Fabio. La alucinación de Barranquilla. En: Lecturas Dominicales El Tiempo. Bogotá: 5 de Abril de 1987. página 3.

TEDIO, Guillermo. Ciclos Y Espejos en la narrativa de Marvel Moreno. En: [www.Eldigoras.com/tierra01gut01. htm](http://www.Eldigoras.com/tierra01gut01.htm).

TODOROV, T. Introducción a la literatura fantástica. México: Premia editora, 1987. 138 P.

TRUQUE, Sonia Nadhezda. Marvel Moreno. En: Boletín cultural y bibliográfico, Vol XXV N° 14, 1988 P 43 – 49-

VILLANUEVA, Darío. Avances en teoría de la literatura. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1994. 377p.

_____ Teorías del realismo literario. En: Avances en teoría de la literatura. Santiago de Compostela. Universidad Santiago de Compostela, 1994. 377 Pp.

ZAVALA, Lauro. La ficción posmoderna como espacio fronterizo. En: Revista La Palabra. 1995. Tunja. N° 4- 5. 43 – 49 P.

ZECCHETO, Victorino y otros. Seis semiólogos en busca de lector. Saussure/ Peirce/ Barthes / Greimas / Eco / Veron. Argentina: Ediciones Ciccus, 2002. 250 p.